

Teil III

„Bild-Theorien“ der Gewalt?

Der Fokus der bisherigen Ausführungen lag auf einer kritischen Auseinandersetzung mit Bildkritik im Zusammenhang der Darstellung von Gewalt; bislang wurde kaum beleuchtet, was im Zusammenhang von Gewalt, Leid und Unrecht an Positivem über mögliche Funktionen und Wirkungen von Bildern gesagt werden kann. Wenn aber bildliche Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt nicht kategorisch abgelehnt werden sollte – und das ist die Schlussfolgerung, zu der wir im Verlauf der vorausgehenden Kapitel gelangt sind –, dann sollte auch untersucht werden, welchen Beitrag Bilder kraft ihrer medien-spezifischen Ausdrucks- und Darstellungsleistung zur öffentlichen Auseinandersetzung mit Gewalt leisten können. Sofern eine verantwortungsvolle, reflektierte, authentische Kommunikation über Krieg und Gewalt mit Bildern und durch Bilder möglich ist, muss erklärbar sein, was die Bilder selbst in diesen Kommunikationszusammenhängen leisten, wie sie funktionieren und was manche Bilder zu so viel hintergründigeren, weniger banalen Kommunikationsmitteln macht als andere Bilder. Ein ausschlaggebender Faktor scheinen mir dabei Formen von Selbstreferenz und Selbstreflexion zu sein; ich möchte zeigen, dass es Bilder gibt, die dank dieser Charakteristika so etwas wie eine theoretische Reflexion des Phänomens Gewalt und/oder ihrer eigenen Rolle im Rahmen von Gewaltakten leisten.

1 „Metabilder“? – Selbstreflexivität / Selbstreferenz in der Kriegsfotografie

Wenn Authentizität nur Konstruktion ist, „wird das Sichtbarmachen der Bedingungen medialer Produktion zur zentralen ethischen Anforderung, die Transparenz herstellt und Voraussetzungen schafft für die Möglichkeit, Medienaussagen als wahrhaftig zu begreifen“.¹ Wie aber kann ein Bild aussehen, das die Bedingungen seiner Produktion, seiner Verbreitung oder seiner Wirk- und Funktionsweise sichtbar macht?

Wie Schwarte bemerkt, bilden Bilder generell „nicht nur Ereignisse ab, sondern auch ihre eigene Geschichte“.² Entscheidend dabei ist laut Schwarte, dass wir über die Fähigkeit zu einem Bildersehen verfügen, das von Beginn an das Bild als Bild begreift, ohne zuerst nur das Dargestellte zu sehen und gewissermaßen nachträglich das Dargestellte als ein Dargestelltes zu erkennen“.³ „Ein Bild“, schreibt Schwarte, „zeichnet sich selbst vor anderen Dingen aus, es zeigt sich, bevor es etwas zeigt“.⁴ Allerdings muss die Rezipient*in das auch sehen können bzw. sehen wollen; es sei angemerkt, dass Schwarte hauptsächlich über autonome Kunstwerke schreibt, die wohl nicht so sehr als ein einfaches „Fenster zur Welt“, also eine treue Abbildung der Wirklichkeit, (miss)verstanden werden können wie „pragmatische“, dokumentarische Fotografien.

Die Vorstellung, dass Selbstreflexivität ein „notwendiges Merkmal des neuzeitlichen Kunstwerks“ sei, geht laut Blum, Schirra und Sachs-Hombach⁵ auf Ausführungen Lessings in *Laokoon* zurück. Selbstreflexiv, so schreiben sie, sei ein Bild dann, „wenn es seine mediale ‚Verfasstheit‘ und seine kunsthistorischen Voraussetzungen mit bildimmanenten Mitteln ‚ausstellt‘, für Beschauer zum Thema macht“.⁶ Leisten kann dies ihrer Ansicht nach ein Bild wie Nick Uts *Terror of War* in seiner ursprünglichen, unbeschnittenen Version, die, wie hier zuvor bereits ausgeführt wurde, nicht nur die fliehenden Kinder zeigt, sondern auch die sie verfolgende Pressemeute und die auf sie gerichteten Kameras. Darin ist eine „bildimmanente Reflexion auf die Medialität des

1 Lünenborg, „Politik, Sport und Krieg nach den Regeln der Medien“.

2 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 9.

3 Ebd., 19.

4 Ebd.

5 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 130.

6 Ebd., 135.

Bildes“⁷ zu sehen, und „neben den Schrecken des Krieges [ist] auch die Herstellung eines Bildes von den Schrecken des Krieges thematisch, und damit die Rolle der Medien im Vietnamkrieg“.⁸

Selbstreferenzialität in der Fotografie ist nicht nur, wie wir an diesem Beispiel gesehen haben, möglich, sondern in der Tat ein verbreitetes Phänomen – wird aber häufig übersehen, weil sie sehr subtil ausfallen kann. Sie beruht auf der von Butler festgestellten Tatsache, dass die Fotografie „[a]ls visuelle Deutung (...) nur innerhalb bestimmter Grenzen und damit innerhalb bestimmter Arten von Rahmen betrieben werden“ kann, und wird wirksam, wo der „vorgegebene Rahmen [...] selbst Teil der erzählten Geschichte“ wird.⁹ Wenn es, so Butler, einen Weg gibt, „den Rahmen selbst zu fotografieren“,¹⁰ ist es möglich, das den Rahmen zeigende Bild zum Ausgangspunkt kritisch-aufklärerischer Diskurse zu nehmen:

„Das Foto, das die Deutung seines Rahmens gestattet, öffnet sich damit der kritischen Prüfung der Beschränkungen, die über die Deutung der Wirklichkeit verhängt wurden. Es verdeutlicht und thematisiert den Mechanismus dieser Beschränkung und stellt selbst einen Akt des ungehorsamen Sehens dar.“¹¹

Butler geht es dabei explizit „nicht um Hyper-Reflexivität, sondern um die Prüfung der Frage, welche Formen gesellschaftlicher und staatlicher Macht, einschließlich staatlicher und militärischer Ordnungsvorschriften, in den Rahmen ‚eingebettet‘ sind“.¹² Ein selbstreflexives Bild der Art, die Butler interessiert, ist eines, das den „Inszenierungsapparat selbst“ zeigt und „die Rahmung des Rahmens selbst“ sichtbar macht.¹³ Ihrer Ansicht nach sieht man dann „die Strukturierungseffekte umfassenderer Normen“, die aufgrund von Faktoren wie „Rassen- und Zivilisationszugehörigkeit“ festlegen, „welches menschliche

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Butler, *Raster des Krieges*, 72.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., 74.

Leben als menschlich und als lebendig“ – und damit schützenswert und betrauerbar – gilt und welches nicht“.¹⁴

Butler fordert nicht eigentlich *andere Bilder*, sondern eher andere *Rezeptionsweisen*. Nicht nur besondere, absichtlich selbstreferentiell gestaltete Bilder, sondern prinzipiell *jedes* Bild, das etwas darstellt, bezeichnet „damit auch seine Zulässigkeit in der Sphäre der Repräsentierbarkeit und in eins damit die Abgrenzungsfunktion des Rahmens, auch wenn oder gerade weil es diesen selbst nicht mit repräsentiert“.¹⁵ Sie fordert die Rezipient*innen deshalb zu einem *anderen, kritischen Sehen* auf. Kritisches Sehen bedeutet in diesem Zusammenhang, darauf zu achten, was „als Ausgeschlossenes im Rahmen selbst kryptiert wird“.¹⁶

Bilder, die ein solches kritisches Sehen ermöglichen oder befördern können, weil sie über inhärent selbstreflexives Potential verfügen, könnten auch mit einem von Mitchell entlehnten Begriff als „Metabilder“ bezeichnet werden.¹⁷ Als „Metabilder“ bezeichnet Mitchell alle jene Bilder, die nicht nur Abbildungen von etwas anderem sind, sondern zugleich ihre eigene Bildhaftigkeit zeigen und damit einer tieferen Reflexion zugänglich machen. Unter anderem aufgrund solcher Bilder hält Mitchell es für angebracht, unter Bildtheorie – im englischen Original: „Picture Theory“ – nicht nur in Text niedergeschriebene Theorien über Bilder, sondern auch durch Bilder generierte Theorien zu verstehen. Metabilder betreiben also demnach selbst Bildtheorie.

Ungeachtet der auch hierin wiederum offenbar werdenden starken Tendenz Mitchells zu personalisierend-animistischen Beschreibungen von Bildern kann man durchaus zugestehen, dass etliche Bilder das Potential mitbringen, von reflektierten Betrachter*innen als Bildtheorien „gelesen“ zu werden. Neben den Beispielen, die Mitchell in *Picture Theory* selbst anführt, sind auch viele Gewaltfotografien in dieser Weise interpretierbar. Insofern als sie also Bildtheorie „betreiben“, handelt es sich dabei um eine Theorie der Verbildlichung von Gewalt – also um „Bild-Theorien“ der Gewalt. Anhand einer Reihe von Fallanalysen soll dieses Phänomen dargestellt werden.

14 Ebd.

15 Ebd., 75.

16 Ebd.

17 Mitchell, *Picture Theory*, Kapitel I.2 („Metapictures“).

1.1 Fallanalysen: Thematisierung der Entstehungsbedingungen

Beginnen wir mit einem Bild, das Jeroen Oerlemans am 29.7.2006 im Libanon aufgenommen hat.¹⁸ Oerlemans schockierende Aufnahme gehört zu einer Klasse von gewaltbezogenen Metabildern, die die Bedingungen ihrer eigenen Entstehung bildlich offenlegen. Der Fotograf befindet sich zum Zeitpunkt der Aufnahme in einer ganzen Gruppe von Fotojournalist*innen, die im Kreis um einige wenige Männer herumstehen, die einen toten Kinderkörper in die Höhe halten. Oerlemans selbst sieht von seinem Standpunkt aus den kleinen Leichnam nur von hinten; frontal bekommt er aber seine ihm im Kreis gegenüberstehenden Kolleg*innen vor die Linse, die ihrerseits eifrig das tote Kind fotografieren. Ihre Gesichter sind hinter den Kameras oder hinter anderen, vor ihnen stehenden Fotograf*innen verborgen – wer hinten steht, hebt seine Kamera über die Köpfe der anderen, um blind ein Bild zu schießen. Die Pressemeute wirkt kaum menschlich – der zum Mitfühlen fähige Augenzeuge scheint gänzlich hinter dem kalten, nüchternen Auge der Kamera zu verschwinden. Nirgends im Bild ist ein einziges Gesicht erkennbar, auf dem sich Emotionen abzeichnen könnten. Kein menschliches Auge ist auf den kleinen Toten gerichtet, nur schwarze Kameraaugen starren ihn an. Der leblose Körper selbst wird hochgehalten wie ein bloßer Gegenstand, er wird präsentiert und nicht betrauert.

Für die Darstellung dieser Art von Motiv gibt es in der Kriegsfotografie auch ältere Beispiele. Während des Zweiten Weltkriegs hatten bereits viele Soldaten eigene tragbare Kameras dabei; so entstanden unzählige Aufnahmen, die den Kriegsalltag dokumentieren – einschließlich der von der Wehrmacht begangenen Verbrechen und der zahlreichen Hinrichtungen. Manchmal bilden diese Fotodokumente nicht nur Gewaltakte, sondern auch deren fotografische Dokumentation durch andere Soldaten ab. Wenn einer der Zuschauer bei einer Exekution neben dem Opfer auch seine ebenfalls neugierig gaffenden Kameraden

18 Zu sehen unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/30995/1/2007-Jeroen-Oerlemans-SN> (Stand 2.1.2021), dort mit der Beschreibung „Paramedics hold up the dead body of a child before members of the press. The boy’s body had been recovered from the rubble of an apartment building, after an Israeli air attack. Both sides in the conflict in Lebanon were accused of manipulating the media to their own ends. Allegations were made – largely by bloggers over the Internet – that situations had been staged for the press for propaganda purposes.“

vor die Linse bekam, entstanden Bilder, die, vergleichbar dem Foto Oerlemans, als Metabild die Entstehung von Gewaltbildern und damit die eigene Entstehungsgeschichte sichtbar machen. Eindrucksvolles Beispiel hierfür ist eine in dem Ausstellungskatalog *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945* des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karlshorst abgedruckte Aufnahme eines Militärbildberichterstatters mit Namen Koll,¹⁹ die vermutlich gemacht wurde, um an das Erhängen der rechts im Bild sichtbaren, an einem Baum aufgeknapften Person zu erinnern, zugleich aber – vielleicht nur zufällig – festhält, wie eine Gruppe Uniformierter, die dem Fotografen auf der anderen Seite der Leiche im Bildhintergrund gegenüber steht, dasselbe Motiv wie Knoll aus einer anderen Perspektive betrachtet und einige ihre Kameras zücken, um es zu fotografieren. Man kann sehen, wie dicht gedrängt die Menge der Männer um den Toten herumsteht, und dass unter den Zuschauern sogar ein noch recht jung wirkende Junge ist (vorne links). Mimik und Körpersprache der Anwesenden wirken entspannt, einige haben den Kopf zur Seite gewandt, wahrscheinlich, um mit ihrem Nachbarn zu plaudern; einer lächelt verhalten. Niemand scheint aufgeregt oder empört. Am linken Bildrand erkennen wir Kopf und Schulter eines weiteren Gefangenen, der ein Schild um den Hals gebunden trägt. Wenn man mit derartigen Bildern aus den Weltkriegen vertraut ist, weiß man, dass auf solchen Schildern meist Schmähungen und Schimpfwörter standen oder der Grund der Hinrichtung angegeben war. Ob die Person links im Bild bereits tot ist oder noch auf ihre Exekution wartet, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen; der Kopf jedoch ist im selben Winkel geneigt wie der des Erhängten weiter vorne, was hier darauf schließen lässt, dass auch diese Personen mit einem nicht sichtbaren, hinter dem Bild verborgenen Strick gehenkt worden ist. Wie Oerlemans schockierende, provozierende Aufnahme zeigt dieses Bild deutlich, dass Gewaltakte oder ihre Folgen als Spektakel inszeniert und vom Publikum auch als solches wahrgenommen werden können; es erinnert uns daran, dass viele Menschen das Erschreckende sehen wollen und dass in ihrer Begeisterungsfähigkeit etwas Grausames liegt. Sie thematisieren damit nicht nur ihre eigenen Entstehungsbedingungen, sondern indirekt auch ihre Rezeption durch ein Publikum, das nach solchen Bildern giert. In diesem Sinne sind

19 Abgedruckt in: Jahn und Schmiegelt, *Foto-Feldpost*, 45; die Aufnahme befindet sich im Besitz des Bundesarchivs Koblenz (Bild 1011-287-0872-28A) und ist derzeit (Stand 28.2.2021) auch in dessen Online-Archiv (<http://www.bundesarchiv.de/DE/Navigation/Finden/Bilder/bilder.html>) verfügbar.

sie selbstreflexiv und damit „Metabilder“, die ihre Entstehens -und Rezeptionsbedingungen verhandeln.

1.2 Fallanalysen: Thematisierung der Bildoberfläche

Eines der gängigen Klischees der Bildtheorie besagt, dass Bilder sich selbst unsichtbar machen, indem sie ihre Oberfläche hinter dem Dargestellten verschwinden lassen. Wir sehen – um das Vokabular der Phänomenologie zu verwenden – den physischen Bildträger oder Bildkörper nicht, sondern nur das Bildsubjekt. Bilder täuschen uns somit über ihre eigene Natur, indem sie wirken, als zeigten sie nicht sich selbst, sondern einen Ausschnitt der Welt, auf den sie sich beziehen. Tatsächlich gibt es jedoch eine Klasse von Metabildern, die durch die Darstellung von Oberflächen auf ihre eigene Oberfläche verweisen. Wenn das Bildsubjekt eine bildtragende Oberfläche ist, wird eine reflektierte Rezipient*in auch auf die Materialität des den Bildträger abbildenden Bildträgers aufmerksam gemacht – und damit auf die Mittelbarkeit des Realitätsbezugs, also darauf, dass sie eben nicht durch ein Fenster in eine Wirklichkeit schaut, sondern eine gestaltete Oberfläche betrachtet, in der sie Wirklichkeit zu sehen glaubt. Oberflächen macht die Kriegsfotografie vor allem als *verwundete Oberflächen* zu ihrem Thema.

Die verwundete Oberfläche trägt sichtbare Spuren des Geschehenen und steht zugleich als Metapher für menschliches Leid und menschliche Prekarität, indem der Bildkörper an die Stelle des verwundbaren menschlichen Körpers tritt. Verwundete Oberflächen begegnen uns in der Kriegs-, Gewalt- und Konfliktfotografie in vielerlei Formen: Als von Einschusslöchern übersäte Wand; als vom Feuer der Scharfschützen durchschossene Glas- oder Spiegelscheibe; als von Mörsern zerfetzte Asphaltfläche. *Spiegel und Glasscheiben* spielen als besondere Art von Oberfläche zudem ebenfalls eine tragende Rolle.

Eine Aufnahme Dworzaks aus Bishkek (Kirgisistan), die während gewalt-samer Auseinandersetzungen im März des Jahres 2005 entstanden ist,²⁰ zeigt

20 Zu finden unter <https://www.magnumphotos.com/events/event/one-year-course-creative-documentary-and-photojournalism-with-magnum-photos-and-speos-2018-19/attachment/nyc44529-7/> (Stand 2.1.2021), dort mit der Bildunterschrift: „During the night after the ‚revolution‘ bands of thugs had looted the main shops (...)“.

Einschusslöcher in einer zersplitterten Glasscheibe, die ein farbiges Werbeplakat bedeckt. Vom Plakat ist nur ein kleiner Ausschnitt zu sehen; dieser zeigt den rot geschminkten, leicht geöffneten Mund einer Frau, die die Zungenspitze zwischen den Zähnen etwas hervortreten lässt. Durch seine Isolation vom Rest des Plakats wirkt dieser Bildausschnitt zugleich grotesk und obszön. Erschütternd ist nicht die sexuelle Konnotation der roten Lippen, sondern gerade die Alltäglichkeit solcher Bilder in der medialen Landschaft, die uns vor Augen führt, dass hier das Grauen der Gewalt in den Kosmos des Gewohnten eingedrungen ist. Im neuen Zusammenhang mit seiner verletzten Glashaut, den Dworzaks Fotografie herstellt, legt der Plakatausschnitt zudem zugleich mit der Verwundbarkeit des Bildkörpers auch die Verwundbarkeit des dargestellten Frauenkörpers offen. Bei dieser Fotografie handelt es sich sozusagen um ein Meta-Metabild; es gibt eine dreischichtige Indexikalitätsrelation: Auf der Fläche der Fotografie manifestiert sich die Spur einer Fotografie unter zersprungenem Glas, die ihrerseits das Abbild eines Körpers ist.

Dem ausdrucksstarken Bild Dworzaks ähnelt eine Aufnahme Erik de Castros aus dem Kontext der Auseinandersetzungen philippinischer Sicherheitskräfte mit der dschihadistischen Maute-Gruppierung vom Mai 2017.²¹ Eingeschlagen sind die Kugeln hier in einen Spiegel an der Wand eines rosa gestrichenen Schlafzimmers, der dem Fenster des Raumes gegenüberhängt. Die größte Einschussstelle befindet sich unmittelbar über der Spiegelung des Bettes, in dem vielleicht – vielleicht auch nicht – Menschen gelegen haben, als das Geschoss den Spiegel und gleich noch die Wand dahinter durchschlug. Das Bett als intimster Ort einer Wohnung, als persönlichster Rückzugsort und als derjenige Ort, an dem wir – weil schlafend – am schutzlosesten sind, kann nicht in der unmittelbaren Schusslinie gelegen haben, wird durch seine Positionierung im Spiegel aber symbolisch vom Einschussloch bedroht. Das Durchschlagen einer Grenze und damit das Eindringen der Gewalt in einen privaten, geschützten Raum wird hier dargestellt, in dem eine durchschlagene Grenzfläche abgebildet wird. Spiegelnde Flächen sind als Begrenzungen zu verstehen, weil sie den Blick auf das hinter ihnen Liegende verstellen, indem sie das Licht zurückwerfen; sie eignen sich damit hervorragend als Metapher für die Funktionsweise

21 Zu finden als Bild 7 der Fotostrecke unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/philippines-battles-to-retake-city-from-idUSRTX37KFM> (Stand 2.1.2021), dort mit der Bildunterschrift: „A sniper bullet shatters a mirror during fighting between government soldiers and the Maute group in Marawi City.“

der Fotografie, die Bilder erzeugt, welche ebenso wie ein Spiegelbild der Realität täuschend ähnlichsehen und dennoch von ihr abweichen können.

Dem Motiv des zerschossenen Spiegels verwandt ist jenes der durchschossenen, zersplitterten Fensterscheibe. Es tritt unter anderem in einer Fotografie Michael Christopher Browns aus Libyen zum Vorschein.²² Der Blick der Kamera fällt durch die Frontscheibe eines Autos auf einen vor diesem fahrenden Wagen, auf dessen Ladefläche eine Gruppe junger Männer sitzt. Die Straße führt durch eine Wüste unter leuchtend blauem Himmel; die Himmelsfläche mit ihrem beinahe künstlich wirkenden Blau dominiert den größten Teil der Bildfläche. Dass eine Glasscheibe zwischen dem Kameraauge und dem beschriebenen Szenario liegt, ist nur deshalb erkennbar, weil jene Scheibe von Bruchlinien durchzogen ist, die sich um einen Einschlagspunkt herum gebildet haben. Der Schaden macht die transparente Scheibe erst sichtbar. Ist sie intakt, bleibt sie unsichtbar, so wie auch die Bildlichkeit des Bildes erst sichtbar wird, wenn eine Irritation des Blickes auf die Künstlichkeit des Abbilds hinweist.

