

KRIEG
KAMERA
KUNST

KRISENBERICHTERSTATTUNG IM KUNSTMUSEUM

IMPRESSUM

Genehmigte Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Fakultät für Architektur (Institut für Kunst- und
Baugeschichte) am Karlsruher Institut für Technologie
(KIT)

Vorgelegt von: Nina Knoll im März 2012
Gutachter: Prof. Dr. Martin Papenbrock
Prof. Dr. Ulrich Schulze
Mündliche Prüfung: 22. November 2012
Veröffentlichung: Stuttgart / Karlsruhe im Juli 2013

KRIEG
KAMERA
KUNST

KRISENBERICHTERSTATTUNG IM KUNSTMUSEUM

NINA KNOLL

VORWORT

Das Bild in seinem Kontext ist Thema folgender Arbeit. Die Definition des Bildes ist vielschichtig und nicht als eindeutig identifizierbar. „Da gibt es die endogenen Bilder der Vorstellung und der Erinnerung, die unseren eigenen Körper besetzen. Und da gibt es die exogenen Bilder oder Artefakte, die uns sichtbar im sozialen Raum begegnen. Da gibt es die Sprach- oder Denkbilder, die Bilder der Kunst und die technischen Bilder in den heutigen Medien.“¹ Ebenso facettenreich scheint die Rechtslage zur Verwendung von Bildern, die leider keineswegs durch Einheitlichkeit gekennzeichnet ist. Aus diesem Grund habe ich im Folgenden auf die Verwendung der fotografischen Abbildungen verzichtet, im angehängten Verzeichnis aber auf die Quellen verwiesen.

Mit dem Schreiben diesen Vorwortes kommt ein langjähriges Projekt zum Abschluss, dessen Realisierung nicht ohne die Unterstützung so vieler Mitmenschen möglich gewesen wäre. Hierfür möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Dieser gilt zuallererst meinem Doktorvater, Prof. Dr. Martin Papenbrock, der mein Promotionsvorhaben von Anbeginn mit großem Vertrauen unterstützt und begleitet hat. Darüberhinaus bedanke ich mich bei Prof. Dr. Martin Schulze, der nicht zögerte, sich als Zweitgutachter meiner Dissertation zu widmen.

Die Möglichkeit, berufsbegleitend zu promovieren verdanke ich der Großzügigkeit meines Chefs, Dr. Otto Letze vom Institut für Kulturaustausch (IKA) in Tübingen. Ebenso danke ich meinen Kollegen vom IKA.

Schließlich möchte ich mich bei meinen Eltern Gabriele und Michael Smieskol für ihr Vertrauen in mich und mein Tun sowie für ihre immerwährende Unterstützung bedanken. Wirklich unschätzbare Motivation habe ich während all der Höhen und Tiefen dieses Projekts von Octavian Knoll erfahren, dem ich diese Arbeit widme.

¹ Belting, Hans: Vorwort. Zu einer Anthropologie des Bildes. In: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München 2000. S.7-10, hier S.7.

INHALT

1	EINLEITUNG	11
1.1	Krieg	15
1.2	Bildikonen	17
1.3	Untersuchung der Vielverwendung von Kriegsbildern	21
1.3.1	In der Werbung	21
1.3.2	In der Politik	26
1.3.3	In der Kunst	32
1.4	Zusammenfassung	39
2	KRIEGSDOKUMENTATION	49
2.1	Zur historischen Koexistenz von Krieg und Kunst	51
2.2	Zur Darstellung: vom Krimkrieg zum <i>Krieg gegen den Terror</i>	72
2.3	Die Rolle der Medienbilder bei der Kriegsdarstellung und -deutung	98
2.4	Zusammenfassung	106
3	FOTOGRAFIE UND THEORIE	108
3.1	Kognitive und kommunikative Wirkungen von Bildern	109
3.2	Krieg und Ästhetik im Bild	114
3.3	Konstruktion von Wirklichkeit	123
3.4	Fotoaktion als sozialer Eingriff	132
3.5	Fotografie und Kunst	136
3.6	Zusammenfassung	141

4	POSITIONEN ZUR MUSEALISIERUNG	143
4.1	Der Fotograf	145
4.2	Die Institution	153
4.3	Der Betrachter	159
4.4	Untersuchung der ausgestellten Bildge- genstände an Werkbeispielen von Anja Niedringhaus, James Nachtwey, Sebastião Salgado, Paolo Pellegrin und Don McCullin	164
4.4.1	Gewalt	167
4.4.2	Leid	177
4.4.3	Zitat Kunstgeschichte	184
4.5	Die Rezeption	195
4.6	Zusammenfassung	202
5	RESUMÉE	205
6	BIBLIOGRAPHIE	214
7	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	245

„Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schaubjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Die Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.“¹

„»Bilder-Schießen« und »Menschen-Schießen«, ... »Schnappschuß« und »Fangschuß«.“² Kriegführen und Fotografieren sind kongruente Betätigungen: „Es ist derselbe Verstand, der den Gegner über große Entfernungen hinweg auf die Sekunde und auf den Meter genau mit seinen Vernichtungswaffen zu treffen weiß, und der das große geschichtliche Ereignis in seinen feinsten Einzelheiten zu bewahren sich bemüht.“³ Durchaus provokant und meiner Meinung nach auch überspitzt dargestellt verweist der Autor aber dennoch, neben einer sprachlichen Verwandtschaft zwischen Gewalt und Medium, auf „die Verknüpfung des Krieges als Vater mit der ‚Fotografie als Mutter aller Dinge‘ (Vilém Flusser)“⁴, kurz: von Krieg und Kamera. Die visuelle Darstellung des Krieges spielt in unserer heutigen Gesellschaft eine wesentliche Rolle, um sich mit dem Krieg auseinanderzusetzen, diesen zu analysieren und zu kommentieren, um zu verstehen, zu hinterfragen und gleichzeitig zu erschrecken. Zeitungen, Zeitschriften und Magazine versorgen uns täglich mit detaillierten Informationen in Bild und Schrift über das Elend weltweit, das Fernsehen und der Hörfunk informieren in Nachrichten und Reportagen von Brennpunkten dieser Erde, und darüber hinaus will das Internet dem Zuschauer den Wahnsinn des Abschlachtens durch Live-Berichterstattungen noch näher bringen. Der Alltag gewordene Umgang mit dem Thema Krieg

1 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Dritte Fassung) <http://www.arteclab.uni-bremen.de/~robben/KunstwerkBenjamin.pdf>. S.28.

2 Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. Wien 2003. S.79.

3 Jünger, Ernst: *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*. Berlin 1930. S.9.

4 Starl, Timm: *Der Krieg im Familienalbum. Private Sichtweisen eines öffentlichen Ereignisses*, in: IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften: *Abstracts: Tagung Foto-Krieg. Österreichische Kriegsphotografie 1914-1918: Wahrnehmung, Erinnerung, Politik*. Wien 2004. URL:

<http://www.ifk.ac.at/dl.php/0/55/AHPFotoKrieg.pdf> (Stand:17.06.2008)

wird noch deutlicher, wirft man einen Blick auf die Unterhaltungsindustrie: Hollywood produziert Krieg auf der Kinoleinwand (*Apocalypse Now* (1979), *Saving Private Ryan* (1998), *Black Hawk Down* (2001), *Tödliches Kommando. The Hurt Locker* (2009)⁵, ein kurzer Blick auf die Mode lässt erkennen, dass militärische Dresscodes durchaus gefragt sind (Bomberjacken, Militärparkas, Armeehosen und Patronengürtel), und schließlich können wir das Untersuchungsfeld noch weiter auf Computerspiele ausdehnen, um abschließend festzustellen, dass eine zunehmende symbolische, medial transportierte Militarisierung in den zivilen Alltag Einzug hält. Nicht zuletzt 9/11 und die dadurch nachfolgenden Kriege in Afghanistan und dem Irak gaben Anlass, dass sich „zahlreiche Publikationen, Tagungen und Ausstellungen mit Einsatzformen, Funktionsweisen, und Wirkungen massenmedialer Bilder im Zusammenhang der ‚neuen Bilder‘ auseinander(ge)setzt[en]“⁶ haben. Diese Entwicklung einer stetig wachsenden Präsenz des Krieges zeigt sich auch in der Kunstwelt, zunächst in der Kunstproduktion und der Ausstellungspraxis, letztlich auch in kunsthistorischen und -wissenschaftlichen Diskursen. Folgende Arbeit widmet sich dem Schnittpunkt zweier Diskurse, die sich zum einen mit der sich wechselseitig beeinflussenden Beziehung zwischen Krieg und dem Medienbild beschäftigt. Die zweite Diskussion bestimmt die Frage nach dem Kunstanspruch der Fotografie, genauer der Pressefotografie. *Krieg Kamera Kunst* bilden daher drei Oberbegriffe, welche die beiden sich überschneidenden Untersuchungsfelder Fotografie und Kunst, sowie Pressefotografie und Krieg zusammenbringt.

In der Praxis zeigt sich diese Schnittstelle in Form von Ausstellungen bildjournalistischer Werke in Kunstmuseen. Das *Getty Museum* in LA, die *Barbican Art Gallery*, London, das *Museum Ludwig*, Budapest, die *C|O Galerie* in Berlin oder auch die *Bundeskunsthalle* in Bonn, um nur einige aufzulisten, präsentieren Fotografien aus dem Krieg. Diese Bilder stammen nicht von Künstlern,

⁵ Vgl. Robnik, Drehli/Mattl/Siegfried: *Urban Warriors und andere Ausnahmefälle in neuen Kriegen und Blockbustern*, in: Mackert, Gabriele/Matt, Gerald/Mießgang, Thomas (Hrsg.): *Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*. Wien 2003. S.40-47, hier S.41.

⁶ Jürgens-Kirchhoff, Annegret/Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst, Medien*. Weimar 2006. S.7.

sondern von Bildberichterstatlern. Gerahmte Darstellungen hinter Glas zeigen Gesichter voller Trauer und Tränen. Tote Körper von Männern, Kindern, Frauen, Tieren. Dunkle Rauchwolken. Zerbombte Städte. Fliehende voller Angst. Schießende Soldaten und schwerverletzte Überlebende. Kinder, die ihre Eltern und Eltern, die ihre Kinder verloren haben. Trauernde Frauen ohne ihre Männer und Kinder ohne ihre Beine. Die Fotografien stammen aus dem Irak, aus Afghanistan, aus Ägypten, Libyen und Syrien, aus Ruanda, aus Bosnien und aus anderen Krisengebieten weltweit.

In den Räumen des Museums *Weltkulturen der Reiss-Engelhorn-Museen* Mannheim war bis zum 11. Januar 2009 die Ausstellung *AS I WAS DYING* zu sehen. Gezeigt wurden Aufnahmen des vielfach ausgezeichneten italienischen *Magnum*-Fotografen Paolo Pellegrin, die gekennzeichnet sind durch „den Kontrast von großer formaler Schönheit und der Wucht aufscheinender Gewalt“⁷. Die Ausstellung *Struggle for Life - Ein Kampf für Leben* (Berlin 13.05.-25.06.2009) widmete sich ausschließlich den visuellen Darstellungen aus Krisengebieten einer der wohl bekanntesten Kriegsfotografen, nämlich denen des Amerikaners James Nachtwey. Seit 2003 gab es zahlreiche Einzelausstellungen sowie Beteiligungen an Gruppenausstellungen weltweit mit den Fotografien Nachtweys. Ebenfalls in Berlin wurde eine Retrospektive mit Werken des britischen Kriegsfotografen Don McCullin unter dem Titel *The Impossible Peace* präsentiert: „Von der Suez-Krise 1956, ... bis zu den verheerenden Auswirkungen der AIDS-Epidemie in Südafrika im Jahre 2001 - McCullin widmete fast 50 Jahre seines Lebens als Fotojournalist der Dokumentation von sozialen Unruhen und Missständen, von Kriegen, Konfliktherden und zivilisationsbedingten Katastrophen“⁸, die vom 12.12.2009 bis zum 28.02.2010 in der Hauptstadt zu sehen waren. Im *Kunstmuseum Stuttgart* wurden die Fotografien Gerda Taros gezeigt. *Krieg im Fokus* umfasste 85 Exponate, „die das Leid, aber auch das Leben der spanischen Bevölkerung in und mit dem Krieg aus beeindruckender Nahsicht dokumentier[t]en.“⁹

7 Informationsbroschüre der Stadt Mannheim zu Paolo Pellegrin. *As I Was Dying*. 28.09.08-11.01.09

8 Kunstmuseum Stuttgart. URL: <http://www.artnet.de/magazine/don-mccullin-bei-co-berlin> (Stand: 18.04.2010)

(Stuttgart, 30.01.-16.05.2010) Auch in der Berliner C/O Galerie wurden „aus vormaligen fotojournalistischen Bildern (...) Bilder, die nicht mehr ausschließlich in Magazinen oder Printmedien zirkulieren, sondern als Kunstwerke in Museen ihren Platz finden“¹⁰ präsentiert. Die Ausstellung mit dem Titel *MAGNUM. Shifting Media. New Role of Photography. Von Robert Capa bis Donovan Wylie* war vom 16.07. bis zum 19.09.2010 zu sehen. Nicht selten begegnete man in all diesen Ausstellungen fotografierten Darstellungen des Krieges, deren Motive sich inhaltlich, wie auch formal an das Grauen knüpfen.

Als direkte Folge dieser Ausstellungspraxis ist ein zunehmendes Verwischen der Grenzen zwischen Kunstfotografie und Bildjournalismus festzustellen. Neben der journalistischen Verbreitung von kriegerischem Bildmaterial kommt hinzu, dass zahlreiche Künstler Kriege thematisieren, oftmals auch indem sie sich auf die Medienprodukte beziehen oder diese als Ausgangsmaterial verwenden und im künstlerischen Prozess zitieren und/oder verfremden. Durch diese Verbindungen entsteht eine zunehmende Verschleierung von Faktizität und Fiktionalität.¹¹ Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Auseinandersetzung mit den aus Printmedien entnommenen Kriegsdokumentationsfotografien (gemeint ist also nicht die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Material) und deren Präsentation in Kunsträumen. Derartige Ausstellungskonzepte finden sich bereits vereinzelt in den 1970er- und 80er-Jahren. Seit dem Ereignis am 11. September 2001 in New York City ist jedoch eine stark zunehmende Präsenz von Pressebildausstellungen festzumachen. Hierbei kommen Fragen auf, ob und inwieweit kriegsdokumentarische Arbeiten überhaupt in dem Bereich der Kunst anzusiedeln sind. Zudem beschäftige ich mich mit der Frage, ob eine thematische Grenzziehung zwischen Fotojournalismus und Fotokunst in einer Zeit bestimmt durch die technische Reproduzierbarkeit von Bildern und einer immer weiter wachsenden Grenzüberschreitung in der Kunst - in thematischer und inhaltlicher Hinsicht - möglich ist.

9 Kunstmuseum Stuttgart. URL: <http://www.artnet.de/magazine/don-mccullin-bei-co-berlin>
(Stand: 18.04.2010)

10 CO Berlin. URL: <http://www.co-berlin.info/> (Stand: 29.07.2010)

11 Vgl. Sonntag 2003.

Krieg kann als stetiger Begleiter der Menschheit gesehen werden. „Ein Begleiter, der Spuren hinterlässt.“¹² Kriegsverständnis, wie auch Kriegsführung und moralische Prinzipien des Krieges obliegen einer stetig verändernden Entwicklung, eng geknüpft an die Entwicklung der Technologie. Paul Virilio unterscheidet grundsätzlich zwischen drei großen Zeitaltern des Krieges: „nämlich das frühgeschichtliche taktische Zeitalter, (...) dann das historische und im eigentlichen Sinne politische strategische Zeitalter und schließlich das gegenwärtige logistische Zeitalter“¹³; gekennzeichnet durch Privatisierung und Kommerzialisierung, sowie durch Asymmetrisierung, „das heißt durch das Aufeinanderprallen prinzipiell ungleichartiger Militärstrategien und Politikrationalitäten.“¹⁴ Vertritt man in der Antike noch eine neutrale Einstellung zum Krieg, sprich, werden hier Kriegshandlungen als notwendig angesehen, so verfolgt man in der Moderne die These, dass Gewalt nicht länger einer natürlichen und gottgewollten Ordnung entspricht. Demgemäß orientieren wir uns heute an der Kultiviertheit der Menschheit als Leitidee, was das Kriegerische nicht beinhaltet. Ein weiterer Unterschied im Vergleich zu klassischen Staatenkriegen, die durch Rechtsakte wie Kriegserklärung und Friedensschluss vom Zustand des Friedens getrennt waren¹⁵, ist, dass heute die Grenzen zwischen Krieg und Frieden durch fließende Übergänge gekennzeichnet sind - ohne identifizierbaren Anfang, ohne markierbaren Schluss. Verantwortlich hierfür sind mitunter die Bilder der Medien, die eine Integration des Krieges in die Gesellschaften des Friedens vollführen. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind die militärischen Auseinandersetzungen für den Großteil der deutschen Bevölkerung, wie auch seit den 1990er-Jahren für die „westliche“ Welt, ein visuelles Phänomen gewor-

12 Arendes, Cord/Peltzer, Jörg (Hrsg.): *Krieg. Vergleichende Perspektiven aus Kunst, Musik und Geschichte*. Heidelberg 2007. S.7.

13 Virilio, Paul: *Krieg und Fernsehen*. Frankfurt/M. 1997. S.37, zitiert nach Mackert/Matt/Mießgang 2003. S.49.

14 Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. Reinbek/Hamburg 2002. S.57, zit. nach Mackert/Matt/Mießgang 2003. S.49.

15 Vgl. Münkler 2002. S.27, zit. nach Mackert/Matt/Mießgang 2003. S.48.

den; durch Informationsmedien transportiert, „die eine kollektive Teilhabe am Weltgeschehen suggerieren.“¹⁶ Eine Ausnahme, auf kurze Zeit begrenzt, stellt hierbei der Anschlag des 11. Septembers 2001 in New York City dar. Der darauf folgende *Krieg gegen den Terrorismus* wird als jüngstes Beispiel der Medialisierung des Krieges gesehen. Hierdurch erweitert der Krieg seine Grenzen und wird „heute nicht mehr im Sinne von Clausewitz als Aktivität in einem begrenzten Handlungsraum und »Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln« gesehen.“¹⁷

So ist das Bild des Krieges bei einem Großteil der Rezipienten durch schriftlich oder visuell fixierte Überlieferungen, wie Berichte, Romane, Gedichte, Theater, Fotografien und Filme, geprägt. Alle diese Medien setzen sich mit dem Krieg auseinander und suggerieren uns, der Gesellschaft, ein bestimmtes Bild. Dieses ist nach „Funktion, Themenbezügen und historischen Orts- und Zeitbestimmungen differenzierbar.“¹⁸ Demnach wird dem Kriegsbild eine breite Verwendungsspanne aufgewiesen, angefangen von Antikriegs- oder Protestfunktionen, über eine „objektive“ Bericht erstattende Position bis zu Zielen, die „den Krieg als Fanal der nationalen Erhebung preisen und zur Verteidigung der Heimat aufrufen.“¹⁹ Trotz der beschriebenen Entwicklung einer, für den Großteil der Menschen, passiven Teilnahme an Kriegen, wird dieser immer allgegenwärtiger. So kumuliert heute der technische Fortschritt im Einsatz von Drohnen, was die kämpferische Auseinandersetzung beinahe völlig entfremdet und abstrahiert erscheinen lässt. Krieg wird aus der Ferne geführt und Krieg wird aus der Ferne beobachtet. Das Kampfgeschehen erfährt durch die Medien eine räumliche Entgrenzung und führt durch die mediale Entortung²⁰ auch zu einer Verdopplung der kämpferischen Ereignisse²⁰, um sich so „doppelgesichtig als lokal begrenzte Ereignisparzelle und als globale Repräsentation“ zu zeigen.

16 Schenk-Weininger, Isabell: *Krieg Medien Kunst. Der medialisierte Krieg in der deutschen Kunst seit den 1960er Jahren*. Nürnberg 2004. S.12.

17 Mackert/Matt/Mießgang 2003, S.9.

18 Daemrich, Horst S.: *Krieg aus der Sicht der Themengeschichte*, in: Schneider, Thomas F.: *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*. Osnabrück 1999. S.1-14, hier S.2.

19 Daemrich, in: Schneider 1999. S.1-14, hier S.2.

20 Vgl. Frohne, Ursula: *Media Wars - Strategische Bilder des Krieges*, in: Jürgens-Kirchhoff, Annegret/Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst & Medien*. Weimar 2006. S.178.

tion²¹ manifestieren zu können: Via Bildschirm und dank Echtzeitübertragung scheint der Zuschauer live dabei zu sein: Man fliegt im Cockpit eines Kampjets mit. Man ist dabei, „wenn einmal mehr ein entscheidender Schlag gegen den ‚Feind‘ gelungen ist oder sich die unterdrückte Bevölkerung des gerade umkämpften Landes in bilderstürmerischer Manier von den Symbolen und Bildern der tyrannischen Herrschaft befreit.“²² Das macht den Krieg zu einer Art Unterhaltungsform. Die Soldaten bezeichnen die YouTube-Videos von Drohneneinsätzen als „war porn“, Kriegsporno, erklärt der US-Politologe Singer in einem Interview zu Drohneneinsätzen.²³ So befinden wir, die westliche Welt, uns heute in einem Dauerkrieg, einem Krieg ohne Grenzen, ohne Konvention und entsetzlicher Weise ohne Ende. „Dieser verallgemeinerte Krieg ist ein kulturalisierter, ein massenkultureller Krieg, weil dieser Krieg sowohl im Zentrum als auch an der Peripherie eine Auseinandersetzung im Medium symbolischer Kommunikation ist.“²⁴ Eine bedeutende Rolle für den Kommunikationsprozess spielt das Bild. Doch was sind das für Bilder? Bilder, die definitiv keinen schönen Anblick bieten und dennoch durch den Schrecken, das Grauen, durch Unfassbarkeit und Bestürzung eine gewisse Faszination ausüben und nicht selten zu Bildikonen erhoben werden.

Bildikonen

1.2

Der allgemeine Diskurs über die Medialisierung von Kriegen beinhaltet die Bildübertragung durch verschiedene Informationsmedien. Obwohl das Fernsehen und das Internet aufgrund ihres „Umfang[s] der Berichterstattung und (...) [ihrer] weltweiten Präsenz die Pressefotografie (...) [weitgehend] abgelöst“²⁵ haben, kommt dem fotografierten

21 Miessgang, Thomas: *Pixelparade in der Feuerwüste*, in: Mackert/Matt/Mießgang 2003. S.12-26, hier S.13.

22 Kontny, Karin: *Die Kunst, vom Krieg zu erzählen. Zwischen Kriegsbildern, Bilderkriegen und Sprachlosigkeit*, in: *Magazin für Theologie und Ästhetik* 25/2003. URL: <http://www.theomag.de/25/kkl.htm> (Stand: 16.06.2008)

23 Spiegel online: Pitzke, Marc: „Sie nennen es Kriegsporno“. URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,681007,00.html> (Stand: 11.03.2010)

24 Holert, Tom/ Terkessidis, Mark: *Entsichert*. Köln 2002. S.67, zitiert nach: Mackert/Matt/Mießgang 2003. S.54.

25 Matthias, Agnes: *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*. Marburg 2005. S.14.

Bild dennoch eine Sonderstellung zu. Es sind weiterhin die festgehaltenen Aufnahmen, in denen sich komplexe historische Ereignisse in visualisierter Form zu einem Knotenpunkt verdichten und die dann in einem kollektiven, visuellen Gedächtnis als historische Referenzbilder abgespeichert werden. So hat ein jeder von uns hunderte Fotos in seinem Gedächtnis abrufbar. Und nur selten sind die Bilder unseres Gedächtnisses das Ergebnis unmittelbarer Erfahrung. Wie omnipräsent derartige Aufnahmen sind, zeigt bereits die im Jahre 1985 von der Illustrierten *Stern* organisierte Fotoausstellung *Bilder im Kopf. Pictures in our Minds*. Ohne auch nur eine einzige Darstellung zu präsentieren, zeigten die Bilderrahmen schwarze Flächen, auf denen Bildlegenden zu lesen waren. Die Bilder selbst entstanden schließlich erst in den Köpfen der Betrachter.²⁶

Interessanterweise sind die bekanntesten unter den so genannten Jahrhundertbildern Kriegsfotografien. Dies ist damit zu erklären, dass die moderne Gesellschaft von Umbruchsituationen, Katastrophen und Kriegen geprägt ist, und dadurch in Medienikonen an die großen Kriege, die Genozide, die Revolutionen, die technischen und die Naturkatastrophen des 20. Jahrhunderts erinnert wird. Man denke nur an den republikanischen Soldaten aus dem Spanischen Bürgerkrieg, der von einer Kugel getroffen, sterbend nach hinten fällt. Das berühmteste Bild des Spanischen Bürgerkriegs entstand gleich in den ersten Wochen nach dem Militärputsch der spanischen Nationalisten unter General Franco gegen²⁷ die demokratisch gewählte republikanische Regierung. Den Veröffentlichungen im September und Oktober 1936 in den französischen Magazinen *Vu* und *Regards*, folgte die Publikation im *Life* Magazin vom 12. Juli 1937.²⁸ Die Entstehungsgeschichte ist umstritten, da Robert Capa (1913-54) vorgeworfen wird, die Szene nachgestellt zu haben. Dennoch ist das Foto *Tod eines regierungstreuen Milizionärs* (Abb. 1) aus dem Jahre

26 Vgl. Hamann, Christoph: *Der Aufstand. Die In-Szene-Setzung eines Volksaufstands*, in: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Göttingen 2008. S.80-87, hier S.80.

27 Vgl. Schaber, Irme: *The Falling Soldier. Eine politische Ikone des 20. Jahrhunderts*, in: Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900-1949*. Göttingen 2009. S.514-523, hier S.516.

28 Vgl. Monteath, Peter: *The Spanish Civil War in Literature, Film, and Art. An International Bibliography of Secondary Literature*. Westport, CT 1994. S.26-27.