Eine weitere, oberflächlich weniger komplex und hintergründig wirkende Variation des Motivs „durchschossenes Fensterglas“ finden wir unter den Aufnahmen Romeo Ranocos,²³ der wie de Castro mit der oben beschriebenen Aufnahme das Vorgehen von Militär und Polizei gegen islamistische Kräfte auf den Philippinen dokumentiert. Wie in der Aufnahme von Brown aus dem Inneren eines Autos schauen wir auch hier nicht von außen auf eine zerstörte Scheibe, sondern aus einem Innenraum durch das Fenster nach draußen auf einen Balkon, auf dem ein uniformierter Polizist oder Soldat steht und von dem aus der Blick auf einen offenen Platz fällt, auf dem Menschen zu sehen sind. In dieser eigentlich so unspektakulären Aufnahme ist das Spannungsverhältnis von Innen und Außen, Verborgenheit und Öffentlichkeit, Gefahr und Gegenwehr geschickt in Szene gesetzt. Ranoco bewegt sich mit seiner Kamera in einem Raum, von dem wir nichts zu sehen bekommen außer dem Fensterrahmen, in dem es aber im Vergleich zu draußen dunkler zu sein scheint. Das Fenster ist geschlossen, der Mann auf dem Balkon hat sein Gewehr noch in der Hand, bereit, den Raum

22 Aufnahme aus Libyen 2011, abgedruckt in: Brown, *Libyan Sugar*, 98.

23 Zu finden als Bild 3 der Fotostrecke unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/philippines-battles-to-retake-city-from-idUSRTX37KFM> (Stand 2.1.2021), dort mit der Bildunterschrift: „A policeman stands on guard behind a window full of bullet holes as government soldiers assault the Maute group in Marawi City.“ Auch diese Aufnahme entstand im Mai 2017.

gegen Gefahr von außen zu verteidigen; die Menschen auf dem Platz sind kaum zu erkennen, aber offenbar nicht uniformiert, also wahrscheinlich Zivilisten; es ist unklar, ob von ihnen Gefahr ausgeht. Das Gefühl der Bedrohung ist dennoch greifbar, denn der Blick vom geschützten Innen auf das Draußen, aus dem die Gefahr kommt, bleibt an den vielen spinnenförmigen Durchschusslöchern im Fensterglas hängen, die die Sicherheit des verborgenen Raumes als eine Täuschung entlarven. Fensterscheiben trennen – wie Bildflächen – ein Innen und Außen; im Gegensatz zur Bildoberfläche können sie beide Welten aber nicht unüberbrückbar trennen; die Barriere kann zerstört werden, das Außen ins Innen dringen oder das Innen ins Außen hinausdrängen. Die Betrachter*in vor dem Bild ist sicher; der Beobachter, der durch dieses Fenster auf den Platz davor schaut – also der Fotograf –, ist es definitiv nicht. Er braucht den bewaffneten Soldaten auf dem Balkon, um sich überhaupt vor diesem Fenster aufhalten zu können, denn im Unterschied zum Foto ist es ein echtes „Fenster zur Wirklichkeit“ – und deshalb gefährlich.

Die Faszination der Fotografie für transparente oder spiegelnde Oberflächen lässt sich bis zu ihren Anfängen zurückverfolgen. Insbesondere in der künstlerischen Fotografie des Surrealismus, in der wie vielleicht in keiner anderen Epoche die Selbstreflexivität des Mediums herausgestellt wurde, hat sich das Spiegelbild zum weitverbreiteten Topos entwickelt.²⁴ Die vielleicht philosophischste Strömung der Kunstgeschichte nutzte Spiegelungseffekte aktiv und geschickt aus, um Fotografien zu erschaffen, die im Mitchellschen Sinne „Metabilder“ waren. Häufig war auf diesen Aufnahmen die Figur des der Fotograf*in in einer Spiegelung zu sehen, womit auf den Entstehungszusammenhang des Bildes und die Autorschaft verwiesen wurde; oder aber Spiegelungen verdoppelten andere Personen oder Bildgegenstände, womit der Spiegel ein Teil des fotografischen Instrumentariums wurde, indem er mit der Kamera zusammen die Aufnahme erschuf. Zugleich wird der Spiegel dabei zu einer Metapher für den fotografischen Abbildungsvorgang insgesamt: Die Fotografie wird als Spiegelung der Wirklichkeit thematisiert.

Zu den auffälligsten Spiegelbildern der Kriegsfotografie der jüngeren Vergangenheit gehört eine Aufnahme Sebastian Castañedas aus der Reihe *Battle of*

24 Spiegel und andere reflektierende Oberflächen finden sich reichlich im fotografischen Werk Man Rays, Brassais und Henri Cartier-Bressons. Besonders intensiv beschäftigten sich mit dem Phänomen der Spiegelung auch einige weniger bekannte oder kommerziell erfolgreiche Fotograf*innen der selben Ära, unter anderem die französische Bauhausschülerin Florence Henri und Claude Cahun.

Sidon.²⁵ Es ist nur schwer auszumachen, was auf dieser Aufnahme überhaupt zu sehen ist. Die Umrisse der Gegenstände sind unscharf und scheinen sich teils zu überschneiden, Lichtreflexe überlagern die sich undeutlich abzeichnenden Formen. Die verschwommene Gestalt einer Frau mit dunklem Kopftuch, die man zuerst wahrnimmt, entpuppt sich als Spiegelung, sobald man die Einschusslöcher in der rechten unteren Bildpartie bemerkt hat, von denen ausgehend sich Bruchlinien wie Spinnweben durch die Bildfläche ziehen. Offenbar wurde hier also eine Glasscheibe fotografiert, hinter der sich ein geschlossener Raum befindet – nun kann man auch Details der Einrichtung dieses Raumes erkennen, die sich schemenhaft hinter und unter den Spiegelbildern abzeichnen: eine gemusterte Tapete, ein niedriger Tisch, etwas, das vielleicht an einen Barhocker erinnert. Die Scheibe reflektiert die Straße vor dem Gebäude: Die Formen der Lichtreflexe lassen beispielsweise an Leuchtschriftreklame oder Straßenlaternen denken; bei der Frau mit Kopftuch könnte es sich um eine Passantin handeln, die eine Einkaufsstraße entlangschlendert. Aber hält sie da etwas in der Hand – und wenn ja, was? Ist das Muster ihrer Kleidung ein gewöhnliches dekoratives Muster oder trägt sie Tarnkleidung? Ist sie Zivilistin oder Soldatin? Das Faktum der Einschusslöcher im Fensterglas straft jeden Anschein der Alltäglichkeit und Normalität Lügen – umso mehr, wenn man um die Entstehungsgeschichte des Bildes weiß. Es gehört zu einer Fotoserie Sebastian Castañedas, die dieser während der bürgerkriegsähnlichen Unruhen im Libanon 2013 in der Stadt Sidon südlich von Beirut aufgenommen hat, in der Gefechte zwischen einer extremistischen sunnitischen Gruppierung unter Scheich Ahmed al-Assir und der libanesischen Armee tobten. Dieses Bild allerdings hilft uns nicht, die komplexe Situation in Sidon zu verstehen. Wie die spiegelnde Fläche des Fensters, das es abbildet, gibt es keine verständlichen Informationen preis, sondern verunklärt Fakten und Zusammenhänge, indem es sie zeigt. Seine „Aussage“ ist anderswo zu suchen: Es führt uns mit sich selbst das Kriegsbild als Zerrspiegel vor Augen und erinnert uns daran, wie beschränkt und unvollständig unser Blick auf Krisenherde ist, wenn wir nur bruchstückhaft Widerspiegelungen des Geschehens in den Medien wahrnehmen. Auch hier haben wir es also mit einem ausgesprochen selbstkritischen, also bildkritischen, Meta-Kriegsbild zu tun.

25 Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stans 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

Es sei abschließend noch darauf hingewiesen, dass auch im fotografischen Werk Paolo Pellegrins Glasscheiben – spiegelnd oder durchscheinend – eine auffällige Rolle spielen.²⁶ Diese Aufnahmen sind ebenso interessant wie das beschriebene Beispiel von Castañeda, sollen hier aber nicht mehr ausführlich berücksichtigt werden, da das Wesentliche anhand des Bildes Castañedas dargestellt werden konnte.

1.3 Fallanalysen: Thematisierung des Indexikalitätsaspekts: Das Bild als Spur einer Spur

„Seit ihrer Erfindung im Jahre 1839 pflegte die Fotografie Umgang mit dem Tod. Weil das mit einer Kamera hergestellte Bild tatsächlich die Spur von etwas ist, das man vor das Objektiv gerückt hat, waren Fotografien als Erinnerung an eine entschwundene Vergangenheit und die lieben Verstorbenen jedem gemalten Bild überlegen.“²⁷

Sontag resümiert in der hier zitierten Passage einen Zusammenhang, der die Fotografie als indexikalisches Medium hervortreten lässt. Sofern Fotografien Zeichen sind, sind sie in gewissem Sinne Indexe, weil sie Spuren dessen konservieren, was aufgenommen wurde. Diesen Aspekt der Indexikalität können Metabilder ebenfalls thematisieren und herausstellen, beispielsweise, indem sie andere indexikalische Zeichen abbilden, die indexikalische Zeichenrelation damit sozusagen verdoppeln, indem sie die Spur einer physischen Spur von etwas werden.

Ein Beispiel hierfür, das heraussticht, sind Fotografien der sogenannten „Rosen von Sarajevo“. Sie finden heute in Reiseführern Erwähnung, werden von

26 Beispielsweise in einer Aufnahme aus dem libanesischen Tyros vom Juli 2006, die hinter einer Glasscheibe – vielleicht der Fensterscheibe eines Autos – eine Frau und ein Kind zeigt, die wegen israelischer Luftangriffe aus ihrem Dorf geflohen sind (abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 147). Ganz ähnlich wirkt ein Bild von einem Mann und einer Frau, die aus dem Kosovo nach Albanien geflohen sind (abgedruckt ebd., 19–20); es ist nicht klar zu erkennen, ob die Aufnahme die Spiegelbilder der beiden in einer Scheibe zeigt oder ob sie hinter einer Scheibe fotografiert wurden, in der sich wiederum die dunklen Silhouetten anderer Personen vor einem Zaun spiegeln. Eine weitere Aufnahme aus dem Kosovo von 2000 zeigt den Blick durch das stellenweise schnee- verklebte Fenster eines Zuges auf den Bahnsteig von Obilic und die dort ausgestiegenen Personen (abgedruckt ebd., 26–27).

27 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 31.

Tourist*innen als Sehenswürdigkeiten hundertfach fotografiert und die Bilder auf Flickr, Pinterest oder Instagram geteilt. Über ihre Geschichte wurde ein Dokumentarfilm gedreht.²⁸ Sie sind sichtbare Narben, die der Stadt nach der Belagerung 1992-1996 geblieben sind, während der unzählige Zivilist*innen durch Scharfschützenbeschuss und Granateneinschläge zu Tode gekommen sind. Eine solche „Rose“ entstand überall da, wo eine Granate den Straßenbelag aufgesprengt hatte und durch ihre Explosion Menschen zu Tode gekommen waren. Um Denkmäler für die Getöteten zu schaffen, füllten die Bewohner von Sarajevo die aufgeplatzten Stellen im Boden mit rotem Wachs. Form und Farbe der entstandenen Gebilde erinnern vage an Blumen, daher der poetische Name.

Wir haben schon festgestellt, dass der Krieg auf der ganzen Welt immer wieder dieselben Bildtypen hervorzubringen scheint. Da eine Granate, die auf einen Asphaltboden trifft, in jedem Land und jedem Krieg zu jeder Zeit dasselbe charakteristische Muster hinterlässt, erstaunt es nicht, dass aus den verschiedensten bewaffneten Konflikten Fotografien hervorgehen, die die selben kreisrunden Narben im Bodenbelag abbilden – nur eben ohne das charakteristische rote Wachs der Sarajevo-Rosen.²⁹

Ein weiteres Feld, auf dem sich das Prinzip der verdoppelten Indexikalität beobachten lässt, ist die fotografische Dokumentation von *Körper Spuren* erlittener Gewalt.

Kriegsfotografien registrieren nicht nur Spuren von *Ereignissen*, manchmal zeichnen sie auch Spuren von verstorbenen und verschwundenen *Menschen* auf. Zwei Bilder der Fotografen Gary Knight und James Nachtwey aus dem Kosovokrieg 1999 halten denselben Umriss eines menschlichen Körpers fest, der sich auf unheimliche Weise in den Boden eingeschrieben hat.³⁰ Bei einem serbischen Massaker in Meja war der Mann den Angaben Gary Knights zufolge in einem Kinderheim oder einer Kindertagesstätte getötet und vor Ort verbrannt worden. Der verkohlte Leichnam war bereits entfernt worden, als Nachtwey und Knight ihre Aufnahmen machten; er hatte jedoch ein Abbild

28 Ein Beispiel ist auf <http://www.sarajevotimes.com/film-sarajevo-roses-premiered-sff/> (Stand 2.1.2021) zu sehen.

29 So findet sich ein derartiges Bild beispielsweise in Michael Christopher Browns Fotobuch *Libyan Sugar*, 177.

30 Knights Aufnahme ist bei Gerhard Paul, *Bilder des Krieges*, 430, abgedruckt; Nachtweys Bild findet sich unter <https://i.pinimg.com/564x/2e/0a/b9/2e0ab93515aad108ef0bbe0471b39b98-james-nachtwey-war-photography.jpg> (Stand 2.1.2021).

seiner selbst auf dem Boden hinterlassen. Der Leichnam selbst tritt hier als Bilderzeuger in Aktion; die Kamera fängt nur das Bild ein, das er hergestellt hat. Beide Fotografien sind sozusagen Bilder zweiter Ordnung, also Abbilder eines Bildes. Beide Abbildungsvorgänge vollziehen sich indexikalisch: Das erste Bild, das auf dem Boden in Meja, entsteht als Spur eines zerstörten Körpers; das zweite Bild, das sich auf dem Film in der Kamera des Fotografen manifestiert, entsteht als Spur der auf dem Boden verzeichneten Spur. Das Einbrennen eines Umrisses auf einer Oberfläche, dessen Ergebnis hier dokumentiert wurde, spiegelt zugleich die Funktionsweise der Fotografie wieder, die darauf beruht, dass Umrisse von Gegenständen durch Lichteinfall auf einem Film „eingebrennt“ werden. Darüber hinaus verweist die Spur des Körpers geradezu schmerzhaft deutlich auf die *Abwesenheit* eben jenes Körpers, den es nun nicht mehr gibt und der das Abbild seiner selbst und den Moment seiner Zerstörung durch seine Zerstörung aufgezeichnet hat. Wenn Gerhard Paul Gary Knights Aufnahme als Beispiel einer „unspektakuläre[n] Dokumentation“ von Kriegsverbrechen lobt,³¹ dann ist ihm zwar insofern Recht zu geben, als die schlichte Erscheinungsform des Fotos und der Verzicht auf die Darstellung entstellter Leichname das Bild von jedem Verdacht eines unangemessenen Sensationalismus freispricht; es kann aber keineswegs die Rede davon sein, dass das Bild an sich „unspektakulär“ wäre. Ganz im Gegenteil sind die beiden Aufnahmen Knights und Nachtweys ungeheuer fesselnd, gerade weil sie nur Spuren des Grauens festhalten und nicht versuchen, das Schreckliche in seiner Gänze abzubilden.

Wenn Fotografen Spuren abwesender Körper dokumentieren, handelt es sich bei diesen Spuren häufig um Blut. Mit seiner leuchtenden Farbe signalisiert Blut unmittelbar Gefahr, es wird unweigerlich und vorbewusst mit dem Tod in Verbindung gebracht. Eine Blutlache ist der geläufigste bildliche Verweis darauf, dass ein Gewaltakt stattgefunden hat; sie wird am Ort eines Massakers geradezu erwartet. Entspricht ein Bild vom Schauplatz eines Massakers dieser Erwartung nicht, ist die Versuchung groß, durch Manipulation den Publikums-erwartungen entgegenzukommen, wie im Fall der nachbearbeiteten Fotos vom Ort des Attentats in Luxor, die das Schweizer Boulevard-Blatt „Blick“ 1997 veröffentlicht hat.³² Die Blutlache ist eine physische Spur, die der menschliche

31 Paul, *Bilder des Krieges*, 430.

32 Die Abbildung findet sich unter <https://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186.html> (Stand 21.1.2021).

Körper am Schauplatz der Gewalt hinterlässt. In Abwesenheit des Körpers steht das Blut für dessen Verwundung oder gewaltsamen Tod. Blutbilder können geschmacklos sensationalistisch wirken, Assoziationen mit Horrorfilmen oder Computerspielen hervorrufen. Sie können jedoch auch auf subtilere Weise wirksam werden und über tiefere, komplexere Bedeutungsschichten verfügen.

Cesare Quintos in vorausgehenden Kapiteln schon erwähnte Fotoserie *The Siege of Halab* umfasst ein Bild,³³ das blutbeschmierte Treppenstufen zeigt, die wohl von einem Geschäft, einem Imbiss o. ä. durch eine weit geöffnete Schiebetür auf die Straße führen. Im Inneren des Raumes hat anscheinend bereits jemand die Lache mit Wasser zu beseitigen begonnen: Die Flüssigkeit auf dem sichtbaren Ausschnitt des Bodens sowie auf der obersten Stufe ist größtenteils klar, während die unteren Stufen unübersehbar rot leuchten. Im Vordergrund läuft ein mit einem Gewehr bewaffneter Mann an der Treppe vorbei. Kopf und Füße sind vom oberen und unteren Bildrand abgeschnitten. Zu sehen ist aber ein weißes Tuch, das er in seiner linken Hand hält, vielleicht ein Taschentuch oder Verbandmaterial. Das noch unbefleckte Tuch steht in geradezu schmerzhaftem Kontrast zur Menge des Blutes auf dem Boden, das nicht einfach wegewischt werden kann. Die Bilderzählung weist mehrere klaffende Leerstellen auf, die Betrachter*innen werden mit einer frustrierenden Menge nicht zu beantwortender Fragen alleine gelassen: Was hat sich in dem unbekanntem Raum hinter der Schiebetür abgespielt? Sind dort Menschen angegriffen worden? Werden dort Verletzte versorgt? Wer sind die Menschen im Hintergrund, deren Füße gerade noch zu erkennen sind? Wer ist der Mann mit dem Tuch in der Hand, wohin ist er unterwegs, was will er mit dem Tuch tun? Die Ästhetik des Schnappschusses, die strenge Ausschnitthaftigkeit hebt das Unzureichende der bildlichen Darstellung, ihren Fragmentcharakter und ihre blinden Flecken hervor, lenkt zudem aber vor allem auch die Aufmerksamkeit auf das abgebildete Blut. Letztlich, so scheint es, ist dieses Foto ein Bild von nichts als Blut. Die Blutlache – und damit auch das Foto der Blutlache – ist Bildspur eines Ereignisses, das uns vollkommen rätselhaft bleibt, dessen Realität sie zwar belegt, über das sie aber nichts anderes aussagt, als dass es stattgefunden hat.

33 Dieses Bild ist als Teil der Serie *The Siege of Halab* aus Aleppo (Syrien), Oktober 2012, zu finden unter <https://www.lensculture.com/projects/231708-the-siege-of-halab> (Stand 1.1.2021); ohne Nummerierung, mit der Bildunterschrift „A puddle of blood trickling down from Dar Al-Shifa hospital entrance.“

Dieses Wirkprinzip, den Betrachter*innen durch das Blut zwar zu signalisieren, dass etwas Wichtiges, Schreckliches geschehen ist, sie ansonsten jedoch über das Geschehene vollkommen im Dunkeln zu lassen, wird in Aufnahmen Lars Lindqvists aus Georgien³⁴ sowie Paolo Pellegrins aus dem Libanon³⁵ auf die Spitze getrieben. Beide Fotos zeigen nur Blutlachen am Boden, ohne menschliche Akteure, ohne explizite Hinweise darauf, wo und in welchem Zusammenhang hier Gewalt geschehen ist. Die Spur ist isoliert vom Ereignis, das sie hervorgebracht hat. Pellegrin geht dabei noch radikaler vor als Lindqvist, der seine Blutspur so fotografiert hat, dass im Hintergrund zumindest noch eine Hauswand mit zerschlagener Fensterscheibe zu sehen ist. Auf Pellegrins Bild hingegen ist außer einem kleinen blutbeschmierten Ausschnitt des Bodens eben gar nichts zu sehen. Zudem hat Pellegrin – seinem persönlichen Stil treu bleibend – das Bild als Schwarz-Weiß-Aufnahme veröffentlichen lassen, sodass das charakteristische Signal-Rot das Blutes verloren geht. Ohne Bildunterschrift kann die Betrachter*in nur erahnen, ob ihr Wasser, Öl, Blut oder eine andere Flüssigkeit gezeigt wird. Fotos, so eine Erkenntnis, die man aus der Kontemplation dieser Beispiele gewinnen könnte, sind nur physische Spuren von Spuren von Ereignissen, über deren Einzelheiten und Hintergründe uns die Spur einer Spur nichts sagen kann. In gewisser Hinsicht handelt es sich hier also um höchst selbstkritische Meta-Bilder.

Den Typus des Blutbildes kombiniert Michael Christopher Brown in zweien seiner Aufnahmen aus Libyen mit dem des fotografierten Körperabdrucks. Auf einer Trage oder Liege, vermutlich in einem Krankenhaus, ist ein blutiger Abdruck in der Form eines auf der Seite liegenden Körpers zurückgeblieben,³⁶ an einer weißen Wand sehen wir teilweise verwischte blutige Handabdrücke.³⁷ Auch hier haben Tote oder Sterbende ephemere Spuren hinterlassen, die die Kamera in einem Abbild konserviert. Auch hier zeichnet die Fotografie ein Bild auf, das ein menschlicher Körper von sich gemalt hat. Auch hier spricht die Signalfarbe des Blutes unmittelbar und wirkungsvoll unsere Ängste, aber auch

34 Das hier gemeinte Foto Lindqvists ist als Bild 6 der Fotostrecke zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30495/6/2009-Lars-Lindqvist-GNS2-AJ> (Stand 2.1.2021), dort mit der Beschreibung „The blood of a casualty lies in a pool on the street, after a Russian air attack.“

35 Gemeint ist hier ein Schwarz-Weiß-Foto Pellegrins aus Tyros aus dem August 2006, das unter <https://www.magnumphotos.com/> für angemeldete Besucher*innen auffindbar ist und dort den simplen Titel bzw. die Bildlegende „Blood Stain“ trägt.

36 Abgedruckt in: Brown, *Libyan Sugar*, 192.

37 Ebd., 194.

unsere Sensationslust an. Und auch hier werden wir letztlich frustriert, wenn wir gerne mehr sehen, mehr über diesen Menschen erfahren würden, der aus der Welt verschwunden ist, dessen Spuren uns aber erhalten bleiben.