1936 heute im kollektiven Bildgedächtnis fest verankert.²⁹ Bilder wie diese dienen einer gesellschaftlich weit verbreiteten und akzeptierten Vorstellung von modernen Kriegen. Eddie Adams (1933-2004) fotografiert 1968 die Exekution eines Vietcong-Leutnants und erhält dafür den Pulitzerpreis. Ein Bildmythos mit dem Titel *Murder of a Vietcong Suspect by Saigon Police Chief*³⁰ (Abb. 2) zeigt die hochdramatische Situation in Nahaufnahme: General Loan, Polizeichef von Saigon, richtet seine Waffe mit ausgestrecktem Arm auf den Kopf des Verdächtigen, der frontal dem Betrachter zugewandt ist. Sein verzerrtes Gesicht macht deutlich, dass der Kameraschuss mit dem Waffenschuss zeitlich exakt aufeinander abgestimmt ist.³¹ Als weiteres Beispiel für eine Ikone menschlichen Leids zählt das Bild

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

des nackten Mädchens Kim Phúc, welches zugleich zum Symbol des Vietnamkriegs geworden ist (Abb. 3). Gerhard Paul hat sich des Bildes angenommen und den Prozess der Ikonisierung untersucht. Entstanden ist das Foto 1972 in einer Phase, als die US-Truppen bereits mit dem Abzug aus Vietnam begonnen

29 Vgl. Schenk-Weininger 2004, S.120-123.

30 Vgl. Stadler, Heiner: *Über den Kreislauf der Bilder*, in: Jürgens-Kirchhoff, Annegret/ Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst, Medien*. Weimar 2006. S.108.

31 Vgl. Schenk-Weininger 2004, S.123.

hatten.³² Nachdem in der Nachrichtenagentur *Associated Press* die Meldung einging, „dass sich im Dorf Trang Bang (25 Kilometer nordwestlich von Saigon) nordvietnamesische Soldaten verschanzt haben sollten und die wichtigste Verbindungsstraße zwischen Saigon und Hanoi kontrollierten, machte sich am frühen Morgen des 8. Juni 1972 der junge AP-Fotoreporter Nick Ut [*1951] auf den Weg.“³³ Zahlreiche Bildreporter und Korrespondenten versammelten sich vor dem Dorf. Gegen Mittag warfen südvietnamesische Luftwaffeneinheiten vier Napalmbomben über dem Rand des Dorfes ab, was die angsterfüllten und vor Schmerzen schreienden Bewohner und Soldaten zur Flucht aus dem Dorf veranlasste. Sie rannten in die Menge der vor dem Dorf wartenden Journalisten. Noch am selben Tag entschied man sich in der Agentur für dieses Bild aus einer ganzen Serie, wählte daraus einen bestimmten Ausschnitt. Bereits am Folgetag wurde das Bild auf der Titelseite der *New York Times* veröffentlicht. Zahlreiche Publikationen folgten und ließen so die Fotografie zu einem historischen Referenzbild werden, sprich einem Schlüsselbild, bei dessen Wiedererkennung historische Ereignisse aktualisiert werden. Eine stetige Wiederverwendung des Bildes (sowie erneuter Ausschnitte) in den unterschiedlichsten Zusammenhängen begründen die weitere Karriere des Bildes „als überzeitliche fotografische Ikone für Krieg und Gewalt bzw. als eines weltweiten Symbols der Anti-Kriegs-Bewegung.“³⁴ Neben der bildjournalistischen Veröffentlichung, fand das Foto seinen Einsatz im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf, bekam verschiedene Preise (*Pulitzer*, *World Press Photo Award*, *George Polk Memorial Award*, *Award der Associated Press Managing Editors*) verliehen, war folglich in verschiedenen Ausstellungen zu sehen, diente als Buchcover und wurde schließlich zum Gegenstand künstlerischer Produktion. Das Bild wurde Teil des kulturellen Gedächtnisses. Es steht stellvertretend für den Vietnamkrieg.

32 Vgl. Paul, Gerhard: *Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 2, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>>³³ Paul 2005, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, Abschnitt 2.

34 Ebd., Abschnitt 10.

Um zur Ikone zu avancieren, muss ein Foto bestimmte Voraussetzungen erfüllen. Dies sind „unter anderem die herausragende formale Qualität, die unmittelbare Emotionalität, die schockierende Wirkung und Authentizität des abgebildeten Ereignisses“³⁵ sowie deren Publikation in Printmedien und in weiteren Bereichen. Hierdurch wird ihre Dokumentationsfunktion erweitert. Sie werden zu dauerhaften Zeichen, zu Emblemen. So „sind [Ikonen] Sublimationen, Sinnbilder für den Krieg schlechthin.“³⁶

Untersuchung der Vielverwendung von Kriegsbildern 1.3

Nicht selten folgt der hier geschilderte Ablauf der Verwendung einer Fotografie, wie bei der Abbildung des nackten Mädchens Kim Phúc, diesem Muster: Immer wieder werden Bilder für die unterschiedlichsten politischen, kommerziellen und religiösen Zwecke funktionalisiert und in neue Kontexte gestellt, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

In der Werbung 1.3.1

Darstellungen von Flüchtlingselend, Tod und Leid sowie von Kriegsereignissen sind spätestens seit den 1990er-Jahren auch Bestandteil der Werbewelt. Bei der Verwendung von derartigen Schreckensbildern in der Werbung zählen wohl die Plakate der italienischen Firma *Benetton* zu den bekanntesten.

So wird die Frühling/Sommer Kampagne von 1992 auf den Plakaten von tragischen Ereignissen aus aller Welt begleitet: Ein von der Mafia erschossener Mann liegt in den Gassen von Sizilien und wird von seinen Angehörigen betrauert; ein vom HI Virus gezeichneter David Kirby liegt in einem Krankenhausbett in Ohio und wird von seiner

35 Schwingeler, Stephan/ Weber, Dorothee: *Der Schuss von Saigon. Gefangenentötung für die Kamera*, in: Paul, Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute, 2008. S.358.

36 Graff, Bernd: *Zum Tod von Tim Hetherington und Chris Hondros. Sie gaben dem Grauen menschliche Gestalt*. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-von-tim-hetherington-und-chris-hondros-sie-gaben-dem-grauen-menschliche-gestalt-1.1088155> (Stand:21.04.2011)

┌ Familie beim Sterben begleitet, aber
└ auch Pressebilder aus Kriegsgebieten werden für die Kampagne eingesetzt. Authentisch und emotional aufrüttelnd sind die Fotografien zu den „Race Riots (1963-64)(...)[:] in the ship with the Albanians and the storming of the containers.“³⁷ Auf dem erstgenannten dieser Bilder ist ein rostiges Frachtschiff zu sehen, das von hunderten Menschen gestürmt wird (Abb. 4). Auf der rechten Bildhälfte sieht man ein Schiff, das Kurs in Richtung Festland nimmt.

┌
└
Abb. 4

Dieses ist im linken Bildhintergrund schon deutlich zu erkennen. Ein weiteres helles Schiff befindet sich nahe dem Land, was auf einen Hafen schließen lässt. Hinter den weißen Gebäuden erheben sich grüne Baumwipfel. Darüber erstreckt sich der blaue Himmel. Das Hauptmotiv, das den Großteil des Bildes einnimmt, ist bereits von Menschenmassen bevölkert: Männer, Frauen, Kinder, Babys. Menschen sitzen auf Masten, sie drängen sich auf dem Deck entlang der Reling, sie klettern nach oben, um noch weiteren Platz zu schaffen für die Nachkommenden. Weitere zahlreiche Menschen befinden sich noch schwimmend im Wasser. Unzählige Seile, mit deren Hilfe die Flüchtlinge auf das Schiff klettern, hängen vom Boot hinab ins Meer. Die Menschen, die es schon geschafft haben, helfen den anderen. Es scheint keinen freien Platz mehr zu geben, und gleichzeitig wollen mehr und mehr Leute auf das Boot klettern. Bei den Menschen handelt es sich um Albaner, die auf der Suche nach Freiheit und Würde sind. Sie sind vor der Unterdrückung in der Heimat geflohen und werden zugleich vom Ausland abgewiesen. Die hier festgehaltene Flüchtlingswelle der Albaner auf Bari fand am 18. August 1991 statt.³⁸ Nur das grüne Logo links inmitten des blauen Himmels verweist auf die Modemarke.

Eine weitere Fotografie besticht zunächst durch ihre leuchtende Farbenvielfalt (Abb. 5). Sie erscheint auf den

37 Pagnucco Salvemini, Lorella: *United Colors. The Benetton Campaigns*. Azzano San Paolo 2002. S.89.

38 Vgl. Pagnucco Salvemini 2002, S.91.

ersten Blick freundlich und mag gerade dadurch äußerst passend für die zu bewerbende Marke *United Colors of Benetton* gewählt sein. Bei näherem Hinsehen wird jedoch deutlich, dass es sich auch hierbei um das festgehaltene Grauen handelt. Der Bildjournalist Patrick Robert (*1958) foto-

Abb. 5

ografiert 1990 in Liberia vor dem Bürgerkrieg Flüchtende: Menschen suchen Schutz in einem roten Container. Wie schon in der vorigen Darstellung sind auch in dieser Menschenmasse Männer, Frauen und Kinder gleichermaßen auf der Flucht. Besonders dramatisch wirkt das kleine Baby im Bildzentrum, das vermutlich von seinem Vater nur am Oberarm gehalten wird und zwischen Sicherheit (im Container) und freiem Fall gen Boden schwebt. Es kann für die Hilflosigkeit aller der im Bild Abgebildeten stehen und verstanden werden. In Wäschekörben und in Säcken sind die Habseligkeiten der Einzelnen verstaut. Es herrscht ein reges Durcheinander. Menschen befinden sich in dem Container, aber noch viel mehr scheinen davor zu stehen. Am rechten Bildrand ist das grüne Logo platziert. Dieses Foto hat den zweiten Preis unter den *World Press Photo Awards* gemacht³⁹ und findet sich in der *Benetton* Kampagne von Frühling/Sommer 1992 wieder.

1992 markiert also den Beginn einer neuen Werbesprache – sowohl bei *Benetton* als auch in der Werbewelt im Allgemeinen. Verantwortlich hierfür ist der italienische Künstler, Fotograf und Werbegrafiker Oliviero Toscani. Er prägt eine neue Richtung des Realismus in der Werbewelt, indem er in seinen Kampagnen ausschließlich auf Nachrichtenfotografien anderer Bildjournalisten zurückgreift. Diese Fotografien stammen vor allem von den New Yorker Nachrichtenagenturen *Magnum* und *Sygma*.⁴⁰

Oliviero Toscani arbeitete von 1982 bis 2000 für

³⁹ Vgl. World Press Photo. URL:

http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/1/q/ishoofdabeelding/true/trefwoord/photographer_formal/Robert%2C%20Patrick
(Stand: 05.03.2010)

⁴⁰ Vgl. Pagnucco Salvemini 2002, S.86.

das italienische Unternehmen und wurde Mitte der 1980er Jahre vor allem durch seine provokativen Plakatkampagnen bekannt. Er verstand seine Werbung für Benetton als radikale Kritik an der herkömmlichen Gebrauchsgüterwerbung, die er auch als „lächelndes Aas“⁴¹ bezeichnet. Seiner Meinung nach verkaufen die weltweit über tausend Quadratkilometer an Plakaten eine Scheinwelt, ein „verfälschtes und hypnotisierendes Glücksmodell“⁴², anstelle von Produkten oder Ideen. Dem entgegenwirkend konfrontiert Toscani mit seinen Bildern: „mithilfe von aktuellen Fotografien zum Zeitgeschehen, deren Bilder negativer nicht sein könnten, versucht er den Betrachter zu erschüttern.“⁴³ Anders als in der bisherigen Wirtschaftswerbewelt üblich, zeigt Toscanis Kampagne keinen erkennbaren Bezug zur Produktpalette oder zu eigenem sozialen oder politischen Engagement, vielmehr „prangerte [er] in schockierender Form gesellschaftliche Missstände an wie Rassismus, Aids, Diskriminierung von Homosexualität und Behinderung, Natur- und Umweltverschmutzung, Gewalt und Krieg.“⁴⁴ In Anlehnung an die Praxis von Marcel Duchamps, Urinale und andere Alltagsgegenstände in Kunsträumen zu präsentieren, führt Toscani Nachrichtenmaterial in seine Werbesprache ein. Nicht als Fotograf folgt er dem Stil oder der Sprache Duchamps, jedoch sind die Parallelen in der Anwendung zu finden. Die provokative Neuerung Toscanis liegt also darin, dass es sich bei allen in diesem Kapitel herangezogenen Bildern um bereits bestehende Bilder handelt, die zum Zweck der Werbung neue Funktionen finden. Diese Bilder werden von dem Fotografen selbst digital überarbeitet, sie werden retuschiert, um die Bildaussage zu steigern und die Wirkung noch zu verstärken.⁴⁵ Nicht nur die Schockwirkung der Motive, sondern auch der Anspruch auf journalistisch vermittelte Wahrheit im Zusammenhang mit dem Firmenlogo irritiert den Betrachter. Die klare Werbebotschaft fehlt bei dieser Kampagne. „Toscani setzt voll auf das unerschöpflich kreative Potenzial des Bildes, das mehr als ein »Bildtext« alleine ist. Es steht - ohne interpre-

41 Toscani, Oliviero: *Die Werbung ist ein lächelndes Aas*. Frankfurt 1997.

42 Brox, Sigrun: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*. Kiel 2003. S.144.

43 Ebd., S.145.

44 Becker, Jörg/Beham, Mira: *Operation Balkan: Werbung für Krieg und Tod*. Baden-Baden 2006. S.53.

45 Vgl. Brox 2003. S.148/149.

tierende Worte - und birgt somit Sprengkraft.“⁴⁶

Die Reaktion auf diese Kampagnen folgte in Form weltweiter Proteste, so dass zahlreiche Zeitungen wie *Le Monde* und *Le Figaro* oder die *Los Angeles Times* Anschuldigungen aussprachen, Benetton und Toscani als Verantwortlicher hätte die Rolle des Opfers, des Martyriums und der Moral ausgenutzt, um mit seiner Werbung zu provozieren und damit schließlich auch zu profitieren. Zudem wurde Toscani von der *UNICEF* in Genf vorgeworfen, „»den Schrecken der Welt zu instrumentalisieren«, eine deutsche NGO ließ rechtlich prüfen, ob Benetton mit [einem] diese(n)[r] Plakate(n) den Bosnienkrieg zu Gewinnzwecken ausbeute“⁴⁷ und zahlreiche weitere Stimmen gegen die Werbekampagne wurden laut. Dass seine Arbeit durchaus kontrovers diskutiert wurde, wird deutlich, zieht man die Tatsache heran, dass Toscani gleichzeitig in verschiedenen Ländern den Jahrespreis für den besten *Art Director* (Österreich 1989, Deutschland 1991, 1994 erhielt er vom *Art Director Club of New York* eine Management Medal für seine das soziale Gewissen aufrüttelnden Werbebotschaften) erhalten hat. Zusammenfassen lässt sich in jedem Falle, dass die vielfach diskutierte Kampagne einen außerordentlichen Werbeerfolg darstellte. Hierzu äußerte sich Umberto Eco in der italienischen Zeitschrift *Europeo*: „Die schreibende Zunft ist allein dafür verantwortlich, dass Benettos provokante Abbildung so beweihräuchert wurde, da sie dieser eine psychoanalytische oder soziale Dimension verliehen hat, die deren Aufnahme in der Öffentlichkeit garantierte. Benetton und Toscani haben sich für Promotion mit Hilfe des Journalistenstreits entschieden ..., sie haben auf die gedruckten Artikel gesetzt, die sie keinen Pfennig extra gekostet haben. Welch ein Meisterstreich!“⁴⁸

Der Einsatz derartiger Bilder in der Konsumgüterwerbung ist in diesem Fall mit Sicherheit extrem und grenzwertig, was neben dem Aufflammen einer weltweiten Diskussion auch daran zu erkennen ist, dass sich zahlreiche Publikationen mit der wettbewerbs- und verfassungsrechtlichen Beurteilung am Beispiel Benetton aus-

46 Brox 2003, S.149.

47 Becker/Beham 2006, S.54.

48 Eco, Umberto in: Toscani 1997, S.68, nach Brock 2003, S.142.

einandersetzen. Die befürwortenden Stimmen beziehen sich darauf, dass Toscani auf aktuelle humanitäre und soziale Probleme weltweit aufmerksam macht. „Tabuthemen“ wie AIDS, der Bosnienkrieg oder Rassismus werden in die öffentliche Diskussion gerückt und nicht länger verschwiegen. Gegenstimmen hingegen stützen sich auf die Moral und auf das kulturelle Wertesystem, welche in den Kampagnen durchbrochen werden, indem Bilder des Schreckens dazu genutzt und regelrecht ausgeschlachtet werden, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. „Unter dem Deckmantel moralischer Absicht verbirgt sich ein aggressives Ausbeuten von Sensationslust, menschlichem Leid und Elend.“⁴⁹ Wie beschrieben, beziehen sich die Bilder nicht auf das Produkt der Firma *Benetton*. Und darin liegt die Provokation: denn auf diese Weise wird dem Konsumenten vermittelt, das italienische Unternehmen, und damit auch der Käufer dieser Produkte, setze sich für die sozial und humanitär Schwachen ein. Dieser Rückschluss ist jedoch falsch. Die Schreckensbilder werden hier nur dazu genutzt, den eigenen wirtschaftlichen Gewinn zu fördern.

1.3.2 In der Politik

„Am 16. März 1968 töteten US-amerikanische Soldaten unter Führung von Oberleutnant William Calley im südvietnamesischen Dorf Son My (Armee-Bezeichnung »My Lai 4«) 803 Zivilisten sowie sämtliche Tiere.“⁵⁰ Die diese Tat dokumentierende Fotografie (Abb. 6) Ron Haeberles (*1941) wurde erst 18 Monate darauf zusammen mit einem Bericht im *Life*-Magazin publiziert. Durch diese Veröffentlichung einhergehend, geriet die US-amerikanische Regierung unter moralischen Legitimationsdruck, der sich auch auf die weitere Kriegführung ausgewirkt hat „und schließlich deren Ende in Vietnam wahrscheinlicher machte.“⁵¹ Das

49 Brox 2003, S.164.

50 Nöring, Hermann/ Schneider, Thomas F./ Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschichten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik - Medien - Kunst*. Göttingen 2009. S.283.

51 Fahlenbrach, Kathrin/ Viehoff, Reinhold: *Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung*, in: Müller, Marion G./ Knieper, Thomas (Hrsg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Halem 2005. S.356-387, hier S.356.

Bilderverbot für unbegleitete Bildjournalisten sowie die „Bildmanipulationen der gesamten Weltpresse durch die Briefings des Generals Schwarzkopf während des zweiten Golfkrieges“⁵² sind als Reaktion auf diesen Kontrollverlust der Bilder in Vietnam zurückzuführen.

Abb. 6

Im dritten Golfkrieg versuchte die US-amerikanische Regierung dann durch den Einsatz der so genannten *embedded journalists*, also mit Hilfe ausgewählter Medienvertreter, eine vermeintlich authentische Berichterstattung des Krieges in der Weltöffentlichkeit zu demonstrieren, während aber in Wirklichkeit nur die Bilder publiziert werden durften, die von den USA genehmigt wurden. Sprich, die militärische Führung hatte die Journalisten perfekt unter Kontrolle. Damit ist ein weiterer Schritt in der Entwicklung der Inszenierung in der Berichterstattung festzuhalten.

Dass Bilder von Terror, Schrecken und Krieg weitaus mehr als Träger von Erinnerung sein können, wurde bereits herausgestellt. Und so finden sie auch ihre Daseinsform als „Waffen in der Strategie der kriegsführenden Parteien und der Terroristen, aber auch [als] Instrumente im Antiterrorkampf der Regierungen.“⁵³ Neben der Werbung hat sich auch die Politik schon immer des aktivierenden Effekts der Bilder zu bedienen gewusst. Diesem komplexen Beziehungsgeflecht haben sich Jörg Becker und Mira Beham in ihrem Werk *Operation Balkan: Werbung für Krieg und Tod*⁵⁴ gewidmet. Hierin verweisen die beiden Autoren beispielsweise darauf, dass „es seit langem von sehr unterschiedlichen Regierungen in Auftrag gegebene und bezahlte PR-Kampagnen gibt, um Feindbilder aufzubauen, Kriege vorzubereiten oder Diktaturen zu beschönigen.“⁵⁵ Die Schwierigkeit, dieses Feld zu untersuchen, liegt nun in der Verwischung

52 Fahlenbrach/ Viehoff, in: Müller/Knieper 2005, S.357.

53 Müller, Marion G./Knieper, Thomas: *Krieg ohne Bilder?*, in: Müller/Knieper 2005. S.7-21, hier: S.11.

54 Becker/ Beham 2006.

55 Ebd., S.15.

der Grenzen zwischen PR-Arbeit und Journalismus, die viel mehr als Symbiose gesehen werden muss: denn etwa 80 Prozent aller Meldungen in den Medien während der Balkankriege stützen sich auf nur eine Quelle, nämlich der von der Regierung beauftragten Pressestelle.⁵⁶ Wenn es sich hierbei auch nicht ausschließlich um Bildmaterial handelt, so spielt dieses doch eine herausragende Rolle, um mit der Publikation und gleichzeitig auch Nicht-Publikation die Wahrnehmung und damit die Meinung der Außenwelt zu lenken. So sind hier selbstverständlich nicht nur die Balkankriege als Beispiele heranzuziehen, das Feld lässt sich heute auf alle neuen Kriege erweitern: laut Kathrin Fahlenbrach und Reinhold Viehoff besteht kein Zweifel, dass die emotionale Kraft der Bilder heute gezielt eingesetzt wird, „um ideelle, politische oder habituelle Werte in Szene zu setzen und auf Dauer im kollektiven Gedächtnis und Habitus einer Gesellschaft zu verankern“⁵⁷ und diese dadurch letztlich auch zu lenken. Gerade in Kriegszeiten haben die Regierungen ein starkes und auch öffentlich reklamiertes Interesse, Bilder dazu zu nutzen, die Bürger politisch, ideologisch und moralisch zu beeinflussen und schließlich für ihre Kriegsinteressen zu mobilisieren. Die Medien werden vor allem in Krisenzeiten gezielt dazu eingesetzt, die Kriegsführung zu legitimieren. Hierbei gilt es, ein bestimmtes Wirklichkeitsmodell zu kommunizieren und geltend zu machen, das das politische und militärische Handeln der jeweiligen Regierung moralisch rechtfertigt. Um dies erfolgreich zu realisieren, gilt es, eine spezifische Themenstruktur und die zeitliche Publizierung zu beachten, aber ebenso wichtig ist es, eigene Medienereignisse zu inszenieren. Nicht selten, wie auch beim Kampf gegen den Terror der USA, entstehen hierbei binäre Wirklichkeitsmodelle, welche das Weltgeschehen in ein einfaches „Gut oder Böse“ unterteilen.⁵⁸

Als konkretes Beispiel für einen so genannten manipulierten Mediencoup soll hier die militärische Befreiung Kuwaits im Jahr 1990 angeführt werden. Hierbei engagierte die Gruppe *Citizens for a Free Kuwait* die PR-Agentur *Hill*

56 Vgl. ebd., S.16.

57 Fahlenbrach/ Viehoff, in: Knieper/ Müller 2005. S.356-387, hier S.361.

58 Vgl. Fahlenbrach/ Viehoff, in: Knieper/ Müller 2005. S.356-387, hier S.367.

and Knowlton. „Die Organisation wurde wiederum von der kuwaitischen Regierung finanziert, die das genaue Gegenteil einer demokratischen Regierung war.“⁵⁹ Im weiteren Verlauf gelang es der Agentur, „ein fünfzehnjähriges kuwaitisches Mädchen, die Krankenschwester „Nayirah«, am 10. Oktober

Abb. 7

1990 vor dem Menschenrechtsausschuss in einer öffentlich Anhörung darüber berichten zu lassen, dass irakische Besatzer angeblich mit Gewehren in Krankenhäuser eindringen und Säuglinge aus den Brutkästen geholt und auf den kalten Boden geworfen oder verkauft hätten.“⁶⁰ Die Agentur hatte diese Aussage verfilmt, dann an TV-Sender zur Ausstrahlung verteilt und damit die öffentliche Meinung gesteuert (Abb. 7). Des Weiteren präsentierte die Agentur am 27. November 1990 während einer Sitzung des UN Sicherheitsrats Bilder von scheinbar gefolterten Kuwaitern. Belegt wurde dies durch Aussagen angeblicher Zeugen. Folglich setzte der UN Sicherheitsrat dem Irak nach zwei Tagen ein Ultimatum, sich aus Kuwait zurückzuziehen. „Im Januar hatte man dann, um den Beginn des Kriegs zu beschleunigen, die Zahl der getöteten Säuglinge bereits auf 312 erhöht, wie vor dem außenpolitischen Ausschuss des US-Kongresses berichtet wurde.“⁶¹ Diese Information wurde von zahlreichen Medien wiederholend kommuniziert, so dass der Beginn der Bombardierung am 16. Januar 1991 um 3 Uhr morgens Ortszeit, um 19 Uhr und damit zur besten Sendezeit an der amerikanischen Ostküste, gegenüber der Öffentlichkeit legitimiert schien. Im Nachhinein stellte sich heraus, dass »Nayirah« die Tochter des kuwaitischen Botschafters in Washington und die Story eine Fälschung war.

Auch der Ausgang für die Beteiligung Deutschlands

59 Rötzer, Florian: *Wahrheit und Lüge*, in: Palm, Goedart/ Rötzer, Florian (Hrsg.): *Medien, Terror, Krieg. Zum Kriegsparadigma des 21. Jahrhunderts*. Hannover 2002. S.140-155, hier S.148.

60 Ebd. S.148.

61 Rötzer, in: Goedart/Rötzer 2002, S.148.

am Kosovo-Krieg beruhte auf einer visuellen Darstellung, die sich im Nachhinein als gestellt erwiesen hat (Abb. 8): „Der Krieg wurde geführt, um eine »humanitäre Katastrophe« abzuwenden - und Verteidigungsminister Scharping hatte dazu die richtigen Bilder eines Massakers in Racak, das den »Operationsplan Hufeisen« und die systematische ethnische

Abb. 8:

Ein Albaner sitzt in der Nähe der Stadt Racak neben den Leichen von 23 Albanern. In den Kampfgebieten kam es während des Kosovokrieges zu mehreren Massakern an Zivilisten.

Säuberung im Kosovo durch die Serben zu belegen schien.“⁶² Nachdem am 8. und 10. Januar Kämpfer der Kosovo-Befreiungsarmee mehrere serbische Polizisten ermordet haben⁶³, sollen laut kommunizierter Bildlegende am 15. Januar 1999 Serben mit einem Massaker an 45 Zivilisten reagiert haben. Am Folgetag erhielten ausgewählte internationale Kamerateams Zugang zum Ort des Verbrechens, die zugleich serbische Einheiten für diese Tat verantwortlich machten und dies so kommunizierten. Florian Rötzer betont in seinem Aufsatz, dass es weiterhin nicht eindeutig belegbar sei, wer hinter der Tötung steckte, aber man gehe doch davon aus, dass die nicht verstümmelten Leichen vermutlich von der UCK für die OSZE (Organisation für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa)-Beobachter und die Medien arrangiert waren, um eine bewusste Meinungslenkung und Denkrichtung zu steuern. Parallel zur Berichterstattung scheiterten Verhandlungen in Rambouillet „zwischen der Vertretern der albanischen Bevölkerungsmehrheit des Kosovo und Serbien unter Leitung der NATO.“⁶⁴ Am 24. März begann daraufhin die NATO ohne UN-Mandat mit dem Bombardement Serbiens, das bis zum 10. Juni 1999 anhielt.

Deutlich wird hier die Macht der Bilder, der sich Kriegsparteien durchaus zu bedienen wissen. Leider wird

61 Rötzer, in: Goedart/Rötzer 2002, S.148.

62 Ebd., S.148/149.

63 Vgl. Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.285.

64 Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.285.

in einzelnen Fällen von beteiligten Regierungen oder Institutionen noch immer versäumt, den Wahrheitsgehalt hinter der Geschichte und den Bildern zu prüfen, wie die angeführten Beispiele belegen. Und als Folge findet sich eine Umwandlung der Bilder des Krieges, die zum Krieg der Bilder führen und genutzt werden: „... ebenso wie die Panik vor biologischen Waffen wächst, die überall sein könnten, wächst auch die Angst vor Informationsviren, die sich unsichtbar hinter Informationen verbergen könnten.“⁶⁵

Auch im Irakkrieg wurden dramatische, stark emotionalisierende Darstellungen publiziert. Arabische Medien nutzten vor allem Bilder verwundeter oder getöteter Kinder in den Armen ihrer Eltern und Fotografien zahlreicher Bombenopfer, um ihre unterlegene Seite zu demonstrieren wie auch ihren Unmut über die amerikanische Besatzung zum Ausdruck zu bringen. Jedoch wurden alle diese Bilder entkontextualisiert veröffentlicht und waren daher nicht auf ihre Herkunft überprüfbar, so Paul.⁶⁶ Eine hinzukommende Herangehensweise, nämlich die der visuellen Provokation, ist in der Bildpolitik am Beispiel desselben Krieges festzustellen: hierbei wurden gefangene und getötete Soldaten der jeweiligen Gegner zur Schau gestellt, um die eigene Macht und Überlegenheit zu demonstrieren. Zum einen war die Publikation für das eigene Volk, gleichzeitig aber auch direkt für den Gegner sowie die beobachtende Partie bestimmt. So wurden am 23. März 2004 Großaufnahmen dreier getöteter Soldaten – blutverschmiert und mit schwersten Kopfverletzungen – durch den arabischen Fernsehsender *Al Dschasira* in Medieumlauf gebracht. Als Gegenreaktion der USA kann die Veröffentlichung der beiden getöteten Söhne Husseins, Uday und Qusay, gesehen werden. Die amerikanische Absicht, „der irakischen Bevölkerung ein sichtbares Zeichen ihres unwiderrufbaren Sieges über das Regime Sadam Husseins zu präsentieren“⁶⁷, hatte schließlich eine weitere Eskalation des Bilderkrieges zur Folge, die letztlich zu grausamsten Hinrichtungen und Schändungen vor laufenden Kameras führte.⁶⁸ Stärker als zuvor wurden Foto-

65 Rötzer, in: Goedart/Rötzer 2002, S.150/151.

66 Vgl. Paul, Gerhard: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Irakische Freiheit“*. Göttingen 2005. S.165.

67 Paul, 2005. S.165.

68 Vgl. Paul, 2005. S.170 ff.

grafien instrumentalisiert. Die Wirkung der Bilder wurde zum Motiv für die Tat.

1.3.3 In der Kunst

Auch in zahlreichen zeitgenössischen Kunstwerken ist der Blick in die Tageszeitung oder in den Fernseher als Inspirationsquelle, bzw. als Anschauungs- und Ausgangsmaterial erkennbar. Diesem aus der Presse entnommenen Bildmaterial bedienen sich zunehmend seit den 1960er Jahren Künstler, darunter unter anderen Andy Warhol und Wolf Vostell. In jüngerer Zeit haben sich beispielsweise Luc Tuymans, Wolfgang Tillmanns oder auch Jeff Wall und Michael Schirner künstlerisch mit den Medienbildern auseinandergesetzt: „Diesen Bildern, welche die Welt nur bedeuten, antwortet die Kunst mit Bildern, welche die Welt, einbegriffen die Welt der Allerweltsbilder, deuten.“⁶⁹ Diese, die Schreckensereignisse dokumentierenden Bilder, so Michael Diers, bezeugen zwar in ihrer Existenz das Ereignis, indem sie es zeigen, kommentieren es aber nicht. Dies geschieht erst durch die künstlerische Reflexion in Form von Malerei,

Fotografie oder Collage.

Als Andy Warhol 1962 „in Bildern, die auf Pressefotos basieren, mechanische Reproduktionsverfahren einführt, nähert sich das Kunstbild dem Massenbild an“⁷⁰ und markierte damit einen grundlegenden Wandel in der Kunst. Die Kunst wurde anonym und verlor die persönliche Handschrift des Künstlers. Neben Warhol beschäftigte sich auch Wolf Vostell (1932-98) mit Pressefotografien und benutzte diese als Grundlage, um sie dann in einem künstlerischen Prozess weiterzuverwerten. Als Bei-

Abb. 9

69 Diers, Michael: *War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie*, in: Diers, Michael: *Fotografie. Film. Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*. Hamburg 2006. S.83-110, hier S.83.

70 Fischer, Hartwig (Hrsg.): *Covering the Real. Kunst und Pressebild, von Wolfgang bis Tillmanns*. Kunstmuseum Basel. 01.05.-21.08.2005. Köln 2005. S.7.

spiel soll hier Vostells *Miss America* (Abb. 9) angeführt werden. Hierbei griff der Künstler auf einen Ausschnitt der bereits als Bildikone vorgestellten Fotografie *Der Schuss von Saigon* von Adams zurück. Das querformatige Originalfoto von Adams (Abb. 2) ^{→ S.20} zeigt eine wenig belebte Straße, die vom rechten Bildvordergrund in die linke Bildhälfte flieht, was die Tiefenräumlichkeit des Bildes wesentlich beeinflusst. Die rechte Straßenseite wird von einer Häuserfront begleitet, während auf der linken Seite Bäume stehen. Der Bildhintergrund ist unscharf und nur verschwommen sind am Horizont einige Silhouetten von Personen wahrzunehmen. Im deutlich dunkleren Vordergrund sind vier Personen angeschnitten dargestellt, wobei sich die rechte Person vom Geschehen abwendet und der Straße in den Hintergrund folgt. Ein uniformierter Mann mit Helm steht am linken Bildrand frontal dem Betrachter zugewandt. Seine Augen sind durch den Schatten des Helmes nicht erkennbar. Seine Zähne treten hingegen deutlich in Erscheinung. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf zwei weitere Personen im vorderen Bildzentrum. Der Mann auf der linken Seite kehrt dem Betrachter den Rücken zu, sein Gesicht ist nur im Profil zu sehen. Er blickt auf die männliche Person rechts von ihm. Er trägt ein Hemd, dessen Ärmel hochgekrempelt sind, darüber eine Weste, deren Kragen aufgestellt ist. Sein rechter Arm ist ausgestreckt und bildet die Haupthorizontale im Bild.⁷¹ In seiner rechten Hand hält er eine Pistole, der Abzug ist durchgedrückt. Der Blick des Betrachters folgt dem ausgestreckten Arm und stößt auf das Ziel der Pistole: nämlich den Kopf eines Mannes. Mit einem karierten Hemd bekleidet, steht er frontal dem Betrachter zugewandt, seine Arme sind hinter dem Rücken verschränkt, sein Kopf ist leicht nach rechts geneigt. Das linke Auge ist geschlossen und das rechte Auge sowie sein Mund stehen halb geöffnet. „Der gesamte Gesichtsausdruck ist verzerrt und zeigt den Moment, in dem ihn der Schuss trifft.“⁷² Im selben Jahr der Veröffentlichung dieser brutalen Fotografie entsteht auch Vostells *Miss America*. Der vom Künstler gewählte Ausschnitt konzentriert sich auf die durchgedrückte Pistole

71 Vgl. Schwingeler/ Weber, in: Paul 2008, S.357.

72 Schwingeler/ Weber, in: Paul 2008, S.357.

und den Kopf des Erschossenen. Darunter sind zwei weitere Bilder aus der Serie abgedruckt, die kurz darauf entstanden sind: hier liegt der Tote bereits auf der Straße, umringt von weiteren Soldaten. Die Bildfläche darunter ist unterlegt von verschiedenen Farbflächen. Vostell platziert über die Fotografien von Adams die Abbildung einer jungen, schönen, posierenden Frau und konfrontiert damit aufeinander prallende Gegensätze: Brutalität versus Schönheit. Die Augen der abgebildeten Dame sind übermalt mit einer blutroten Maske. Dies kann als Kritik gegenüber einer Gesellschaft verstanden werden, die die Augen verschließt vor den Schrecken dieser Welt und die Wirklichkeit vom Schein nicht mehr zu unterscheiden weiß. Gleichzeitig ist in dem Werk aber auch eine Kritik gegenüber der massenmedialen Praxis lesbar. Das Nebeneinander von „Gewalt und Kommerz, von Vietnamkrieg und konsumbestimmtem Alltag.“⁷³

Der belgische Maler Luc Tuymans (*1958) bedient sich fast ausschließlich fotografischen oder filmischen Dokumentationsmaterials im Rahmen seiner künstlerischen Schaffensprozesse, weshalb er diese auch als „authentische Fälschungen“ bezeichnet.⁷⁴ Als Beispiel soll hier sein im Jahr 2003 entstandenes Werk *Navy Seals* (Abb. 10) herangezogen werden. Wie die meisten seiner Bilder ist auch dieses durch eine blasse, hier hellgelbe und fliederfarbene, monochrome Farbigkeit gekennzeichnet. Schemenhaft treten dem Betrachter fünf Figuren und etwaige Raumstrukturen entgegen. Im Bildzentrum befindet sich eine sitzende Person, während links und rechts davon zwei Stehende den Rahmen des Bildraumes bilden. Im Hintergrund sind zwei weitere Personen in sitzender Position zu erahnen. Details sind nicht auszumachen. Weder die Darstellung noch der Titel geben eindeutigen Aufschluss über die Bildaussage. „Ohne die Referenz (und Reverenz) an das Vorbild ist das Nachbild nur schwer verständlich. Hinter dem scheinbar banalen, fast abstrakten Auftritt lauert allerdings die Historie mit ihren »Abgründen«.“⁷⁵ Tuymans bezieht sich in diesem Beispiel auf eine Aufnahme des *Associated*

73 Schenk-Weininger, Isabell: *Krieg in der deutschen Gegenwartskunst. Künstlerische Reflexionen des massenmedialen und des militärischen Blicks*, in: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.): *Der Krieg im Bild-Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung*. Frankfurt am Main 2003. S.215-236, hier: S.217.

74 Vgl. Diers 2006, S.90.

75 Diers 2006, S.91.

Press Fotografen John Moore (n.a.) (Abb. 11), welche im jüngsten Irak-Krieg entstand. Das Bild mit dem Titel *Soldaten in einem eroberten Saddam-Palast* erschien unter anderem in der *Süddeutschen Zeitung* vom 9. April 2003.

Zu sehen sind hier in einer ausgewogenen perspektivischen Zickzack-Komposition vom Vorder- in den Hintergrund, drei stehende und drei sitzende US-Soldaten. Die Personen befinden sich in einem Raum des Hauptpalastes von Saddam Hussein. Das Zentrum ist bestimmt durch einen sitzenden US-Sergeant, der seinen Blick in Richtung Fenster richtet, von wo aus die Lichtquelle kommt. Seinen Helm

Abb. 10

und sein Maschinengewehr hat er vor sich auf einem Schemel abgelegt. Seine Kameraden fügen sich in voller Montur um ihn herum. Diese Fotografie ist vor allem durch den hohen Kontrast zwischen der feinen Interieurdarstellung und der sich darin befindenden, bewaffneten Männern in Uniformen bestimmt. Die Aufnahme hat vor allem deswegen Aufmerksamkeit erregt, weil sie zum einen, in Zeiten höchster politischer Anspannung eine deutliche Aussage bietet hinsichtlich der klaren Überlegenheit der Alliierten und zudem durch die idyllische, komponierte Atmosphäre den Anschein eines inszenierten Arrangements erweckt.

Das Gegenbild von Tuymans bezieht sich also auf diese Fotovorlage und abstrahiert die fotografische Welt in ein Schattenreich. Er „proviziert dadurch nicht nur unser Gedächtnis, (der) [das] Halt am Detail suchend ins Leere des Ungefährten gleitet“⁷⁶. Durch den Verzicht auf

Abb. 11: Das Bild zeigt Sgt. Chad Touchett (Bildmitte) und Angehörige des 3. Bataillons der 7. US-Infanterie in einem der Paläste Saddam Husseins

76 Diers 2006, S.92.

Detailgenauigkeit, durch das Wegführen der motivischen Darstellung, schafft er „eine Form der Entmächtigung der Alltagsbilder durch die Kunst zur Gewinnung von Gedanken- und Spielraum.“⁷⁷

Einen anderen Ansatz im Umgang mit Pressebildern zur künstlerischen Auseinandersetzung nutzt Wolfgang Tillmans (*1968). Während Tuymans das Pressematerial als Ausgangsmaterial, sprich als Vorlage, für seine Bilder nutzt, verwendet „Tillmans die Ausschnitte als dokumentarisches Material direkt für bestimmte Werke, Installationen, Ausstellungen oder Bücher.“⁷⁸ So hat er 1999 den Bildband *Soldiers. The Nineties* veröffentlicht, in welchem er etwa 80 Zeitungsausschnitte mit Soldaten- und Polizistendarstellungen aus deutschen und internationalen Blättern zusammenbringt. Alle Abbildungen dokumentieren militärische Einsätze, erscheinen jedoch ohne weitere Angaben zu ihrer Veröffentlichung und zumeist auch ohne Bildunterschriften. So sind die Bilder in Originalgröße auf hellgrauem Papier reproduziert und durch einen kommentierenden Satz auf der Umschlagrückseite wird ergänzt, dass es sich hierbei um Abbildungen handelt, die zwischen 1990 und 1999 von Tillmans gesammelt oder gemacht seien. Die eigenen Aufnahmen bilden jedoch nur einen geringen Anteil seiner Sammlung. Tillmans isoliert und sammelt die Darstellungen, und überlässt dem Betrachter offenen Raum zur Auseinandersetzung mit diesem Bildmaterial ohne eigene Kommentierung.

Auf eine ganz andere Weise setzt sich Jeff Wall (*1946) mit dieser Thematik auseinander: Indem er eine mögliche Kriegsszenenerie mit Schauspielern arrangiert und anschließend mit Hilfe digitaler Technik in ein Großbild-*dia* umwandelt. Die Arbeit mit dem Titel *Dead Troops Talk (a vision after ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (Abb. 12) entsteht im Winter 1991-1992 „vor Kulissen in einem provisorischen Atelier in Burnaby, British Columbia.“⁷⁹ Das Set besteht aus einer Holzkonstruktion, die mit einer Erdschicht bedeckt wurde. Mit Hilfe von Modellen und Zeichnungen ist die

77 Diers, S.92.

78 Ebd., S.97.

79 Vischer, Theodora/ Naef, Heidi (Hrsg.): *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004*. Göttingen 2005. S.340.

Landschaft konstruiert. Die schweren Wunden der einzelnen Darsteller wurden an Körperabgüssen und Prothesen simuliert, dann einzeln, wie auch die gruppierten Soldaten, abfotografiert und im Anschluss digital zusammengesetzt.⁸⁰

Die Darstellung simuliert eine monumentale Außendar-

Abb. 12

stellung. Auf den ersten Blick scheint kein Zweifel an seiner historischen Echtheit. An einem sandigen Hang liegen Soldaten verteilt, zum Teil schwer verletzt und blutverschmiert, andere bereits tot. Verstreute Waffen, heruntergebrochenes Geröll sowie Blutlachen lassen auf einen vorangegangenen Kampf schliessen. Doch schenkt man dem in Klammern erweiterten Titel Beachtung oder blickt genauer auf die Szenerie so ist die Fiktion offenkundig: die im Bildzentrum gefallenen Soldaten sprechen, lachen und scherzen miteinander. Susan Sontag bezeichnet dieses Werk daher als das „Gegenteil eines Dokuments“⁸¹. Der Künstler spielt mit einer formaldokumentarischen Wirkung seines Werkes wie auch mit den Sehgewohnheiten und Erwartungen des Betrachters und überrascht diesen in dem Augenblick, in welchem er die dargestellte Szenerie dekonstruiert und entschlüsselt. Das Werk ist gekennzeichnet von einem Spannungsmoment zwischen realem und fiktivem Raum. Wall schockiert hier mit Hilfe der Darstellung kriegerischer Auseinandersetzungen auf eine direkte und provozierende Weise. Die Vorarbeiten hierzu entstanden während der letzten Phase der sowjetischen Besatzung Afghanistans und des Zusammenbruchs der Sowjetunion.⁸² Hieran angelehnt können die lebendigen Leichen zum einen als Verkörperung des sterbenden Kommunismus gelesen werden.⁸³ Allgemeiner ist dieses Werk auch als Reaktion

80 Vgl. Vischer/ Naef 2005, S.340.

81 Sontag 2003, S.144.

82 Vgl. Vischer/ Naef 2005, S.340.

83 Vgl. Wall, Jeff/ Wittwer, Hans-Peter: *Jeff Wall. Dead Troops Talk*. Luzern 1993. S.9.

„auf die Gier der Öffentlichkeit nach Bildreportagen über Gewalt“⁸⁴ zu deuten.

Auch Michael Schirner (*1941) richtet sich mit seinen Arbeiten aus der Serie *Bye Bye* direkt an den Betrachter und dessen Bildgedächtnis, das geprägt ist von täglich transportierten massenmedialen Eindrücken. Er bezieht sich auf so genannte Ikonen, reproduziert diese und verändert darin Details. Hierdurch fordert er auf, das Unsichtbare im Sichtbaren zu sehen. So betrachtet man etwa eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die knapp zur Hälfte von einem leeren Grashügel eingenommen ist (Abb. 13). Darüber entfaltet sich eine weite Himmelsfläche. Der auf das Gras fallende Schatten verweist auf den in dieser Abbildung fehlenden spanischen Milizionär, der

┌

┐

gerade in dem Moment von der Kugel getroffen wird, als Robert Capa fotografiert (Vgl. Abb.1)^{s.19}. Ein weiteres Werk zeigt die uns ebenfalls bekannte Straße, worüber dunkle Rauchwolken am Himmel ziehen (Abb. 14). Doch anstelle der schreienden Kinder, darunter die nackte Kim Phúc, sehen wir die Gegenseite: die vor dem Dorf wartende Journalistengruppe, die die Fliehenden mit Film- und Fotokameras erwartet. In beiden hier angesprochenen Werken wird der Hintergrund zum Vordergrund. Schirners Bilder wirken trotz ihrer Reduktion so eindeutig bekannt, weil wir diese als Betrachter in einer Art Automatismus mit den Vorlagen in unseren Köpfen abgleichen und die Leerstellen ausfüllen.

┌

┐

Abb. 13

┌

┐

┌

┐

Abb. 14

mit den Vorlagen in unseren Köpfen abgleichen und die Leerstellen ausfüllen.

84 Bronfen, Elisabeth: *Kriegsfotografie*, in: Stahel, Urs (Hrsg.): *Darkside II - Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod*. Göttingen 2009. S.125-129, hier S.129.

In diesem kurzen Exkurs wurde deutlich, dass die Geschichte der Kunst, und hier explizit die Geschichte der Fotografie, unmittelbar mit der Vielfältigkeit ihrer Verwendungsfunktion zu sehen ist: Fotografien werden medial, also bildjournalistisch genutzt, zum anderen sind sie in einem künstlerischen Umgang zu sehen. In der Verwendung der Bilder in (Schul-)Büchern und Bilddokumentationen dienen sie einer historischen Kollektiverinnerung und können gleichzeitig ökonomischen Interessen folgen, indem sie zu Werbezwecken eingesetzt werden. Letztlich können diese Bilder aber auch durch die Re-Inszenierung in politischen Kampagnen eine bedeutende Rolle spielen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der hier beschriebene Funktionswechsel eine veränderte Wahrnehmung zur Folge hat. Die Wirkung und Aussage eines Bildes ist demnach stark an dessen Präsentation gebunden: Vollkommen übersteigert und provokant wirken die Schreckensbilder in der Werbung Toscanis. „Toscani covered the walls of the cities with images of news events that the public had already seen, but they had far more impact because of being enlarged and turned into enormous billboards.“⁸⁵ Die übersteigerte Wirkung liegt eindeutig in ihrer Dekontextualisierung. Niemand rechnet an dieser Stelle damit. Und doch ist durch den Werbekontext eine Aussage zu lesen. Ebenso ist eine Funktion im politischen Bereich zu erkennen: hier dient die Verwendung der Bilder der reinen Selbstvermarktung. Die künstlerische Auseinandersetzung hingegen birgt die individuelle Aufarbeitung mit der Thematik. Eine zumeist kritische Aussage ist erkennbar. Die hier beschriebenen Bilder lösen nicht nur Emotionen aus, sondern provozieren vielmehr den Betrachter und fordern ihn auf, Stellung zu beziehen. Es scheint unmöglich, in distanzierender Neutralität zu verharren. Die Stellungnahme und Reaktion des Betrachters sind daher auch kalkulatorischer Bestandteil des Kunstwerkes.

Sind bei den bisher aufgezählten Bereichen Aussagen und Ziele klar erkennbar, so bleibt dennoch die

⁸⁵ Pagnucco, Salvemini 2002, S.86.

Frage: welche Funktion verfolgen Kriegsfotografieausstellungen und was sind die Bilder in einer Kunstraumpräsentation in der Lage, zu transportieren? Ziel dieser Arbeit ist es, Antworten auf Fragen zum Wandel in der Verwendung der Fotografie zu finden: aus welcher Motivation heraus entsteht diese Neukontextualisierung im Kunstraum? Resultiert die Verkungstung der Wirklichkeit aus einer massenmedialen Überflutung in dem Vorhaben, die Übersättigung der Gesellschaft zu umgehen? Werden die bildlos gewordenen Bilder im Museum gezeigt, um so wieder Bildlichkeit zurückzugewinnen? Kann damit die kriegsdokumentarische Präsentation als Intervention der Institution Kunst gesehen werden? Oder springt das komplexe System Kunst auf die Bilderwelle auf, um zeitgemäß zu sein und die Fotografie als Ausdruck globalisierbarer Ästhetik anzuerkennen? Ist dies als Ausweitung des sogenannten Infotainments, welches unsere heutige Gesellschaft charakterisiert, zu sehen? Unterzieht sich nun die Kriegsfotografie einem Funktionswandel oder ist bei Kunstausstellungen von Kriegsfotografien von einem Funktionswandel des Kunstverständnisses auszugehen?

Nachstehend werde ich zeigen, dass das Aufkommen der neuen digitalen Medien die Funktion der bislang analogen Kriegsfotografie verändert hat und dazu führte, Pressefotografien im Kunstraum auszustellen. In diesem Sinne äußert sich auch Norbert Bolz: „Die Malerei des 19. Jahrhunderts verhält sich zur klassischen Fotografie wie sich die klassische Fotografie zum digitalen Bild verhält. Das kritische Verhältnis zwischen Malerei und Fotografie Ende des 19. Jahrhunderts wiederholt sich Ende des darauffolgenden im kritischen Verhältnis zwischen Fotografie und digitaler Bildproduktion. Das alte Medium sucht nach einer ökologischen Nische, in der es unter neuen Medienbedingungen überleben kann.“⁸⁶ Im Zusammenhang mit der technischen Weiterentwicklung ist rückblickend festzuhalten, dass die Berichterstattung einer ständigen Neudefinierung unterliegt. Hat einst die Fotokamera die Berichterstattung in eine neue Ära katapultiert, so stehen wir heute erneut an einer solchen Schwelle. Diese führt in einen Bereich, in dem sich die Dokumentation zunehmend an einer

⁸⁶ Bolz, Norbert: *Das große stille Bild im Medienverbund*, in: Bolz, Norbert / Rüffer, Ulrich (Hrsg.): *Das große stille Bild*. München 1996. S.16-45, hier S.29.

künstlerischen Ausrichtung orientiert. Ursache hierfür ist die Tatsache, dass sich der moderne und postmoderne Krieg in der Nachrichtenberichterstattung zunehmend einer medial repräsentierten Visualisierung entzieht und damit einen hohen Grad der Abstraktion in seiner Darstellbarkeit erreicht. Gerhard Paul ist der Meinung, Medien überschreiben den Krieg mit vertrauten, meist entdramatisierten Ikonografien und verpassen dem katastrophischen Ereignis eine Ordnungsstruktur, die dieser per se nicht besitzt.⁸⁷ Darüber hinaus leben wir heute in einer Gesellschaft, die von, mit und in Bildern lebt. Die Zugänglichkeit des Weltgeschehens spiegelt sich in einer wachsenden bildlichen Verfügbarkeit mittels fotografischem, videografischem, televisuellem und rechnergeneriertem Medienbild.⁸⁸ Mit Handykameras bewaffnete Amateure sind heute mehr denn je an der Informationsvermittlung beteiligt. Ein jeder von uns wird zum Berichtersteller, hingegen werden Bildreporter zu Künstlern. Es geht nicht mehr darum, in erster Linie und zugleich als erster zu informieren, es geht einerseits um den Erhalt eines Berufszweigs, einer Lebensaufgabe, der sich viele Journalisten gestellt haben und gleichzeitig um eine Überwindung der von den Medien festgesetzten Ikonografien, Krieg darzustellen.