Ein weiterer fester Bestandteil der Ikonographie der Kriegs- und Konfliktfotografie, der auf der metaphorischen Herausstellung der Indexikalität des Mediums beruht, ist die Darstellung zurückgelassener Munition, Geschosshülsen usw. nach einem Gefecht. Dieses Motiv lässt sich bis zu den Anfängen der Kriegsfotografie im Krimkrieg zurückverfolgen; erstmals prominent umgesetzt wurde es in Roger Fentons ikonischer Fotografie *The Valley of the Shadow of Death* von 1855, die eine von Kanonenkugeln übersäte Straße durch ein Tal auf der Krim nach einer verlustreichen Schlacht zeigt. Wie die oben behandelten Bilder von Körperspuren ist auch diese ikonische Fotografie, um es in den Worten Susan Sontags zu sagen, ein Porträt der Abwesenheit, des Todes ohne die Toten³⁸. Nicht verwundete Körper, sondern die Waffen, die eingesetzt wurden, um anderen Gewalt anzutun, haben hier sichtbare Spuren des Ereignisses hinterlassen, die Fenton seinerseits fotografiert hat. Seither ist das Thema vielfach aufgegriffen worden.³⁹

Patronenhülsen sind, wie jede Leser*in von Kriminalromanen weiß, forensische Beweisstücke, die belegen, dass eine Waffe an einem bestimmten Ort abgefeuert wurde. Bilder, die Munition und Geschosshülsen von Gewaltschauplätzen zeigen, gewinnen dadurch eine Art Beweischarakter: Sie sollen belegen, dass Gewalt tatsächlich stattgefunden hat.

Während der gewaltsam niedergeschlagenen Unruhen in Kenia im August 2017 präsentierte eine Gruppe regierungskritischer Demonstranten dem Fotografen Goran Tomasevic in Nairobis Kibera-Slum Patronenhülsen, die belegen sollten, dass die Polizei auf Demonstrationsteilnehmer geschossen hatte. Tomasevic fotografierte die Hülsen auf den Handflächen der Männer, deren Geste als stumme Anklage zu lesen ist.⁴⁰ Andernorts werden herumliegende Geschosshülsen am Ort eines Gefechts wie in Fentons *Valley of the Shadow of Death*⁴¹ so präsentiert, dass vor allem ein Eindruck der ungeheuren Menge

38 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 60.

39 Zu zahlreichen Beispielen aus dem Ersten Weltkrieg siehe beispielsweise Anton Holzners Publikationen (Holzer, *Die andere Front*, und Ders., *Die letzten Tage der Menschheit*).

40 Diese Aufnahme ist als 11. Bild der Fotostrecke unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/post-election-riots-turn-deadly-in-kenya-idUSRTS1BHB7> (Stand 2.1.2021) zu sehen.

41 Siehe <http://100photos.time.com/photos/roger-fenton-valley-shadow-death> (Stand 2.1.2021).

erzeugt wird und der Betrachter so eine Vorstellung von der Vehemenz des Feuergefechts bekommt; so beispielsweise auf einer in der Schweizer Zeitung „Blick“ publizierten Fotografie aus Libyen, die aus einem ungewöhnlichen Blickwinkel aufgenommen wurde.⁴² Die Kamera befindet sich unmittelbar auf dem sandig-staubigen Boden der libyschen Wüste, sie erfasst einige Hülsen von Granatwerfern in Nahaufnahme, scharf gestellt ist jedoch auf den Hintergrund des Bildes, wo in einiger Entfernung zwei Autos und bewaffnete Soldaten zu sehen sind. Die Hülsen selbst dominieren zwar den Vordergrund des Bildes, erscheinen aber unscharf. Durch die extreme Perspektive wirken sie zudem übergroß (auch wenn es sich hier nicht um kleine Patronenhülsen, sondern um deutlich größere Granatenhülsen handelt, sind diese doch in der Realität nicht so riesenhaft, wie sie auf diesem Bild wirken). Aris Messinis hat nach Gefechten in Sirte zurückgebliebene Geschosshülsen auf dem Boden fotografiert, zwischen denen die Uniformmütze eines Angehörigen der Streitkräfte Gaddafis liegt.⁴³ Und auch unter den Libyen-Bildern Michael Christopher Browns findet sich auch ein Beispiel einer Variation des Bildmotivs: Hier sind Geschosse neben verstreut liegenden Munitionskisten zu sehen.⁴⁴ Der Masseneffekt ist auch hier das zentrale Wirkprinzip; hierfür gibt es noch weitere Beispiele: Ebenso geht es bei zwei besonders eindrücklichen Bildern aus Ruanda um diesen Masseneindruck, die beide einen riesigen Haufen Macheten und nichts anderes zeigen. James Nachtwey⁴⁵ und Gilles Peress⁴⁶ haben sie im Zusammenhang der Massaker der Hutu an den Tutsi im Jahr 1994 aufgenommen. Beides sind Schwarz-Weiß-Fotografien, bei beiden wurde mitten in den Machetenhaufen hinein fotografiert, sodass die Bildränder ein Rechteck aus diesem Haufen herauschneiden und bis an jeden Bildrand nur Macheten zu sehen sind, kein Hintergrund, keine herumstehenden Personen, kein Hinweis auf den genauen

42 Ungenannter Fotograf: ohne Titel; Libyen, undatiert; dieses Bild war zu finden unter <https://www.blick.ch/news/ausland/libyen/das-habe-ich-noch-nie-gesehen-rebell-spielt-gitarre-im-kugelhagel-id88082.html> (Stand 31.12.2018), ist dort derzeit (Stand Februar 2021) nicht mehr auffindbar.

43 Zu finden unter <https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/libya-the-end-of-qaddafi-and-the-fall-of-sirte/100173/> (Stand 3.12.2020), dort als drittes Bild mit der Beschreibung: „A hat that belonged to a member of Qaddafi’s forces lies on the ground amid spent bullet cartridges during heavy clashes against anti-Qaddafi forces outside the State Security compound in Sirte, on October 9, 2011“.

44 Brown: *Libyan Sugar*, 112.

45 Zu finden unter <http://www.americansuburbx.com/2015/08/wim-wenders-a-speech-for-james-nachtwey.html> (Stand 2.1.2021).

46 Zu finden unter https://www.fotomuseum.ch/de/explore/collection/artists/16746_gilles_peress (Stand 2.1.2021).

Ort. Die schwindelerregenden Opferzahlen des Völkermords (man spricht von 500.000-1.000.000 Toten) sind für den Verstand kaum zu fassen; das Meer aus tödlichen Waffen, das sich hier in jede Richtung erstreckt, verweist auf den unfassbaren Umfang der Grausamkeiten. Diese Fotografien setzen ein Prinzip um, das in der Gedenkstättenpädagogik entwickelt worden ist, um ein Gefühl für das entsetzliche Ausmaß der industriellen Massenvernichtung in deutschen Konzentrationslagern zu vermitteln – man denke an die Schaukästen mit Kubikmetern über Kubikmetern von Schuhen der Ermordeten, die in Auschwitz ausgestellt werden. Auch die Kriegsfotografen des Jahres 1945 haben in den befreiten Konzentrationslagern Bilder von gigantischen Haufen gleichartiger Gegenstände aufgenommen, die zur Weiterverwertung aussortiert worden waren, beispielsweise von den Brillen der Toten oder abgeschnittenem Haar, das zur Herstellung von Perücken dienen sollte). Hier aber – auf den Ruanda-Bildern – sehen wir keine unschuldigen Gegenstände, sondern die Mordwaffen selbst vor uns ausgebreitet.

Zurückgebliebene Waffen als Spuren bzw. Spurenräger vergangener Gewaltakte werden auch noch andernorts gezeigt. Robert Nickelsberg beispielsweise hat im Gefängnis von Abu Ghraib, das vor der Besetzung durch die amerikanischen Truppen von Saddams Staatsapparat genutzt worden ist, ein Stück Seil mit Schlaufe fotografiert, das seinen Angaben zufolge noch unter dem gefängniseigenen Galgen gelegen hatte, als die Amerikaner das Gefängnis übernahmen.⁴⁷ Selbstverständlich kann man diese Art von Bildern als plumpen Versuch, eine Art Geisterbahn-Grusel-Effekt zu erzeugen, abtun. Man kann sie aber auch auffassen als erschütternde Bilder des Abwesenden, der nicht (mehr) sichtbaren Gewalt, und damit im Vergleich zu Bildern, die unverblümt schonungslos geschundene Körper oder Leichname präsentieren, als deutlich weniger plumpe Form der Bezugnahme auf Gewaltakte.

Nicht nur die Instrumente der Verletzung und Tötung jedoch bleiben nach Gewalttaten zurück. Auch die Opfer hinterlassen Gegenstände, die dann als Spuren ihrer Person angesehen werden können. Solche Gegenstände werden in Trauerritualen funktionalisiert, und auch davon gibt es selbstverständlich

47 Zu finden über das Online-Archiv von Getty Images, <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/cut-noose-lies-on-the-floor-in-the-gallows-of-the-abu-nachrichtenfoto/2119942?adppopup=true> (Stand 2.1.2021), dort mit der Beschreibung „A cut noose lies on the floor in the gallows of the Abu Ghraib prison April 13, 2003 in Iraq, where tens of thousands of Iraqis were detained and often executed for political crimes, petty thievery or criticism of the Saddam Hussein regime.“

Bilder. Beispielsweise fotografierte Lucas Jackson auf einer Trauerfeier, die auf einer US-Militärbasis in Afghanistan abgehalten wurde, wie Soldaten ihrer gefallenen Kameraden vor deren feierlich präsentierten Stiefeln gedenken.⁴⁸

Und schließlich können über einzelne Gegenstände hinaus auch ganze Räume als Spureenträger vergangenen Lebens und Sterbens gelten. Entsprechend häufig werden leere Krankenhausräume oder Leichenhallen fotografiert. Es scheint, als hofften die Fotograf*innen, die Aura dieser Orte einzufangen; das Gespenstische wird gerne durch Dämmerlicht oder die Entscheidung für Schwarz-Weiß-Aufnahmen statt farbiger Fotografien zum Ausdruck gebracht (wie in Moises Samans Fotoreportage über Sklavenhandel und Folter in der Region Sinai⁴⁹).

1.4 Fallanalysen: Thematisierung des Rahmens: Binnenrahmen, Ausschnitte, Leerstellen

Nah an dem, was Butler vorzuschweben scheint, wenn sie sich immer wieder der Metapher des Rahmens bedient, um Darstellungs- und Sehbedingungen zu bezeichnen, und wenn sie dazu aufruft, diesen Rahmen in Bildern sehen zu lernen, dürften die Wirkprinzipien einer Klasse von gewaltbezogenen „Metabildern“ liegen, deren selbstreflexives Potenzial tatsächlich in einer Herausstellung des Rahmens als Begrenzung des Bildes begründet liegt. Dies geschieht beispielsweise, indem Binnenrahmung inkorporiert werden, also innerhalb der Bildfläche ein weiteres Bild eingeschlossen ist, dessen Rand sichtbar ist.

48 Die Aufnahme ist unter <https://de.reuters.com/news/picture/the-longest-war-us-involvement-in-afghan-idUKRTS2PVWB> als 15. Bild der Fotostrecke zu finden (Stand 2.1.2021); dort mit der Beschreibung: „A U.S. soldier from the 3rd Cavalry Regiment pays his respects during a memorial for Specialist Wyatt Martin and Sergeant First Class Ramon Morris at Bagram Air Field in the Parwan province of Afghanistan December 23, 2014 (...)“.

49 Die Bildreportage Samans trägt den Titel *Im Reich des Todes* und ist auf <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/40203> zu sehen (Stand 2.1.2021). Das 23. Bild in der Fotostrecke zeigt eine gespenstisch leere, heruntergekommen wirkende Leichenhalle; die Bildunterschrift lautet: „Al-Arish, Ägypten: Die Leichenhalle des örtlichen Krankenhauses, wo viele tote Afrikaner liegen und für die Beerdigung vorbereitet werden“.

Das Bild im Bild ist in der Fotografie seit ihren Anfängen ein äußerst beliebter Topos (und darüber hinaus eine klassische Form des Metabildes). Die Kriegsfotografie stellt diesbezüglich keine Ausnahme dar. Zu den ästhetisch ansprechendsten Aufnahmen aus Krisengebieten gehören häufig solche, die mit diesem Prinzip arbeiten.

Bisweilen wird das Kompositionsprinzip des Bildes im Bild dabei wirkungsvoll mit der hier bereits eingehend behandelten Einbeziehung spiegelnder Oberflächen verbunden. Der Magnum-Fotograf Jérôme Sessini machte 2013 Aufnahmen zwischen Kriegsruinen in der Altstadt Aleppos. Dort kam bei den Kampfhandlungen ein ornamental gerahmter Spiegel auf einem an eine Staffelei erinnernden Holzgestell zum Einsatz, den die Kämpfer der FSA verwendeten, um aus der Deckung heraus gegnerische Scharfschützen sehen zu können. Ein Foto Sessinis⁵⁰ von diesem Ort zeigt eine für den Typus des Ruinenbildes recht typische Kulisse – mit Einschusslöchern übersäte und mit Graffiti besprühte Wände im Hintergrund, Schutt und Geröll auf dem Boden, ein barrikadenähnlich aufgeschichteter Haufen Steinbrocken und Sandsäcke, auf dem ein schlaff durchhängendes Banner steckt. Von oben fällt Tageslicht auf die Szenerie, was, wenngleich man den Himmel nicht sehen kann, darauf schließen lässt, dass das Bild eher in einem Hof zwischen mehreren Gebäuden als im Inneren eines Hauses aufgenommen worden ist. Dafür sprechen auch die vergitterten Fenster in einer Wand sowie die Tatsache, dass die Wände ringsum aus unterschiedlichem Material und mit verschiedenen Bautechniken errichtet worden sind: Links sieht man eine Betonwand, rechts eine Mauer aus Stein- oder vielleicht Porenbetonblöcken. Anscheinend gehören die beiden Wände also zu zwei verschiedenen Gebäuden und nicht zum selben Haus. Dennoch könnte man, aufgrund des Dämmerlichts und weil man aus dem Innenhof nicht nach draußen sehen kann, beim ersten oberflächlichen Betrachten vermuten, dass das Foto im Inneren eines zerstörten Hauses aufgenommen wurde. Die Ambiguität des Ortes, sein Fungieren als Innen- und Außenraum zugleich macht das Bild für eine aufmerksame Betrachter*in interessant. Auffälligstes Bildelement ist aber der aufgebockte Spiegel, der die rechte Bildhälfte dominiert. Er reflektiert Mauerwerk, das sich hinsichtlich Farbe, Form, Anordnung und Verfüzung der vermauerten Blöcke von der hinter dem Spiegel sichtbaren

50 Zu sehen ist dieses Bild in der nicht durchnummerierten Fotostrecke unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/jerome-sessini-syria/> (Stand 2.1.2021), dort datiert auf den 18.2.2013.

Mauer unterscheidet. Wie auf der Fläche des Fotos zeichnet sich auf der Spiegelfläche die Oberfläche, die Außenhaut einer architektonischen Struktur ab. Gewalt und Zerstörung sind nur sekundär Thema des Bildes; primär fasziniert es durch seine Reflektion des Abbildungsprozesses und durch den ästhetischen Reiz des Nebeneinanders verschiedener Flächenstrukturen. Dass im fotografierten Spiegel kein feindlicher Scharfschütze mehr sichtbar ist, verdeutlicht, dass der Krieg hier nur noch im Hintergrund präsent ist.

In ganz anderer Form tritt der Binnenrahmen in einer Aufnahme Michael Christopher Browns auf:⁵¹ Hier ist nicht ein Bild im Bild durch einen Rahmen abgegrenzt, sondern der Fotograf – und mit ihm die Betrachter*innen – blickt, ebenso wie der im Vordergrund dargestellte Mann, der uns den Rücken zuwendet, durch ein rundes Loch in einer Wand auf die andere Seite. Der sichtbare Ausschnitt von der Welt hinter der Mauer zeigt scherenschnittartig den Umriss eines vor hellem Hintergrund im Schatten stehenden weiteren Mannes. Wie die Rückenfigur im Vordergrund trägt auch der Mann hinter der Mauer ein Gewehr über der Schulter. Als Betrachter*innen sehen wir hier sozusagen dem Fotografen dabei über die Schulter, wie er einem Kämpfer dabei über die Schulter schaut, wie dieser durch ein bildähnliches Guckloch einen anderen Kämpfer anschaut. Und wie es auf vielen der bislang behandelten Metabilder der Fall ist, sehen wir insgesamt eigentlich nicht viel Aufschlussreiches. Auch dieses Metabild bildet eher das Betrachten von Bildern ab, als uns Informationen über die Kampfhandlungen zu liefern, in deren Kontext es entstanden ist.

Eine weitere interessante Variation des Themas Bild im Bild ist unter den Aufnahmen der Fotoreportage *The Battle of Sidon* Sebastian Castañedas aus Syrien zu finden. Hier sieht man die unscheinbare Abbildung eines Stücks Straßenasphalt, auf dem verloren und isoliert eine Portraitfotografie im Passfoto-Format liegt.⁵² Unklar bleibt, wer der junge Mann – womöglich ein Jugendlicher – ist, den die herumliegende Fotografie zeigt. Er hat ein Allerweltsge-sicht und eine unauffällige Frisur. Unmöglich ist zu sagen, auf welchem Weg das Bild auf den Boden gelangt ist, wo der Fotograf es offenbar vorgefunden hat; der Hintergrund eines tobenden Häuserkampfes bei der Eroberung der Stadt lässt jedoch nichts Gutes vermuten. Plausibel scheint, dass das Bild aus

51 Abgedruckt in: Brown, *Libyan Sugar*, 150.

52 Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stand 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

einem zerstörten Wohnhaus auf die Straße geweht oder einer toten oder verletzten Person aus der Tasche gefallen ist. Niemand hält hier dem Auge der Öffentlichkeit anklagend das Antlitz eines betrauerten Angehörigen entgegen; niemand erinnert mit diesem verlorenen Foto an eine bestimmte Person. Der Ort, an dem es auf der Straße liegt, ist keine Gedenkstätte, kein Traualtar, sondern ein Schlachtfeld. Und doch setzt das Foto dem jungen Mann, der vielleicht tot ist und über den wir nichts wissen, ein Denkmal – in seiner unpersönlichen Vagheit vergleichbar den nach den Weltkriegen vielfach errichteten *Grabmälern der namenlosen Soldaten*. Es erscheint als eine Art „Denkmal der namenlosen Kriegsoffer“.

Darin zeigt sich die Verwandtschaft dieser Aufnahme zu einer ganzen Klasse von Bild-im-Bild-Fotografien, die das Prinzip der Binnenrahmung nutzen, um die Memorialfunktion von Bildern im Allgemeinen und von Fotos im Besonderen hervorzuheben. Wo Menschen verschleppt oder getötet werden, wo sie „verschwinden“, durch Verbrechen oder in Kampfhandlungen zu Tode kommen, dient das fotografische Abbild den Hinterbliebenen und der Öffentlichkeit als Vehikel der Erinnerung an den Abwesenden. Die Protestkultur hat weltweit gelernt, sich dies medienwirksam zu Nutzen zu machen: Demonstrant*innen, die auf das Schicksal Verfolgter, Verschleppter oder „Verschwundener“ aufmerksam machen wollen, halten den Kameras der Fotojournalisten Bilder der Vermissten entgegen.⁵³

Auch in der kommerziellen Kriegsfotografie wird diese Geste der Bildpräsentation durch Angehörige häufig aufgenommen, unter anderem auf einem von Paolo Pellegrins Bildern aus dem Gazastreifen, auf dem im Hintergrund Familienangehörige eines bei Kämpfen zu Tode gekommenen Angehörigen der sogenannten „Volksfront zur Befreiung Palästinas“ sein schwarz gerahmtes Porträt durchs Zimmer tragen.⁵⁴ Pellegrin lenkt unseren Blick gezielt auf das Bild im Bild, in dem er auf dieses Bild und die Frau, die es in Händen hält, fokussiert und die beiden anderen Personen im Bild unscharf erscheinen lässt.

53 Siehe z. B. die Fotografie demonstrierender Mitglieder von Amnesty International mit Bildern von 43 verschwundenen Studierenden bei einem Protest gegen Folter und Mord in Mexiko am 12. April 2016 vor dem Bundeskanzleramt in Berlin, zu finden auf <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/drogenkrieg-in-mexiko-mehr-als-240-leichen-entdeckt-14919631/mitglieder-von-amnesty-14919659.html> (Stand 2.1.2021).

54 Diese Aufnahme ist u. a. unter <https://www.smithfund.org/recipients/2006-paolo-pellegrin> (Stand 2.1.2021) zu sehen.

Zudem ist das Bild im Bild, wie es bei der Verwendung dieses Motivs üblich ist, im Zentrum der Bildfläche positioniert.

Unter Alfred Yaghobzadehs Bildern aus dem revolutionsgebeutelten Kiew des Frühjahrs 2014⁵⁵ ist eine Reihe von Porträts trauernder Angehöriger getöteter Demonstrant*innen, die – teils offenbar im Rahmen von Trauerzügen und Beerdigungen, teils aber anscheinend auch nur dem Fotografen gegenüber zwischen den Barrikaden des Straßenkampfes – Fotos der Toten vor dem Körper halten. Teilweise bedienen sie sich dabei einer religiös aufgeladenen Symbolsprache, indem sie Dornenkränze um die Bilder legen.

Weitere Bilder der Serie zeigen Gedenk-Arrangements für die Gefallenen auf den umkämpften Straßen und Plätzen. Zwischen Blumen, Kerzen, Schriftzügen und anderen symbolisch verwendeten Gegenständen – unter anderem Fahrrad- und Motorradhelmen, wie die Protestierenden sie zum Schutz trugen – befindet sich im Zentrum stets ein Bild des oder der Toten.

Derartige Arrangements gehören international zur Trauerkultur. Sie finden sich häufig dort, wo das Sterben eines Menschen im Zusammenhang politischer Auseinandersetzungen, terroristischer Akte oder politisch motivierter Gewalttaten stand. Neben der Erinnerung an die Verstorbenen ist es der Zweck dieser ephemeren Denkmäler, ein politisches Statement abzugeben und herauszustellen, dass es sich bei diesem Tod nicht nur um eine ganz persönliche, individuelle Tragödie handelt, sondern dass ihm darüber hinaus eine Bedeutung für die Allgemeinheit zukommt. Das Gedenken an die einzelnen Verstorbenen ist hier aufgrund der Hintergründe ihres Todes von öffentlichem Interesse und keine Privatangelegenheit. So erklärt sich, weshalb Bilder von blumen- und stofftierumringten Fotos oder vergleichbaren Memorabilia fest zum Motivrepertoire der Pressefotografie gehören, obgleich diese Bilder in vielerlei Hinsicht wenig spektakulär und oft auch ästhetisch nicht über die Maßen reizvoll sind. Beispielsweise gehört Justin Ides Aufnahme von Blumen und einem Foto Heather Heyers am Todesort der Studentin, die während rechtsradikaler Aufmärsche in Charlottesville, Virginia, von einem Neonazi mutmaßlich absichtlich überfahren wurde,⁵⁶ nicht zu den eindrucklichsten oder aufwühlendsten Bildern der Ereignisse, die sich im August 2017 in der amerikanischen Kleinstadt

55 Zu finden unter <https://www.lensculture.com/articles/alfred-yaghobzadeh-ukraine-revolution-2014-in-black-and-white> (Stand 20.12.2020); dort keine Titel oder erklärenden Unterschriften.

56 Zu finden unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/editors-choice-pictures-idUSRTS1BQOE> (Stand 2.1.2021).

abspielten. Weit spektakulärer wirken all die Aufnahmen, die Schlägereien zwischen Demonstrant*innen und Gegendemonstrant*innen zeigen, und jene, auf denen zu sehen ist, wie das Auto des Attentäters weitere Opfer in die Luft schleudert. Was Motiv und Bildkomposition angeht, ist Ides Fotografie geradezu langweilig. Zu sehen ist nicht viel mehr als die Straßenkreuzung, auf der der Anschlag geschah und auf der nun das gerahmte Porträt der Toten flankiert von Blumensträußen liegt; im Hintergrund, undeutlich und im Schatten, sind Passant*innen zu erkennen. Einzig auffällig ist das zentral und unmittelbar vor Heyers Abbild positionierte handgemalte Demonstrationsplakat mit der Aufschrift „No place for hate“, das zum einen eine Mahnung an die Bildbetrachter*innen ausspricht und zum anderen auf die Überzeugungen und Absichten der Getöteten hinweist. Bittere Ironie kann man darin ausgedrückt sehen, dass dieser Slogan ausgerechnet an einem Ort platziert wurde, an dem das momentane Scheitern der durch ihn kundgetanen Intentionen mit dramatischen Folgen offenbar wurde. Ides Foto kommt, obgleich es kompositorisch und ästhetisch gewissermaßen wenig zu bieten hat, eine signifikante Funktion im Gesamtzusammenhang der bildjournalistischen Erzählungen von den Unruhen in Charlottesville zu. Neben einer temporären Gedenkstätte für eine ermordete junge Frau bildet diese Fotografie das Verbildlichen von Gewalttaten selbst ab: Es zeigt ein Bild im Bild, eine Fotografie in der Fotografie, die an einen Menschen erinnert, der nicht mehr da ist – der für die entfernten Bildbetrachter*innen quasi schon so weit entrückt ist, dass von ihm nur noch die Abbildung einer Abbildung zu sehen ist. Damit führt es vor, dass Bilder uns (wenn auch nur flüchtig) vergegenwärtigen können, was endgültig verloren ist, und sie deshalb unserer Erinnerung als Krücken dienen müssen, wo keine greifbareren Spuren des Abwesenden zur Verfügung stehen.

Zu den selbstreflexiv ihre Bildlichkeit offenlegenden Metabildern gehören auch all jene, die ihre *Ausschnitthaftigkeit* betonen und die Willkür aufzeigen, mit der von Fotograf*innen und Bildredakteur*innen die Bildgrenze festgelegt wird. Diese Fotografien stellen heraus, was sie *nicht zeigen*, indem nämlich Wesentliches augenscheinlich aus der Bildfläche ausgeschlossen wird; sie machen damit sichtbar, wie unvollständig die durch Bilder gelieferten Informationen über das dargestellte Geschehen zwangsläufig sind, da doch jedes Bild eine Grenze hat, hinter der sich alles Mögliche verbergen könnte, und thematisieren damit indirekt die Macht ihrer Erzeuger*innen, die die abgebildete

Wirklichkeit für uns im Rahmen fassen und dabei selbst entscheiden, was sie uns sehen lassen und was nicht.

Fotografien, deren Ränder genau das abschneiden, was naiv betrachtet der interessanteste Bestandteil der abgebildeten Szenerie sein müsste, werden oft als besonders „künstlerisch“ oder anspruchsvoll wahrgenommen – schließlich enthalten sie den Betrachter*innen so viel vor, dass allzu einfache Schlussfolgerungen über das Gesehene nicht möglich sind, wodurch diese Bilder schlechter nur „konsumiert“ werden können, sondern tatsächlich *betrachtet* und interpretiert werden müssen. Es überrascht deshalb nicht, dass sie vielfach mit hoch dotierten Preisen ausgezeichnet werden. So lässt sich nicht leugnen, dass die Jury des World Press Photo Awards eine gewisse Vorliebe für derartige Aufnahmen zu haben scheint.

In der Sammlung des renommierten Wettbewerbs finden wir beispielsweise eine Fotografie Wojciech Grzedzinski,⁵⁷ die den blutbesudelten, blau gefliesten Boden eines Leichenhauses zeigt. Zu sehen ist der größte Teil einer auf dem Boden liegenden Trage, auf der zusammengeknüllt ein blutiges Kleidungsstück und eben solches Verbandszeug liegen geblieben sind, sowie die untere Körperhälfte eines hinten rechts im Bild auf dem bloßen Boden abgelegten Leichnams. Der Oberkörper des Toten, damit auch sein Gesicht und alle ihn näher identifizierenden Merkmale, sind unsichtbar hinter dem rechten Bildrand verborgen. Brutal zerschneidet also die Bildgrenze hier sogar den menschlichen Körper; sie lässt ihn – bzw. das, was von ihm sichtbar ist – entindividualisiert wie ein Stück Fleisch im Schlachthof zurück. Unwillkürlich fragt man sich, was dem Toten widerfahren ist – ob möglicherweise der Zustand der oberen Körperhälfte so dramatisch ist, dass er den Betrachter*innen deshalb vorenthalten wird. Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Frage bietet die Trage, deren ockerfarbener Stoff tiefrot durchtränkt ist. Da das unsichtbare, nur vorgestellte Grauen oft unheimlicher ist als das, das offen zutage tritt, kann ein solches Bild auf Betrachter*innen, die sich gedanklich und emotional intensiv darauf einlassen, ausgesprochen verstörend wirken. Auf einer Metaebene ist dieses

57 Die Aufnahme entstand im August 2008 in Georgien und ist unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30616/9/2009-Wojciech-Grzedzinski-SNS3-JK> zu sehen (Stand 2.1.2021), dort als 11. Bild der Fotostrecke mit der Beschreibung „The body of a Georgian soldier lies in a morgue. Conflict broke out between Russia and Georgia in August over the breakaway region of South Ossetia. On August 7, Georgia launched an attack on South Ossetia, saying its aim was to restore constitutional order. Russia sent troops in support of the separatists, and on August 9 staged an air attack on Gori, a Georgian town near South Ossetia. Russian troops occupied the area around Gori, but later pulled back under a ceasefire“.

Bild eine Metapher für die eingeschränkte Wahrnehmung entfernter Katastrophen und Kriege durch den modernen westlichen Medienkonsumenten: Wir sehen gerade genug, um das Gefühl zu entwickeln, dass hinter den Grenzen unserer Wahrnehmung noch weit Schrecklicheres lauert.

Die willkürlich anmutende Brutalität, mit der Fotograf*innen Bildausschnitte aus dem gesehenen Ganzen einer Situation herauschneiden, kann auch dazu führen, dass die Betrachter*innen kaum verstehen, was ihnen eigentlich gezeigt wird. So werden aus Fotos, die eigentlich reale Ereignisse abbilden, Bilder, die so wenig konkret sind, dass sie redaktionell eher als Symbolbilder zur Illustration eines Artikels denn zur Dokumentation konkreter Geschehnisse verwendbar sind.

Während ausufernder Proteste, die in Griechenland infolge der Wirtschaftskrise von 2008 und der daraus resultierenden rigorosen Sparpolitik um sich griffen, schoss beispielsweise Yannis Kolesidis ein Foto,⁵⁸ auf dem nichts zu sehen ist außer zwei Kunststoffschilden der Polizei, hinter denen sich undeutlich die uniformierten Körper von Polizisten oder Polizistinnen abzeichnen, und die eine rote Mappe umklammernde Hand eines wohl älteren Menschen – wahrscheinlich eines Mannes – in Zivilkleidung, unter dessen Jackenärmelsaum ein schmales Rinnsal Blut über den Handrücken nach unten läuft. Wir wissen nicht, ob der Besitzer der verletzten Hand ein Demonstrant ist, ob er sich die Verletzung bei Auseinandersetzungen mit den Polizisten zugezogen hat, ob er den sich durch Schilde schützenden Polizisten im Moment der Aufnahme alleine gegenübersteht oder ob er Teil einer größeren Gruppe ist, oder was sich eigentlich in der auffälligen Mappe befindet. Letztendlich verstehen wir eigentlich überhaupt nicht, was sich hier abgespielt hat – weil nämlich alles, was uns die Zusammenhänge verständlich machen könnte, durch die radikale Setzung der Bildgrenze im Verborgenen gehalten wird.

Ganz ähnlich und noch radikaler verfährt Paul Linqvist mit einer Aufnahme, die im August 2008 in Georgien entstanden ist und eine blutverschmierte Männerhand zeigt, mit der sich jemand auf der Heck- oder Windschutzscheibe eines Autos abstützt.⁵⁹ Es stellen sich dieselben Fragen wie beim vorangegangenen

58 Zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30520/1/2009-Yannis-Kolesidis-PN2> (Stand 2.1.2021); dort datiert auf den 9.12.2008 und mit der Beschreibung „A man’s hand drips blood as he stands in front of riot police at a demonstration outside the Greek parliament (...)“.

59 Zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30495/3/2009-Lars-Lindqvist-GNS2-AJ> (Stand 2.1.2021) als drittes Bild der Fotostrecke; dort datiert auf den 15.8.2008 und durch die

Beispiel: Wer ist dieser Mann? Ein Demonstrant? Wurde er bei den Protesten von Polizisten verletzt? Wo befindet er sich gerade? Ist er allein? Usw. Hinzu kommt, dass ohne die Kontextualisierung durch eine Bildunterschrift in diesem Fall noch nicht einmal festzustellen ist, dass das Bild bei einer Demonstration aufgenommen wurde, bei der es zu Ausschreitungen und Polizeigewalt kam. Genauso gut könnte dieses Bild jemandes Hand zeigen, der bei einem Unfall zu Schaden gekommen ist, o. ä. Linqvists Aufnahme wirkt wie das Echo einer Fotografie Gilles Peress' aus den Neunzigerjahren,⁶⁰ die ohne weitere Informationen zum Zusammenhang Hände von mehreren Personen abbildet, die sich von innen und außen gegen eine Fensterscheibe pressen. Das Gezeigte erinnert an eine Abschiedsszene; wenn man weiß, dass das Bild zur Zeit der Balkankriege in Bosnien aufgenommen wurde, liegt auch ohne weitere Erklärung die Schlussfolgerung nahe, dass sich hier Flüchtende in einem Bus von ihren Angehörigen verabschieden.

Es sollte durch die zusammengetragenen Beispiele deutlich geworden sein, dass die Potenziale zu selbstreflexiver Auseinandersetzung mit der Abbildung von Gewalt, ihren Bedingungen, Grenzen und Möglichkeiten durchaus eine Grundlage dafür bieten, Bilder als ein alles andere als wertloses Reflexionswerkzeug aufzufassen und davon auszugehen, dass sie zu Diskursen über Krieg und Gewalt durchaus Substanzielles beizutragen haben, wenn man sie entsprechend zu interpretieren weiß.

Auf der Grundlage dieser Feststellung kann exemplarisch dargelegt werden, wie Bilder möglicherweise ausdrücken können, was über Gewalt und das von ihr verursachte Leid schwer in Worte zu fassen ist.

Erläuterung „Following the escalation in fighting between Georgian forces and separatist militia in the break-away region of South Ossetia in August, Russian troops intervened and for a while occupied parts of Georgia outside of South Ossetia. They later pulled back under a ceasefire (...)“ ergänzt, die bemerkenswerterweise nicht auf das Bildmotiv oder die konkrete Entstehungssituation eingeht.

60 Gemeint ist eine Aufnahme aus Peress' Bildreportage Farewell to Bosnia von 1993, die unter https://www.fotomuseum.ch/de/explore/collection/series/16746_farewell_to_bosnia zu finden ist (Stand 3.1.2021), dort ohne Bildtitel oder Nummerierung.

2 Visualisieren, was über Gewalt nur schwer gesagt werden kann

Die im Folgenden skizzierten Ansätze, Bilder als Medien zu verstehen, die Wahrheiten über Gewalt aufdecken können, indem sie etwas zeigen, fußen sämtlich auf der Beobachtung, dass fotografische Abbildungen realer Geschehnisse ein performatives Element aufweisen können: Indem es etwas abbildet, „tut“ das Bild mehr als nur etwas abzubilden; wenn es abbildet, wie jemand öffentlich gedemütigt wird, vollzieht es den Demütigungsakt gewissermaßen mit; wenn es etwas darstellt, und zwar egal was, erschafft es durch den „Akt“⁶¹ der Darstellung zugleich sich selbst und sein Motiv, weshalb jedes Bild immer auch eine „Aussage“ über sich selbst, und nicht nur über die abgebildeten Gegenstände, gelesen werden kann; und dadurch, dass es etwas „tut“, dass es auf eine bestimmte Weise wirksam wird, zeigt es zugleich, worin diese Wirkung besteht.

Im Kontext der Gewaltdarstellung stellt sich bei genauerer Betrachtung dieser Wirkweisen heraus, dass es faszinierende Parallelen und Berührungspunkte zwischen der Funktionsweise von Bildern und bestimmten Charakteristika von Gewaltphänomenen gibt, weshalb Bilder durch das, was sie „tun“, zugleich „Aussagen“ über Gewalt und ihre Funktionsweisen machen. Unter anderem stellen sie nämlich heraus, dass Gewaltakte oft selbst eine Praxis der Bilderzeugung sind.

2.1 Gewalt als Praxis der Bilderzeugung

„Zuschauer bei Katastrophen sein, die sich in einem anderen Land ereignen“, so Sontag, ist eine durch und durch moderne Erfahrung (...).⁶² Das Grauen, das wir zu sehen bekämen, lade uns ein, „entweder Zuschauer zu sein oder Feiglinge, die nicht hinsehen können.“ Die Zuschauerverolle ist eine Rolle, der

61 Dieser Ausdruck muss hier in Anführungszeichen stehen, weil, wie umfangreich begründet wurde, Bilder nicht im selben Sinne als autonome Akteure gelten können wie Personen. Sie können nur insofern „agieren“, als sie von Menschen hergestellt, verwendet und rezipiert werden und aus diesen menschlichen Handlungszusammenhängen spezifische Bildwirkungen entstehen.

62 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 25.

„von zahlreichen bedeutenden Leidensdarstellungen ihr eigenes Recht zugebilligt wird“.⁶³ Das Motiv der Marter in der Kunst beispielsweise enthält in der Regel Zuschauerfiguren.

Wenn in Darstellungen von Gewalttaten Zuschauer*innen abgebildet werden, die nicht eingreifen, um die Gewalt zu beenden, ja die eventuell sogar gar nicht besonders aufmerksam hinsehen, dann normalisieren diese Bilder, so befürchtet Sontag, Passivität, statt zu couragiertem Eintreten gegen Unrecht zu motivieren: „Die unausgesprochene Botschaft lautet: Nein, ändern lässt sich daran nichts – und die Vermischung von unaufmerksamen und aufmerksamen Zuschauern unterstreicht dies“.⁶⁴

Meines Erachtens leisten solche Darstellungen allerdings auch einen potentiellen Beitrag nicht nur zu einer selbstkritischen Reflexion des eigenen Betrachtungsverhaltens auf Seiten ihrer Rezipient*innen; sie zeigen auch etwas, was in Beschreibungen von Gewalttaten und Kriegsereignissen nicht immer in ausreichendem Maße berücksichtigt wird: dass nämlich Gewalt oft ganz wesentlich eine *Praxis der Bilderzeugung* ist, Gewalt also ausgeübt wird, um ein Bild zu erzeugen und indem ein Bild erzeugt wird. Das bedeutet nicht, dass dieses Bild immer dauerhaft festgehalten sein muss, beispielsweise in Form einer fotografischen Aufnahme. Es kann sich dabei selbstredend auch nur um das wahrgenommene Bild im Auge der Umstehenden Beobachter*innen handeln, für die beispielsweise eine makabere Hinrichtungsszene inszeniert wird. Es scheint daher lohnenswert, sich auch mit dem Phänomen der Betrachterfiguren in Gewaltbildern noch eingehender auseinanderzusetzen.

2.1.1 Fallanalysen: Betrachterfiguren im Bild

Zu den im Großen und Ganzen als selbstreflexiv oder selbstreferenziell zu klassifizierenden Darstellungstechniken gehören auch solche, die die Rolle der Bildbetrachter*innen reflektieren. Beliebtes Mittel der Wahl sind hier Bildelemente, die am Bildrand gerade noch sichtbar sind und auf den Standort

63 Ebd., 51.

64 Ebd., 51–52.

der Kamera und des Fotografen verweisen, der identisch ist mit dem fiktiven Standort, von dem aus die sich ins Bild hineinversetzenden Betrachter*innen durch die Augen der Fotograf*in das Dargestellte zu sehen scheinen. Die Fiktion der Fotografie besagt beispielsweise – je nachdem, welche Aufnahme man sich gerade ansieht – : Stell dir vor, du siehst diese Ruine zweier Häuser in einer vom Krieg zerstörten Stadt;⁶⁵ stell dir vor, du siehst es durch ein Loch in einer Wand oder einem Zaun, der so dunkel ist, dass man ihn kaum erkennen kann. Wie würde das aussehen? Du würdest vor der dunklen Fläche stehen und würdest das hier sehen: einen schwarzen Rand um dein Blickfeld, darin ein Loch mit unförmig ausgefranstem Umriss, das den Blick freigibt auf einen weißgrauen Himmel und das Skelett der beiden Gebäude sowie den aufgetürmten Schutt zu deren Füßen. Ein kritischer Betrachter wird sich fragen, was das für ein Ort ist, an dem zu stehen er sich vorstellen soll. Das soeben beschriebene Bild ist kein Kriegsfoto, sondern ein Filmstill; auch Fotojournalist*innen jedoch nutzen das Guckloch-Motiv, um einen so rätselhaften fiktiven Standort für den Betrachter zu schaffen. Als Beispiel für dieselbe Technik sei eines der Bilder aus Castañedas Bildreportage *The Battle of Sidon* genannt.⁶⁶ Hier wird der Blick durch eine Art ovalen Spalt in einer ebenfalls tiefschwarzen Fläche, bei dem es sich beispielsweise um ein verformtes Fenster in einem Autowrack handeln könnte, auf eine Straßenszene im umkämpften Sidon gelenkt. Vorrangiger Grund für den Einsatz solcher Techniken ist vermutlich, dass die so entstandenen Bilder Neugier wecken, sich von anderen Bildern abheben und deshalb interessanter scheinen als andere. Unabhängig von den Zwecken, die mit dieser Darstellungsstrategie verfolgt werden, eröffnet diese analytisch-kritische Betrachtung großartige Möglichkeiten, das Verhältnis der Fotografie zu ihrem implizierten Betrachter*innen zu untersuchen – was im Zusammenhang der Kriegsfotografie eingehende Überlegungen zur Rolle der Fotograf*in als Beobachter*in der abgebildeten Situation, aber auch zur Rolle der die Bilder schließlich betrachtenden Medienrezipient*innen nach sich ziehen kann. Wer beispielsweise zu Zeiten des Vietnamkriegs ein von Hong Seong-Chan 1966

65 Wie beispielsweise in dem Filmstill aus Joris Ivens' *Spanish Earth* von 1937, das bei Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, Abb. 19 des „Visual Essays“ IV abgedruckt ist.

66 Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stand 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

aufgenommenes Foto einer Gruppe gefangener Vietnamesen⁶⁷ zu sehen bekam, die mit gefesselten Händen und verbundenen Augen zwischen ihren bewaffneten Bewachern auf dem Boden kauern, der wurde durch den den Vordergrund des Bildes durchschneidenden Stacheldraht eines Zaunes, durch den hindurch das Bild wohl aufgenommen wurde, auf subtile Weise daran erinnert, dass das Bild eben nicht magisch ein Fenster zur Realität in dem fernen Land öffnet, sondern ein Fotograf aus Fleisch und Blut am Ort des Geschehens war, der genau dort, vor diesem Stacheldrahtzaun, stand und durch diesen Zaun von den Menschen, die er fotografierte, getrennt war. Eine Parabel auf die Situation der fernen Beobachter*in vor ihrem Fernseher oder ihrer Zeitschrift, die durch den Zaun, die Bildgrenze und viele 1000 km von den Fotografierten getrennt war, die diese fremden Menschen sehen, sie aber nicht erreichen und nicht auf ihr Schicksal Einfluss nehmen konnte; die als Zuschauer*in dieser Szene gewissermaßen ein Eindringling, ein Fremdkörper und durch ihr Nichtstun zudem auf diffuse Weise eine Mittäter*in geworden war.