Entgegen dieser medialen Tendenz findet eine Entortung der Präsentation hochdramatischer fotografischer Darstellungen aktueller Kriegsgeschehnisse statt - und zwar im Kunstmuseum. Ich behaupte, dass die zunehmende Grenzverschwimmung zwischen Dokumentation und Kunst zu einem bedeutenden Anteil mit der technischen und damit auch der gesellschaftlichen Entwicklung zusammenhängt. Die Institution Kunstmuseum und das Feld der Berichtersteller tun sich zusammen, um wieder Bilder vom Krieg zu zeigen. Sozusagen bilden diese beiden eine Allianz im Kampf gegen die bildleere Bilderflut. Spannend bleibt nun die Frage, inwieweit sich diese beiden Felder in der Praxis beeinflussen? Sprich, was wird fotografiert und was im Anschluss präsentiert? Inwieweit wird die Tradition der Kunstgeschichte in

87 Paul 2005, S.13-14.

88 Vgl. Dobbe, Martina: *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild*, in: Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*. München 2007. S.174.

der fotografischen Motivwahl fortgeschrieben?

Der schmale Grat zwischen Kunst und Dokumentation wird in einem ersten Teil erörtert. Zunächst wird die Entwicklung aufgezeigt, die sich formal und inhaltlich in der Kunstgeschichte vollzieht, und es werden weiter die Veränderungen der Berichterstattung analysiert, die mit dem Austausch von Pinsel zu Fotoapparat einhergehen. Dieser erste Teil soll historisierend und analysierend in die Thematik, Kriegsfotografie im Kunstraum zu präsentieren, einleiten. Des Weiteren soll gleich zu Beginn das komplexe Verhältnis von Gewaltphänomenen und deren massenmedialen Darstellungen, kurz auf die Rolle der Medien in der Kriegsberichterstattung, eingegangen werden. Diese spielen in zwei unterschiedlichen Formen eine wichtige Rolle: zum einen „als Mittel der Kriegsführung wie [auch] als Diapositiv der Berichterstattung.“⁸⁹

In einem zweiten Hauptteil soll es um eine Fotografiethorie, bzw. um verschiedene Theorieaspekte und -richtungen gehen. Was sind Bilder in der Lage zu transportieren? Welche kognitiven und kommunikativen Wirkungen haben Fotografien? Die komplexe Beziehung von Medien und Krieg soll unter anderem auch dahingehend untersucht werden, in wie weit man den Begriff der Authentizität in einer fotografischen Repräsentation überhaupt verwenden kann und was Bilder vom real Geschehenen transportieren können. Der Begriff des Wirklichkeitsverständnisses spielt hierbei eine zentrale Rolle. Der Blick auf das Theoriekonstrukt, welches hinter der Fotografie steht, soll auch aktuelle Diskurse über die Fotografie mit einbeziehen und berücksichtigen.

Versteht man die Fotografie als medialen Kommunikationsprozess, so soll dahingehend auf der Grundlage der Rezeptionsästhetik das Verhältnis von Produzent, Werk und Rezipient in einem dritten Hauptteil untersucht werden. Die Frage stellt sich natürlich, was diesen „Erfolg“, die Faszination mit dem Umgang solcher Bilder ausmacht? Warum sind es gerade diese Fotografien, in denen Umberto Eco die Widrigkeiten unseres Jahrhunderts exemplarisch festgehalten sieht, die zu Bildmythen erhoben werden?⁹⁰ Was ist

89 Mackert/ Matt/ Mießgang 2003, S.9.

90 Stadler 2006, S.111.

auf diesen Bildern zu sehen? Was wird dargestellt und was wird nicht gezeigt? Dieses Kapitel der Motivanalyse wird in Bezug zur Kunstgeschichte auf ikonografische Parallelen untersucht. Auf Grundlage der vorangegangenen Kapitel sollen schließlich fundamentale Fragen der Bildpsychologie aufgeworfen und diskutiert werden. Insbesondere geht es hierbei um das Verhältnis von Bildwahrnehmung, Emotion und Bildrezeption.

„Die Frage nach Bildern wird heute in Diskursen ganz verschiedener Art gestellt.“⁹¹ Der Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting führt hierzu folgende Beispiele an: „Da gibt es die endogenen Bilder der Vorstellung und der Erinnerung, die unseren eigenen Körper besetzen. Und da gibt es die exogenen Bilder oder Artefakte, die uns sichtbar im sozialen Raum begegnen. Da gibt es die Sprach- oder Denkbilder, die Bilder der Kunst und die technischen Bilder in den heutigen Medien.“⁹² Doch welcher wissenschaftlichen Disziplin ist nun die Fotografie, und hier expliziter die Pressefotografie im Kunstraum, als Untersuchungsgegenstand zuzuordnen? Die Besonderheit in diesem Fall zeigt sich darin, dass das Pressebild mit der Neukontextualisierung einen Platz in einer weiteren Forschungsdisziplin findet. Damit zielt die Frage nach der Zuordnung auf einen der gegenwärtig existierenden Diskurse der Fotografie im Spannungsfeld zwischen einer kulturwissenschaftlich geprägten Kunstgeschichte und einer philosophisch orientierten Bildwissenschaft. Beide Disziplinen ringen um jeweilige territoriale Ansprüche.⁹³ Der Bildwissenschaft geht es dabei um den Bildbegriff, der sich auf interdisziplinärer Ebene mit dem (nicht-künstlerischen) Bild auseinandersetzt. Der Vollständigkeit halber möchte ich an dieser Stelle aber auch die *Visual Culture Studies*, oder verkürzt die *Visual Studies*, heranziehen. Diese kamen bereits in den 1970er und 1980er Jahren im angloamerikanischen Bereich auf und beschäftigten sich mit der „bewußtseinsformierende[n] Kraft von

91 Belting, Hans: *Vorwort. Zu einer Anthropologie des Bildes*, in: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hrsg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000. S.7-10, hier S.7.

92 Belting, in: Belting/Kamper 2000, S.7.

93 Vgl. hierzu Dobbe, Martina: *Perspective Corrections. Die (konzeptuelle) Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft*, in: Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*. München 2007. S.231-256.

in den Medien strategisch eingesetzten Bildern.“⁹⁴ Norbert Schneider spricht den *Visual Studies* im Vergleich zur bildwissenschaftlichen Disziplin einen gesellschaftskritischeren Umgang sowie ein stärker ausgeprägtes Interesse an politischer Aufklärung zu.⁹⁵ Gerade die Fotografie besitzt das Potenzial als Paradigma in das Spannungsfeld zwischen Kunstgeschichte und den hierzulande präsenten Bildwissenschaften zu rücken. Dies liegt laut Martina Dobbe „zunächst an ihrer kulturellen Ubiquität.“⁹⁶ Gemeint ist die Allgegenwärtigkeit der fotografischen Bilder, die so genannte Bilderflut, die digitale Revolution, „die seit Beginn der neunziger Jahre ihre globale Dynamik entfaltet hat.“⁹⁷ Bilder werden nun massenhaft verbreitet und auch an ein Massenpublikum gerichtet. In dieser Hinsicht kann die vorliegende Arbeit ebenso der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte und Medienwissenschaft zugeordnet werden. Diese Wissenschaft setzt sich auch aus Einzeldisziplinen zusammen, wobei unterschiedliche Aspekte aus den Bereichen „der alten und erprobten Philologien, der kunst- und geschichtswissenschaftlichen Disziplinen, mit Nachrichtentechnik, Publizistik, Ökonomie, kommunikationswissenschaftlichen und wissenshistorischen Fragen in einem unbestimmten Mischungsverhältnis aufeinander[treffen].“⁹⁸

Diese Arbeit bewegt sich thematisch also genau zwischen den Disziplinen Kunstgeschichte und Medientheorie/ Bildwissenschaften. Das Pressebild steht folgend im Mittelpunkt und dessen Untersuchung kommt „nicht ohne Rückbindung an den Inhalts- und Formenapparat der Kunstgeschichte“⁹⁹ aus, wenn zugleich auch Forschungsfelder benachbarter Disziplinen berücksichtigt werden. So werden kunsthistorische Methoden bei der Untersuchung visueller Schreckensdarstellung im Krieg herangezogen und auch das Kapitel *Zur Koexistenz von Krieg und Kunst* ist aus einer

94 Schneider, Norbert: *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*. Vorwort, in: Papenbrock, Martin / Schneider, Norbert: *Kunst und Politik*. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Band 10/2008. S.7-10, hier S.8/9.

95 Vgl. ebd., S.8/9.

96 Dobbe, Martina: *Perspective Corrections. Die (konzeptuelle) Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft*, in: Dobbe 2007. S.232.

97 Eikones: *Schlüsselfragen des NFS Bildkritik*. URL:

<http://www.eikones.ch/eikones/zielsetzung.html> (Stand: 12.03.2010)

98 Engell, Lorenz / Vogl, Joseph: *Vorwort*, in: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Neitzel, Britta (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999. S.8-11, hier S.9.

99 Diers, Michael: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt am Main 1997. S.11.

kunsthistorischen Perspektive verfasst. Dieser erste Teil ist als Historisierung der Fotografie zu sehen - mit besonderer Berücksichtigung auf die Abhängigkeit ihrer Funktionsverwendung. Gleichzeitig folgt diese Arbeit einer interdisziplinären Herangehensweise, wobei der wahrnehmungstheoretische Ansatz der Fotografie herausgearbeitet wird. Hier stehen die Beziehungen zwischen dargestelltem Objekt, dem Bildträger, der dieses Objekt abbildet und der abgebildeten Darstellung selbst im Vordergrund. Dadurch dass es sich bei den Pressefotografien um historische Ereignisse handelt, soll diese repräsentierte Realität mit Hilfe eines diskursanalytischen Einbezugs näher beleuchtet werden. Ich möchte das Vorgehen daher als Ausweitung der Kunstgeschichte durch eine medientheoretische Ergänzung beschreiben. Hans Ulrich Reck bezeichnet dieses Feld als „medientheoretische(n) Meta-Kunstgeschichte“¹⁰⁰, die keinesfalls den Bruch mit dem bisherigen Kunstsystem meint, als vielmehr die Fortsetzung in einem durch Konsum und Massenkultur geprägten Kontext.¹⁰¹ Die Schwierigkeit einer eindeutigen Zuordnung in die Disziplinen Medientheorie oder Bildwissenschaften zeigt sich darin, dass folgend Autoren beider Bereiche herangezogen werden. So spricht Martina Dobbe von einer „bildwissenschaftlich fundierte[n] Kunstgeschichte.“¹⁰² Gemeint ist damit „die Fotografie bzw. das Fotografische [als Untersuchungsgegenstand] - nicht primär die Fotografie-als-Kunst, sondern die fotografisch gewordene Gegenwartskunst -, die in der von ihr selbst realisierten Form der Fotografie-als-Bild unser Fragen nach dem, was Bild heißt und was Bildlichkeit leistet“¹⁰³ fordert.

Um einen kurzen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zu geben, bietet sich eine Untergliederung in die einzelnen Kapitel und Teilbereiche, damit auch in die jeweiligen Forschungsstränge, an. Zunächst gibt es Autoren, die die Kriegsberichterstattung im Allgemeinen und den Zusammenhang zwischen Krieg und Bild in den Mit-

100 Reck, Hans Ulrich: *Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorien*, in: Recki, Birgit/Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München 1997. S.307-348, hier S.312.

101 Vgl. Reck, in: Recki/Wiesing 1997, S.317.

102 Dobbe, Martina: *Perspective Corrections. Die (konzeptuelle) Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft*, in: Dobbe 2007. S.253.

103 Ebd., S.253.

telpunkt ihrer Interessen rücken. Aufgrund der Fülle der Publikationen wäre es wohl vermessen, hier eine überblickende Zusammenfassung der aktuellen Literatur anzugeben, weshalb ich mich an dieser Stelle auf die in der Arbeit herangezogenen Autoren beschränken möchte: Professor Gerhard Paul beschäftigt sich in zahlreichen Veröffentlichungen mit dieser Thematik. Er konzentriert sich auf die Medialität der Geschichte und damit auf das (Kriegs-)Bild an sich. In seiner Studie *Bilder des Krieges - Krieg der Bilder*¹⁰⁴ geht es auf der einen Seite um die Darstellbarkeit des Krieges und gleichzeitig um die wechselseitige Wirkung und das sich gegenseitig bedingende Beziehungsgeflecht zwischen Bild und Krieg. Sein zweibändiges Werk *Jahrhundert der Bilder*¹⁰⁵ kann auch als visuelle Geschichtsaufbereitung bezeichnet werden. Eine weitere Autorin, die sich in ihrem bedeutenden Essay *Das Leiden anderer betrachten*¹⁰⁶ mit dem Thema Kriegsfotografie auseinandersetzt, ist die New Yorker Autorin Susan Sontag. Sie rekapituliert die historische Entwicklung und untersucht die Veränderung der Dokumentation. Im Gegensatz zu ihrem ersten Buch *Über Fotografie*¹⁰⁷ spricht sie nun Kriegsbildern die Fähigkeit zu, zum Handeln aufzufordern. Dennoch erkennt sie die Gefahren des Voyeurismus. Der erweiterte Zusammenhang zwischen Medien, Krieg und Politik ist ebenfalls Schwerpunkt zahlreicher Autoren: Mira Beham und Jörg Becker stellen dies in ihrem Werk am Beispiel der Balkankriege anschaulich dar.¹⁰⁸ Der Sonderforschungsbereich der Eberhard-Karls-Universität Tübingen *Kriegserfahrungen. Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit* konzentrierte sich von 1999 bis 2008 unter anderem auf die gegenseitige Wechselbeziehung zwischen Krieg und Medien.

Gleichzeitig sind auch zahlreiche Publikationen darüber entstanden, inwieweit der Krieg in der Kunst thematisiert wird, also eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Materie Krieg stattfindet. Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff und Agnes Matthias untersuchen Kriegs-

104 Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004.

105 Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses*, in: Paul 2009.

106 Sontag 2003.

107 Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main 1980.

108 Becker/Beham 2006.

bilder in der Kunst sowie deren Bedeutung in der modernen Gesellschaft.¹⁰⁹ Zahlreiche Ausstellungskataloge, wie *Covering the Real. Kunst und Pressebild, von Wolfgang bis Tilmans.*¹¹⁰, *M_ARS. Kunst und Krieg.*¹¹¹, *Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien.*¹¹² oder auch *Darkside*¹¹³ geben über die bereits einleitend erwähnte Entwicklung in der Ausstellungspraxis einen Überblick. Spannend und hochinteressant sind auch die Ergebnisse von Alexander Godullas Forschungsarbeit¹¹⁴. Er hat sich in seiner wissenschaftlichen Untersuchung mit der Organisation *World Press Photo* und den gekürzten Fotomotiven der letzten 50 Jahre beschäftigt.

Die bekannten Texte und Gedanken zur Theorie der Fotografie sind zahlreich: Roland Barthes, Walter Benjamin, Boris von Brauchitsch, Villém Flusser und Susan Sontag, um nur die wichtigsten aufzuzählen, befassten sich mit dem Medium Fotografie innerhalb von gesellschafts-, kapitalismus- und kulturkritischen Debatten. Als einen der wichtigsten zeitgenössischen Autoren, der sich mit der umfangreichen Theoriegeschichte der Fotografie Überblick schaffend auseinandersetzt, möchte ich Bernd Stiegler bezeichnen¹¹⁵. Dieser fasst zusammen und bezeichnet Roland Barthes *Die helle Kammer*¹¹⁶, Susan Sontags *Über Fotografie*¹¹⁷ sowie Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie*¹¹⁸ als die wichtigsten und damit auch meist zitierten Texte zur Fotografietheorie des 20. Jahrhunderts.¹¹⁹ Daneben beschäftigen sich in ganz ähnlicher Weise Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen mit der Theoriegeschichte der Fotografie.¹²⁰ In einer vierbändigen Anthologie sind die wichtigsten Texte vom Beginn der Foto-

109 Vgl. Jürgens-Kirchhoff/ Matthias 2006. Ebenso: Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*. Berlin 1993.

110 Fischer 2005.

111 Weibel, Peter/ Holler-Schuster, Günther (Hrsg.): *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ostfildern-Ruit 2003.

112 *Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*. Wien 2003.

113 Stahel 2009.

114 Godulla, Alexander: *Fokus World Press Photo. Eine Längsschnittanalyse ausgezeichneter Pressefotografie von 1955 bis 2006*. Ingolstadt 2009.

115 Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010.

116 Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main 1985.

117 Sontag 1980.

118 Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie (1931)*, in: Stiegler 2010. S.248-269.

119 Vgl. Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*. München 2006. S. 341.

120 Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000, in: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006.

grafie bis ins digitale Zeitalter gesammelt. Alle Texte werden einleitend von den beiden Herausgebern kommentiert und zueinander in Bezug gesetzt. Ralf Christofori schafft in seinem Werk *Bild - Modell - Wirklichkeit*¹²¹ ebenfalls theoretische Ansätze in der Diskussion um den Wirklichkeits-Begriff überblickend zusammen.

Eine Ausweitung der Fotografie in den Bereich der Medientheorie sowie der Bildwissenschaften folgt vor allem im Zuge der Digitalisierung. Als eines der bedeutendsten wie auch grundlegendsten Werke in diesem Zusammenhang möchte ich hier Hans Beltings *Bild und Kult*¹²² anführen. Der Kunsthistoriker untersucht den funktionsgeschichtlichen Präsentationsrahmen von Bildern, indem er der Wirkung bei unterschiedlichen Einsätzen von Bildern nachgeht. Klaus Sachs-Hombach führt in *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*¹²³ Disziplinen übergreifend verschiedene Blickrichtungen auf das Bild zusammen. Auch Martina Dobbe setzt sich mit *Fotografie als Theoretisches Objekt*¹²⁴ thematisch interdisziplinär auseinander, indem sie die Kunstgeschichte mit bildwissenschaftlichen und medienästhetischen Fragestellungen konfrontiert.

Der dritte Hauptteil ist schließlich wieder aus einer kunsthistorischen Blickrichtung geschrieben. Erst in den letzten Jahren entstanden, so Anton Holzer, im Umkreis der Kunstgeschichte einige wichtige Werke zu den medien- und kulturhistorischen Aspekten der Pressefotografie. Hauptsächlich sind dies Arbeiten, die einzelne Fotografen als Künstler entdecken.¹²⁵ Steht dieses letzte Kapitel sehr nah an der Praxis, so sind es vor allem die schon angeführten Ausstellungskataloge sowie Ausstellungsbesprechungen aus Zeitungen und Kunstmagazinen, die hier herangezogen werden. Spiegeln diese doch die praktische Umsetzung wider und sind zugleich Voraussetzung

121 Christofori, Ralf: *Bild-Modell-Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*. Heidelberg 2005.

122 Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 2000.

123 Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003.

124 Dobbe 2007.

125 Vgl. Holzer, Anton: *Nachrichten und Sensationen. Pressefotografie in Deutschland und Österreich 1890 bis 1933. Ein Literaturüberblick*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 107, Jg. 28 (Frühjahr 2008), hier:S.62.

für die theoretischen Überlegungen in dieser Arbeit. Folgend werden nun diese Teilbereiche interdisziplinär miteinander verknüpft, um so den komplexen Zusammenhang von Produktion, Veröffentlichung und Rezeption analytisch zu untersuchen und zu diskutieren.

KRIEGSDOKUMENTATION

2

Primäre Ziele der Kriegsdokumentation sind die Informationsvermittlung und damit die Hilfe zur Meinungsbildung in der Bevölkerung. So sieht auch Ursula Frohne die außerordentliche Bedeutung der Bildberichterstattung darin begründet, dass ohne die visuelle Darstellung von kämpferischen Auseinandersetzungen, diese nicht in unser Bewusstsein und folglich schlicht in Vergessenheit geraten. Kriege ohne Bilder, trotz der oftmals hohen Opferzahlen, gelten als nahezu inexistent, wie etwa die lange ignorierten Kampfhandlungen in Bosnien oder Ruanda.¹²⁶ Voraussetzung hierfür ist jedoch die Veröffentlichung und Verbreitung durch Medien.

Der Medienbegriff kann wiederum weit gefasst werden. Die Kommunikationswissenschaftler Monika Elsner, Hans-Ulrich Gumbrecht, Thomas Müller und Peter M. Spangenberg definieren: „Mit Medien sollen all jene materialen Techniken und gesellschaftlich verbreiteten Formen ihrer Verwendung gemeint sein, welche die kollektive Gestaltung von Wahrnehmung und Erfahrungsbildung in der Lebenswelt bestimmen.“¹²⁷ In und mit Medien werden Informationen verarbeitet, gespeichert und übertragen. So können neben den im Alltagsgebrauch verstandenen Print- und Massenmedien (Zeitung, Zeitschrift, Fernsehen, Rundfunk und Internet) auch „kulturelle Formen und Praktiken der Symbolisierung“¹²⁸, wie Denkmäler und Gedenktage zu den Medien gezählt werden. Mit dem Bewusstsein über die Begriffskomplexität liegt der Fokus hier aber ausschließlich auf Pressefotografien kämpferischer Auseinandersetzungen.

126 Vgl. Frohne, in: Jürgens-Kirchhoff/Matthias 2006, S.176.

127 Elsner, Monika/ Gumbrecht, Hans Ulrich/ Müller, Thomas/ Spangenberg, Peter M.: *Zur Kulturgeschichte der Medien*, in: Merten, Klaus/ Schmidt, Siegfried J/ Weischenberger, Siegfried(Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994. S.163-187, hier S.163.

128 Schenk-Weininger 2004, S.24.

Bei der Untersuchung der Bildberichterstattung erweist es sich als unumgänglich, auf die lange Tradition der Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg in der Kunst zurückzublicken, da diese Entwicklung entscheidende Muster für die Fotoreportage vorgibt. Dies wird im Folgenden in Form eines kurzen Abrisses dargestellt - stets die Frage nach deren Funktion sowie deren Produktionsbedingungen berücksichtigend.¹²⁹

Die visuellen Darstellungen des Krieges spielen nicht nur eine signifikante Rolle, um kriegerisches Geschehen zu dokumentieren, sondern auch um durch Heroisierung oder auch Kritisierung zu manipulieren, sie dienen der Reflexion, wie auch der Analyse und der Interpretation der Kriegshandlung. Hierbei wird der weitreichende Einsatz von Fotografien deutlich, welcher in Abhängigkeit jeweiliger Kontexte zu verstehen ist. In einem dritten Teil wird daher die Rolle der Medienbilder bei der Kriegsdarstellung und -deutung untersucht. Die Beziehung zwischen Krieg und Medien scheint dahingehend äußerst spannend, dass sich beide aufeinander beziehen, aufeinander angewiesen und voneinander abhängig sind. Im Vorangegangenen wurde bereits auf die vielfältigen Verwendungsfunktionen von Kriegsbildern und damit auch kurz auf die Rolle des Bildes im und für das Kriegsgeschehen eingegangen. Diese Rolle soll nochmals an konkreten Beispielen vertieft betrachtet werden.

129 Für eine ausführlichere Darstellung der Entwicklung, siehe Paul, Gerhard: *Imagined Battles. Die künstlerische Modellierung des vor- und frühmodernen Krieges*, in: Paul 2004.

Zur historischen Koexistenz von Krieg und Kunst

2.1

Literatur, Musik, Theater, Bildende Kunst und Architektur stehen in engerer Beziehung zum Krieg, als es zunächst scheinen mag. Nicht selten wurden die grausamen Realitäten des Krieges in Musik, Tanz und Bildender Kunst medialisiert. Derart verwandelt wurde der Krieg als genussreiche Kost an den Höfen aufgetischt. Und gerade die im Krieg erfolgreichen Feldherren waren nicht selten die Mäzene der schönen Künste. Die Künstler waren teilweise selbst im Feld, übten Kritik am Krieg oder versuchten, in der Kunst die politischen Gegensätze zu überwinden. Andere wiederum bekräftigten mit ihrer Kunst die militärischen Ziele und setzten die Schlachten auf papierenem Feld mit den Waffen der Worte und der Musik fort. Bilder und Stiche sind dennoch neben der persönlichen Erzählung und der Literatur zu den wohl bedeutendsten Medien zur Übermittlung von Kriegen zu zählen. Insbesondere durch die Erfindung der Lithografie im 19. Jahrhundert wuchs der Verbreitungsgrad und Kriegsdarstellungen erreichten ein breites Massenpublikum. Gerhard Paul untersucht ausführlich in mehreren seiner Arbeiten die jeweilig zeittypischen Codes und Bildfloskeln, in denen die kollektive Wahrnehmung im Umgang mit der bildlichen Welt des Krieges zu lesen und in der gleichzeitig auch die kollektive visuelle Erinnerung an vorangegangene Kriege und Schlachten zu erkennen ist.¹³⁰

Mit dem Beginn der Neuzeit ist der Krieg verstärkt Thematik künstlerischen Schaffens, was Paul vor allem mit der Ausweitung der ausschließlich kirchlich, sakralen Kunst auf weltlich, profane Themen in Verbindung bringt. Aus diesem Grund ist die Renaissance hier Ausgangspunkt in der Untersuchung der künstlerischen Auseinandersetzung. Während die sogenannten Historienbilder eher vernachlässigt werden, da sie meist antike oder biblische Motive thematisieren, rücken vor allem die übrigen Bildmedien, angefangen bei Schlachtenbildern, über Karikaturen hin zu den geschichtlichen Ereignisbildern, die auf

¹³⁰ Vgl. Paul 2004, S.25.

konkrete historische Begebenheiten Bezug nehmen, in den Vordergrund dieses Kapitels. Dennoch sei gleich zu Beginn darauf hingewiesen, dass diese Bilder nicht mit Tatsachenberichten gleichgesetzt werden können. So ist die Objektivität in der Dokumentation historischer Ereignisse durch einen Künstler stark von verschiedenen Faktoren abhängig, die Jürgens-Kirchhoff wie folgt zusammenfasst: ob es sich [bei dem jeweiligen Bild] um eine Auftragsarbeit handelte, ob bestimmte Auflagen in Bezug auf das Format, auf das Motiv, auf die Farbigkeit zu erfüllen waren, ob der Künstler selbst bzw. die künstlerische Richtung, der er angehörte, ein besonderes Interesse an historischer Genauigkeit hatte, ob die künstlerische Perspektive eine Affinität zu einer wissenschaftlichen oder eher poetischen Auffassung der Dinge hatte.¹³¹

Eindrucksvoll belegen die Kriegsdarstellungen in den Fresken Piero della Francesca (1416-1492), die Gemälde Paolo Uccellos (1397-1475) oder auch die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer (um 1480-1538) die Aussage, mit der Renaissance beginnt die große Epoche der Schlachtenmalerei. Der Krieg findet in diesen Werken seinen künstlerischen Ausdruck. Gekennzeichnet sind die dargestellten Kampfszenen vor allem durch eine Unordnung des Schlachtfeldes und durch ein Getümmel der Kämpfenden. Sie verfolgen einen wirklichkeitsgetreuen Anspruch an das jeweilige Kriegsgeschehen und sind gleichzeitig bestimmt durch „Überhöhung und Idealisierung, also eine bewertende und deutende Darstellung des historischen Ereignisses.“¹³² Die Erklärung hierfür findet sich zum einen in der Auftraggeberschaft und des Weiteren in deren eingeschränktem Rezipientenkreis. „Als Hofkunst gehorchte sie [die Schlachtenmalerei] vor allem den politisch-militärischen Interessen der Fürsten.“¹³³ So malt Uccello beinahe 20 Jahre nach der Schlacht von San Romano das Ereignis im Auftrag von Cosimo de Medici. Den Sieg der Florentiner gegen die Truppen von Siena hält der Künstler in

131 Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Der Beitrag der Schlachtenmalerei zur Konstruktion von Kriegstypen*, in: Beyrau, Dietrich/Hochgeschwender, Michael/Langewiesche, Dieter (Hrsg.): *Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Paderborn 2007. S.443-468, hier S.444.

132 Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Spektakel des Krieges. Zur Geschichte der Schlachtenmalerei*, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009. S.112-123, hier S.113.

133 Jürgens-Kirchhoff, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009. S.112-123, hier S.112.

drei großformatigen Szenen fest. Das mittlere Gemälde (Abb. 15) zeigt im Bildzentrum den ritterlichen Zweikampf. Der weiße Schimmel im Vordergrund bäumt sich auf, schmeißt seinen Reiter zu Boden, womit der Künstler die Niederlage symbolisiert. Die Kriegsdarstellung spielt sich auf Augenhöhe des Betrachters ab, wodurch dieser direkt ins Kampfgeschehen involviert ist. Der Bildvordergrund wirkt durch die Fülle von bewegten wie gefallenen Figuren und Tieren, durch diagonale und gebrochene Lanzen sehr turbulent und dramatisch. Dazu bildet der sich im Hintergrund erhebende Hügel mit seiner ruhigen, unberührten Ackerfläche einen starken Kontrast. Einen anderen Blickwinkel nimmt der Betrachter beim Anblick von Altdorfers Schlachtendarstellung *Alexanderschlacht (Sieg Alexander des Großen über den Perserkönig Darius in der Schlacht von Issus)* ein (Abb. 16). Aus der Vogelperspektive überblickt man aus einer Distanz heraus das Kampfgeschehen:

Abb. 15

Abb. 16

Heerscharen von reitenden Kämpfern bewegen sich in einer weiten Landschaft, die im Mittelgrund eine Stadt und ein Heerlager erkennen lässt und „die sich im Hintergrund des Bildes mit Bergen, Seen, Inseln, Flüssen und der Weite des Meeres zu einer gewaltigen Weltlandschaft öffnet.“¹³⁴ Der Himmel wirkt durch die starken Hell-Dunkel-Kontraste und die bewegten Wolken sehr dramatisch. Dazwischen schwebt eine Tafel, die den Sieg Alexanders des Großen über die stärkere Truppe des Perserkönigs Darius würdigt. Die am Horizont orangerot glühende, untergehende Sonne und der hierzu diagonal erscheinende Sichelmond am linken

134 Jürgens-Kirchhoff, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.113.

oberen Bildrand können daher als „Sinnbild des Sieges des griechischen Abendlandes über das Morgenland“¹³⁵ gelesen werden. Auch dieses Werk beruht auf einer Auftragsarbeit des bayerischen Herzogs Wilhelm IV.. Die Rüstungen und Reiter sind akribisch genau wiedergegeben, während die unterschiedlich starken Heere, auf die in der Schrifttafel verwiesen wird, nicht zu erkennen sind. Diese frühen Darstellungen legen also weniger Gewicht auf historische Genauigkeit, sie sehen den Krieg vielmehr als Thema, in welchem vor allem die Kraft der Malerei Ausdruck findet, und dennoch geht es den Künstlern um die Suggestion von Authentizität. Durch neue Mittel der Raumperspektive und die Darstellungsweise des Menschen wird dem Betrachter eine Wirklichkeitsebene angenähert. Den Höhepunkt der Authentizitätsvermittlung stellt hierbei der Einbezug von Selbstbildnissen der Künstler im Kunstwerk dar, was dem Betrachter die Anwesenheit eines Augenzeugen im Kriegsgeschehen verdeutlichen soll.¹³⁶ Diesen in der Malerei verwendeten Elementen folgend, sind auch die Kupferstiche von Hans Holbein dem Jüngeren (1497-1543), Niklaus Manuel (1484-1530) und Urs Graf (1485-1527/28) zu erwähnen.¹³⁷ In diesen dargestellten hitzigen Kampfgefechten ohne erkennbare Ordnung zählte der Tod wie selbstverständlich zum Kriegsgeschehen dazu, wie auch in *Die Große Schlacht* deutlich zu erkennen ist (Abb. 17). In dem Kupferstich eines unbekanntenen Künstlers ist die dynamische Schlacht von Johann von der Pfalz gegen die Hussiten im Jahr 1433 festgehalten. Auch die kriegesischen Folgen werden dem Betrachter in Form von auf dem Feld liegenden Leichenteilen, von verstümmelten Körpern und weiterer brutaler Details vor Augen geführt.¹³⁸

Mit der Tendenz einer realistischeren Darstellung in

Abb. 17

135 Jürgens-Kirchhoff, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.114.

136 Vgl. Paul 2004, S.26.

137 Vgl. ebd., S.26.

138 Vgl. Paul 2004, S.26.

der Malerei der Spätrenaissance „entstanden mit der Weiterentwicklung des Kupferstichs hin zur Radierungstechnik erste Formen eines Markt orientierten Bildjournalismus.“¹³⁹ Diese Entwicklung muss insbesondere vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) gesehen werden, über den die zum Großteil leseunkundige Bevölkerung hauptsächlich mittels visuell gestalteter Flugblätter informiert wurde. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts existierten zudem erste Nachrichtenblätter, in kleinen und unregelmäßigen Auflagen gedruckt, die nicht selten mit den auf der Titelseite bewegenden und dramatischen, Krieg darstellenden Grafiken zum Kauf locken wollten. Die parallele Entwicklung von Schlachtenmalerei und der Bildpublizistik haben trotz unterschiedlicher Funktionen - neben Erinnerungszwecken der oft selbst im Kampf gewesenen Feldherren als Auftraggeber, verfolgen die Massenmedien vor allem das Ziel der Information - „identische Codes der Visualisierung des Krieges.“¹⁴⁰ Auch wenn sich beide auf tatsächlich stattgefundene Kriege beziehen können, so handelt es sich hierbei dennoch in erster Linie um „eingebildete, phantasierte Schlachten“¹⁴¹, deren künstlerische Umsetzung erst Jahre später entstanden und folglich eher Realitätssegmente verarbeiten. Dies gilt vor allem für die Malerei, in der vielmehr die Idee die Bezugnahme auf das reale Ereignis bestimmt, und nicht das Ereignis selbst. Aber auch die Kupferstiche entstehen entfernt vom Kampfgeschehen in den Künstlerwerkstätten; zunächst als Skizzen auf Papier, um dann mit Stichel auf Kupferplatten geritzt zu werden. Die Kupferstecher folgen dabei nicht nur den Angaben der Berichte, sondern nutzen auch ältere Bilder als Vorlagen: „Bestimmte Motive, etwa Reitergefechte oder Artilleriestellungen, kehren immer wieder.“¹⁴² Nicht selten sind zeitlich versetzte Kampfhandlungen zu einer Momentaufnahme zusammengesetzt und aus der Vogelperspektive dargestellt, um so einen groben Eindruck und eine Übersicht der Schlacht zu vermitteln. Durch den erhöhten Standpunkt im Vordergrund und eine weit

139 Paul 2004, S.27.

140 Ebd., S.27.

141 Ebd., S.28.

142 Weißbrich, Thomas: *Von Feld-Herren und Papst-Drachen. Zeitungen, Flugschriften und Flugblätter im Dreißigjährigen Krieg*, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009. S.92-101, hier S.94.

in die Tiefe des Bildes reichende Panoramaperspektive, hat der Betrachter die Möglichkeit, durch die topografische Genauigkeit des Künstlers, Städte und Landschaften zu identifizieren. Hierdurch steigt auch der Wahrheitsgehalt bezüglich des dokumentierten Kriegsgeschehens. Beispielhaft ist hier Matthäus Merians (1593-1650) Kupferstich mit dem Titel *Magdeburg von Tilli belagert* (Abb. 18). Zu sehen sind im Vordergrund die unter Tilli angeführten Truppen, die im Begriff sind - auf Pferden und zu Fuß - die im Hintergrund liegende Stadt zu erstürmen. Im Hintergrund erstreckt sich die Stadt Magdeburg, die bereits unter Beschuss steht, was an den Rauchwolken zu erkennen ist. Werke wie dieses zeichnen sich durch einen nüchternen und distanzierten Blick des Künstlers aus. Im Mittelpunkt stehen die präzisen, kartografischen Schlachtfelder, die unterschiedlichen und im Überblick festgehaltenen Heeresformationen und nicht die eigentlichen Kampfhandlungen mit ihren einhergehenden Folgen. Die tatsächliche Dramatik lassen ausschließlich die vielfach auftretenden Rauchwolken erahnen, die das Aufeinanderprallen der Gegner markieren. Dynamik und Farbigkeit weichen diesen Darstellungen vom Krieg, die sich auch noch bis ins 17. Jahrhundert fortschreiben.

Abb. 18

Im späten 16. Jahrhundert etablierte sich die Kriegs- und Schlachtenmalerei in Europa schließlich als eigenständige künstlerische Gattung. Jaques Courtois' (1621-1675) Gemälde *Reitertreffen* (Abb. 19) aus dem Jahr 1655 belegt diese Aussage: hier feiert die Malerei die Darstellung der im Kampf gesteigerten Körperbewegungen und ihrer Emotionen. Der kontrastreiche Einsatz von Farbe, kompositorische Maßnahmen und die Lichtführung bestimmen die Dramatik des Kampfgeschehens. Das Werk vermittelt den Eindruck, der Künstler selbst sei in der Schlacht gewesen. Und dennoch ist die Darstellung erfunden. Malerisch versiert fängt er die Dynamik des Ereignisses ein: auf

dem Feld liegen die Gefallenen und Verletzten, die übrigen reitenden Kämpfer scheinen alle entweder zu töten oder zu sterben. Im Bildzentrum blickt der Betrachter auf die Rückenansicht eines sich auf die kräftigen Hinterbeine aufbäumenden weißen Schimmels, dessen gerüsteter

Abb. 19

Reiter mit dem Schwert kämpft. Das Pferd seines Gegners hat er wohl soeben zu Fall gebracht. Dahinter sind drei weitere Kämpfer mit erhobenen Schwertern, voll und ganz vom Kampf eingenommen, dargestellt. Auf der Gegenseite galoppieren Pferde mit wehender Mähne in Richtung Hintergrund. Dort weitet sich das Kampffeld mit bereits am Boden liegenden Soldaten wie auch noch reitenden Kämpfern. Wolken sind am Himmel, die sich zum rechten Bildraum hin zu dichten Rauchwolken zusammenschließen. Der Betrachter ist durch den leicht erhöhten Blickwinkel direkt in den Kampf miteinbezogen. Man glaubt, die Schreie der Kämpfenden und das Stöhnen der Verwundeten zu vernehmen.

Steht diese Bildgattung zu Beginn meist noch „in der akademischen, am Vorbild der Antike orientierten Tradition der Historienmalerei [und bedient sich thematisch historischer Ereignisse herausragender Bedeutung, so kommt in Frankreich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts] ein neuer Schlachtenbildtypus auf, der mit dem Interesse und dem Anspruch verbunden ist, die zeitgenössischen Kriege zu dokumentieren, Geschichte in der Gegenwart zu reflektieren.“¹⁴³ Mit diesem Anspruch an Aktualität und Realität erscheinen nun parallel hierzu regelmäßige Nachrichtenmagazine und Tageszeitungen, die jedoch die bisherige Entwicklung der frühen Bildpublizistik unmöglich, bzw. rückläufig macht: Aufgrund der Regelmäßigkeit konnte keine aktualitätsnahe Bildproduktion in die Publikationen integriert werden. Dies hatte zur Folge, dass sich die Konzentration auf die Schlachtenmalerei verlagerte. Als Beispiel ist hierzu *Die Überquerung des Rheins am 12.*

143 Jürgens-Kirchhoff, in: Beyrau/ Hochgeschwender/ Langewiesche 2002, S.446.

Juni 1672 des niederländischen Malers Adam Frans van der Meulen (1632-90) anzuführen (Abb. 20). Das im Werk dargestellte Ereignis beschreibt das Zusammentreffen der Kriegsverbündeten Frankreich, England und Schweden mit der gegnerischen Allianz Holland, dem Römischen Reich, Brandenburg und Spanien.

Abb. 20

Das Gemälde ist eine Auftragsarbeit des Königs und demonstriert das Interesse Ludwigs XIV., seine militärischen Erfolge in Kunstwerken festzuhalten. Auf einer Anhöhe im rechten Bildvordergrund sind die Feldherren auf ihren Pferden sitzend abgebildet. Der dem Betrachter am nächsten Stehende blickt aus dem Bild heraus, während sich sein weißer Schimmel aufbäumt. In seiner rechten Hand hält er einen Kommandostab, mit dem er auf das Kampfgeschehen im Hintergrund verweist. Einen herbeieilenden Boten nimmt er kaum wahr. Im tiefer gelegenen Gelände in der linken Bildhälfte, sowie im gesamten Bildhintergrund ist das eigentliche Kampfgeschehen dokumentiert: die Artillerie feuert über den Fluss und Teile der Kavallerie bewegen sich in Richtung Ufer. Der Großteil der Truppe ist weit entfernt im Hintergrund beim Überqueren des Rheins dargestellt. Dieser verläuft in Form eines blauen Bandes beinahe parallel zum Horizont. Am anderen Flussufer ist eine Stadt auszumachen, dahinter erhebt sich eine geschwungene Hügelkette, die in einen blauen Himmel mit weißen Wolken übergeht. Eine aufsteigende Rauchwolke weist darauf hin, dass die Kämpfe auch hier fortgeführt werden. Der Betrachter nimmt beinahe den Blickwinkel der Feldherren ein und kann sich aus der Distanz einen Überblick über die Schlacht verschaffen. Van der Meulen vermittelt die Übersichtlichkeit und Logik des Kampfgeschehens. Eine ganz andere Absicht verfolgt Courtois mit seinem Gemälde *Reitertreffen*, in welchem die Leidenschaft des Kampfes und das Heldentum des Soldaten im Mittelpunkt stehen. Wenn auch der Krieg gleichzeitig weiterhin eine Vielzahl von dekorativen Genrebildern

produzierte, wie sie beispielsweise Johann-Heinrich Schönfeld (1609-84) erschuf (Abb. 21), „in denen das soldatische Leben, ja der Krieg insgesamt als lockeres Dasein in Szene gesetzt wurden, das sich weitestgehend in den Koordinaten von Zechen und Spielen erschöpfte,“¹⁴⁴ so sind der-

Abb. 21

artige Bildinhalte in erster Linie mit Sehnsüchten, wie auch mit einem barocken Lebensgefühl und einer sich etablierenden bürgerlichen Käuferschicht zu erklären.

„Die Blicküberlegenheit der Feldherren wurde zu einer mehr oder weniger stereotypen Bildformel, an der manche Maler festhielten, auch als sich in den kommenden Jahrhunderten der Charakter der Kriege gründlich veränderte.“¹⁴⁵ Die hoch zu

Ross dargestellten Feldherren sind meist auf einem kleinen Hügel zu sehen. Als Beispiele führt Jürgens-Kirchhoff hierfür Ernest Meissoniers (1815-91) 1863 entstandenes Gemälde *Kaiser Napoleon III. bei Solferino am 24. Juni 1859* (Abb. 22) sowie Anton von Werners (1843-1915) *Moltke mit seinem Stabe vor Paris (19. Sept. 1870)* von 1873 (Abb. 23) an. Beide Darstellungen unterscheiden sich jedoch dahingehend von den Überschaubildern des 17. und 18. Jahrhunderts, dass nun das im Hintergrund erschei-

Abb. 22

Abb. 23

144 Paul 2004, S.33.

145 Jürgens-Kirchhoff, in: Beyrau/ Hochgeschwender/ Langewiesche 2002, S.454.

nende Schlachtfeld nicht mehr als Ganzes dargestellt ist, sondern vielmehr als Ausschnitt des Kampfgeschehens. In beiden Werken nehmen die Hügel, auf denen die reitenden Feldherren zusammen mit ihren Offizieren das Kampfgeschehen beobachten, einen Großteil der Fläche ein, der eigentliche Krieg hingegen ist nur auf etwa einem Drittel dargestellt. Es geht hier also weniger um die eigentliche Kampfhandlung, als viel mehr um die Darstellung der militärischen Führerpersönlichkeiten. Dies wird zusätzlich durch eine leichte Untersicht des Betrachters auf den Feldherrenhügel verstärkt. Die sich hier befindenden Personen heben sich dadurch deutlich vom großflächigen Himmel ab, so dass „die militärischen Protagonisten eine Form der Heroisierung“¹⁴⁶ erfahren. Auch die Posen der Offiziere erinnern stark an die oft antiken, in Bronze gegossenen Reiterdenkmäler.

Der nächste große Umbruch in der Schlachtenmalerei ist vor dem Hintergrund des Klassizismus, der die Neuformulierung des Verhältnisses von Kunst und Geschichte veranlasste¹⁴⁷, zu sehen und damit sind die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege heranzuziehen. Diese bringen eine neue Ikonografie hervor und so avancieren „die Leidenschaft des Krieges und die seiner Kämpfer ... zu bevorzugten Sujets der Darstellung.“¹⁴⁸ In der Malerei, wie auch in der Bildpublizistik wird der leidenschaftliche Soldatentypus gefeiert, was eine ästhetisierende und heroisierende Kriegsdarstellung wesentlich beeinflusst. Zudem verlieren auch die Heere ihre Anonymität. Soldatenmassen sind nicht länger dargestellt wie „Festungen, aufgestellt in der geometrischen Ordnung einer absolutistischen Staat repräsentierenden Schlachtaufstellung.“¹⁴⁹ Vielmehr kommt nun jeder Einzelne zur Geltung, da die Masse aus vielen individuellen Kämpfern besteht. Zusammen mit den Soldaten agieren die Feldherren inmitten des Kampfgeschehens. Und auch die Tatsache, dass im Krieg gestorben wird, vermitteln die Maler. Die großen Überblick gewährenden Panoramaschlachten-

146 Jürgens-Kirchhoff, in: Beyrau/ Hochgeschwender/ Langewiesche 2002, S.454.

147 Vgl. Bock, Sybille: *Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71*. Freiburg im Breisgau 1982. S.54.

148 Ebd., S.34.

149 Jürgens-Kirchhoff, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.119.

bilder, die das Kriegsgeschehen als kontrollierbar und kalkulierbar darstellen, weichen nun Darstellungen, die den Fokus auf die einzelnen Kämpfenden richten: „(...) das Episodische als Merkmal einer neuen Auffassung vom Krieg“¹⁵⁰, so beschreibt Jürgens-Kirchhoff die Schlachtenbilder des 19. Jahrhunderts.

Abb. 24

Als repräsentatives Bildbeispiel hierfür erweist sich Théodore Géricaults (1791-1824) *Schlacht von Sédiman*¹⁵¹ (Abb. 24), eine dynamische Schlachtendarstellung, in der der Soldatenfigur Leidenschaft, Mut und Heldentum zugeschrieben ist. Anstelle der endlosen Weiten des Kriegsfeldes liegt nun der Fokus auf der kleinen überschaubaren Gruppe. Im Bildzentrum bäumt sich ein weißer Schimmel auf, die Vorderhufe nach vorne und den Kopf in die Höhe gestreckt. Sein in Tüchern gekleideter Reiter dreht sich nach hinten, um mit dem Säbel seinem Gegner zuvorzukommen. Obwohl dieser bereits vom Pferd gefallen scheint, stellt er sich furchtlos seinem Gegenüber. Im Hintergrund sind auf beiden Seiten weitere Soldaten auszumachen, während am Boden die Toten und Verletzten liegen. Dennoch verkörpert dieser Soldatentypus auch hier „vor allem die Idee eines Krieges, nicht dessen Wirklichkeit.“¹⁵² So ist in zahlreichen Werken eine Einheit der Nation demonstriert, die realgeschichtlich so nicht existiert. Die Schlachtenbilder haben zum Ziel, dem nun bürgerlichen Publikum, der bürgerlichen Öffentlichkeit, eine soldatische Einheit vor Augen zu führen, um so eine Identifikation zu propagieren.

Der Elan und die motivierte Gemeinschaft der Soldaten ist beispielhaft in Ernest Meissoniers (1815-91) *Friedland* (Abb. 25), das zwischen 1863 und 1875 entstand, dargestellt: aus dem rechten Bildrand galoppieren die Soldaten mit erhobenen Fäusten und Waffen entschlossen in den Vordergrund. Sie stehen in den Steigbügeln, halten mit

150 Jürgens-Kirchhoff, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.119.

151 Vgl. Bock 1982, S.35.

152 Bock 1982, S.461.

einer Hand die Zügel und stürmen an dem obersten Feldherrn Napoleon vorbei. „Dieser befindet sich relativ klein auf einer kaum wahrnehmbaren Anhöhe in der mittleren Bildebene, hervorgehoben lediglich durch sein weißes Pferd und den zum Gruß erhobenen Dreispitz.“¹⁵³ Die Darstellung

Abb. 25

der gleichgesetzten Beziehung zwischen Soldat und Offizier ist ein Charakteristikum der Schlachtenmalerei des 19. Jahrhunderts. Nicht zwingend an die Realität gebunden, vermitteln zahlreiche Bilder diesen Eindruck einer kämpfenden Gemeinschaft: So „verschwinden“ die Offiziere in der soldatischen Masse und dem Betrachter wird es nicht immer leicht gemacht, diese zu identifizieren. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass diese demonstrierte Einheit den Zweck verfolgt, einen Volkskrieg zu propagieren und den einzelnen Soldaten zu motivieren, Teil davon zu sein.

Auch die Künstler selbst bekamen einen neuen Status zugesprochen und waren oftmals Teil des Krieges: Viele arbeiteten für die Armee als Bildberichterstatler für Zeitungen, andere wurden von Auftraggebern eingeladen, sich selbst vor Ort ein Bild zu machen, um dies später in Form eines Gemäldes festzuhalten. Wieder andere zogen im Namen bedeutender Kunstsammlungen in den Krieg, um sich für künftige Werke inspirieren zu lassen.¹⁵⁴ Oftmals gibt es daher Holzstiche und Gemälde von derselben Szene. Auffallend bei der Gegenüberstellung dieser beider Medien ist meist die qualitative Behandlung des Themas: der Holzstich verfolgt das Interesse, in Eile ein sensationelles Ereignis zu illustrieren. Hingegen kann der Schlachtenmaler im nachträglichen Arbeiten am Ölgemälde seine künstlerischen Fähigkeiten voll ausschöpfen, was sich besonders in der durchdachten Komposition widerspiegelt.

Die Maler näherten sich auf diese Weise einer reali-

153 Bock 1982, S.461.

154 Vgl. Jürgens-Kirchhoff, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.461.

stischeren Darstellung des Krieges an, wobei auch die Opfer ins Bild gerückt werden. In dem bekannten Werk *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eyleau le 9 février 1807* (Abb. 26) des Malers Jean-Antoine Gros (1771-1835) liegen die Gefallenen auf dem Schlachtfeld. Die Darstellung des

Abb. 26

Kriegstods ist hier weder symbolisch überhöht, noch ästhetisch geschönt, während in der Bildmitte der „ins Übermenschliche stilisierte Kaiser“¹⁵⁵ präsentiert ist. Hier ist die Annäherung an die Realität erkennbar, die jedoch keiner Widerspiegelung derer entspricht. Mehr als zwei Drittel der Bildfläche ist von Personen beherrscht. Im Vordergrund liegen die gefallenen Soldaten im Schnee. Darunter befinden sich auch Verletzte, um die sich die zur Hilfe gekommenen Soldaten kümmern. Aus der linken Bildhälfte reitet Napoleon selbst gemeinsam mit seiner berittenen Gefolgschaft ins Zentrum. Diese sich im Mittelgrund abspielende Szene beschreibt die Ehrerbietung der noch lebenden Soldaten gegenüber ihrem Feldherrn, indem sie sich vor ihm auf die Knie stürzen. Er selbst gestikuliert mit erhobenem Arm in deren Richtung. Gegenüber von Napoleon ist ein weiterer Offizier auf einem schwarzen Rappen abgebildet. Reiter und Pferd scheinen im Begriff zu sein, sich von der Front abzuwenden und davon zu galoppieren. Im winterlich verschneiten Hintergrund löst sich die Menschengruppe auf und nur vereinzelt sind einige Soldaten, teilweise zu Ross, zu erkennen. Zudem ist eine Kirche dargestellt, die den Übergang in den schmalen dunkelblauen Horizont bildet.