Das Nichtstun der Zuschauer*innen ist ein weiterer jener Topoi der Gewaltfotografie, die jeden historischen und politischen Kontext transzendieren und immer und überall wieder aufzutauchen scheinen. In einer seiner erschütterndsten Variationen begegnet er uns in einer Aufnahme George Rodgers aus dem befreiten Konzentrationslager Buchenwald im Jahr 1945, auf der zu sehen ist, wie ein noch kleiner Junge, scheinbar allein und unbegleitet von Erwachsenen an einer langen Reihe von Leichnamen, die den Straßenrand säumen, vorbeiläuft.⁶⁸ Es ist unmöglich zu sagen, was der Junge dabei empfindet; seine Mimik verrät nicht viel, außer dass er die Augen zusammengekniffen und das Gesicht leicht abgewendet hat, was aber mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Sonne zurückzuführen ist, die ihn blendet, denn dass die Sonne frontal auf sein Gesicht scheint, ist klar aus der Ausrichtung des Schattens, den er auf den Boden wirft, zu schließen. Da das Kind nicht unterernährt wirkt und seine Kleidung in gutem Zustand ist, spricht nichts dafür, dass es zu den Gefangenen gehört hat; eher wohl zur Zivilbevölkerung, die man ja bekanntlich gezwungen hat, mit eigenen Augen die Leichenberge anzusehen, die von den Verbrechen zeugten, die die Nazis ohne ihre Gegenwehr – ja sogar mit ihrem Einverständnis – quasi vor ihrer eigenen Haustür begehen konnten. Das Kind auf diesem

67 Abgedruckt in: Hamill, *Vietnam: The Real War*, 166.

68 Abgedruckt in: Frei, 1945: *Ikonen eines Jahres*, 122.

Bild jedenfalls wirkt vollkommen fehl am Platz; dass man ein so junges Kind einem derartigen Anblick aussetzen würde, kommt uns heute fremd vor, was aber nur aus dem ungeheuren Privileg resultiert, dass wir Zentraleuropäer*innen so fern von Krieg und Massakern leben, dass wir die Erfahrung, wie alltäglich und unspektakulär der Horror offensichtlich werden kann, wenn man ihm zu lange zu nahekommt, gar nicht machen können.

Viele Bilder, die das Nichteingreifen ihrer Urheber*innen in die dargestellten Ereignisse auf provozierende Weise hervortreten lassen, lassen sich unter dem groben Titel der „Gaffer-Bilder“ zusammenfassen. Sie zeigen oder lassen zumindest vermuten, dass die Fotograf*in bei der Rettung Verwundeter unmittelbar im Weg der Rettungskräfte gestanden hat,⁶⁹ dass sie sich bei ihrer medizinischen Behandlung zwischen die Helfer gedrängt hat,⁷⁰ dass sie noch vor dem Eintreffen von Ärzt*innen oder Sanitäter*innen einer offensichtlich schwer verletzten Person gegenüberstand und sie fotografierte, statt Erste Hilfe zu leisten (oder zumindest, *bevor* sie erste Hilfe leistete).⁷¹ Sie zeigen, wie Menschen einander helfen, sich bemühen, eine verletzte oder tote Person aufzuheben – und zeigen dabei auch, dass die Fotograf*in nicht mit anfasst;⁷² oder sie zeigen sogar den Blick der Täter*innen auf ihr Opfer, weil sie aus dem Pulk der Täter*innen hinaus von einer Fotograf*in, die sich in deren

69 Diesen Eindruck erweckt die Aufnahme Andrew Quilts vom Schauplatz eines Bombenattentats in Kabul am 31.5.2017 die unter <https://mobile.nytimes.com/2017/05/31/world/asia/kabul-bombing-photos-afghanistan.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&referer=https://m.facebook.com/> (Stand 3.1.2021) mit der Bildunterschrift „After the explosion, emergency personnel evacuated the wounded. The bombing occurred as people were headed to work“ zu sehen ist: Die Helfer, die hier einen verletzten Mann auf einer Trage abtransportieren, laufen direkt auf den Fotografen zu und gestikulieren auf eine Art und Weise in Richtung Kamera, die suggeriert, dass sie nicht wollen, dass weiter Bilder gemacht werden, und dass die Anwesenheit des Journalisten stört.

70 Dies scheint beim Zustandekommen einer Aufnahme Peter van Agtmaels aus seiner Afghanistan-Reportage *2nd Tour, Hope I don't Die* der Fall zu sein, die zeigt, wie ein schwer verwundeter afghanischer Soldat von Militärsanitätern versorgt wird (gemeint ist das 7. Bild der Fotostrecke unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/2nd-tour-hope-i-dont-die/>, Stand 3.1.2021); wie van Agtmael hier hat auch Barbaros Kayan eines seiner Fotos von den Unruhen in Kiew, das zeigt, wie ein schwer verletzter Demonstrant am Boden liegt, zwischen den Helfern hindurch geschossen; die Aufnahme ist Teil von Kayans Reportage *Occupy Kiew*, die unter <https://www.lensculture.com/articles/barbaros-kayan-occupy-kiev/> (Stand 20.12.2020) als 15. Bild zu finden ist.

71 Dieser Gedanke drängt sich auf, wenn man z. B. Omar Sobhanis Fotografie eines beim Bombenanschlag in Kabul am 31.5.2017 offenbar schwer Verletzten betrachtet, die u. a. unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/rush-hour-blast-in-kabul-idUSRTX38D0W> (Stand 3.1.2021) zu finden ist.

72 Dies ist beispielsweise bei einer Aufnahme aus Yaghobzadehs Reportage aus Kiew der Fall, die unter <https://www.lensculture.com/articles/alfred-yaghobzadeh-ukraine-revolution-2014-in-black-and-white> (Stand 20.12.2020) zu finden ist; gemeint ist das 60. Bild der Serie (ohne Titel, ohne Bildunterschriften).

Reihengedrängt hat, aufgenommen wurden.⁷³ Wer dazu neigt, angesichts solcher Bilder wütend zu werden, sollte sich jedoch stets vor Augen halten, dass auch im Fall all dieser Beispiele die Fotograf*innen ganz einfach ihrem Beruf nachgegangen sind; dass es nicht reicht, wenn es am Ort von Kriegen, Unruhen oder Polizeigewalt Sanitäter*innen und Ärzt*innen gibt, sondern eben auch Journalist*innen vor Ort sein müssen, damit die Weltöffentlichkeit erfahren kann, was geschehen ist. Eine Rezipient*in, die davon abgestoßen ist, muss sich auch gefallen lassen, dass man sie darauf hinweist, dass die Erwartungshaltung, die sie und andere Rezipient*innen an die Medien richten, verantwortlich dafür ist, dass es einen Markt für solche Bilder gibt; und dass ihre moralische Ent-rüstung über das Handeln der Fotograf*in möglicherweise nichts anderes ist als das auf diese projizierte schlechte Gewissen, das sich einstellt, wenn einem auffällt, dass *man selbst als Betrachter*in des Bildes* hier die distanzierte, un-tätige Beobachter*in ist, die das Leid der Betroffenen zwar sieht, aber im über-tragenen Sinne eben auch keine Hand ausstreckt, um zu helfen.

Hinzu kommt, dass einige der Bilder, zu deren Herstellung die Fotograf*in-nen sich zwischen die umstehenden Zuschauer gemischt haben, in Situati-onen entstanden sind, die möglicherweise hochgradig gefährlich auch für die Fotograf*inenn selbst waren. Eines der Fotos Alvaro Canovas aus Mossul⁷⁴ bei-spielsweise zeigt eine Reihe von Männern, die um einen am Boden liegenden Schwerstverletzten oder Toten herumstehen; charakteristisch für die Ikono-graphie der Zuschauergruppe in der zeitgenössischen Kriegsfotografie ist, dass von keinem der versammelten Zuschauer das Gesicht zu sehen ist; die Köpfe sind vom oberen Bildrand abgeschnitten; wir bekommen den Eindruck, dass eine anonyme Menge von Menschen aus unklaren Motiven um die Person am Boden herumstehen, was eine bedrückende, bedrohliche Atmosphäre schafft, selbst wenn es sich bei diesen Leuten um potentielle Helfer oder zumindest Sol-daten der selben Seite handeln sollte, auf der der Tote oder Verletzte stand. In diesem speziellen Fall wird das Bedrohliche der Situation auch darin deutlich,

73 Beispielsweise hat Anton Vaganov im Juni 2017 in St. Petersburg fotografiert, wie Polizisten einen regierungskritischen Demonstranten wegtrugen (siehe 2017 <https://www.reuters.com/news/picture/anti-putin-protesters-detained-idUSRTS16Q22>, Stand 3.1.2021). Vaganov schoss das Foto von einem Standpunkt zwischen den Polizisten aus, so dass er wie sie auf den Demonstranten hinuntersah. Betrachter*innen, die mit den Pro-testierenden sympathisieren und das Durchgreifen der Polizei bei diesen Protesten als gewalttätig empfinden, könnten geneigt sein, dies als unangemessen zu empfinden.

74 Die Bildreportage mit dem Titel *Battle for Mosul* ist zu finden unter <http://alvarocanovas.com/projects/battle-for-mosul-journey-1/> (Stand 3.1.2021), gemeint ist hier Bild 10.

dass einige der Männer bewaffnet sind und die Verwundungen des Mannes am Boden so sichtbar schwer sind; es ist klar, dass die fotografierte Situation in engem zeitlichem und räumlichem Zusammenhang mit akuten Kampfhandlungen stattgefunden hat. Noch eindringlicher wirkt eine der Aufnahmen Walter Astradas von den Unruhen in Kenia 2008, die einen vermutlich sterbenden oder bereits toten jungen Mann mit durchgeschnittener Kehle zeigt, der auf einem Tuch oder Teppich liegt, das bzw. der von um ihn herum stehenden anderen Männern festgehalten wird.⁷⁵ Die grausige Halswunde, die Menge an Blut, aber auch das von einem der Umstehenden gehaltene große Messer, das den Vordergrund des Bildes dominiert, machen deutlich, wie gefährlich aufgeheizt die Stimmung an diesem Ort zu dieser Zeit gewesen sein muss, welche Eskalationen und Gewaltexzesse in jedem Moment an jeder Ecke zu erwarten waren. Sieht man dieses Bild, ohne zusätzliche Informationen zu bekommen, dann hat es den Anschein, als beobachte man einen Lynchmob dabei, wie er sein hilfloses Opfer erledigt. Zu diesem Eindruck trägt die Perspektive, aus der das Bild aufgenommen ist, einiges bei: der Fotograf hat die Kamera auf Schulterhöhe der Umstehenden gehalten und zwischen den eng gedrängten Körpern dieser Männer hindurch von oben auf den Toten oder Sterbenden herabfotografiert. Liest man das Bild als Darstellung eines Lynchmobs, so macht es den Fotografen in den Augen der Betrachter*innen zum Mittäter, zum Teil des Mobs. Die Bildunterschrift, die das Foto auf der Website des World Press Foto Awards begleitet, erklärt jedoch, dass der Mann im Tragetuch hier von seinen eigenen Kameraden beiseite getragen wird, nachdem er von der gegnerischen Seite so fatal verletzt worden ist.

Eine andere Aufnahme Astradas, die zur selben Zeit ebenfalls in Kenia entstanden ist,⁷⁶ variiert das Thema des scheinbaren Lynchmobs: Hier ist ein auf der Straße liegender Leichnam zu sehen, von denen ihn Umstehenden sind diesmal jedoch nur die lang gezogenen Schatten zu erkennen. Wieder hat Astrada zwischen den Männern gestanden, die auf den Toten hinabschauen,

⁷⁵ Zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30618/5/2009-Walter-Astrada-SNS1-AK> (Stand 3.1.2021) als fünftes Bild der Fotostrecke, dort datiert auf den 25.1.2008 und mit der Beschreibung: „A member of the Luo tribe is carried by comrades after he has had his throat cut by Kikuyu attackers. The ethnic violence that erupted in Kenya following disputed elections in December 2007 carried on until February (...)“ versehen.

⁷⁶ Zu sehen als Bild 10 der Fotostrecke unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30618/10> (Stand 3.1.2021), dort datiert auf den 26.1.2008 und mit der Beschreibung „People gather around the body of a man reportedly shot by police (...)“ versehen.

wieder fotografiert er quasi aus ihrer Perspektive, wieder von oben nach unten herab, und wieder erzeugt die Menge dicht gedrängt stehender Zuschauer die Assoziation mit einem gefährlichen Mob. Auch hier entspricht dies aber nicht den Tatsachen: Abgebildet ist ein Mann, der mutmaßlich von der Polizei erschossen wurde, und bei den Zuschauern handelt es sich nicht um Polizisten, sondern um andere Aufständische.

Der für die behandelten Bilder Astradas so typische Blick von oben auf das Gewaltopfer hinab erinnert stark an die Diskussionen, die es über Diane Arbus' ikonische Porträts der Angehörigen verschiedener Minderheiten gegeben hat. Arbus ist wiederholt vorgeworfen worden, dass sie die Porträtierten stets von einem leicht erhöhten Punkt aus fotografiert habe, sodass es wirkte, als sehe sie – und mit ihr die Betrachter*innen – im ganz wörtlichen wie auch im übertragenen Sinn auf diese Menschen herab. Häufig begegnet uns dieses Stilmittel auch in Bildern der umstrittenen Kriegs- und Krisenfotografen James Nachtwey und Paolo Pellegrin,⁷⁷ was wohl einer der vielen Gründe ist, weshalb gerade die Arbeiten dieser beiden Fotografen von Vielen kritisch gesehen werden.

Vehemente, ausgesprochen berechtigte Kritik hat auch ein Bild des Inders Souvid Datta auf sich gezogen, der für eine Reportagerihe den Alltag teils minderjähriger Prostituiertes in indischen Bordellen dokumentiert hat. Eines der Bilder stellte sich als Montage heraus, für die er sich der Bilder einer anderen Fotografin bedient hatte. Darüber hinaus jedoch richtete sich die Kritik von Menschenrechtler*innen und Feminist*innen vor allem gegen ein Bild, auf dem Datta festgehalten hat, wie eines der jungen Mädchen, das in verschiedenen Publikationszusammenhängen in den Bildunterschriften „Beauty“ genannt wird, mit gequältem Gesichtsausdruck unter einem Freier im Bett liegt.⁷⁸ Data muss, um diese Aufnahme zu machen, über dem Mann gestanden haben, der gerade dabei war, eine Minderjährige zu vergewaltigen. Auch wenn

77 Unter den Bilder Pellegrins, die 2007 in einem Flüchtlingslager in Nyala in der Region Darfur (Sudan) entstanden und Menschen zeigen, die im Zusammenhang des sogenannten „Darfur-Konflikts“ aus ihren Heimatgebieten fliehen mussten, sind einige Beispiele für diese potentiell problematische Perspektive von oben auf das am Boden liegende oder kauernde leidende Subjekt zu finden; insbesondere die Aufnahme von einem kriegsversehrten Kind, die auf https://www.liberation.fr/planete/2019/04/12/soudan-la-fin-du-tyran-du-darfour_1720952 (Stand 3.1.2021) mit der Bildunterschrift „Un enfant réfugié avec des bandages dans le camp de Nyala“ zu sehen ist.

78 Zu diesem Bild und den Hintergründen siehe Sankaran, „Framing the sex worker“, oder Chesterton, „LensCulture and the commodification of rape“.

das Bild keine als pornographisch zu bezeichnenden Details zeigt, reicht der mit diesem Szenario verbundene Grad an Mittäterschaft des Fotografen aus, um es zutiefst verstörend erscheinen zu lassen. Jede weitere Veröffentlichung des Bildes muss strenggenommen als schwerer Eingriff in die Privatsphäre des Mädchens gewertet werden.

2.1.2 Perspektivübernahme und Identifikation: Fotografien als „Ich-Erzählung“?

„Ich habe die Opfer am Anfang gezählt; das hab ich allerdings gemacht, so wie ich als Kind die Pflastersteine zählte beim Hinke-Pinke-Hüpfspiel – und man kann sich da ab und zu erzählen. Später ging das nicht mehr. Das war zu mühsam. (...) In Laubwalde waren 20.000 Juden. Wir haben sie alle umgebracht. 20.000! Trotzdem war das ein kleines Lager, denn die meisten Gefangenen wurden gleich nach ihrer Einlieferung kaltgemacht. Das war praktisch. Denn auf diese Weise hatten wir nie zu viele von ihnen zu überwachen. Wie gesagt: ein kleines Lager! 20.000. Eine Zahl mit fünf Nullen. Wissen Sie, wie man eine Null durchstreicht? Oder zwei Nullen? Oder drei Nullen? Oder vier Nullen? Oder fünf Nullen? Können Sie sich vorstellen, wie man Nullen annulliert? Und zuletzt auch die Zahl 2 ... Obwohl das gar keine Null ist? Wissen Sie, wie das gemacht wird? Ich weiß das, da ich ja damals sozusagen ‚mitbeteiligt‘ war, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wieviele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war das eine friedliche Zeit in Laubwalde, wenn man bedenkt, daß andere an der Front waren und ihren Kopf hinhalten mußten.“⁷⁹

Der oben zitierte Textausschnitt stammt aus Edgar Hilsenraths tiefschwarz satirischem Roman *Der Nazi und der Friseur, der die Lebensgeschichte eines fiktiven SS-Massenmörders* erzählt: in Ich-Form, aus der Perspektive des Monsters Max Schulz selbst. Das Leseerlebnis ist zutiefst unangenehm, da man beim Lesen tief in die abartige Gedankenwelt Schulz' eintaucht und, was er erlebt,

79 Hilsenrath, *Der Nazi und der Friseur*, 78–79.

durch den Filter seiner Wahrnehmung, von seinem Standpunkt aus, aus seiner Perspektive nachvollziehen muss

Ein ähnliches Unbehagen wie dieser Roman, das ebenso auf einer Art erzwungener Identifikation der Rezipient*innen mit brutalen Gewalttäter*innen beruht, erzeugen sogenannte Täterfotos, also Bilder, die Gewalttäter*innen oder ihre Kompliz*innen von ihren Opfern gemacht haben – oder Vertreter*innen eines Unrechtssystems von den Menschen, die durch Institutionen dieses Systems gequält und getötet werden sollten. Während wir in Hilsenraths Roman Zugang zu Max Schulz' widerlichen Gedanken erhalten, sehen wir auf solchen Täterbildern das Geschehen durch die Augen der Folterer und Mörder. Der Effekt ist sehr ähnlich: Man hat das Gefühl, die Perspektive des Bösen geradezu aufgezwungen zu bekommen, gegen den eigenen Willen in die Rolle einer Täter*in oder einer gaffenden Kompliz*in gedrängt worden zu sein, so dass man sich widerwillig mit diesen bösen Menschen identifizieren muss.

Sontag beschreibt das Unbehagen, welches eine solche quasi erzwungene Identifikation mit den umstehenden Beobachter*innen einer Gewaltszene ihr verursacht, am Beispiel der Wirkung, die Eddie Adams' *Exekution in Saigon* auf sie hat: „[A]uch nach all den Jahren, seit dieses Bild gemacht wurde, kann man die Gesichter darauf lange ansehen und vermag doch das Rätselhafte – und Anstößige – solcher Komplizenschaft beim Zuschauen nicht zu ergründen“.⁸⁰ Noch „bestürzender“ findet sie die Porträtaufnahmen Nhem Eins von zum Tode verurteilten Häftlingen der Roten Khmer im Gefängnis von Phnom Penh, mit denen wir uns zuvor schon beschäftigt haben:

„Die kambodschanischen Frauen und Männer aller Altersgruppen, auch viele Kinder, (...) sehen (...) für immer ihrem Tod entgegen, für immer stehen sie kurz vor ihrer Ermordung, und für immer geschieht ihnen Unrecht. Der Betrachter befindet sich ihnen gegenüber in der gleichen Position wie der Henkersknecht hinter der Kamera – eine grauenvolle Erfahrung.“⁸¹

In der Gedenkstättenpädagogik gelten Täterfotos heute deshalb als problematisches Material. Silvio Peritore und Frank Reuter vom Dokumentationszentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg fassen in einem Aufsatz wichtige

80 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 72.

81 Ebd., 73.

Kritikpunkte zusammen; die zentralen Einwände paraphrasieren sie wie folgt: „Auch die Bilddokumente der Vernichtung vollziehen lediglich nach, was die Täter produziert haben“;⁸² Trophäenfotos sind (hier zitieren die Autoren Hesse) „symbolische Zusatzhandlungen der Täter, die sich ihrer Macht über die Opfer durch fotografische Aneignung und in Form archivierbarer ‚Trophäen‘ versichern“.⁸³ Besonders deutlich wird dies, wenn man die Fotografie aus dem Fotoarchiv von Yad Vashem betrachtet, die im Aufsatz von Peritore und Reuter abgedruckt ist.⁸⁴ Sie zeigt zwei deportierte Frauen, die von Soldaten gezwungen wurden, ihre Brust zu entblößen; hinter ihnen sind feixende, lachende Männer zu sehen. Im Aufsatz wurde aus Respektgründen eine teilweise zensierte Version des Bildes veröffentlicht – die Brüste der Frauen sind hinter schwarzen Balken unkenntlich gemacht. Zu diesem Bild schreiben die Autoren:

„Beim Betrachten des Bildes wird der voyeuristische Blick des Fotografen zwangsläufig reproduziert. Das Gesicht der Frau rechts spricht dagegen eine ganz andere Sprache: Es spiegeln sich darin Gefühle von Erniedrigung, Verachtung und Abscheu, die sie in diesem Augenblick empfunden haben mag.“⁸⁵

Bilder wie dieses, so die Autoren weiter, „lassen weniger Aussagen über die dokumentierten Ereignisse selbst als über die Mentalitäten ihrer Urheber zu: als Zeugnisse ‚rassischer‘, kultureller und nicht zuletzt männlicher Überlegenheitsfantasien“.⁸⁶ Es verstehe sich folglich

„...von selbst, dass die öffentliche Verwendung von Fotos, die in propagandistischer Absicht aufgenommen wurden und die Menschen in zutiefst entwürdigenden Situationen zeigen, höchst problematisch ist. Die kaum zu überschätzende unbewusste Wirkungsmächtigkeit solcher Bilder kann die historische Aufklärungsabsicht nachgerade konterkarieren.“⁸⁷

82 Peritore und Reuter, „Mit den Augen der Täter“, 93.

83 Ebd.

84 Ebd., 115.

85 Ebd.

86 Ebd., 116.

87 Ebd.

Ganz maßgeblich für diese Problematik ist, dass die Wirkung der Bilder auf Besucher*innen eines Museums oder einer Gedenkstätte sowie die generelle Rezeptionshaltung der Betrachter*innen zwar beeinflussbar, nicht aber *kontrollierbar* sind, weder durch die Gestaltung der Ausstellung noch durch museumspädagogische Maßnahmen und Programme.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass es nicht eine Art und Weise gibt, diese Täterfotos zu rezipieren, die von Wert sein kann, gerade weil sie den Betrachter*innen die Perspektive der Täter*innen aufzwingt. Denn gerade dieser unangenehme Umstand weist uns ja darauf hin, dass wir beim Betrachten solcher Bilder etwas tun, was die Gewalttäter*innen auch getan haben: Wir sehen die Opfer an und demütigen sie mit unseren Blicken symbolisch erneut. Die Irritation hierdurch kann wichtige Reflexionsprozesse in Gang setzen, sie kann Anlass sein, sich mit der eigenen Haltung zum Leid anderer Menschen auseinanderzusetzen. Wie Hilsenraths Ich-Erzählung zwingen uns diese Bilder den Blick des Monsters auf, und sie bringen damit auch zum Ausdruck, was nicht leicht zu verstehen ist und häufig übergangen wird: Dass grausame Gewalt von gewöhnlichen Menschen begangen wird; dass die Monster Menschen sind, Menschen wie wir. Und diese ganz gewöhnlichen Menschen, deren Perspektive wir als Bildbetrachter*innen einnehmen können, objektivieren und entmenschlichen Andere, indem sie ihnen Gewalt antun – unterscheidet sich die Art und Weise, wie wir als Rezipient*innen von Gewaltbildern die auf diesen abgebildeten Menschen wahrnehmen, signifikant davon? Machen unsere Blicke die Fotografierten genauso zum Objekt, wie der dokumentierte Gewaltakt es getan hat? Und wenn ja: Was können reflektierte, selbstkritische Rezipient*innen daraus lernen?