Die Massen- und Vernichtungsschlachten der Napoleonischen Kriege und die zunehmende Bedeutung von Distanzwaffen brachten ein bisher unbekanntes Ausmaß an Gewalt und Brutalität mit sich. Mit dem Fall Napoleons und des dadurch letzten europäischen Imperiums „geriet [daher] nicht nur die Machtpose in eine Krise,

155 Paul 2004, S.35.

(...) auch der Krieg als solcher hatte seine uralte heroische Größe unwiederbringlich eingebüßt.“¹⁵⁶ Dies zeigt sich besonders deutlich in zahlreichen Werken de Goyas, die eine Neuformulierung der Kriegswahrnehmung widerspiegeln. Im Frühjahr 1814 malte Francisco de Goya (1746-1828) zwei großformatige Bilder, die „den Aufstand der Madrillenen gegen die Truppen Napoleons im Mai des Jahres 1808 zum Gegenstand haben.“¹⁵⁷ Zwei Bilder des Krieges, die inhaltlich und kompositorisch aufeinander abgestimmt sind: *Der 2. Mai* (Abb. 27) zeigt die mit Messern und Gewehren

Abb. 27

Abb. 28

bewaffneten Aufständischen beim Kampf gegen die berittenen Soldaten, *Der 3. Mai* (Abb. 28) zeigt die Folgen, nämlich die Erschießung der Aufständischen. Der große Unterschied liegt in dem Bekanntheitsgrad: „Während *Der 2. Mai* ein ehrenvolles, aber unspektakuläres Dasein im Prado fristet, ist *Der 3. Mai*, das Erschießungsbild, nicht nur zu einem der meistzitierten Bilder der europäischen Kunstgeschichte, sondern auch zu einem Symbolbild für den Krieg geworden.“¹⁵⁸ In seinem zwischen 1810 und 1820 entstandenen Zyklus *Los Desastres de la Guerra* (Abb. 29,30) sind rohe Gewalt und bedrückende Grausamkeit in Form von aufgespießten und verstümmelten Leichenteilen dargestellt. Es sind Bilder von Vergewaltigungen, Exekutionen, von Lynchaktionen und Plünderungen, es sind

156 Maurer, Golo: „Heiligkeit und Friedlichkeit machen keine Bilder.“ *Gedanken über das Verhältnis von Gewalt und Kunst*, in: Arendes/Peltzer 2007, S.171.

157 Hellmold, Martin: *Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der Historischen Referenzbilder moderner Kriege*, in: Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*. Band I. Vor dem Ersten Weltkrieg. Der Erste Weltkrieg. Zugleich: *Krieg und Literatur III/1997 - IV 1998*. Osnabrück 1999. S.34-50, hier: S.35.

158 Hellmold, in: Schneider 1999. S.34-50, hier: S.35.

Darstellungen von roher und purer Grausamkeit. An die Stelle allegorisch überhöhter Gewalt tritt nun das Augenmerk auf die bedrückende Grausamkeit in seiner absoluten Rohheit, was den Radierungen den Eindruck „tatsächlich erlebter Wirklichkeit“¹⁵⁹ verleiht, obwohl dies nicht den eigenen Erfahrungen des Künstlers entspricht, da er selbst nie im Krieg war. Verstärkt wird der Charakter eines persönlich erlebten Tatsachenberichts noch durch kommentierende Untertitel. Der Sinn- und Begründungszusammenhang des Dargestellten bleibt dennoch offen. Das inhaltlich Neue

Abb. 29

Abb. 30

in Goyas Kriegsdarstellungen ist die Verschiebung des heroischen Moments der Waffenträger auf die Wehrlosen, die Opfer des Krieges. Formal verringert er die Distanz des Betrachters zum Geschehen, indem er das Ereignis zu einer Beispielszene komprimiert, die Figurengruppe monumentalisiert und auf szenisches Beiwerk verzichtet.¹⁶⁰ Gerhard Paul sieht gerade in den Kriegsdarstellungen aus der napoleonischen Zeit „zahlreiche Vorgaben für die fotografische Visualisierung der kommenden Kriege“¹⁶¹: so findet die Fokussierung auf das Kleine und Alltägliche der Gewalt ihre Fortsetzung in der Populärfotografie des Ersten Weltkrieges, leidenschaftliche Darstellungsmuster des Krieges finden sich auch in den Fotografien des Spanischen Bürgerkriegs und Goyas Konzentration auf die rohe Gewalt und die Kriegsoffer schließlich sind in den fotografischen Abbildern aus dem Vietnamkrieg¹⁶² ebenso präsent.

159 Maurer, in: Arendes/Peltzer 2007, S.172.

160 Vgl. Köppen, Manuel: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2005. S.77.

161 Ebd., S.37.

162 Vgl. Köppen 2005, S.37.

In der Militärmalerei des 19. Jahrhunderts dominiert die Schlachtenmalerei, die weiterhin einer nur relativ kleinen Gesellschaftsschicht vorbehalten bleibt. Jedoch macht die Erfindung der Lithografie im selben Jahrhundert die Grafik zu einer den Alltag illustrierenden Begleitung und kann die Bevölkerung, neben anderen Ereignissen, auch über die Kriege informieren. Doch auch diese Entwicklung läuft eher entgegen einer realistischen Berichterstattung, denn vor allem im territorial geteilten Deutschland sind die Schlachtenbilder weiterhin geprägt von der Idee einer nationalen Einigung, weniger von der Realität. „Daher beherrschten Einigungsmetaphern, die besonders die kollektive Aktion und das Treueverhältnis von militärischer Führung und Gefolgschaft akzentuierten, die Darstellungen der deutschen Kriegs- und Schlachtenmalerei.“¹⁶³ Den Deutsch-Dänischen Krieg beispielsweise thematisieren zahlreiche Künstler aus dem Blick einer Einigungsvorstellung oder eines Einigungswunsches. Wilhelm Camphausens (1818-85) Gemälde *Die Erstürmung der Insel Alsen durch die Preußen am 29. Juni 1864* (Abb.31) ist ein Auftragswerk des preußischen Königs und präsentiert laut Paul exemplarisch „den Krieg als ideales Gemeinschaftserlebnis und gemütlichen Waffengang.“¹⁶⁴ Im linken Bildvordergrund erreichen Boote das Festland und bewaffnete Soldaten stürmen mit erhobenen Händen, bestückt mit Äxten, Messern und Gewehren auf einen Hügel. Dieser ist das kompositorische Zentrum des Bildes, denn hier wird die preußische Fahne auf den dänischen Boden gesteckt, während der hier stehende Offizier nach hinten zu den ankommenden Booten blickt und mit seinem linken erhobenen Arm auf das besiegte Territorium verweist. Ein Stück unterhalb befindet sich ein Soldat mit einer Trompete, mit welcher er den Sieg ebenfalls in Rich-

Abb. 31

¹⁶³ Paul 2004, S.38.

¹⁶⁴ Ebd., S.38.

tung der Ankommenden verkündet. Von rechts kommend sind die kämpfenden Gegner dargestellt, die noch versuchen, Widerstand zu leisten. Vereinzelt sind Gewehrschüsse in der unteren, umkämpften und düsteren Bildhälfte erkennbar. Ebenfalls auf dem Hügel befindet sich ein Holzkonstrukt aus drei Stämmen, welches an der Spitze brennt. Der dunkle Rauch zieht wie ein Band durch den sonst hellen, leicht bewölkten Himmel in Richtung der Sieger. Unterhalb weht die Fahne der Preußen. Camphausens Bild trägt zum einen zu einer positiven Rezeption des Krieges bei und kann ebenfalls als propagandistisches Versprechen gelesen werden, so Paul.

Der Deutsch-Französische Krieg in den Jahren 1870/71 ließ die Schlachten- und Militärmalerei erneut aufleben. Wilhelm Leibl und Anton von Werner gelten als bedeutende Vertreter. Dominik Bartmann beschreibt, die künstlerische Leistung des Letzteren bestehe „in der konsequent perfektionierten Anwendung einer äußerlich naturalistischen Malweise in Verbindung mit einer propagandistischen Intention, die ihr Ziel durch das Einstreuen pathetischer Elemente erreicht.“¹⁶⁵ Werners *Moltke bei Sedan* (Abb. 32) erinnert stark an das bereits herangezogene Werk von ihm mit dem Titel *Moltke mit seinem Stabe vor Paris*. Erneut ist der Feldmarschall entfernt vom Kampfgeschehen auf einer Anhöhe dargestellt. Er steht und blickt beobachtend zu den vereinzelt Rauchwolken in der weiten Ferne, die auf die Kämpfe verweisen. Seine Generäle befinden sich etwas distanziert im rechten Mittelgrund und „verfolgen gespannt, z.T. mit einem Seitenblick auf ihren Generalstabschef, den Verlauf jener Schlacht vom 1. September 1870, die dem Krieg endgültig eine Wende zugunsten der deutschen Truppen geben sollte.“¹⁶⁶ Der Kampf ist aus der Sicht des Betrachters kaum zu erkennen. Umso mehr hebt

Abb. 32

165 Bartmann, Dominik: *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*. Berlin 1985. S.36-37.

166 Ebd., S.44.

sich der unbeweglich und ruhig dastehende Moltke ab. Verstärkt wird dies durch seine Positionierung, die erneut weit in den hellen Horizont hineinragt.

Blickt man auf die Geschichte des Schlachtenbildes vom ausgehenden Mittelalter bis dato zurück, so lässt sich ein „Trend von der vielfigurigen Massenszene (Überschaubild) zur ausgewählten Episode (Schlachtenepisode) feststellen.“¹⁶⁷ Während jedoch in den früheren Jahrhunderten jeweils nur ein Bildtypus bevorzugt war, so herrscht im 19. Jahrhundert eine Durchdringung der Typen: so können demnach sowohl der Massenkampf, als auch die Kriegsepisode oder das Feldherrenbild zur Illustration herangezogen werden und tendenziell Elemente des Anderen in sich aufnehmen.¹⁶⁸ Hierbei geht es laut Susanne Parth jedoch weniger um die Darstellbarkeit von Kriegsschrecken, als vielmehr um die Erschaffung eines ästhetischen Erfahrungsraums zum Thema Krieg.¹⁶⁹ Grundsätzlich unterscheidet die Autorin zwischen der „artifizialen Darstellungsweise der oft idyllisch wirkenden Landschaften, der Unzerstörttheit von Architektur und der deutlich begrenzten Begrenzung des Schlachtfeldes“¹⁷⁰, und Darstellungen, die die Kriegsfolgen in den alltäglichen Lebensraum mit einbeziehen. Diese Entwicklung ist auch in Zusammenhang mit einer Erweiterung des Auftraggeberkreises zu sehen: zu der adligen Käuferschicht kommen bürgerliche Institutionen hinzu. „Die populäre Militärmalerei wurde dabei zum Massenmedium.“¹⁷¹ Mit der wachsenden Medienkonkurrenz und einem zusätzlichen Einstellungswandel gegenüber dem Krieg, der in Zusammenhang mit dem „sich naturwissenschaftlich verstehenden 19. Jahrhundert“¹⁷² zu sehen ist, ist auch eine zunehmende Erwartungshaltung der Rezipienten nach Faktizität einhergehend. So ist das Dokumentarische an die Stelle des künstlerischen Gestaltens getreten. Wichtige Voraussetzung hierfür ist die Anwesenheit des Künstlers auf dem Schlachtfeld, wobei dies keineswegs als Neuerung gilt. Diese Praxis ist bis zu Urs

167 Bock 1982, S.93.

168 Vgl. ebd., S.93.

169 Vgl. Parth, Susanne: *Medialisierung von Krieg in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, in: Jürgens-Kirchhoff/Matthias 2006, S.45.

170 Ebd., S.45.

171 Ebd., S.4.

172 Paul 2004, s.37.

Graf und ins 17. Jahrhundert zu Velasquez, Callot und van der Meulen nachzuweisen.¹⁷³

Die Forderung des Publikums nach Aktualität in der Berichterstattung zeigt sich auch in der Eröffnung mehrerer Schlachtenpanoramen bereits zum Beginn des 19. Jahrhunderts, die sich stets als „populäres und kommerziell genutztes Bildmedium“¹⁷⁴ erwiesen. Die rahmenlosen Rundgemälde im Monumentalformat boten dem Betrachter einen komplett neuen Blickwinkel, aus welchem er „den Blick des Souveräns in einer Art göttlichen Allschau“¹⁷⁵ übernahm. Durch die omnipotente Blickkonstruktion sowie durch seinen technisch perfekten Illusionismus wurde die Schlacht zum spektakulären Ereignis, welches sich auf die Suggestion eines Augenblicks konzentrierte. Ein grundlegender Unterschied zwischen den Panoramenmalern und den Historien- oder Ereignismalern liegt in den bildnerischen Intentionen. Das Panorama verfolgt das Ziel, die eigene materielle Wirklichkeit zu verleugnen, indem die architektonische Rahmenkonstruktion, die Rotunde, durch die überspannte Leinwand vollkommen in den Hintergrund rückt. So soll hier das Bild nicht Abbild von Wirklichkeit sein, „sondern selbst den Schein von Wirklichkeit annehmen und total illusionistisch den materiellen Bildträger vergessen machen.“¹⁷⁶ Hierbei wird ein Grundprinzip der Malerei aufgegeben. In der Reproduktion der Wirklichkeit ist die Nähe zur Fotografie erkennbar. Diese beiden Medien verfolgen die Dokumentation als zentrale Aufgabe. So wurden beispielsweise die Kriegsgeschehen von 1870/71 in zahlreichen Panoramen festgehalten. Das wohl einzige bis heute erhaltene Rundbild ist das Luzerner Panorama, welches der schweizerische Historienmaler Castres zusammen mit einem sechsköpfigen Mitarbeitererteam anlässlich des Deutsch-Französischen Krieges geschaffen hat. Auf insgesamt 1.100 Quadratmetern Leinwandfläche wird auf ein exakt rekonstruierbares historisches Ereignis verwiesen: die Szene beschreibt, wie am 1. Februar 1871 etwa 80.000 französische Armeeangehörige Zuflucht in der Schweiz suchten, um dort ihre Waffen niederzulegen.¹⁷⁷

173 Vgl. Bock 1982, S.98.

174 Ebd., S.65.

175 Köppen 2005, S.92.

176 Bock 1982, S.66.

177 Vgl. Bock 1982, S.69.

Daneben erfreut sich auch die Karikatur großer Beliebtheit. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts - als große französische und deutsche Satirezeitungen gegründet wurden - kann die Karikatur als ein Massenmedium verstanden werden. Ihre Themen bezogen diese Zeitschriften hauptsächlich aus dem aktuellen politischen Geschehen.¹⁷⁸ Im Gegensatz zu den eben vorgestellten Panoramen sieht die Karikatur von einer nur objektbezogenen Wahrheits-schilderung ab. Das heißt die Darstellung der Wirklichkeit in der Karikatur geschieht nicht durch Nachahmung, „vielmehr ist der Realismus einer Karikatur darauf ausgerichtet, über das materielle Sein hinauszuschauen und die politischen und gedanklichen Hintergründe des Geschehens zu entdecken.“¹⁷⁹ Damit einhergehend kann jedoch die Wirklichkeitsbeschreibung niemals objektiv sein. Im Gegenteil, sie tauscht den dokumentarischen Anspruch gegen oftmals überzogene, provokative Darstellungen ein. Hierbei unterscheiden sich die humoristischen Werke wesentlich in ihrer Absicht von den Karikaturen zur politischen und militärischen Situation. Erstgenannte weisen eine Tendenz zum Verharmlosen der Wirklichkeit auf. Diesen entgegen stehen künstlerische Auseinandersetzungen, die sich mit einer kritischen Sicht auf den Krieg beschreiben lässt, so dass auch die Schrecken des Krieges ersichtlich werden konnten. Eine detaillierte und ausführliche Untersuchung zu diesem Karikaturenthema findet sich in der Dissertation von Sybille Bock *Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71*¹⁸⁰.

Mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ist ein Ende der klassischen Militär- und Schlachtenmalerei festzulegen, was in einem veränderten Kunstverständnis begründet liegt. So weichen die bunten Schlachtengemälde zunächst den Druckgrafiken, die publizistisch in Illustrierten Zeitungen eingesetzt werden. „Aber auch die graphischen Blätter und Illustrationen wurden den neuen Realitäten des Krieges allenfalls begrenzt gerecht und verloren daher innerhalb weniger Jahrzehnte ihre Bedeutung zugun-

178 Vgl. ebd., S.190.

179 Ebd., S.193.

180 Bock, Sybille: *Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau. Freiburg im Breisgau 1982.

sten der modernen, dem naturwissenschaftlich geprägten Verständnis des Jahrhunderts eher gerecht werdenden Fotografie.“¹⁸¹ Zu Beginn der Einführung der Kriegsfotografie konnte diese jedoch nur bedingt eingesetzt werden, da die begrenzten technischen Möglichkeiten der Kamera unbewegte Motive voraussetzten. Mit dem fotografischen Einsatz im modernen industrialisierten Krieg ist ein starker Einfluss auf die Malerei durch die Kamera, da Fotografien zunächst als Vorlage für Gemälde und Stiche dienten, wie auch auf die Fotografie durch die Malerei erkennbar: beide nähern sich einander an. Auch nach dem Ende der traditionellen Schlachtenmalerei folgten zahlreiche künstlerische Ansätze dem Versuch, den modernen Krieg darzustellen und Erfahrungen zu vermitteln. Diese Entwicklungen gehen in unterschiedliche Richtungen: „Die Ismen der Avantgarde, Kubismus, Expressionismus, Surrealismus und die ungegenständliche Malerei eröffneten ein breites Experimentierfeld.“¹⁸² Geht es jedoch um die Frage nach der Darstellbarkeit des modernen Krieges, so scheinen beide Medien daran zu scheitern, so äußert sich der Kunsthistoriker Richard Hamann bereits 1917:

„Das ist ohne Frage, daß eine moderne Schlacht in ihrer Ausdehnung und geistigen Bedeutung undarstellbar geworden ist. Jede Darstellung, die uns Soldaten, Stürme, Bewegungen, Geschütze, Schüsse, heroische Akte, Sieger und Besiegte zeigt, muß notwendig Episoden geben, die, mögen sie noch so menschlich erhebend oder erschütternd sein, doch nur winzige Kleinigkeiten, Ausschnitte des ungeheuren Geschehens, darstellen, das die moderne Schlacht bedeutet, und umso kleinlicher, je naturgetreuer es ist. Eine malerische Darstellung aber, die ein möglichst großes Schlachtfeld zu überblicken versuchte, würde mehr als je alle Schlachtmomente aus den Augen verlieren, und man würde Menschen überhaupt nicht sehen, nur weites Feld, Ruinen, Dämpfe, Wolken, Himmel. Und je feiner ein Künstler, der den Auftrag erhält, uns ein Krieg des Bildes zu entwerfen, ein solches Schlachtfeld malerisch auszubilden versteht, umso unwürdiger der großen Zeit wird er uns erscheinen, ein Aesthet und Genießer.

181 Paul 2004, S.44.

182 Jürgens-Kirchhoff, in: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.466.

Eher werden wir die anklagenden Stimmen zu würdigen wissen, Darstellungen der Martyrien der Kämpfer und Verwundeten, der Gefangenen und Flüchtlinge. (...) Das Martyrium aber derer, die im Trommelfeuer auszuharren verpflichtet waren, kann keine Darstellung schildern, und die Masse, das Quantum des Leidens, das ein solcher Krieg über die Welt gebracht hat, läßt sich nicht einmal andeutungsweise auf engem Raum eines Bildes zusammendrängen.“¹⁸³

2.2 Zur Darstellung: vom Krimkrieg zum *Krieg gegen den Terror*

Mit fortschreitender Entwicklung der visuellen Revolution, deren Beginn die Einführung der Fotografie markiert, werden die Menschen mit einer wahren Bilderflut konfrontiert, die dazu dient, ein Bild des Krieges zu kreieren und der Gesellschaft zu vermitteln. Die technische Erweiterung der Kriegsberichterstattung verläuft also parallel zur Weiterentwicklung des Krieges selbst. So produziert jeder Krieg „seine eigene visuelle Individualität, eine bestimmte ästhetische Kennung.“¹⁸⁴ Denken wir an bestimmte Kriege, greifen wir automatisch auf bestimmte vorhandene äußere Bilder aus unserem Gedächtnis zurück, ohne jemals anwesend gewesen zu sein. Mit dem Ersten Weltkrieg assoziieren wir Grabenkämpfe, mit dem Spanischen Bürgerkrieg begegnet uns der fallende Soldat, den Vietnam-Krieg vermitteln die toten vietnamesischen Zivilisten aus My Lai, während mit dem Ersten Golf-Krieg grünliche Nachtbilder in unser Gedächtnis rücken.¹⁸⁵ Die historische Darstellung der Dokumentationsfotografie im Krieg stellt die Produktionsbedingungen, sowie die Publikation, die Zensur und deren propagandistische Einsatzmöglichkeiten in den Mittelpunkt des folgenden Kapitels. Obwohl der Dokumentationsbegriff eng an die Idee nach Authentizität, Objektivität und Wahrheit geknüpft ist, sind Fotos in Zeitungen und Magazinen seit den 1890er-Jahren dazu eingesetzt

183 Hamann, Richard, zitiert nach Jürgens-Kirchhoff 1993, S.18.

184 Paul 2004, S.14.

185 Vgl. Paul, S.14.

worden, Fiktionen in Form von erfundenen Geschichten, Montagen, Collagen oder auch gestellten Motiven, zu konstruieren. Hierbei verfolgt die Kriegspropaganda dem US-amerikanischen Politikwissenschaftler Lasswell zufolge vier Ziele: „den Hass gegen den Feind zu mobilisieren, die Freundschaft unter den eigenen Verbündeten zu stärken, freundliche Kooperationsmodelle gegenüber neutralen Mächten herzustellen und den Feind zu demoralisieren.“¹⁸⁶ Und dennoch bezieht sich der Presseanspruch im 20. Jahrhundert auf eine objektive Bildberichterstattung mit dem Argument der Augenzeugenschaft.¹⁸⁷

Als die ersten fotografisch festgehaltenen Kriege gelten der Texas-Krieg zwischen den USA und Mexiko in den Jahren 1846-1848, sowie die „Niederschlagung eines Aufstands der Sikhs in Indien im März 1849 durch Truppen des britischen Generals Napier.“¹⁸⁸ Den zwischen 1853 und 1856 stattgefundenen Krimkrieg bezeichnet Gerhard Paul als den ersten „Pressekrieg der Geschichte“¹⁸⁹, welchen 15 Fotografen aus Russland, Italien, England und Frankreich fotografisch dokumentierten. Besondere Bedeutung kommt den Bildern des Fotografen Roger Fenton (1819-65) zu, der mit seiner Dunkelkammer auf einer Pferdekarre in den Krieg zog. Seine Aufnahmen, die hauptsächlich den Lageralltag der Soldaten schildern und Krankheit, Hunger und Tod komplett ausblenden, zählen zu den bekanntesten. Exemplarisch steht hierfür eine Fotografie mit dem Titel *The Valley of the Shadow of Death* (Abb. 33). Aus einem zentralperspektivischen Blickwinkel schlängelt sich ein Weg in Richtung Horizont. Dieser ist übersät mit Kanonenkugeln. Kein Kampf, keine Soldaten, nur die hohe Anzahl der Kugeln sowie der Titel verweisen auf die dramatischen Ereignisse, die sich

Abb. 33

186 Becker/Beham 2006, S.13.

187 Vgl. Taylor, John: *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*. New York 1998. S.53.

188 Vgl. Paul 2004, S.61.

189 Ebd., S.62.

Abb. 34

Abb. 35

hier in der Nähe von Sewastopol abgespielt haben müssen.¹⁹⁰ Auf einem weiteren Bild Fentons aus dem Jahr 1855 scheint der Krieg ebenso weit weg zu sein wie bei dem vorangegangenen. Ein Offizier, Lieut.-Colonel Hallewall, in dunkler Hose und hell gestreiftem Hemd sitzt auf dem Boden und lehnt sich zurück. In seiner rechten Hand hält er einen Becher, den er sich mit ausgestrecktem Arm von seinem Diener auffüllen lässt. Dieser steht zur Rechten des Offiziers und beugt sich zu ihm hinunter. Die Alutöpfe und -teller vor den beiden, sowie die aufgestellten Zelte im

Hintergrund, die in Richtung Horizont immer mehr verschwimmen, vermitteln eine beinahe gemütliche Lageratmosphäre. *His Day's Over Work* (Abb. 34) spiegelt die tatsächliche Situation insofern wieder, so Paul, als es sich beim Krim-Krieg um einen Stellungs- und Belagerungskampf mit langen kampffreien Phasen handelte. Dies ist auch der Aufnahme *A Quiet Day in the Mortar Battery* (Abb. 35) zu entnehmen. Zu sehen sind insgesamt vier Soldaten, die sich einen Kampfstützpunkt errichtet haben und sich nun im Schutz der aufgebauten Sandsäcke ausruhen. Entspannt an die Kanone gelehnt und gemütlich auf den Boden platziert liegen zwei Soldaten mit geschlossenen Augen. Ein dritter ist dem Betrachter seitlich zugewandt. Mit gesenktem Kopf stützt er sich auf sein Gewehr, während der Vierte zusammen mit dem Betrachter in die Ferne blickt und Ausschau hält. Der Hintergrund scheint friedlich, was die Ruhe der Beteiligten erklärt. Roger Fentons Kriegsdarstellungen mit „der Vorliebe für das Genre, das Idyll

190 Vgl. Paul 2004, S.90.

und die gemütliche Szenerie ... begründeten (...) eine Tradition der Kriegsfotografie, die bis in den Zweiten Weltkrieg anhalten sollte.“¹⁹¹ Mit dem bewussten Ausblenden des Grausamen und Schrecklichen wird Fenton den Sehnsüchten der britischen Gesellschaft und deren Wunschvorstellungen gerecht.