2.2 Gewalt als Praxis der Objektivierung und Entmenschlichung

„Fotos objektivieren: Sie machen aus einem Geschehen oder einer Person etwas, das man besitzen kann“⁸⁸ – mit dieser Feststellung verweist Sontag auf etwas, das Gewaltakte und Fotografie gemeinsam haben: Sie transformieren

88 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 94.

den Menschen zum Objekt. Entsprechend effektiv lassen sie sich als Werkzeug der Demütigung funktionalisieren. Bilder, die Täter aufgenommen haben, fungieren, so wird ihnen vorgeworfen, als eine Art Bestätigung dafür, dass ein Mensch – das Gewaltopfer – in ein Objekt verwandelt wurde.⁸⁹

Wer einen anderen Menschen tötet und dies im Bild festhält, der nimmt dem Anderen also gleich zweifach seine Menschlichkeit: „Aufnahmen, die Erschießungen oder andere Tötungsformen zeigen, sind zugleich sichtbarer Ausdruck der Depersonalisierung der Opfer, die in namenlosen Massengräbern verscharrt wurden“.⁹⁰

Allerdings wiederholt, zitiert oder verdoppelt die Fotografie dabei nur, was physische Gewalt auch ohne die bzw. unabhängig von der Abbildung des Geschehenen tut. In erster Linie ist es der Gewaltakt selbst, der dem Opfer seine Individualität, ja seine Menschlichkeit nimmt und ihn zum Objekt degradiert. Dies beginnt schon damit, dass er die äußere Erscheinung des Körpers vollkommen verändern kann: Virginia Woolf bemerkt in *Three Guineas*, dass eine Leiche auf einem der Bilder, die sie aus dem Bürgerkrieg in Spanien zu sehen bekommen hat, so verstümmelt sei, dass man nicht mehr erkennen könne, ob es sich überhaupt um einen Mann, eine Frau oder möglicherweise sogar ein totes Tier statt eines Menschen handle: „Die Auswahl des heutigen Morgens enthält die Photographie von etwas, was der Körper eines Mannes sein könnte, oder einer Frau; er ist so verstümmelt, daß er auch der Körper eines Schweines sein könnte“.⁹¹ Die Schriftstellerin, so Susan Sontag, wolle dadurch deutlich machen: „Krieg ist so mörderisch, daß er auch das zerstört, was Menschen als einzelne oder überhaupt als Menschen erkennbar macht“.⁹² Sontag wendet allerdings ein: „So sieht der Krieg natürlich nur für jemanden aus, der ihn aus der Ferne, als Bild sieht“.⁹³ Es bleibt unklar, was genau sie damit meint; ein dermaßen zugerichteter Leichnam sähe auch in direkter Betrachtung nicht mehr menschlich aus, seine Entstellung resultiert also nicht aus der Abbildung, sondern aus der Verstümmelung durch die Täter*innen.

Unfassbar drastische Ausmaße nahmen Objektivierung und Entmenschlichung bekanntermaßen in den Konzentrationslagern Nazideutschlands

89 Siehe z. B. Peritore und Reuter, „Mit den Augen der Täter“, 93.

90 Ebd., 116.

91 Woolf, *Drei Guineen*, 137.

92 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 74.

93 Ebd.

an. Augenzeug*innenberichte und Fotos zeigen noch heute, wie Menschen dort durch die ihnen angetane Gewalt systematisch auf das Materielle ihres Körpers reduziert und damit zu bloßen Gegenständen herabgewürdigt wurden. Dies wird z. B. von Didi-Huberman hervorgehoben, der über die Arbeit der Sonderkommandos in Auschwitz schreibt, wie sie auf einem der wenigen von Gefangenen aufgenommenen Bilder zu sehen ist, die Thema seiner Monografie *Bilder trotz allem* sind: Die tägliche Aufgabe der Kommandos sei es gewesen, „den noch am Boden liegenden Kadavern den letzten Rest von Menschenähnlichkeit auszutreiben“;⁹⁴ er verweist auf die im Bildhintergrund verorteten Verbrennungsgräben, „in denen sich die ‚menschliche Materie‘ gekrümmt“ habe.⁹⁵ Berichte des Überlebenden des Sonderkommandos Filip Müller über die Arbeit an den Gräben gibt er wie folgt wieder:

„Die anschwellenden und sich wälzenden Leichenberge im Gegensatz zu den verbrannten Körpern, die zu Asche verfallen; das Prassen der Henker im Gegensatz zur unerträglichen Arbeit der Sklaven, die ihre ermordeten Mitmenschen – wie man sagte – ‚umrührten‘; die Gesänge und der Klang des Akkordeons im Gegensatz zum düsteren Gebläse der Ventilatoren im Krematorium...“⁹⁶

Auf dem einzigen überlieferten Bild der Arbeit des Sonderkommandos an den Gräben werde die „sonderbare Gleichzeitigkeit zweier Elemente“ deutlich, nämlich einerseits des Vertrauten, Alltäglichen, Menschlichen der Gesten der Arbeitenden „und dann eben jener nahezu formlosen Schicht der aneinandergereihten Leichen –, als hätten Verfall und Auslöschung bereits begonnen, während der Tod doch vermutlich erst vor wenigen Minuten eingetreten ist“.⁹⁷ Die Verbrechen der Nazis, so bringt es Didi-Hubermann mit einem Begriff Georges Batailles auf den Punkt, verleugnen und zerstören die „Menschenähnlichkeit“ (das „semblable“ bei Bataille): „Wir berühren hier den Kern der anthropologischen Bedeutung von Auschwitz. Die Menschlichkeit des Opfers zu leugnen,

94 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 27.

95 Ebd.

96 Ebd., 53. Die eindringliche Beschreibung Müllers verlangt nach Didi-Hubermanns Einschätzung nach einem Bild: „Das ist auf eine Weise bildhaft, dass David Olère, ein weiterer Überlebender des Sonderkommandos von Auschwitz, genau diese Szene 1947 gezeichnet hat, um sie genauer ins Gedächtnis zu rufen und um uns, die wir sie nicht gesehen haben, zu ermöglichen, uns ein Bild von ihr zu machen“ (ebd., 53).

97 Ebd., 68.

bedeutet, sie der Unähnlichkeit preiszugeben (...)“.⁹⁸ In einer verwackelten Aufnahme, die Gefangene in Auschwitz aus dem Schatten der Gaskammer heraus von den auf die Kammern zulaufenden Frauen machen konnten und die eines der vier Bilder ist, um die sich Didi-Hubermans Monografie *Bilder trotz allem* dreht, sei dies manifestiert, weil der Fotograf bereits wusste, welches Schicksal auf die Abgebildeten wartete: „Schon bevor er es aufnahm, war das verschwommene Grau dieses Bildes für ihn – so wie im Rückblick auch uns – wie die Asche, zu der diese Lebenden bald werden sollten“.⁹⁹ Auch andere Bilder aus den Lagern zeigten diese Entmenschlichung auf, so Didi-Hubermann weiter – darunter die der ausgezehrten „Muselmänner“, die der wie „zu Säulen erstarrten“ Toten in den Gaskammern, die der „Ansammlung[en] ausgerenkter Körper“ sowie diejenigen, die die Weiterverwendung von Körperteilen wie Haaren und Überresten wie Asche zeigen.¹⁰⁰ Das Umwandeln des Menschen in ein „unähnliches Objekt“, wie ein Ding oder eine Puppe sei für die Erfahrung der Lagerinsassen zentral gewesen: „Angesichts dieser Erfahrung ist es Freunden, Verwandten und Mitmenschen nicht einmal mehr möglich, sich gegenseitig wieder zu erkennen“.¹⁰¹

Daraus schließt Didi-Hubermann aber nicht, dass Bilder – die ja auch objektivieren oder depersonalisieren können – nicht gezeigt werden dürfen. Im Gegenteil sieht er in den Bildern auch das Potenzial, das Bild der Gestalt des Menschen dort zu konservieren, wo es durch Gewalt gefährdet ist:

„Was die SS in Auschwitz vernichten wollte, war nicht alleine das Leben, sondern auch die Gestalt des Menschlichen selbst und damit zugleich auch deren Bild – sei es vor oder nach der Ermordung, im Augenblick ihrer Ausführung oder über diesen hinaus. *Dieses Bild trotz allem aufrecht zu erhalten*, stellt in einem solchen Kontext folglich einen Akt des Widerstands dar (...).“¹⁰²

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.; Haare wurden zu Teppichen gewebt, Asche der Verstorbenen wie Bauschutt oder Sand zum Aufschütten von Gräben verwendet.

101 Ebd., 69.

102 Ebd., 70.

Dass Gewalt Menschen wie Objekte behandelt, sie zu Gegenständen herabwürdigt und im Extremfall der Tötung sogar ganz wörtlich in unbelebte Materie transformiert, mag wie eine vollkommen banale und selbstverständliche Feststellung wirken. Dennoch wird dieser Aspekt von Gewalt wohl nirgendwo so deutlich wie in Bildern, die letztlich etwas ganz Ähnliches tun wie Gewaltakte: Sie verwandeln Menschen vor den Augen der Betrachter*innen in sichtbarer Materie, in Gegenstände. Die physische Realität des vergänglichen menschlichen Körpers als Gegenstand unter anderen Gegenständen wird in fotografischen Abbildungen von Menschen unmittelbar wahrnehmbar, und die Kriegs- und Krisenfotografie führt dies mit besonderer Drastik vor Augen. Beispiele dafür, wie Fotografien die Transformation des Menschen in ein Objekt durch die Gewalt, die ihm angetan wird, durch Herausstellung der Gegenständlichkeit des menschlichen Körpers zum Ausdruck bringen, stellen die folgenden Fallanalysen zusammen.

2.2.1 Fallanalysen: Objektivierung der Toten als Entwürdigung; entsorgte Körper

Die Dinghaftigkeit des Körpers wird vielleicht nie augenscheinlicher als dort, wo tote Körper entsorgt werden müssen. Auch aus diesem Zusammenhang entstanden Motive, die in der Kriegs-, Krisen- und Gewaltfotografie seit ihren Anfängen beständig immer wieder festgehalten werden. Der hingeworfene, zu entsorgende Leichnam gehört integral zur Ikonographie der Gewalt.

Die Geschichte des Leichenhaufenmotivs in der Fotografie beginnt im amerikanischen Sezessionskrieg¹⁰³ mit Alexander Gardners Aufnahmen aus Antietam. Diese Bilder wurden kommerziell vermarktet und werden bis heute

103 Sie ist jedoch nicht ohne ältere Vorläufer in der Malerei entstanden. In der christlichen Kunst gibt es zahlreiche Beispiele für ähnliche Motive, sei es im Kontext blutrünstiger biblischer Erzählungen wie der vom bethlehemitischen Kindermord; in detailfreudigen Darstellungen der Hölle, des Fegefeuers, der Apokalypse oder des Jüngsten Gerichts; oder in Darstellungen der Martyrien Heiliger wie dem gewaltsamen Tod Ursulas von Köln und ihrer 1100 Jungfrauen. Schlachtengemälde enthalten häufig Darstellungen von am Boden liegenden Leichnamen, über die Reiter und Fußsoldaten hinwegtrampeln. Die Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts mit ihren Barrikadenkämpfen lieferten vergleichbare Motive: So schreitet auch Eugene Delacroix' Allegorie der Freiheit auf den Barrikaden über die Leichname Gefallener hinweg.

in Geschichtsbüchern, Zeitungen und Zeitschriften vielfach reproduziert. Die wohl größte Aufmerksamkeit ist dabei einer Aufnahme zuteil geworden, die mehrfach mit der Bildunterschrift *The dead are readied for burial* veröffentlicht wurde und eine nach hinten rechts abknickende Reihe neben- bzw. hintereinander auf einer Wiese liegender Leichen gefallener Soldaten zeigt.¹⁰⁴ Gesichter oder andere Details, die helfen könnten, einzelne Personen zu identifizieren oder sie irgendwie aus der Menge der leblosen Körper hervorstechen zu lassen, sind nicht zu erkennen. Die menschlichen Überreste, die hier liegen, sind nur noch genau das: Überreste, ihrer Persönlichkeit beraubt, nicht mehr wahrzunehmen als Personen, als Menschen, sondern nur noch als totes Material. Gardner nahm eine Vielzahl von Fotografien auf, die die Bestattung – zynischer könnte man formulieren: Entsorgung – der Leichname in Massengräbern dokumentieren. Zu erklären ist diese Faszination einmal ganz einfach mit der Tatsache, dass die Fotografie technisch noch nicht so weit entwickelt war, dass dynamische Kampfszenen hätten dokumentiert werden können; damit die Aufnahmen scharf wurden, waren lange Belichtungszeiten nötig, weshalb Tote, die sich naturgemäß nicht mehr bewegen konnten, ein sehr dankbares Motiv darstellten; zudem war die benötigte Ausrüstung noch relativ unhandlich und nicht innerhalb von Sekunden zum Ort des Geschehens transportierbar. Frühe Kriegsfotografen haben deswegen praktisch immer nur Schlachtfelder *nach* dem Ende der Kampfhandlungen fotografiert. Dennoch ist die Faszination Gardners für die Begräbnisprozeduren auffällig. Auf den meisten dieser Bilder stehen Überlebende neben den herumliegenden Leichen, schauen auf diese herab, als kalkulierten sie den Aufwand, der ihnen bei den Beerdigungsarbeiten bevorstehe, oder als versuchten sie sich einen Überblick über das Ausmaß der Verluste zu machen. Ihre Gestik wirkt geschäftsmäßig oder betont lässig, es sind keine offenen Anzeichen von Trauer, Entsetzen oder Fassungslosigkeit auszumachen. Darin ähneln diese Kriegsbilder moderneren Aufnahmen wie den hier zuvor bereits besprochenen Bildern Tomasevics und Nachtweys auffallend. Der Krieg, so zeigen diese Bilder, stumpft die an ihm Beteiligten derartig ab, dass sie sich im Angesicht des massenhaften Todes zu diesem wie zu einem rein praktischen Problem zu verhalten in der Lage sind: Wie werden wir nun die Leichen los?

104 Zu finden auf zahlreichen Webseiten, z. B. auf <https://slate.com/human-interest/2012/09/alexander-gardners-antietam-battlefield-photos-changed-photography-and-war.html> oder <http://100photos.time.com/photos/alexander-gardner-dead-of-antietam> (beide Stand 3.1.2021).

Viele Leser*innen von großen Zeitungen und Magazinen wie View, viele Fernsehzuschauer*innen in amerikanischen Wohnzimmern der sechziger Jahre waren selbstredend nicht so abgeklärt, als neue Leichenhaufenbilder auf sie einprasselten – diesmal nicht aus den Konzentrationslagern der Deutschen, sondern aus Vietnam, wo die eigenen Truppen Massaker an Zivilist*innen angerichtet hatten. Ronald Haeberles Aufnahmen aus My Lai¹⁰⁵ zeigten die toten Körper von Frauen und Kindern, die achtlos hingeworfen wirkten. Ein gesichtsloser, gleichwohl schockierender und anklagender Haufen lebloser Menschenreste, der in krassem Kontrast zu allem steht, was man mit einer zivilisierten und aufgeklärten modernen Gesellschaft in Verbindung bringt.

Nicht immer sprechen solche Bilder von einer Gleichgültigkeit der Lebenden gegenüber den Toten oder von einer systematischen Missachtung der gegnerischen Opfer, die sich darin ausdrückt, dass deren Körper nicht würdig bestattet werden. Manchmal ist das achtlos wirkende Hingeworfensein der Leichname auch die Folge situationaler Zwänge. Die Aufständischen in Kiew im Frühjahr 2014 konnten ihre eigenen Toten sicher nicht einzeln und umfangreich betrauern, solange die Auseinandersetzungen noch tobten. Eine Aufnahme Barbaros Kayans¹⁰⁶ zeigt, wie die Körper der Gefallenen nebeneinander auf dem Pflaster des Unabhängigkeitsplatzes im Stadtzentrum liegen, als hätte man sie hastig dort abgelegt, provisorisch mit verrutschten weißen Planen abgedeckt, während in unmittelbarer Nähe die Kampfhandlungen weitergehen mussten. Kayan zeigt die Gesichter der Toten nicht, in diesem Fall resultiert dies nicht wie bei vielen der anderen Leichenhaufenbilder aus der Größe und Unordnung des Haufens oder der räumlichen Distanz zwischen Kamera und Objekt, sondern ist offensichtlich auf eine bewusste Entscheidung zurückzuführen, die der Fotograf vielleicht aus Rücksichtnahme auf die Persönlichkeitsrechte der Toten und ihre Angehörigen getroffen hat. Nichtsdestoweniger trägt gerade die Gesichtslosigkeit der Getöteten auf besondere Weise zur Traurigkeit und Trostlosigkeit bei, die dieses Bild ausstrahlt.

105 Auch diese Fotos finden sich vielerorts, z. B. auf <https://time.com/longform/my-lai-massacre-ron-haeberle-photographs/>, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:MyLai_Haeberle_P39_Bodies.jpg, oder auch https://en.wikipedia.org/wiki/Ronald_L._Haeberle#/media/File:My_Lai_massacre.jpg (Stand 3.1.2021).

106 Gemeint ist ein Bild aus der Reportage *Occupy Kiew*, die unter <https://www.lensculture.com/articles/barbaros-kayan-occupy-kiev> zu finden ist (Stand 20.12.2020); dort als Bild 14.

2.2.2 Fallanalysen: Körper und textile Oberflächen

Die Materialität des Körpers kann auch herausgestellt werden, indem die Stofflichkeit anderer Materialien mit dem menschlichen Körper kontrastiert wird. So wird die Haut des Menschen zu einer Oberfläche unter vielen, die verschiedenste Texturen, Muster und Beschaffenheit aufweisen. Den Betrachter*innen werden taktile Eindrücke suggeriert. Auch mit diesem Prinzip spielt die Fotografie schon seit der Hochphase surrealistisch-philosophischer Kunstfotografie.¹⁰⁷ An einer Aufnahme eines nicht identifizierten Toten in einem Krankenhaus in Misrata (Libyen) von Michael Christopher Brown fällt vor allem ins Auge, dass der Leichnam fast vollständig unter, in und zwischen Tüchern und Decken verschwindet.¹⁰⁸ Der Kopf ist eingewickelt in etwas, das ein klassisches weißes Lechentuch sein könnte; umhüllt ist er darüber hinaus aber von einer auffällig gemusterten Fleece- oder Wolledecke oder einem Teppich. Das Streifenmuster des Stoffes in kühlem Hellblau und Schwarz harmonisiert irritierend gut mit den geschwungenen dunklen Linien des Oberlippen- und Kinnbartes des Toten sowie mit der leuchtend blauen Farbe seiner Augenlider, die wirken, als wären sie mit Lidschatten geschminkt. Die verschiedenen Schichten des Stoffes erinnern an Schalen um eine Frucht herum oder an Zwiebelschichten, die übereinander liegen; der leblose Körper ist der innere Kern des Bündels, und von ihm ist fast nichts zu sehen, obwohl er das eigentliche Motiv des Bildes darstellt. Der Stoff, der ihn in dicken Schichten von allen Seiten umgibt, wirkt, als gehöre er zum Körper, als schütze er diesen vor der Außenwelt, wie ein Panzer einen empfindlichen Tierkörper.

Auffälligen Streifen begegnen wir auch in einem anderen Foto, einer Aufnahme Pellegrins aus Kana (Libanon) vom 30.7.2006,¹⁰⁹ und zwar auf einem Tigerfell – keinem echten Fell, sondern einem Print auf einer Decke, auf der wie schlafend zwei Kinder liegen. Abgelenkt durch das auffällige Muster sehen

107 Wieder sei hier u. a. auf die Arbeiten Claude Cahuns, aber auch auf Objekte Meret Oppenheims und Louise Bourgeois' hingewiesen, die von einer großen Faszination des Surrealismus für die Oberflächenstruktur verschiedener Materialien zeugen.

108 In Brown, *Libyan Sugar*, 185, sowie unter <https://www.lensculture.com/articles/michael-christopher-brown-libyan-sugar> (Stand 3.1.2021, dort mit der Bildunterschrift „Misrata, Lybia. April 18, 2011. Unidentified, at Hikma hospital“) zu finden.

109 Zu finden unter <https://www.icp.org/browse/archive/objects/the-bodies-of-two-young-victims-of-an-israeli-air-strike-are-laid-on-a> (Stand 3.1.2021).

die Betrachter*innen erst auf den zweiten Blick, dass hier etwas ganz und gar nicht in Ordnung ist. Erst bei genauem Hinsehen erkennt man die Verletzungen im Gesicht des Mädchens links, und es kommt die Frage auf, was die Flecken auf dem Hosenbein des Jungen rechts zu sagen haben. Es folgt die schockierende Erkenntnis, dass beide Kinder womöglich nicht mehr am Leben sind. Den Angaben von Pellegrins Agentur Magnum zufolge zählen die abgebildeten Kinder zu den Todesopfern eines israelischen Luftangriffs im Libanon. Am Beispiel dieses Bildes kann man recht gut erkennen, wie die Beschaffenheit des textilen Materials uns vom Wesentlichen des Bildmotivs ablenken kann. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Betrachter*innen vom Tod der Kinder nicht schockiert sind. Im Gegenteil scheint der emotionale Effekt umso heftiger auszufallen, als er verspätet eintritt. Die Bildwirkung beruht also auf einem Überraschungsmoment, das man durchaus sensationalistisch nennen kann. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Pellegrini sein Bildmotiv mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht erfunden, sondern so, wie es hier gezeigt ist, vorgefunden hat, und dass das Faktum des Todes von Kindern eine Positionierung zu den Geschehnissen oder zumindest eine eingehende Beschäftigung mit ihnen einfordert.

Eine ähnliche appellative Komponente weisen auch fast alle Bilder aus Moises Samans Reportageserie *Im Reich des Todes* auf. Unter ihnen ist eine Fotografie,¹¹⁰ deren Bildfläche zum größten Teil von einer gemusterten Tischdecke eingenommen wird, auf die eine nicht sichtbare, vom Bildrand abgeschnittene am Tisch sitzende Person ihre durch Verletzungen gezeichneten Arme gelegt hat. Die eine Hand ist dick verbunden und der dazugehörige Arm im übergroßen Ärmel eines weißen Pullovers verborgen; Hand und Arm wirken nicht menschlich, sondern wie ein Puppenarm aus wattegefülltem weißem Stoff, was auch mit der unnatürlich wirkenden Biegung des Armes auf Höhe des Handgelenks zusammenhängt, die auf eine grausige Folterverletzung des betroffenen Armes schließen lässt. Die andere Hand ist entblößt, der Ärmel hier zurückgeschlagen, um das Ausmaß der scheußlichen Verletzungen erkennen zu lassen, die dieser Mensch überlebt hat. Die Haut am Handrücken ist völlig vernarbt, die Textur scheint eher an Leder oder ein anderes Material zu erinnern als an menschliche Haut. Das Zusammenspiel mit der Materialität des

110 Diese Bildreportage Samans ist auf <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/40203> zu sehen (Stand 2.1.2021). Das hier gemeinte Bild ist dort das dritte.

textilen Untergrunds – des Tischtuchs – lässt diese Textur der verletzten Haut und damit die Materialität des menschlichen Körpers besonders hervortreten.

Einen Sonderfall innerhalb der hier vorgestellten Reihe von Bildern, die verletzte oder tote Körper mit textilen Oberflächen in Beziehung setzen, stellt Pellegrins Bild eines sterbenden Kindes in einem Lager in Darfur dar.¹¹¹ Das stark abgemagerte hungernde Kleinkind liegt auf dem Boden in einer Art Hütte oder einem provisorischen Unterstand. Die Wände des Raumes sind aus einem Geflecht, das Licht hindurch lässt, welches das Muster der sich überschneidenden Zweige im Geflecht auf den Boden wirft, wo es sich mit dem Muster des Bodenbelags aus ebenfalls geflochtenen oder gewebten Matten vermischt. Das verwirrend flirrende Hell-Dunkel, das dadurch entsteht, macht es den Betrachter*innen schwer, den ausgezehrt kleinen Körper überhaupt zu sehen. Erkennt man ihn dann, fällt auf, dass die hervorstechenden Rippen die Formen des Zweiggeflechts der Wände wiederholen. Der Körper dieses kleinen Menschen scheint sich geradezu aufzulösen und nahtlos in seine Umgebung überzugehen. Die Mutter und eine weitere Frau flankieren ihn links und rechts; sie stehen aufrecht, in wallende, auffällig gemusterte Tücher gewandet, die ihre Körper vor den Blicken der Betrachter*innen praktisch vollständig verbergen, während die bloße Haut des sterbenden Kindes unverhüllt zu sehen ist. Wie auf vielen Bildern Pellegrins verstört die Schönheit des Bildes, das doch so ungeheuer Schreckliches zeigt.

2.2.3 Fallanalysen: Übergänge: Die Auflösung des Körpers

Wie wir bemerkt haben, scheinen sich in Pellegrins eben beschriebenem Bild Körper und Untergrund geradezu aufzulösen, der menschliche Körper geht über in unbelebtes, aber ästhetisches Material. Solche Übergänge werden in zahlreichen Kriegsfotos dargestellt. Es gibt das Motiv in einer weniger erschreckenden Form, wenn die Körper lebender Menschen mit der Landschaft organisch zu verschmelzen scheinen. Die Auflösung des menschlichen Körpers und sein Übergang in unbelebte Natur ist hier nur metaphorisch angedeutet,

111 Das Bild ist abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 49.

sie findet nicht wirklich statt. Dies ist der Fall in einer weiteren von Pellegrin aufgenommenen Fotografie, die eine Demonstrantin zeigt, die bei Protesten im palästinensischen Kerem Aqsoma auf dem Bauch im Wüstensand liegt,¹¹² Hände, Handgelenke und Unterarme gerade so weit im Sand vergraben, dass man ihre Umrisse darunter noch erahnen kann, die Farbe der Haut unter dem Sand aber nicht mehr hervorschimmert und es deshalb wirkt, als hätte die Frau Arme aus Sand oder als hörten ihre eigentlichen Arme am Ellenbogen auf und man habe Sandskulpturen als Handprothesen geformt.

James Nachtwey, dessen Bilder ebenso stilisiert künstlerisch-ästhetisch wirken wie Pellegrins, hat eine Trauernde, die auf einem afghanischen Friedhof vor einem Grabstein kauert, so abgelichtet, dass der Faltenwurf ihrer Burka den ganzen Körper wie einen Felsen aussehen lässt, der aus der harten, rissigen Erde hervorragt.¹¹³ Schmerz und Elend dieser Frau verschwinden hinter dem faszinierenden Anblick, den sie als eine Felsgestalt zwischen Grabsteinen in einer kargen, lebensfeindlich wirkenden grauen Wüste bietet. Dieser Effekt würde sich nicht einstellen, wenn Nachtwey, der seine Bilder häufig als Schwarz-Weiß-Aufnahmen publiziert, dieses Foto als Farbfoto veröffentlicht hätte. Vermutlich würde dann die Burka hellblau von einer bräunlichen oder rötlichen Erde abstechen. Wir sehen hier, wie es zuvor schon festzustellen war, dass die Entscheidung für Schwarz-Weiß-Bilder zu einer Ästhetisierung der Gegenstände führt, die man durchaus geschmacklos finden könnte, wenn derart ernste Themen wie Tod und Trauer berührt werden. Andererseits kann, wie bereits ausführlich dargelegt, keine Prognose als sicher gelten, wenn es um das Rezeptionsverhalten des Einzelnen geht. Wenn hier eben behauptet wurde, die Trauer der dargestellten Frau „verschwinde“ angesichts des ästhetischen Effektes, dann ist damit nur eine Vermutung darüber zum Ausdruck gebracht, was die Wahrnehmung des Bildes durch die Mehrheit – oder doch zumindest viele – der Rezipient*innen dominieren könnte. Wir können nicht mit Recht behaupten, vorhersehen zu können, ob einzelne Betrachter*innen nicht vielleicht gerade durch die ästhetischen Qualitäten des Bildes und die aus diesen resultierende Anziehungskraft dazu motiviert werden, sich so eingehend mit dem Dargestellten zu befassen, dass sie sich intensiv auch in das Innenleben der dargestellten Person hineinzusetzen versuchen.

112 Das Bild ist abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 105.

113 Dieses Bild findet man auf <http://www.americansuburbx.com/2015/08/wim-wenders-a-speech-for-james-nachtwey.html> (Stand 3.1.2021).

Eine noch weit größere Herausforderung für den konventionellen Geschmack und intuitive moralische Urteile stellen einige Aufnahmen aus Browns Fotobuch *Libyan Sugar* dar. Einer der hier dargestellten Leichname ist mit einer Schicht aus Staub, Lehm oder Asche bedeckt, die ihn für das Auge der Betrachter*innen in eine Tonfigur zu transformieren scheint.¹¹⁴ Kaum ertragen lässt sich der Anblick einer menschlichen Hand und von Teilen eines Gesichtes, die, von einer Explosion zerfetzt, auf Wüstenboden liegen.¹¹⁵ Die Haut des Gesichtes geht farblich im Untergrund auf, als habe der Körper des Zerrissenen aus demselben Sand und Lehm bestanden wie diese Wüste; als löse er sich nun völlig in diesem auf. Erschreckender und verstörender kann die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers nicht verständlich gemacht werden.

Wie so viele andere Motive der gegenwärtigen Kriegsfotografie hat auch dieses Motiv der Auflösung des Körpers im Untergrund und seiner Transformation in einen Bestandteil der Landschaft eine längere Geschichte. Einige Beispiele aus dem Ersten Weltkrieg hat Anton Holzer Bildbänden zur Fotografie des Ersten Weltkriegs gesammelt.¹¹⁶ Unter ihnen ist beispielsweise das Bild eines an der Isonzofront gefallenen Soldaten,¹¹⁷ der, bereits teilweise von Zweigen bedeckt, vor einem niedrigen Bruchsteinwall zusammengesackt ist. Seine zerrissene Kleidung erscheint auf der Schwarz-Weiß-Aufnahme in helleren und dunkleren Grautönen, die sich kaum von denen der Steine hinter ihm abheben. Bei nur flüchtigem Hinsehen könnte man den Körper des Mannes vollkommen übersehen, ihn für einen Teil des Steinwalls halten, seine Beine für Äste oder Wurzeln usw.

Unweigerlich ruft dieses Bild Assoziationen mit jenen umstrittenen, höchst provokanten Aufnahmen Nachtweys aus Nyarabuye in Ruanda hervor, die zeigen, wie die Leichen unzähliger massakrierter Tutsi, die unbestattet im Freien liegen geblieben waren, allmählich verfallen. Auf einem der Bilder wachsen großblättrige Pflanzen zwischen den skelettierten Leichnamen;¹¹⁸ auf einem anderen sieht man im Vordergrund Knochen, Schädel und Kleidchen eines toten Kindes auf unebenem Erdboden liegen, auf dem sich helle Ablagerungen

114 Brown, *Libyan Sugar*, 293.

115 Ebd., 125.

116 Holzer, *Die andere Front*, und Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*.

117 Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*, 48.

118 Dieses Bild ist abgedruckt in: James Nachtwey, *Inferno*, 273.

gebildet haben, die sich wie weiße Rinnsale über den Boden ziehen.¹¹⁹ Es entsteht der Eindruck, als löse das bleiche kleine Skelett sich auf, verflüssige sich und fließe aus dem Bild hinaus. Eine dritte Aufnahme¹²⁰ zeigt einen ganzen Haufen fast vollständig verwester Leichname, die unter ihren Kleidern zusammengefallen sind und jetzt nur noch aus Knochen in leeren Stoffetzen bestehen, die Stück für Stück im Erdboden versinken. Für einen in Europa sozialisierten Betrachter ist es wohl nicht möglich, dieses Foto zu sehen und dabei nicht an die ausgezehrten, deshalb auch beinahe schon skelettartig wirkenden Leichen in den Konzentrationslagern von Auschwitz, Buchenwald und Bergen-Belsen zu denken.

Zu den verstörendsten unter Nachtweys Narabuye-Bildern zählen wohl jene, auf denen die menschlichen Überreste zufällig so positioniert liegen, dass sie fast arrangiert wirken, weil ihr Anblick, so grauenhaft und ekelregend er ist, nicht frei von ästhetischem Reiz ist. Manche der Bilder wirken komponiert wie ein Gemälde, sei es, weil die bloß liegenden Knochen ein optisch interessantes Muster auf den Boden zeichnen,¹²¹ weil der tote Körper wie im Moment einer faszinierenden, ausdrucksstarken Bewegung erstarrt daliegt (das tote Mädchen hier scheint tief vornübergebeugt vor etwas wegzulaufen)¹²² oder weil sich im Zusammenspiel mit Elementen der Umgebung ein optisch interessantes Gesamtbild ergibt – z. B. bei einem Foto von einem vor einer Kirche liegenden skelettierten Leichnam; in diesem Fall spiegeln die gespreizten Beine des Skeletts auf unheimliche Weise die Geste der Christusfigur am Portal mit ihren ausgebreiteten Armen wieder.¹²³

Auf anderen Bildern Nachtweys, die allerdings nicht in Narabuye, aber im Zusammenhang des selben Genozids aufgenommen wurden, sind die Leichen, die in einem Haufen auf- und durcheinander liegen, teils mit einem hell leuchtenden Pulver bedeckt¹²⁴ oder in schimmernde Säcke oder Planen gehüllt,¹²⁵ so dass sich ästhetisch reizvolle Effekte ergeben. Auch hier wird also die Materialität des Körpers, seine Sichtbarkeit und seine Funktionalisierbarkeit zu

119 Ebd., 276.

120 Ebd., 270.

121 Wie auf dem Bild Nachtweys, das unter <http://time.com/3449593/when-the-world-turned-its-back-james-nachtweys-reflections-on-the-rwandan-genocide/> als zweites Bild der Fotostrecke zu sehen ist (Stand 3.1.2021).

122 Wie auf dem Bild in: Nachtwey, *Inferno*, 275.

123 Abgedruckt in: Nachtwey, *Inferno*, 271.

124 Z. B. auf einem Bild, das in: Nachtwey, *Inferno*, 340, abgedruckt ist.

125 Z. B. auf einem weiteren Bild, das in: Nachtwey, *Inferno*, 340, abgedruckt ist.

ästhetischen Zwecken hervorgehoben. Diese Leichname sind nicht mehr wahrnehmbar als das, was sie eigentlich sind: die Körper verstorbener Menschen. Sie erscheinen als bloße Gegenstände, als lebloser Teil ihrer Umgebung. Zwangsläufig provozieren diese Bilder Nachtweys heftige Kritik; auch wenn er nicht der einzige Fotograf ist, der diese Art von Bildern macht – beispielsweise sind die Parallelen zwischen der letztgenannten seiner Aufnahmen aus Ruanda und einer Fotografie Paolo Pellegrins, die einen Berg schlammverschmierter Tsunami-Opfer zeigt,¹²⁶ kaum zu übersehen – jedoch widmet sich Nachtwey dieser Art von Bildsujets besonders häufig und intensiv, sodass sein Name hauptsächlich mit solchen Aufnahmen assoziiert wird.

2.2.4 Fallanalysen: Landkarten des Schmerzes: Narbenbilder

Ausgesprochen interessant ist ein Bildtypus, der mehrere oben schon ausführlich behandelte Wirkprinzipien von „Metabildern“ – nämlich insbesondere die Thematisierung verletzter Oberflächen und die Herausstellung der Natur des Fotos als Index, als Spur – kombiniert und zugleich thematisch mit der Sterblichkeit und Verletzlichkeit des menschlichen Körpers befasst ist: der Typus des Narbenbilds. Narbenbilder zeigen bleibende Spuren der Gewalt auf der Oberfläche des menschlichen Körpers, die wie Landkarten aufzeichnen, wo Verletzungen stattgefunden haben.

Narbenbilder erschüttern, weil sie an erlittene Schmerzen denken lassen und weil sie anschaulich aufzeigen, dass Gewalt die Integrität des Körpers kompromittiert: Physische Gewalt ist dadurch charakterisiert, dass sie die Körpergrenze überschreitet, verändernd in den Körper des Anderen eingreift und dadurch die Autonomie des Anderen unterminiert. Sie ist übergreifend im wörtlichsten Wortsinn: Sie greift in die Beschaffenheit des Opferkörpers ein und hinterlässt dort Spuren.

Das Narbengewebe auf der Haut Überlebender wird entsprechend häufig fotografiert. Zu James Nachtweys eindrucklichsten Motiven gehört das

126 Derzeit zu sehen als eines der unnummerierten Bilder in der Fotostrecke unter https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535Y9H (Stand 3.1.2021); außerdem findet man es in Pellegrin, *As I was dying*, 56–57.

Gesicht eines jungen Hutu, der sich nicht am Genozid an den Tutsi beteiligen wollte und zur Strafe in einem Gefangenenlager festgehalten und misshandelt wurde.¹²⁷ Nachtwey nahm das Bild im Juni 1994 auf, als der Mann aus der Gefangenschaft befreit worden war, jedoch aufgrund seiner Verwundungen durch Machetenhiebe noch große Probleme beim Sprechen und Schlucken hatte.¹²⁸ Wie so häufig in Nachtweys Werk erzeugt dieses Foto auch dadurch Unbehagen, dass es eine künstlerische Ästhetik mit einem entsetzlich grausigen Sujet verbindet. Das Gesicht des Mannes wird im Profil präsentiert, sodass es eine vergleichsweise ebene Fläche bildet, die den Betrachter*innen wie eine bemalte Leinwand entgegengehalten wird. Die Furchen, die sich durch Gesicht und Kopfhaut ziehen, zeichnen jeden Machetenhieb nach, wie die Tropfbilder Warhols und die Gemälde der Gestischen Abstraktion die Bewegungen der Künstler aufgezeichnet haben. Sie veranschaulichen die Wucht, mit der dieser Mensch getroffen worden ist, und damit das barbarisch Rohe des Gewaltakts. Der Mann selbst erscheint aber nicht als Individuum, das Subjekt tritt nicht hinter seinem Leid hervor; diese Aufnahme ein Porträt zu nennen, wäre unangemessen, denn das Individuelle der Gesichtszüge verschwindet geradezu hinter dem sich der Wahrnehmung aufdrängenden Muster der Narben. Das Gesicht des Mannes wird zum ästhetischen Produkt seiner Misshandlung, zu einem makabren, durch Gewalt geschaffenen Kunstwerk.

Anders wirken die Narbenbilder aus Moises Saimans Bildreportage *Im Reich des Todes*. Sie stehen nicht wie Nachtweys Aufnahme als Einzelbilder je für sich, sondern sind Teil einer Erzählung aus Fotografien und begleitenden Texten, die einem klaren argumentativen und appellativen Ziel folgt: Saman will auf ein Problem aufmerksam machen, das sich bislang der Wahrnehmung der breiten Öffentlichkeit entzogen hat, nämlich die Praxis systematischer Entführungen von Geflüchteten in der Region Sinai zur Erpressung von Lösegeld sowie zur Versorgung von Menschenhändlern mit wehrlosen Sklav*innen, die gefoltert werden, wenn sie zu fliehen versuchen. Die Reportage Saimans enthält Porträtfotografien von Überlebenden, die entkommen konnten und ihre Narben als Beweis für das geschehene Unrecht vorzeigen. Wie bei

127 Das Bild wurde als World Press Photo des Jahres 1995 ausgezeichnet und gehört zu den bekanntesten und am meisten reproduzierten Aufnahmen Nachtweys. Es findet sich u. a. unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1995/world-press-photo-year/james-nachtwey> (Stand 3.1.2021).

128 Diese Hintergrundinformationen finden sich im Begleittext auf der Seite des World Press Photo Contests zu diesem Bild (Link siehe oben, vorige Fußnote).

Nachtweys Aufnahme sind auf vielen der Bilder die Narben, nicht die fotografierten Personen das zentrale Thema. Vielfach sieht man nicht einmal das Gesicht der Betroffenen, weil diese der Kamera den geschundenen Rücken zuwenden¹²⁹ oder weil nicht die ganze Person, sondern isoliert nur das verletzte Körperteil fotografiert wurde.¹³⁰ Die Fokussierung auf die Verletzungen hat jedoch hier eine so klare rhetorische Funktion, sie dient – wenn man die Bilder im Zusammenhang der Serie betrachtet – so offensichtlich einem argumentativen Zweck, dass sie nichts von einer Bloßstellung der dargestellten Personen hat, sondern eher an die Funktionsweise nüchterner forensischer Beweisfotos erinnert. Keines dieser schlichten Bilder ist für sich genommen besonders reizvoll, ansprechend gestaltet oder sonstwie ästhetisch bemerkenswert. Zusammengenommen zeigen sie, dass die Verletzlichkeit des Menschen in großen Teilen auf der Materialität seines Körpers beruht. Wir können zum Opfer physischer Gewalt werden, weil unser Körper ein Gegenstand ist – bzw. als einer behandelt werden und dadurch zu einem gemacht werden kann. Wenn es um die Verletzlichkeit unseres Körpers geht, unterscheidet nichts unsere Haut von anderem Material – von Stoff, Leder, Holz. Gewalt hinterlässt Spuren im Material des Menschenkörpers, und es ist alleiniges Vermögen des Mediums Bild, diese Spuren sichtbar zu machen. Die Sprache kann zwar versuchen, sie zu beschreiben; jede Beschreibung bleibt aber Paraphrase, nicht unmittelbare Darstellung, und als solche unzureichend.

2.2.5 Fallanalysen: Versehrte Körper

Selbstredend werden von Fotojournalist*innen nicht nur Verletzungen der Körperoberfläche, also der Haut, sondern auch alle anderen Arten von Verletzungen, Verwundungen und Verstümmelungen dokumentiert, die Menschen durch Gewalt zugefügt werden. Auch hier tut sich prominent Paolo Pellegrin hervor, der 2009 im Gazastreifen palästinensische Teenager fotografierte, die

129 Siehe z. B. drei Fotos aus der Reihe, die unter <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/40203> (Stand 2.1.2021) als 10., 11. und 26. Bild zu sehen sind.

130 Bild 12 der Reihe (Link siehe vorige Fußnote) zeigt nur die Beine einer jungen Frau, deren linker Fuß vernarbt ist.

ihre Kriegsverletzungen vorzeigen.¹³¹ Die Kinder und Jugendlichen posieren jeweils vor einer unauffälligen Wand in einem Innenraum; die Lichtverhältnisse erlauben es gerade, das jeweils porträtierte Kind richtig zu erkennen; an den Bildrändern, in den Ecken der Räume lauert jedoch die Dunkelheit. Ein Mädchen schiebt das linke Hosenbein nach oben, um den Blick auf eine Narbe an ihrem Bein freizugeben; ein anderes Mädchen sitzt im Rollstuhl, andere, spezifische Verletzungen sind nicht zu erkennen. Auf einem weiteren Bild ist nicht das verletzte Mädchen selber zu sehen, das offenbar beide Beine verloren hat, sondern ihre Beinprothesen, die an der Wand lehnen. Einen Verstoß gegen diverse Tabus stellt schließlich das Bild eines Zwölfjährigen dar, der eine schwere Verletzung im Genitalbereich erlitten hat und vollständig entkleidet vor der Kamera steht. Während die anderen Kinder posieren, direkt in die Kamera schauen und mit ihrer Präsentation als Opfer vor den Augen der Öffentlichkeit prinzipiell einverstanden zu sein scheinen, weicht dieser Junge dem Blick des Fotografen aus, hat den Kopf zur Seite gedreht und scheint aus dem Bild hinaus davonlaufen zu wollen. An diesem Beispiel wird besonders deutlich, dass die Darstellung versehrter Körper unter Wahrung der Menschenwürde der abgebildeten Menschen eine Gratwanderung darstellt. Für die Betrachter*innen ist es unmöglich zu sagen, ob der Junge selbst eingewilligt hat, sich auf diese Weise fotografieren zu lassen, ob er dabei von Erwachsenen unter Druck gesetzt und eventuell manipuliert worden ist, und ob und inwieweit er sich über die Reichweite der möglichen Verbreitung dieses Bildes im Klaren war. Zudem wirft dieses Foto die äußerst unangenehme Frage auf, weshalb das Medienpublikum überhaupt Interesse daran haben sollte, das Abbild des nackten Körpers eines verletzten Minderjährigen zu sehen zu bekommen.