Auf ein weiter wachsendes Medieninteresse stieß der Amerikanische Bürgerkrieg von 1861 bis 1865, zu welchem bereits über 500 Kriegsreporter im Einsatz waren und der somit eine endgültige Etablierung der Kriegsberichterstattung als journalistisches Genre begründete.¹⁹² Obwohl weiterhin die kriegerischen Auseinandersetzungen hauptsächlich „in der Tradition der europäischen Genremalerei und der frühen Kriegsfotografie als gemütlicher Waffengang romantisiert“¹⁹³ wurden, so brachte dieser Krieg dennoch einen neuen Blick auf zerstörte Landschaften und die Opfer hervor, weshalb Paul von der Entwicklung hin zu einer „fotografischen Destruktionsästhetik“¹⁹⁴ spricht. Bekannte Fotografen, wie Mathew B. Brady, Alexander Gardner und Timothy O'Sullivan, folgten mit ihren pferdegezogenen Laborwagen den kämpfenden Truppen auf das Schlachtfeld und „nutzten das Abbildungspotential der Fotografie erstmals zu dem Zwecke, ein möglichst realistisches Bild der Gräuel des Krieges zu zeichnen.“¹⁹⁵ *A Harvest of Death* (Abb. 36) betitelt eine Aufnahme O'Sullivans (1840-82), welche den Schauplatz nach dem Kampf und dessen Folgen vom 4. Juli 1863 zeigt: auf einem weiten Feld sind zahlreiche verwesende Leichname zu erkennen, die seit Tagen im Regen liegen.¹⁹⁶ Allein im Vordergrund liegen fünf Gefallene auf dem Rücken, die Körper verdreht, teilweise Arme und Beine von sich gestreckt. Der in der Mitte liegende Soldat

Abb. 36

191 Paul 2004, S.64.

192 Vgl. Beham, Mira: *Kriegstrommeln. Medien, Krieg und Politik*. München 1996. S.20.

193 Paul 2004, S.67.

194 Ebd., S.67.

195 Ebd., S.67.

196 Vgl. ebd., S.68.

wendet sein Gesicht mit geschlossenen Augen und geöffnetem Mund dem Betrachter zu. Weitere Körper sind im Mittelgrund zu sehen. Nur im Hintergrund sind unscharf einige Lebende zu erkennen, die sich, so scheint es, ein Bild der verheerenden Folgen machen. Der obere Bildrand ist bestimmt von einem schmalen weißen Horizontstreifen. Derartige Darstellungen von amerikanischen gefallenen Soldaten, die „keine Walstatt, kein schauererregendes Bild aufopferungsvollen Sterbens, sondern den Ist-Zustand sich zersetzender Körper“¹⁹⁷ zeigen, wurden vom Publikum abgelehnt. Da die Bilder drucktechnisch noch nicht reproduzierbar waren, war die Verbreitung der frühen Kriegs fotografie zunächst nur auf einen relativ kleinen Kreis beschränkt. Zumeist erreichten die Fotografien ihr Publikum in Ausstellungen und in Alben, die wiederum aufgrund ihres teuren Preises hauptsächlich dem adligen und großbürgerlichen Käuferkreis vorbehalten waren. Das Massenpublikum wurde vor allem durch die Reproduktion mittels Holzstichen versorgt, „erst mit der Erfindung der Autotypie ab 1881 wurden im größeren Maßstab Fotografien direkt in Zeitungen veröffentlicht.“¹⁹⁸

Eine einflussreiche politische Rolle spielt das Medium Fotografie erstmals bei dem Kampf um die Pariser Kommune von 1871, wobei beide Seiten dieses als Propagandawaffe nutzen.¹⁹⁹ In diesem Zusammenhang entstehen die ersten Fotomontagen und von Schauspielern nachgestellte oder auch nie existierende Situationen, um so „die Fotografie bewusst für eine konservative politische Propaganda zu nutzen.“²⁰⁰ Der eigentliche Beginn der professionellen fotografischen Kriegsberichterstattung mit dem Versuch, der Schlacht so nah wie möglich zu sein, kann mit dem Spanisch-Amerikanischen Krieg von 1898 datiert werden. Erstmals können Fotografien aus diesem Krieg in Zeitungen reproduziert und so einer breiten Masse zugänglich gemacht werden. Aufgrund der technischen Gegebenheiten sind noch immer Abbildungen von unbewegten Objekten die Hauptmotive, wobei Tod und Schrecken weiterhin im Hintergrund bleiben. Rückt der Tod als Motiv doch ins Bild, so

197 Köppen 2005, S.128.

198 Ebd., S.73.

199 Vgl. Paul 2004, S.74.

200 Ebd., S.75.

erinnert die Darstellung des Gefallenentods der eigenen Soldaten an die Tradition der Malerei, während der gegnerische Tod mit wenig ästhetischem Glanz gezeigt wird.

Zusammenfassend lassen sich für die anfängliche Kriegsfotografie charakteristische Merkmale festmachen: die meist auslassende Darstellung des Todes dient, wie zum Teil auch schon in der Malerei und Grafik, „als Projektionsfolie bürgerlicher Ordnungs- und christlicher Wertevorstellungen. Der Krieg erscheint beherrschbar und humanisiert.“²⁰¹ Dies ist gerade in einer turbulenten Epoche, „in der das wirtschaftliche Wachstum und die politische Expansion zu einem ausschweifenden Materialismus und gleichzeitig immer krasser werdenden sozialen Gesetzen führten“²⁰², notwendig und erklärt die Tatsache, dass trotz einer fortschreitenden Technik bei den militärischen Waffen (wie auch im Sinne der fotografischen Entwicklung) an einer traditionellen Kriegsdarstellung wie in der Genremalerei festgehalten wird. Hinzukommend darf auch nicht in Vergessenheit geraten, dass die frühe Kriegsfotografie auf Grund der bis dato entwickelten Technik nicht nach tragischen Höhepunkten während der Schlacht selektieren konnte, sondern auf ein Vorher-Nachher-Darstellungsfeld beschränkt ist.²⁰³ Dennoch ist eine Erweiterung der Sujets erkennbar, die in der Militärmalerei noch unbeachtet bleibt: neben portraitierten Feldherren rücken nun die in den Kampf ziehenden Soldaten, wie auch Szenen des Kriegsalltags, in den Vordergrund. Mit der Publikation von Kriegsbildern verliert der Krieg die Distanz zum Volk. Gleichzeitig aber wird das Bild des Krieges zur Ware, abhängig von kommerziellen, propagandistischen und militärischen Interessen.

Im Ersten Weltkrieg verschmelzen schließlich die Erfindungen der wissenschaftlichen und industriellen Revolution des 20. Jahrhunderts miteinander und definieren das Kriegsgeschehen neu: So geht mit dem Einsatz neuer Waffentechniken, wie Maschinengewehr und Handgranate, eine Potenzierung der Gewalt einher. Zudem findet durch den Einsatz von U-Booten und Flugzeugen eine Entgrenzung des Schlachtfeldes statt, welche wiederum neue Sichtweisen

201 Paul 2004, S.79.

202 Beham 1995, S.22.

203 Vgl. Keegan, John/ Knightley, Philipp: *The Eye of War*. London 2003, S.7.

ermöglicht. Hierin erkennt Bernd Hüppauf eine Wahrnehmungsveränderung hin zu einem zunehmend abstrahierenden Charakter²⁰⁴: der Blick aus der Höhe gibt nunmehr die Erde als Strukturen (Abb. 37) reiner Oberflächen wieder und bietet nicht nur neue Perspektiven, sondern „er veränderte

Abb. 37

grundlegend die Beziehung zu den wahrgenommenen Dingen, indem sie nur mehr als reine Texturen erschienen.“²⁰⁵ Dieser Maschinenkrieg entwickelt eine zerstörerische Dynamik eines noch nie da gewesenen Ausmaßes, die das Leiden und Sterben von der Front durch das Bildmedium in das Leben aller verlagert. Mit dem allgemeinen Verlangen nach einer authentischen Kriegsberichterstattung durch die Objektivität suggerierenden Bildmedien rückt der Kriegsschauplatz näher an die Heimat. Zahlreiche Berufsfotografen haben die Erlaubnis, gemeinsam mit Schlachtenmalern von der Front zu berichten - allerdings unter expliziten Fotografier- und Publikationsgeboten von der Regierung.²⁰⁶ Gleichzeitig geht es im Ersten Weltkrieg mehr als je zuvor um die Mobilisierung ganzer Nationen, um die Zustimmung der Bevölkerung zu diesem unüberschaubaren Volkskrieg zu bekommen. Daher spielt die Foto- und nun auch Filmkamera in mehrfacher Hinsicht eine signifikante Rolle: für die militärische Strategie, die gesellschaftliche Massenmobilisierung, wie auch für den Versuch, ein Kollektivbild von diesem Krieg zu kreieren. Hieraus resultiert eine Vielseitigkeit in der fotografischen Motivwahl. Die oben bereits erwähnten Luftbildaufnahmen dienen der Sichtbarmachung militärischer Strategie und folgen einer zunehmend abstrahierenden Darstellung. Die stolz neben ihren Geschützen posierenden Frontsoldaten dokumentieren die Kameradschaft in gemeinsamer Leistungsbereitschaft an der Maschine (Abb. 38) und die Aufnahmen schreibender

204 Vgl. Paul 2004, S.142.

205 Köppen, Manuel: *Luftbilder. Die Medialisierung des Blicks*, in: Paul 2009, S.180-187, hier S.185.

206 Vgl. Paul 2004, S.113.

Soldaten demonstrieren die Verbundenheit von Front und Heimat (Abb. 39).²⁰⁷ Aber auch Aufnahmen mitten aus dem Kampfgeschehen wurden publiziert und eröffneten den Daheimgebliebenen einen völlig neuen Blick auf den Krieg (Abb. 40). In der Fotografie von der Westfront am 11. April 1917 des britischen Bildreporters John Warwick Brooke (1886-n.a.) nimmt der Betrachter den Blickwinkel des sich durch den Schützengraben bewegenden Soldaten ein. Acht behelmte Männer sind von hinten in geduckter Haltung zu erkennen. Sie bewegen sich nach vorne, um schließlich aus dem Graben aufs offene Feld zu stürmen. Einer von ihnen ist bereits im Begriff herauszuklettern, um wiederum seinem vorderen Kameraden zu folgen. Dieser hebt sich deutlich von dem weißgrauen Hintergrund ab. Die rechte Bildhälfte ist dominiert von schwarzen Rauchwolken. Diese Aufnahme wurde bereits am Folgetag auf der Titelseite des *Daily Mirror* publiziert.

Obwohl die Farb fotografie bereits erfunden war und diese auch in der Arbeit der Berufsfotografen Anwendung fand, so ist uns dieser Krieg in Schwarz-Weiß-Aufnahmen im Gedächtnis. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Farbbilder aufgrund einer „fehlenden adäquaten Drucktechnik und des komplexen Entstehungspro-

Abb. 38

Abb. 39

Abb. 40

207 Vgl. Köppen 2005, S.241.

zesses der Autochrome (...) nicht schnell und unkompliziert reproduziert werden“²⁰⁸ konnten. Interessant hierbei ist, dass durch den technischen Aspekt der Farbe diese Aufnahmen als Wirklichkeitsbilder verstanden wurden, obwohl es sich dabei größtenteils um romantisierende und idealisierende Darstellungen des Krieges handelt. Zentrales Thema der mit handlichen Schwarz-Weiß-Kleinbildkameras ausgestatteten Soldaten war die Abbildung des Kriegsgeschehens, während die in Farbe fotografierenden Berufsfotografen ihre Aufgabe darin sahen, zum einen an einen offiziellen Auftrag gebunden, als auch durch technische Restriktionen beschränkt, die Soldaten im Kriegseinsatz in einer als unbedrohlich scheinenden Atmosphäre zu zeigen. „So blieb das professionell hergestellte offizielle Farbbild den Bildkonventionen der impressionistisch geprägten Genremalerei und der durch die Konzentration auf romantisch verklärte Alltagsszenen gekennzeichneten Kriegsfotografie des 19. Jahrhunderts verhaftet.“²⁰⁹ Dies ist beispielhaft auf der Bildpostkarte eines unbekanntes Fotografen dargestellt: *Gemütliches Beisammensein in einer Ecke des Schützengrabens* lautet der Titel und zeigt fünf Soldaten in entspannter Runde (Abb. 39). Drei der Soldaten stehen und sitzen in einem Halbkreis angeordnet in dem Graben. Alle drei halten den Kopf nach unten geneigt. Der Soldat am linken Bildrand trägt ein Fernglas um den Hals und ist damit beschäftigt, seine Ausrüstung zu reinigen, während seine beiden Kameraden zu seiner Linken lesen und schreiben. Die vierte Person steht mit dem Rücken zur Runde und blickt aus dem Schützengraben. Neben ihm lehnt ein Gewehr. Vorne rechts ist ein weiterer junger Mann mit blonden Haaren und einer Mütze abgebildet. Dieser lehnt in entspannter Haltung, seine Uniformjacke ausgezogen, an der Wand des Grabens und liest ebenfalls. Allein die Sandsäcke im Hintergrund definieren den Ort als Schützengraben und verweisen auf den Kriegseinsatz der Soldaten.

Der Erste Weltkrieg gilt als jener Krieg, „in dem die Fotografie zum ersten Mal systematisch als Mittel

208 Hansen, Marc: „Wirklichkeitsbilder“ *Der Erste Weltkrieg in Farbfotografie*, in: Paul 2009, S.188-195, hier: S.194.

209 Hansen, in Paul 2009, S.191.

der Kriegführung eingesetzt wurde.“²¹⁰ Darstellungen vom gefallenen Gegner wurden gezielt dazu genutzt, die Durchhalttemoral der eigenen Truppen zu stärken. Durch die Etablierung der Pressefotografie „war das öffentliche Bild zu einer neuen Instanz der gesellschaftlichen Kommunikation geworden.“²¹¹ Die verschiedensten Bildgattungen und Medien konstruierten so das öffentliche Bild des Krieges. Fotografien, die einer Zensur entkamen, wurden in Zeitungen, als Postkarten oder als Sammelbilder veröffentlicht. Nach 1918 fanden die Aufnahmen eine weitere Funktion, indem sie als Illustration in Geschichtsbüchern und beim Militär zu Studienzwecken eingesetzt wurden. Generell erfährt das retrospektive Bild des Krieges in den Publikationen des revolutionären Nationalismus der Weimarer Republik wesentliche Akzentverschiebungen. So war während des Krieges weitestgehend in den offiziellen Bildmedien die Einstellung vertreten, Schrecken und Leiden auszublenden, worauf „in Deutschland zuerst die pazifistische und anarchistische Linke“²¹² reagierte: Eine der bedeutendsten Veröffentlichungen zu einem propagierenden Pazifismus ist Ernst Friedrichs (1894-1967) *Krieg dem Kriege* aus dem Jahre 1924. Er setzte hier den Opfern des Ersten Weltkrieges ein Denkmal, indem er zeigt, was die moderne Waffentechnik vom menschlichen Körper in der Lage ist, übrig zu lassen. Zynisch kommentierende Texte begleiten die gesammelten Schreckensbilder von durch Kriegsverletzungen entstellten Soldaten und postulieren auf diese Weise einen Appell gegen den Krieg. Eine Darstellung mit dem Untertitel *Der Krieg bekommt mir wie eine Badekur* zeigt die Nahaufnahme eines Soldatengesichtes, dessen halber Unterkiefer fehlt und bei dem die umliegenden Partien nur noch aus zerfetztem Fleisch bestehen (Abb. 41).²¹³ Der Zusatz *Die Badekur der Proleten: Fast das ganze Gesicht weggeschossen* verweist auf eine weitere Abbildung aus der Publikation (Abb. 42). „Wort- und Bildsprache sind unmissverständlich,

210 Holzer, Anton (Hrsg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*. Marburg 2003. S.10.

211 Paul 2004, S.105.

212 Ebd., S.133.

213 Vgl. Hüppauf, Bernd: *Modern Warfare and its Representation in Photography and Film. Probleme der Repräsentation des modernen Kriegs in Fotografie und Film*, in: Erich Maria Remarque-Archiv (Hrsg.): *Krieg und Literatur. War and Literature*. Vol. IV, Nr.8, 1992. Osnabrück 1992. S.65.

brachial und direkt.“²¹⁴ Eine Vielzahl dieser veröffentlichten Bilder stammt aus militärischen und medizinischen Archiven in Deutschland und diese standen während des Ersten Weltkriegs unter Zensur. Die Publikation derartiger Bilder bedeutet damit einen „Tabubruch in der Visualisierung des Krieges als Idylle und heroisch-empathischem Ereignis.“²¹⁵ Hinzukommend wurden auch Aufnahmen aus dem Kampfgeschehen zur Zeit der Weimarer Republik zunehmend reproduziert. Vor allem in den beiden Bildtypen des Schützengrabens und der zerstörten Landschaft wurde dieser Krieg gespeichert.²¹⁶ Zusammenfassend kann für die Bildpublizistik über den Ersten Weltkrieg gelten, dass die Konzentration auf einer realistischen und authentischen Darstellung liegt.

Abb. 41

Der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) ist gleichzeitig als Bürgerkrieg, „internationaler Konflikt und Stellvertreterkrieg der prägenden totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts“²¹⁷ zu sehen. Er bringt eine zunehmende Verwischung von Militär und Zivilbevölkerung mit

Abb. 42

sich und auch in bildjournalistischer Hinsicht markiert er eine neue Stufe der Darstellung des Kriegsgeschehens. Durch einen konsequenten Medieneinsatz als Waffe beider Parteien und den „Durchbruch des investigativen Bildjournalismus, für den eine Mischung aus humanitärem Appell, dokumentarischer Sachlichkeit und Sensationsbedienung typisch“²¹⁸ ist, gilt dieser Bürgerkrieg als erster

214 Meyer, Petra Maria: *Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung.* München 2009. S.61.

215 Paul 2004, S.134.

216 Vgl. Köppen 2005, S.241-244.

217 Paul 2004, S.173.

218 Ebd., S.174.

wirklicher Medienkrieg. Gerade in diesem Zusammenhang ist auch die Etablierung von Magazinen in den 1930er-Jahren zu nennen, wodurch für ein Massenpublikum fotografiert wurde.²¹⁹ Die Erfindung der legendären Leica-Kleinbildkamera im Jahre 1924, und neue hochempfindliche Filme, die nur sehr kurze Belichtungszeiten erlaubten, ermöglichten den Fotografen, ganz vorne dabei zu sein und aus dem Schlachtengetümmel zu fotografieren. Waren die Fotografen im Ersten Weltkrieg noch Dokumentaristen von Ereignissen, so vermischen sich in Spanien Amateurfotografen und professionelle Kriegsberichterstatter, die mit unterschiedlichsten Motivationen den Krieg visualisierten. Ebenso vielseitig waren auch die Funktionen der Fotografien: „Den einen dienten sie als Souvenir oder Kriegsbeute, den anderen als Beweisstück oder als militärisches Instrument, als Bestandteil einer Reportage oder als Vorlage für Propaganda-Materialien wie Flugblätter und Plakate.“²²⁰ Einer der bekanntesten Kriegsfotografen der neuen, unmittelbaren Bildberichterstattung ist Robert Capa. Auf die in diesem Krieg entstandene Bildikone des fallenden Soldaten wurde bereits einleitend ausführlich eingegangen.²²¹ Seine Bildersprache äußert sich in der Nähe zum fotografierten Objekt, im dramatischen Festhalten eines Augenblicks. „Die Nähe zum Geschehen wurde fortan zum zentralen Kriterium von Authentizität.“²²² Am 7. November 1938 berichtet Capa von den Kampfhandlungen an der Aragon-Front bei Rio Segre (Abb. 43). Der Fotograf und damit auch der Betrachter nehmen den Blickwinkel eines teilnehmenden Soldaten ein. Die beiden Abbildungen stammen aus der *Life*-Ausgabe vom 12. Dezember 1938. Oben ist in der rechten Bildhälfte eine Mauer zu sehen, in deren Schutz stehend ist ein uniformierter Mann von hinten dargestellt. Er blickt in den Hinter-

Abb. 43

219 Vgl. Brothers, Caroline: *War and photography. A cultural history*. New York 1997. S.2

220 Paul 2004, S.178.

221 Vgl. Kapitel Einleitung - Bildikonen S.10-11.

222 Paul 2004, S.179.

grund, aus dem ein Kamerad direkt auf den Betrachter zugerannt kommt. In der linken Bildhälfte sind mehrere Steinbrocken zum Schutz eines weiteren Soldaten aufgestellt, der dahinter kniet und sein Gewehr daran anlehnt. In der unteren Fotografie ist ein Ausschnitt dieses Soldaten zu sehen - diesmal mit einem schussbereiten Gewehr. Der Hintergrund ist grau verraucht und undefiniert. Diese Unschärfen, so Paul, werden bewusst in Kauf genommen, um die Unmittelbarkeit und Gefährlichkeit dieser Situation zu unterstreichen.²²³ Die neue Kriegsfotografie wechselt die Perspektive von einer beobachtenden hin zu einer teilnehmenden. Die Bilder zeigen nicht länger die Resultate und Folgen, auch keine Selbstdarstellungen der abgeblendetten Personen, vielmehr halten sie nun die Ereignisse selbst fest. Zeitungen und Magazine veröffentlichen die Aufnahmen des Spanischen Bürgerkriegs als Einzel- oder Serienbilder; die letzteren verstärken die narrative Erzählstruktur der dargestellten Ereignisse. Diese Bildberichterstattung erfreut sich bei einem globalen Publikum großer Beliebtheit. Damit steigt auch das kommerzielle Interesse, was nach Paul geradezu zum Inszenieren führte: „Dort, wo es nichts zu sehen gab oder die Front unerreichbar schien, bediente man sich gestellter Bilder.“²²⁴ Thematisch bleiben die Opferdarstellungen eher die Ausnahme. Tote und Verletzte werden in der Regel in einer überaus ästhetisierenden Art und Weise präsentiert und damit wird auch der Spanische Bürgerkrieg, in der gesamten Weltpresse, nur partiell in seiner rauen Realität, in seiner zerstörenden Grausamkeit gezeigt. Dem Krieg wurde seine Dramatik relativiert, seine Schrecken ästhetisiert und folglich für den Alltag konsumierbar gemacht.²²⁵

Einen erneuten Wandel durchläuft die Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg „mit der Erkenntnis, daß Fotografie als System der Repräsentation eng mit dem herrschenden Machtdiskurs verflochten und dementsprechend objektive Berichterstattung nicht möglich ist.“²²⁶ Neben

223 Vgl. Paul 2004, S.213.

224 Paul, Gerhard: *Der Krieg der Fotografen. Die fotografische Kriegsberichterstattung im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939*, in: Daniel, Ute (Hrsg.): *Augenzeugen. Kriegsbericht erstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Göttingen 2006. S.141-168, hier S.153.

225 Vgl. Paul 2004, S.190.

226 Matthias 2005, S.19.

dem militärischen Waffenkampf entwickelte sich so der staatlich organisierte Propaganda- und Bilderkrieg zu einem ebenso starken Einsatzmittel. „Ziel der Propagandaanstrengungen diesseits und jenseits der Frontlinien war es, das Gesicht des Krieges – die Kriegsbilderwelt – und damit die Köpfe der Menschen zuhause zu beherrschen.“²²⁷

Beide Seiten nutzen Film und Fotografie zur eigenen militärischen Selbstrepräsentation, bzw. zur Selbstvermarktung. Da die Bildberichterstattung für den staatlichen Propagandaapparat bzw. den freien Pressemarkt arbeiteten, war deren Bildmaterial an die Marktgesetze gebunden. Zum Ende des Polenfeldzuges kommt erstmals in der publizierten Bildberichterstattung der Farbfilm zum Einsatz, wodurch eine noch größere Authentizität vermittelt werden soll. Diese Bilder in der Illustrierten Presse üben beim Betrachter eine große Faszinationskraft aus. Bewusst wird aber die Farbfotografie weiterhin dazu eingesetzt, eine stark romantisierende und ästhetisierende Darstellung des Krieges zu erreichen: „... die Landung der Gebirgsjäger in der Schneewüste Nordnorwegens vor hellblauen Wolkenformationen, die Tätigkeit der Artilleriebeobachter unter den Blüten eines Apfelbaumes, das Bild der ausgebreiteten Hakenkreuzfahne auf dem Achterdeck eines Kreuzers in hoher Fahrt, die Gegenlichtaufnahme aus der Bugkanzel des Kampfflugzeuges“²²⁸, wie auch die festgehaltene Kameradschaft an der Front (Abb. 44). Der Kriegsberichterstatter Fritz Kempe (1909-88) fotografierte zwei Soldaten aus einer leichten Untersicht. Der linke Soldat ist im Profil abgebildet und reicht seine brennende Zigarette seinem Kameraden, der sich seine eigene daran entzündet. Die Farben, das warme Licht und vor allem das Motiv erinnern eher an eine Tabakwerbung als an eine Szene *Nach dem Kampf im Staub der Steppe*, wie die Fotografie betitelt ist. Aus dem Spa-

Abb. 44

227 Paul 2004, S.225.

228 Vgl. ebd., S.230.

nischen Bürgerkrieg übernommen, bestimmt weiter die Nähe zum Gegenstand das fotografische Bild, um so den Betrachter in das Geschehen zu involvieren. Neben diesen Darstellungen, die sowohl von professionellen Kriegsberichterstatern als auch von Amateuren stammen und zu Propagandazwecken, für die Publikation von Bildbänden, für die Presse, für Postkartenmotive und als Instrument zur unmittelbaren Kriegserfahrung genutzt werden, nehmen die laufenden Bilder des Films eine immer wichtigere Rolle in der Visualisierung ein. Dass fotografische Abbildungen stets in direkter Abhängigkeit mentaler Befindlichkeiten, kultureller Traditionen und bestimmter politischer Zielsetzungen sowie Voraussetzungen der jeweiligen Gesellschaft, in welcher diese produziert und rezipiert werden, gesehen werden müssen, wird in diesem Krieg besonders deutlich. So wird in der deutschen Presse das Bild des Kampfes als höchste männliche Tugend vermittelt und der Typus des Frontkämpfers, „der in Nahaufnahme das Antlitz des ‚ewigen deutschen Soldaten‘ verkörpern sollte“²²⁹, herausgestellt. Die Perspektive aus dem unmittelbaren Kampf ist daher ein vielfach verwendetes Motiv. Die Aufnahme eines unbekanntes Fotografen beispielsweise zeigt eine Szene aus dem Straßenkampf in Warschau (Abb. 45). Der Fotograf befindet sich direkt im Kampfgeschehen inmitten des Stoßtrupps. Daher ist die untere Hälfte des Bildes von Soldaten eingenommen, die vor einem feindlichen Feuer Schutz suchend in Deckung gegangen sind. Der Betrachter nimmt den Blickwinkel eines dazugehörigen Soldaten ein: zu sehen ist eine leere Straße, gesäumt

von Häusern und Strommasten. Der Gegensatz, zwischen den sich schützenden Soldaten und der trügerisch scheinenden Ruhe, vermittelt eine unheimliche Atmosphäre und ein Gefühl der Gefahr. Der Gegner hingegen wurde stets als schwach, heruntergekommen und zerlumpt präsentiert. Grund-

Abb. 45

229 Köppen 2005, S.328.

sätzlich wurde das Leiden der eigenen Soldaten ausgeblendet und zusammenfassend lässt sich die Darstellung aus Sicht der Deutschen als visuelle Verherrlichung beschreiben.