Fotografiehistorisch betrachtet sind solche Bilder jedoch nichts Außergewöhnliches. Im Zusammenhang der Weltkriege beispielsweise entstanden zahlreiche Aufnahmen, die die Verwundungen von Kriegsinvaliden dokumentierten.¹³² Was im Fall der Fotos Pellegrins irritiert, ist also nicht so sehr das Motiv an sich, sondern eher, für welche Verwendung bzw. welchen

131 Die Bilder sind derzeit online nicht verfügbar, aber in Pellegrin, *Dies Irae*, 181, 182, 187 und 189 abgedruckt. Nach Angaben im Anhang stellen die Fotos zwei 15jährige Mädchen namens Tambura und Malak Abu Darabi aus Beit Lahia, den 12jährigen Ismail Abdel Jawad aus dem selben Ort, und die Beinprothesen der 15jährigen Jamila al Habashi aus Gaza City dar.

132 In Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*, 39, ist beispielsweise ein solches Bild eines Kriegsinvaliden von einem ungenannten Urheber aus dem Wien des Jahres 1915 abgedruckt.

Rezipient*innenkreis diese Bilder gemacht wurden: Es handelt sich nicht etwa z. B. um medizinische Aufnahmen, die für Lehrbücher gedacht wären oder in Vorlesungen gezeigt werden sollten, sondern um Pressefotos, die in Medien mit einem großen, globalen Publikum publiziert werden sollen.

Was ihren Status bzw. ihr Wirkpotential als mögliche Metabilder angeht, so können Rezipient*innen, die in der Lage und bereit dazu sind, sie eingehender und auch im Vergleich zu anderen Gewaltbildformen zu reflektieren, auch derartige Bilder als Veranschaulichungen der Dinghaftigkeit und daraus resultierenden Verletzlichkeit des menschlichen Körpers interpretieren; auch in ihnen kann ein selbstreflexives Element erkannt werden: Das Bild einer sichtbaren Verletzung eines materiell-dinglichen Körpers ist Index eines Index, Spur einer Spur – die Wunde ist Spur des Gewaltakts, das Foto Spur dieser Spur. Im Vergleich zu anderen Bildern, die hier analysiert wurden und die sehr viel direkter und eingehender die Materialität des menschlichen Körpers reflektieren, scheint eine solche Rezeptionsweise aber bei Aufnahmen wie Pellegrins Porträts der verletzten Kinder eher unwahrscheinlich, da hier andere, affektive und präreflexive Reaktionen der Rezipient*innen (wie Entsetzen, Empörung, Mitgefühl) dominanter auftreten dürften.

2.2.6 Fallanalysen: Versehrte Gesichter

Einen Sonderfall der Körperverletzungen, die Kriegsphotografien dokumentieren, stellen Gesichtsverletzungen dar, die schon alleine deshalb herausragen, weil sie ganz besonders schockieren. Das Gesicht ist ein besonderer Körperteil, weil es in der Kommunikation mit anderen Menschen bedeutende Funktionen übernimmt: Wenn wir mit jemandem sprechen, schauen wir dieser Person ins Gesicht bzw. in die Augen; in der Mimik unseres Gegenübers zeichnen sich dessen Emotionen ab, oder sie gibt Hinweise darauf, wie etwas Gesagtes genau gemeint ist, etc. Zudem ist das Gesicht derjenige Körperteil, anhand dessen wir andere Menschen erkennen; die individuellen Gesichtszüge anderer Personen prägen sich uns stärker ein als z. B. das Aussehen ihrer Arme, Beine usw.; das Gesicht identifiziert Menschen, macht sie unterscheidbar und erkennbar durch Andere und ist ausschlaggebend dafür, dass sie als Individuen

wahrgenommen werden. Ist diese Funktion durch eine auffällige, großflächige Verletzung beeinträchtigt, irritiert dies andere Menschen deshalb oft stärker, als wenn andere Körperteile verwundet worden sind. Gesichtsverletzungen sind erschreckend, weil wir sie so schlecht ausblenden können – schließlich sehen wir Anderen hauptsächlich ins Gesicht, wenn wir mit ihnen interagieren, und es ist nicht ohne weiteres möglich, wegzuschauen – und weil sie das individuelle Aussehen der Person so verändern, dass wir diese als *entstellt* empfinden; bei besonders schlimmen Gesichtsverletzungen als so sehr entstellt, dass es manchen Betrachter*innen schwerfällt, im Gegenüber einen Mitmenschen zu erkennen. Aus den genannten Gründen also fallen Aufnahmen, die verletzte Gesichter zeigen, unter den Schockfotos aus Kriegen und anderen Gewaltkontexten besonders auf.

Am bekanntesten sind in diesem Zusammenhang die zahlreichen Porträts Verwundeter aus dem Ersten Weltkrieg geworden, denen teilweise große Teile ihrer Gesichter fehlten und die in Frankreich im Volksmund deshalb „Geules Cassées“ – „zerschlagene Mäuler“ – genannt wurden. Zahlreiche Großaufnahmen von Gesichtern solcher „Geules Cassées“ hat Ernst Friedrich in seinem 1924 veröffentlichten Antikriegsbuch *Krieg dem Kriege* zu Abschreckungszwecken versammelt.¹³³ Über diese Fotos schreibt Sontag:

„Für fast jedes Kapitel von *Krieg dem Kriege!* gilt, daß es schwer fällt, hinzusehen (...). Aber gewiß am unerträglichsten in diesem Buch, das als Ganzes darauf angelegt war, zu erschrecken und zu demoralisieren, sind die Bilder in dem Abschnitt ‚das Gesicht des Krieges‘ – vierundzwanzig Nahaufnahmen von Soldaten mit massiven Gesichtsverletzungen.“¹³⁴

Es ist schwer zu sagen, was schockierender wirkt: Bilder solcher Verstümmelungen oder rein verbale Beschreibung der Verletzungen. Fotografien können ihre Betrachter*innen besonders dadurch berühren und entsetzen, dass sie aufgrund des besonderen Verhältnisses fotografischer Bilder zur faktisch-phy-

133 Diese (und ähnliche, im selben historischen Zusammenhang entstandene) Bilder der „Geules Cassées“ findet man nicht nur in Friedrich, *Krieg dem Kriege*, sondern teils auch online, z. B. unter <https://www.spiegel.de/geschichte/erster-weltkrieg-das-trauma-der-gesichtsversehrten-a-1236985.html#fotostrecke-21d18c95-0001-0002-0000-000000164922>, <http://www.medienanalyse-international.de/badekur.html> und http://josefchladek.com/book/ernst_friedrich_-_krieg_dem_kriege_-_guerre_a_la_guerre_-_war_against_war_-_voynu_vojne (alle Stand 3.1.2021).

134 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 22.

sischen Realität gewissermaßen garantieren, dass es *diese* Person mit *genau diesen* schrecklichen Verletzungen wirklich gibt (oder in der Vergangenheit wirklich gegeben hat).

Nicht nur Fotograf*innen haben aber die entstellten Anlitze Kriegsversehrter in Bildern festgehalten. Auch in die Malerei und die Grafik hat die Thematik Eingang gefunden; der britische Maler Henry Tonks fertigte in den Jahren 1916-1917 Porträtskizzen von Soldaten mit Gesichtsverwundungen;¹³⁵ Otto Dix' 1924 geschaffener Radierzyklus *Der Krieg* umfasst eine Darstellung eines im Gesicht verletzten Mannes mit dem Titel *Transfiguration*;¹³⁶ und auch in seinem Gemälde *Die Skatspieler* stellt Dix Kriegsversehrte mit schockierend deutlich sichtbaren *Gesichtsverletzungen* dar.¹³⁷

Unabhängig von der Bildgattung haben diese künstlerischen Arbeiten mit den Fotos der „Geules Cassées“ in Friedrichs *Krieg dem Kriege* und mit anderen fotografischen Dokumentationen durch Gewalt zerstörter Gesichter¹³⁸ gemeinsam, dass sie als Metabilder reflektieren, wie Bilder Personen als Individuen darzustellen in der Lage sind – und wo die Grenzen dieser Kapazität liegen. Bilder individualisieren die dargestellten Menschen, indem sie deren Antlitz zeigen; sie stellen den Menschen als *Person* dar, indem sie seine individuellen Gesichtszüge aufzeichnen. Nur so können beispielsweise Passfotos und Phantombilder ihre Funktion erfüllen, Personen zu identifizieren. Das Abbilden menschlicher Gesichter gehört zu den ursprünglichsten Aufgaben der bildlichen Darstellung; schon kleine Kinder zeichnen Punkt-Punkt-Komma-Strich-Gesichter. Wenn ein Abbild eines Menschen dessen Gesicht nicht mehr zeigen kann, weil es nicht mehr – oder nur noch teilweise – vorhanden ist, dann geht es dabei um mehr als einen banalen Schockeffekt: Das Porträt scheitert daran, die dargestellte Person zu porträtieren; es kann seine ureigenste Aufgabe nicht mehr erfüllen und demonstriert damit auf eindrückliche Weise, wie Gewalt Menschen in den Augen Anderer entmenschlichen kann. Gewalttaten objektivieren ihre Opfer;

135 Tonks Bilder sind zu sehen unter <http://www.gilliesarchives.org.uk/tonkspastels.htm> (Stand 20.1.2021).

136 Eine Reproduktion findet sich hier: <http://www.biusante.parisdescartes.fr/1418/cadre3b.htm> (Stand 5.1.2021).

137 Das Gemälde ist unter anderem hier abgebildet: <http://lewebpedagogique.com/histoiresdesartsduhamel/2013/12/02/otto-dix-les-joueurs-de-skat-1920/> (Stand 5.1.2021).

138 Ein weiteres prominentes Beispiel ist Nina Bermans Porträt Tyler Ziegels und seiner Frau Renee Kline an ihrem Hochzeitstag, das den World Press Photo Award 2007 in der Kategorie Porträtphotographie gewonnen hat (zu sehen unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/30911/1/2007-Nina-Berman-PO1>, Stand 5.1.2021); Ziegel war als US-Soldat im Irakkrieg schwer verwundet worden und sein Gesicht war bis zur Unkenntlichkeit von Brandnarben überzogen.

und im Antlitz sichtbare Spuren dieser Gewalt perpetuieren den Effekt, indem sie dazu führen, dass die Mitmenschen der Realität des Schreckens im wörtlichsten Sinne nicht ins Gesicht sehen wollen – dass sie aus Abscheu und Angst den Blick vom entstellten Antlitz des Anderen abwenden.

Bei aller Drastik funktionieren diese Aufnahmen außerdem natürlich genauso wie die anderen Bilder versehrter Körper und Körperteile, die oben beschrieben wurden: Auch sie führen unmittelbar vor Augen, dass der menschliche Körper ein vergänglichlicher, zerstörbarer materieller Gegenstand ist.

Subtiler und weniger direkt lässt sich dies allerdings auch ausdrücken, indem nicht Körper, sondern unbelebte Gegenstände als Körpermetaphern im verwundeten Zustand abgebildet werden. In diesem Zusammenhang hat sich in der Kriegsfotografie der Typus des metaphorisch deutbaren Ruinenfotos herausgebildet.

2.2.7 Fallanalysen: Architektur als Körpermetapher

Sowohl Virginia Woolf in ihrem Essay *Drei Guineen* als auch Sontag, die sich mit Woolfs dort geäußerten Thesen zu Kriegsfotos auseinandersetzt, fällt der Zusammenhang als besonders bedeutend auf. Woolf nennt in ihrer teilweise weiter oben schon einmal zitierten Beschreibung von Bildern aus dem Spanischen Bürgerkrieg in *Drei Guineen* die sichtbaren Verletzungen an menschlichen Körpern und Gebäuden im selben Atemzug:

„Die Auswahl des heutigen Morgens enthält die Photographie von etwas, was der Körper eines Mannes sein könnte, oder einer Frau; er ist so verstümmelt, daß er auch der Körper eines Schweines sein könnte. Aber das hier sind gewiß tote Kinder, und das da ist unzweifelhaft der Teil eines Hauses. Eine Bombe hat die Seite aufgerissen; immer noch hängt ein Vogelkäfig in dem, was vermutlich das Wohnzimmer war, aber der Rest des Hauses ähnelt nichts so sehr wie einer Handvoll Mikadostäbchen, die in der Luft schweben.“¹³⁹

139 Woolf, „Drei Guineen“, 137.

Ruinenfotos, so Sontag, „zeigen, wie der Krieg die gebaute Welt entleert, zertrümmert, einreißt, einebnet“, und darin ähneln sie Fotos zerstörter Körper: „Zwar besteht eine Stadt nicht aus Haut, Fleisch und Knochen. Doch aufgeschlitzte Häuser sind fast genauso beredt wie Leichen auf den Straßen“.¹⁴⁰ Statt verstreut liegender Körperteile oder ähnlich grausiger Details bekommen wir, so stellt andernorts auch Griselda Pollock heraus, nach Explosionen in den Medien „iconic images of the aftermath through mangled cars, burned-out buses, collapsed buildings“¹⁴¹ zu sehen – was die Frage aufwerfe, was zu sehen wir ertragen könnten – und was nicht: Fotos von zerstörten Gebäuden und Fahrzeugen sind wohl leichter zu ertragen als Aufnahmen ebenso zerstörter Körper; sie scheinen damit eine harmlosere, weniger belastende Alternative, mit deren Hilfe Kriegsfolgen thematisiert werden können, ohne die Rezipient*innen emotional zu überfordern.

Doch ist mit dieser Entlastungsfunktion wirklich die einzige oder auch nur die zentrale Funktion von Ruinenfotos aus Kriegsgebieten, von Tatorten und Schauplätzen von Attentaten erfasst? Geht es nur darum, dem Publikum einen allzu blutigen Anblick zu ersparen, indem auf Ersatzbilder – auf erträglichere Metaphern – ausgewichen wird? Diese Bilder lassen sich durchaus auch anders interpretieren. So behandeln sie die Thematik des verletzten Körpers auf einer abstrakteren metaphorischen Ebene und eröffnen damit eine Distanz, die reflektierende Auseinandersetzung statt rein emotionaler Affizierung befördern könnte. Hier können wir uns in Erinnerung rufen, was in denjenigen Kapiteln von Teil II, die sich mit der Rolle der Empathie in der Gewaltbildrezeption befassen, ausgeführt worden ist: Kognitive Komponenten der Empathie können vielleicht eher hervorgerufen werden, wenn Möglichkeiten zur unreflektierten „Ansteckung“ mit Affekten vorenthalten werden; eine geringere Schockwirkung und geringere emotionale Affizierung durch ein Bild hat wahrscheinlich auch ein geringeres Ausmaß an Stress („personal distress“) zur Folge, weshalb ein solches Bild die Rezipient*in weniger dazu verführt, der unangenehmen Wirkung aus dem Weg zu gehen, indem über das Gesehene nicht mehr weiter nachgedacht wird. Wer bei der Betrachtung von Kriegsfotos nicht durch Abscheu, Ekel und vordergründigen Schrecken abgelenkt ist, kann sich tiefergehend gedanklich mit diesen Bildern befassen und dabei ihr selbstreflexives

140 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 14.

141 Pollock, „Response“, 209.

Potenzial ergründen; deshalb können Fotos von der Zerstörung menschlicher Behausungen diesbezüglich manchmal mehr leisten als Aufnahmen zerstörter menschlicher Körper.

Wie auf den Narbenbildern, die menschliche Haut als verwundete Oberfläche zeigen, machen Ruinenfotos oft Verletzungen in der „Haut“ von Gebäuden, also auf ihrer äußeren Oberfläche, sichtbar – beispielsweise Einschusslöcher in Mauern, wie auf einem eindrücklichen und ästhetisch ansprechenden Bild aus Castañedas *The battle of Sidon*¹⁴² oder einer ähnlich poetisch wirkenden und ebenso beeindruckenden Aufnahme Moises Samans vom 9. März 2017, die einen Teil der Fassade des Salem-Krankenhauses in Mossul (Irak) zeigt;¹⁴³ hier fungiert nicht nur das Gebäude als Körpermetapher, sondern auch der Überrest eines kahlen, astlosen, verstümmelten Baums im Vordergrund.

Andere Fotos imitieren Schockbilder von Körpern, die aufgerissen wurden und deren Organe zu sehen sind: so z. B. Aufnahmen aufgerissener Häuserfronten, denen die Fassade fehlt und aus denen die Decken zwischen den Stockwerken herauslappen, so dass das Innere nach außen gekehrt wurde, wie es eindrücklich auf einem Bild Essam Omran Al-Fetoris aus Sabri (Banghasi, Libyen) vom August 2017 zu sehen ist.¹⁴⁴ Ein anderes Foto Al-Fetoris aus Libyen, das aber in Sirte entstanden ist,¹⁴⁵ zeigt Gebäude, die gewissermaßen skelettiert sind, von denen also nur noch das tragende Gerüst zu sehen ist, während alles darum herum abgerissen wurde und die in einer riesigen Wasserlache stehen, die an eine Blutlache denken lässt.

Das Fotobuch *Libyan Sugar* von Michael Christopher Brown, das in vorausgehenden Kapiteln schon ausführlich behandelt wurde, enthält ebenfalls einige Bilder von verletzten Hauskörpern; manche davon sind so schwer getroffen, dass sie in sich zusammengesackt sind wie ein kollabierter Menschenkörper.¹⁴⁶

142 Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stand 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

143 Dieses Foto ist als achttes Bild unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/mosul-today-stay-leave/> zu sehen (Stand 5.1.2021; dort mit der Unterschrift „The aftermath of heavy fighting at the Salam Hospital on the eastern side of Mosul“).

144 Dieses findet sich unter: <https://www.reuters.com/article/us-libya-security-un/u-n-beefs-up-guards-as-it-scales-up-presence-in-libya-idUSKCN1BJ11Q> (Stand 5.1.2021) mit der Unterschrift „Destroyed and damaged buildings are seen in Sabri, a central Benghazi district“.

145 Dieses findet man unter <https://widerimage.reuters.com/photographer/essam-omran-al-fetori-1-1> (Stand 5.1.2021).

146 Brown, *Libyan Sugar*, 370, 372, 373.

Es ließen sich noch zahlreiche weitere Beispiele aus der jüngeren oder auch der weiter entfernten Vergangenheit anführen; vergleichbare Bilder gibt es zum Teil schon aus den Kriegen des späteren 19. Jahrhunderts, da Architekturfotografie für die noch wenig fortgeschrittene Technologie insofern weniger herausfordernd war als das Fotografieren von Menschen, als Gebäude grundsätzlich stillstehen und lange Belichtungszeiten in diesem Bereich also kein Problem darstellten. Es scheint mir allerdings nicht notwendig, weitere Beispiele explizit zu behandeln, da die wesentlichen Funktionsweisen solcher Körperbilder an den genannten Exemplaren deutlich geworden sein sollten.

Als Metabilder können solche Fotografien insofern aufgefasst werden, als sie die Entfernung der Betrachter*innen von den dargestellten Ereignissen durch eine Doppelung vor Augen führen: Bilder von verletzten Menschen abstrahieren von der realen Leidenserfahrung, indem sie diese auf ihre sichtbare Erscheinung reduzieren; Kriegsfotos, die die verletzten Menschen nicht mehr zeigen, sondern stattdessen deren zerstörte Behausungen, wodurch sie die Verwundung lebender Körper nur noch symbolisieren, aber nicht mehr abbilden, abstrahieren von dieser ohnehin schon reduzierten Darstellung der Realität noch weiter. Bilder verletzter Menschen sind Abstraktionen realen Leids; Bilder zerstörter Architektur als Körpermetapher sind symbolische Repräsentationen dieser Abstraktion.

Auch hier können wir, wie schon in den vorigen Kapiteln, also feststellen, dass diese Bilder auf eine ganz und gar nicht banale, durchaus hintergründige Weise mit dem Thema Krieg und Gewalt umgehen und ihre eingehende Analyse und Interpretation ein sinnvolles, gewinnbringendes Unterfangen darstellt.

Es sollte anhand solcher Überlegungen zur Genüge nachvollziehbar geworden sein, dass Fotografien, insbesondere Pressefotografien, aus Kriegs- und Gewaltzusammenhängen tatsächlich das Potenzial dazu haben können, auf eine Art und Weise rezipiert zu werden, die sie zu auf ihre eigene Art und Weise wertvollen Bestandteilen von gesamtgesellschaftlichen Diskursen über Kriege und Gewalt machen. Sie kommunizieren und wirken auf eine andere Weise als Texte und tragen damit etwas Ureigenes zur Auseinandersetzung von Gesellschaften mit Gewaltphänomenen bei; im Guten wie im Schlechten. Leichtfertige Zensurforderungen scheinen daher mindestens genauso unangebracht wie naive Verharmlosungen. Wichtig scheint es vielmehr, Perspektiven aufzuzeigen, wie reflektierter mit solchen Bildern umgegangen werden kann, wie sie sensibler und verantwortungsvoller verwendet werden können und

welche Akteure insgesamt Verantwortung dafür tragen, wie unsere Gesellschaften medial vermitteltes Leid anderer Menschen wahrnehmen.

Zu diesem Zweck sollen die Erkenntnisse aller vorausgehenden Kapitel nun noch einmal zusammengetragen und dann aufgezeigt werden, welche Schlussfolgerungen aus diesen Ergebnissen für die Praxis der Verwendung, Rezeption und Reflexion von Gewaltbildern in verschiedenen Kontexten – Museen und Gedenkstätten, den Medien und Bildungseinrichtungen – zu ziehen sind.