Die sowjetische Presse präsentiert ebenfalls das Heldenhafte und Übermenschliche der eigen-

Abb. 46

nen Soldaten und blendet die Darstellung der eigenen Opfer aus. Es geht darum, die Stärke, Dynamik und vor allem die Siegeszuversicht der Roten Armee in Szene zu setzen.²³⁰

Aus diesem Grund sind Darstellungen, die diesen Vorgaben widersprachen zum Teil erst Jahrzehnte nach ihrer Aufnahme veröffentlicht worden. Zu den wohl bekanntesten zählt Dmitri Baltermanz (n.a.) *Leid*, eine Fotografie aus dem Frühjahr 1942 (Abb. 46). Sie zeigt „Überlebende eines von der Wehrmacht und SS 1941 veranstalteten Massakers bei der Suche nach ihren ermordeten Angehörigen, nachdem die Schneeschmelze den Blick auf die Toten freigegeben hatte.“²³¹ Die unteren zwei Drittel des Bildes sind eingenommen von einer kargen Landschaft. Auf dem Boden liegen Leichen. Dazwischen stehen die Überlebenden. Diejenigen, die ihre Angehörigen bereits gefunden haben, betrauern gestikulierend ihren Verlust. Der kontrastreiche, wolkenverhangene Himmel steht über dieser dramatischen Szenerie.

In den amerikanischen Medien wird wiederum der Amerikaner als Retter und Märtyrer der Humanität dargestellt, der Krieg in Europa selbst als sportives Ereignis vermittelt, wie auf einem Foto von Victor Jorgensen (n.a.) vom Juni 1944 zu sehen ist (Abb. 47): auf Deck der *USS Monterey* spielen amerikanische Soldaten Basketball. Die kurze Bekleidung der Spielenden, der beinahe wolkenlose Himmel und das Sonnenlicht lassen auf einen warmen Sommertag schließen. Von oben beobachten zahlreiche Soldaten das Spiel. Das narrative Hauptmoment liegt in der

230 Vgl. Paul 2004, S.258.

231 Paul 2004, S.306.

Abb. 47

Abb. 48

Abb. 49

Darstellung zweier sich auf dem Spielfeld befindenden jungen Männer, die, sich nach dem Ball streckend, in die Höhe springen. Die durchtrainierten Körper sind angespannt und von dem Licht noch zusätzlich in Szene gesetzt. Die überaus ästhetisierenden Darstellungen athletischer Soldaten sind charakteristisch für die amerikanische Kriegsfotografie des Zweiten Weltkriegs. Auf dem Bild des US-Fotografen Fenno Jacobs (1909-74) vom November 1944 sind zwei junge Männer mit nacktem Oberkörper abgebildet, die eine Kanone bestücken (Abb. 48). Vollkommen entdramatisiert und weit entfernt vom grausamen Kriegsgeschehen wirkt diese Abbildung. Aber es existieren auch Aufnahmen direkt aus dem Kampf, wie eine Serie Robert Capas von der Landung alliierter Streitkräfte in der Normandie am 6. Juni 1944 zeigt (Abb. 49). Aus verschiedenen Perspektiven hält er

die vorstürmenden und unter Beschuss stehenden Soldaten fest. Das Verschwommene und Unschärfe vermittelt dem Betrachter die brisante Situation. Interessanterweise publizieren US-Berichterstatter ein stark differierendes Bild aus dem europäischen und dem pazifischen Kampfraum. So sind es vor allem die Fotografien aus Südostasien, die ein neues Bild vom Krieg hervorgebracht haben - „Bilder, die zudem die Ereignisse der kommenden Kriegsschauplätze

in Korea und Vietnam antizipierten.“²³² Aufnahmen des Detonationspilzes stehen symbolisch für die militärische Stärke und Überlegenheit: W.Eugene Smith (1918-78) fotografiert in der Schlacht von Iwo Jima vier Soldaten, die sich vor der den ganzen Hintergrund einnehmenden, schwarzen Rauchwolke schützen. Diese Szene wurde am 9. April 1945 auf dem *Life*-Titelblatt publiziert (Abb.50).

Der nachfolgende Vietnam-Krieg gilt als erster Fernsehkrieg der Geschichte. Dennoch „verteidigte die Abb. 50 Kriegsfotografie in Vietnam qualitativ letztmalig ihre Bastion gegenüber den laufenden Bildern“²³³ des elektronischen Mediums Fernsehen. Aufnahmen zerstörter Natur erinnern an Darstellungen aus dem Ersten Weltkrieg, die Nähe zum Kampfgeschehen und der „Pathos der fotografischen Visualisierung der vietnamesischen Befreiungsfront“²³⁴ verweisen auf eine Verwandtschaft zu denen aus dem Spanischen Bürgerkrieg. Dadurch dass der Kriegsschauplatz Vietnam Journalisten aus aller Welt geöffnet war und über 1.500 Fotoreporter im Einsatz waren, zusätzlich eine offizielle US-Militärzensur nicht stattfand, wurde dem Publikum kein einheitliches Bild vermittelt. Generell kann jedoch gelten, dass die Übertragung des Kampfgeschehens und seiner Opfer durch das Fernsehen „ein bislang unbekanntes Maß an Authentizität, Unmittelbarkeit und Direktheit“²³⁵ zur Folge hatte. Grundsätzlich lassen sich zwei Phasen in der Berichterstattung des Vietnamkriegs unterscheiden: so fand vor 1967/68 ein relativ unkritischer und US-freundlicher Journalismus statt und die Presse präsentierte der „Öffentlichkeit vor allem Bilder eines sauberen, technologisch effizienten Krieges aus der Luft sowie eines sportiv geselligen Events junger Soldaten am Strand.“²³⁶ Die technologische Kraft und

232 Paul 2004, S.250.

233 Ebd., S.312.

234 Ebd., S.312.

235 Ebd., S.314.

236 Ebd., S.325.

Macht der Amerikaner ist in der Aufnahme Larry Burrows (1926-71) dargestellt (Abb. 51): etwa zwei Drittel des Bildes sind eingenommen von einem Helikopter. In der geöffneten Türe steht ein Soldat und zielt mit einem Maschinengewehr an der Kamera vorbei. Dieses Schwarz-Weiß-Bild vermit-

Abb. 51

telt einen für die Amerikaner ungefährlichen Krieg aus der Luft, fern vom direkten Kampfgeschehen. Auf diese Weise oder auch noch verharmlosender wird der Krieg vor allem in den ersten Jahren in den USA dargestellt. Auf einer Abbildung von Philipp Jones Griffith (1936-2008) scheint das Kampfgeschehen fast idyllisch. Der Betrachter findet sich am Strand wieder, hinter drei vietnamesischen jungen Frauen in Badeanzügen. Sie beobachten das ankommende Boot mit amerikanischer Flagge und zahlreichen Soldaten an Bord. Ein

Abb. 52

Teil von ihnen ist bereits im flachen Wasser (Abb. 52). Es gibt nur wenige Aufnahmen aus dieser Anfangszeit, die sich mit den Folgen beschäftigen. Zu diesen zählt eine bekannte Fotografie Kyoichis Sawadas (1936-70), die eine Mutter zusammen mit ihren vier Kindern auf der Flucht durch einen Fluss zeigt (Abb. 53). Zwei der Kinder blicken verängstigt in die Kamera. Der direkte Blickkontakt zu dem Betrachter erhöht die Dramatik des Geschehens in der Hinsicht, dass dieser nicht eingreifen kann - selbst wenn er gewillt wäre. Die Publikation derartiger Bilder änderte sich zunehmend in Zusammenhang mit der internationalen Protestbewegung im Jahre 1968. Die veröffentlichten Motive wandelten sich sowohl thematisch als auch inhaltlich, so dass nun vor allem die (militärische) Überlegenheit der Amerikaner, also eine klare Täter-Opfer-

Beziehung in den Fokus rückte. Es ist nun weniger der Heroismus der eigenen Soldaten als vielmehr die Gräueltaten, die im Mittelpunkt der Bildberichterstattung steht. Damit bekam die Kriegsfotografie erstmals die Rolle der moralischen Instanz zugewiesen.²³⁷ Dies

Abb. 53

ist beispielhaft auf einer Aufnahme von Jones Griffith zu sehen: vietnamesische Reisbauern sind mit einem Seil an den Halsen miteinander verbunden und werden so zusammengehalten und abtransportiert. Die Grausamkeit zeigt sich vor allem in den angsterfüllten Augen der Gefangenen, die ihre Hände zum Teil

Abb. 54

schützend um den Hals halten und in dem Soldaten am Anfang der Gruppe, der mit einer Zigarette im Mundwinkel belustigt an seine eigene Kehle greift und dabei direkt in die Kamera schaut (Abb. 54). Ein weiteres Beispiel für eine derartige Berichterstattung ist das Foto vom Massaker von My Lai (Abb. 6)^{→ S.27}. Dieses zählt zu den berühmtesten und wirkungsmächtigsten unter den Aufnahmen des Militärfotografen Ronald Haeberle. Als eines der Jahrhundertbilder ist es noch heute präsent und steht für die Verbrechen des Vietnamkrieges. Die Darstellung stammt vom 16. März 1968, als „amerikanische Soldaten unter Führung von Lieutenant William L. Calley Jr. ein »Schlachtfest« an mehreren hundert vietnamesischen Zivilisten - unter ihnen hauptsächlich Frauen und Kinder - veranstaltet“²³⁸ hatten. Es zeigt in aller Direktheit und Deutlichkeit, wie eine unschuldige Bevölkerung mit einem Krieg konfrontiert und dessen Opfer wurde. Mitten auf einem Feldweg liegen vor allem

237 Vgl. Bronfen, in: Stahel 2009.S.125-129, hier: S.129.

238 Paul 2004, S.328.

Frauen, Kinder und Babys über- und untereinander. Zum Teil bekleidet, zum Teil nackt. Der Weg führt zentralperspektivisch in den Bildhintergrund, wo ebenfalls vereinzelt tote Menschen liegen. Die Täter sind ausgeblendet, die Waffen ebenfalls. Alles was der Betrachter sieht, sind die zahlreichen, brutal ermordeten Opfer. Publiziert wurde das Bild aber dennoch erst eineinhalb Jahre nach dessen Entstehung, was in Zusammenhang mit dem allgemeinen Stimmungsumschwung in den USA zu sehen ist.

Wie partiell im Spanischen Bürgerkrieg wurde nun auch der Akt der Gewalttat selbst festgehalten, wobei sich die Fotografen in Vietnam vor allem auf die Opfer konzentrieren. Als Beispiel gilt die als Ikone bekannte und bereits einleitend erwähnte Fotografie von Nick Ut, welche die zum Teil nackten Kinder panisch schreiend aus dem Dorf Trang Bang rennend, zeigt (Abb. 3)^{→ S.19}. Grundsätzlich ist die Auswahl solcher Bilder auf eine Ausweitung der Antikriegsbewegung in der Berichterstattung zurückzuführen und stellt in dieser Hinsicht eine Neuheit dar: die fotografische Bildberichterstattung verfolgt eine stark emotionalisierende Absicht. „Im Gegensatz zum Krimkrieg, wo die Fotografien gemacht wurden, um den trauten Frieden daheim an englischen Kaminen nicht zu stören, im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg, wo für die Glorie des Vaterlandes fotografiert wurde, im Gegensatz zum Zweiten Weltkrieg, wo die Soldaten der Alliierten und der deutschen Wehrmacht auf den Kriegsbildern wie Olympiateilnehmer an die Fronten zogen: Im Gegensatz zu allen Kriegen zuvor wollten die Kriegsfotografen in Vietnam mit ihren Bildern krankmachen, aufstören, schockieren.“²³⁹ In keinem Krieg zuvor erreichte die Masse der publizierten Schreckensbilder ein derartiges Ausmaß, was zur Folge hatte, dass bisherige Grenzen zwischen Krieg und Kultur zu verschwimmen begannen, der Krieg in Form von Medien Einzug in die Massenkultur fand und damit „gleichermaßen derealisiert wie normalisiert“²⁴⁰ wurde. Humanitärer Appell, dokumentarische Sachlichkeit und Sensationsbedienung bilden ein ineinander verwobenes Beziehungsgeflecht und charakterisieren den Bildjournalismus dieses Krieges.

239 Fabian, Rainer/ Adam, Hans Christian: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie - eine Anklage*. Hamburg 1983. S.30.

240 Paul 2004, S.330.

Mit dem Golfkrieg im Jahre 1991 erreichte der Krieg sein postmodernes Stadium in der Hinsicht, dass er den „Übergang vom industrialisierten zum postindustriell-elektronischen Krieg“²⁴¹ der Zukunft markiert: erstmals ging es ausschließlich um die Zerstörung der gegnerischen Kommunikation und nicht wie bisher um die materielle Zerstörung des Militärs, der Industrie und der Infrastruktur. Paradox erscheint, dass es sich im wahrsten Sinne des Wortes um einen Bilderkrieg handelt, die Gesellschaft jedoch vom eigentlichen Kriegsgeschehen nichts zu sehen bekam, keine Bilder hatte. Damit unterliegt auch die Kriegsberichterstattung einem signifikanten Wandel: der Stellenwert der technischen Reproduzierbarkeit von Kriegsbildern wurde abgelöst von der Produzierbarkeit virtueller Kriegswelten, womit „der Augenschein des Visuellen weniger denn je eine Gewähr für das reale Kriegsgeschehen“²⁴² wurde. Postmoderne Beobachter, wie Jean Baudrillard und Paul Virilio, sehen sich gerade in der Berichterstattung des Golfkriegs in ihren Überlegungen bestätigt: So ist die Folge eines heutzutage vertretenen Event-Journalismus, charakterisiert durch eine enorme Ausweitung der elektronischen Bildmedien, eine Verflüchtigung der Wirklichkeit. Ausgangspunkt dieses Prozesses ist natürlich die Kriegshandlung selbst, die sich mit dem absurden Begriff der „risikofreien Kriegsführung“²⁴³ beschreiben lässt. Dies bedeutet, dass Krieg nun an der vierten Front, am Bildschirm und entfernt vom eigentlichen Schlachtfeld, geführt wird. Diese Entwicklung einer zunehmenden Visualisierung hat aber zudem „die Wirklichkeit des Krieges selbst angegriffen: In einem elektronisch geführten Krieg sei der Feind als Gegenüber verschwunden; das Schlachtfeld sei nur noch auf den Radaranlagen und Zielvorrichtungen präsent.“²⁴⁵ Es ist also eine zunehmende Abstraktion zunächst in der Art der Kriegsführung, wie auch in der Bildberichterstattung festzuhalten. Allein für die irakische Bevölkerung und deren Soldaten behielt der Krieg seine physisch-zerstörerische Kraft bei. Michael Ignatieff beschreibt die Bildberichterstattung wie folgt:

241 Paul 2004, S.265.

242 Ebd., S.366.

243 Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1993. S.16.

245 Ebd., S.16.

„Die Bombardierung Bagdads war der erste Krieg als Lightshow, und die Bombardierung irakischer Streitkräfte aus der Luft war die erste Schlacht, die zu einem Videospiel wurde.“²⁴⁶

So besteht der Großteil einer beispielhaften Abbildung hierzu aus einem einheitlich grünen Himmel und nur der unterste Bildteil gibt die dunklen Umrisse einer Skyline wieder (Abb. 55). Der Anblick dieser vielfach publizierten, als Standbild verwendeten Fotografie setzt Assoziationen an Feuerwerke frei. Tatsächlich aber stellen die orangeleuchtenden Strahlen und Flugbahnen, die sich

Abb. 55

Abb. 56

quer durch den grünlichen Himmel erstrecken das irakische Flugabwehrfeuer dar, die hellen Feuerbälle am Horizont sind in Wirklichkeit explodierende Bomben in Bagdad. Von der Zerstörung ist nichts zu sehen, nichts zu ahnen. Ähnlich abstrakt verhält es sich bei der Darstellung eines explodierenden Munitionsbunkers, die am 2. Februar 1991 von einem am Flugzeug installierten Videogerät festgehalten wurde. Aus der Vogelperspektive blickt der Betrachter auf das Angriffsziel, das in Form des schwarzen Kreuzes anvisiert ist. Rauch ist zu erkennen und deutet auf die Explosion hin (Abb. 56). Es sind diese Bilder mit grafischen Ziellandeutungen, die an die von Ignatieff angesprochenen Videospiele erinnern. Aus einer derartigen Berichterstattung resultiert eine zunehmende Entemotionalisierung, da weniger die Folgen, sprich das Leiden, gezeigt wird, sondern die Konzentration hauptsächlich auf Computerbildern aus Cockpits und Aufzeichnungsgeräten liegen. Charakteristisch für das neue westliche Gesicht des

246 Ignatieff 2001, S.155.

Krieges ist das technisch-medial bedingte Erscheinungsbild. Nicht selten sprechen die Journalisten in den nun vorherrschenden so genannten virtuellen Kriegen bei diesen Eindrücken von funkelnden Lichterbäumen.²⁴⁷ Die Macht der Medien und die Dominanz des Einbezugs in die Mili-

Abb. 57

tärstrategie werden auch in diesem Krieg deutlich: während die westliche Welt mit Eindrücken eines „sauberen“ Krieges ohne Opfer auftritt, weiß sich das waffentechnologisch unterlegene Regime in Bagdad durch eine hierzu konträre Bildstrategie zu Wehr zu setzen. So griff Saddam Hussein auf die Medien zurück, nachdem durch alliierte Luftangriffe auf Bagdad seine Luftabwehr verloren ging: „Gleich nachdem der Amiriyeh-Bunker am 13. Februar 1991 von US-Stealth-Bombern getroffen worden war, forderte er westliche Fernsehsender dazu auf, das Blutbad zu filmen“²⁴⁸, mit dem Ziel, folgende Bombardierungen zu stoppen. Hierbei ums Leben gekommene Kinder und Frauen „fungierten dabei als propagandistische Waffen im asymmetrisch gewordenen Krieg“²⁴⁹ (Abb. 57). Ähnliches Verhalten ist im Kosovo-Krieg festzuhalten, wie einleitend bereits ausführlicher dargestellt, als das Milosevic-Regime westliche Medien dazu nutzte, schreckliche Vorfälle auszuschlachten und die Unterstützung des Krieges in der westlichen Öffentlichkeit zu untergraben.²⁵⁰ Medial stellte sich der Kosovo-Krieg wie auch schon der Golf-Krieg zuvor als Fernsehkrieg dar, wobei nun auch das Internet eine gewichtige Rolle sowohl „bei der propagandistischen Kriegsvorbereitung als auch bei der Inszenierung des Krieges für das heimische Publikum“²⁵¹ spielte. Grundsätzlich kann gelten, dass der Krieg durch seine mediale allgegenwärtige Zugreifbarkeit durch Fernsehen und Internet eine dau-

247 Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1993, S.15.

248 Vgl. Ignatieff 2001, S.184.

249 Paul 2004, S.400.

250 Ignatieff 2001, S.184.

251 Paul 2004, S.410.

erhafte Fortsetzung findet. Die Verfügbarkeit digitaler Fotografien wird durch das *World Wide Web* ins Unermessliche potenziert. Damit kann dem Krieg ein unterhaltsames Wesensmerkmal zugeschrieben werden, was besonders deutlich in zahlreichen vom Computer gesteuerten Kampfspielen

Abb. 58

zum Ausdruck kommt. Die Verlagerung des Schauplatzes in die eigenen vier Wände „trainiert so längst eine Jugend für den postmodernen virtuellen Krieg der Zukunft, der regional begrenzt 1999 erstmals ausgetestet wurde.“²⁵²

Eine Fortsetzung in der Entwicklung und Visualisierung findet die Auseinandersetzung mit dem Anschlag des 11. Septembers und dem ihm folgenden *Krieg gegen den Terror*: Ohne Kriegserklärung, damit ohne datierbaren Beginn und mit scheinbar offenem Ende, mit diffusen Angreifern und einer unklaren Botschaft, unterscheidet sich dieser Krieg im Wesentlichen von den vorangegangenen. Die terroristische Tat wird zur symbolischen Tat reduziert, bei der das Bild als Kriegserklärung gilt: Das apokalyptisch wirkende Bild der beiden einstürzenden Türme des *World Trade Centers* (Abb. 58). Hierzu formuliert Martin Steinseifer Überlegungen, inwieweit massenmediale Kommunikationsprozesse konstitutiv dafür seien, dass ein Gewaltgeschehen zum Ereignis wird.²⁵³ Er untersucht „die asymmetrische Konstitutivität von Geschehen, Ereignis und Medienereignis.“²⁵⁴ Der Anschlag vom 11. September scheint die These zu bestätigen, dass die heutige massenmediale Inszenierung Grundvoraussetzung wird für das einzelne Ereignis. In einer bildüberfluteten Medienwelt sei mit dem Ereignis in Manhattan „aus dem Schrecken der Sichtbarkeit die Sichtbarkeit des Schreckens getreten“²⁵⁵, so

252 Paul 2004, S.422.

253 Steinseifer, Martin: *Vom Nutzen und Nachteil der Gewalt für ein Verständnis der Medienereignisse - Kritische Überlegungen zu Massaker und Terrorismus in den Arbeiten Wolfgang Sofskys*, in: Vogel, Christine (Hg.): *Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*. Frankfurt 2006. S.15-37, hier S.18.

254 Steinseifer, in: Vogel 2006, S.18.

255 Paul 2004, S.433.

Jean Baudrillard. So ist eine grundlegende Änderung dahingehend eingetreten, dass Bilder Geschichte nicht mehr abbilden, sondern sie erzeugen.²⁵⁶ Mit der Übertragung des Anschlags in Manhattan am 11. September 2001 hatten die Zuschauer an den Bildschirmen weltweit erstmals die

Abb. 59

Möglichkeit, den Beginn live und in Echtzeit mitzuerleben (Abb. 59). Der folgende *Krieg gegen den Terror* gilt tendenziell als erster bilderloser und damit unsichtbarer Krieg im Zeitalter der visuellen Medien. Eine ausgeprägte Restriktionspolitik der USA beinhaltet journalistische Repressionen, strenge Vorgaben hinsichtlich der Berichterstattung sowie die Bereitstellung rein militärischer Bildofferten und minimiert bzw. löscht Objektivität sowie Authentizität in der Berichterstattung völlig aus. Die Abstraktion der Darstellbarkeit wächst zunehmend. Die „authentischen“ und für diesen Krieg charakteristischen Bilder verschwinden und was bleibt sind Zeichen, Informationen und elektronische Signale. Dennoch wird weiterhin mit Hilfe von Fotografien über Kampfeinsätze berichtet. Allerdings sind diese ort- und zeitlos: Satellitenaufnahmen von angeblichen Zielobjekten, Nahaufnahmen von Taliban-Opfern, Bilder von Drohnen und ferngesteuerten Militärflugzeugen, Darstellungen, die überall hätten aufgenommen werden können. Zusammenfassend hat dieser Krieg also keine Ikonen hervorgebracht, die Teil unseres kollektiven Gedächtnisses wurden. „Er ist für die visuelle Wahrnehmung eigenschaftslos und für das Bildgedächtnis abwesend.“²⁵⁷

256 Vgl. Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses*, in: Paul 2009. S.14-39, hier S.28.

257 Hüppauf, Bernd: *Ground Zero und Afghanistan. Vom Ende des Fotografischen Bildes im Krieg der Unschärfen*, in: *Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jahrgang 22, Marburg 2002, Heft 85/86. S.7-22, hier. S.11.

2.3

Die Rolle der Medienbilder bei der Kriegsdarstellung und -deutung

Das allgemeine Weltbild und im Speziellen das Kriegsbild unserer westlichen Gesellschaft ist im Wesentlichen durch die mediale Verbreitung geprägt. Fernsehen, Kino, Internet, Magazine und Zeitungen transportieren Bilder, die das individuelle Sehen durch einen fremden Beobachterstandpunkt ersetzen.²⁵⁸ Martin Löffelholz weist ausdrücklich darauf hin, dass Medien jedoch keine Informationen transportieren, sondern vielmehr nach eigenen Regeln eigene Modelle der Wirklichkeit entwerfen.²⁵⁹ Die mediale Verbreitung hiervon erfolgt zumeist durch die Kombination von Bildern und Texten und/oder Sprache. Medien übernehmen also die Rolle des Mitteilenden. Hieraus resultiert für den Betrachter eine eher eindimensionale visuelle Vorstellung von Orten und Situationen, die in erster Linie dadurch charakterisiert ist, nicht auf eigene Erfahrung basierend zu sein. Grundsätzlich ist die Wahrnehmung von Bildern also stark an den Präsentationskontext sowie die Erwartungshaltung des Betrachters gebunden. Aber zum Verständnis und zur Interpretation einer Darstellung gehören immer auch die Entstehungsgeschichte und der historische Hintergrund. Dies bleibt dem Betrachter jedoch zumeist verborgen. Hinzukommend erschwert laut Bettina Gaus die Tatsache, dass die Mehrheit der Bevölkerung in den militärisch und wirtschaftlich stärksten Staaten der Erde nie selbst einen Krieg erlebt hat, die Fähigkeit der kritischen Hinterfragung von militärpolitischen Informationen, die durch die Presse kommuniziert werden.²⁶⁰ Auch die Vermischung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Sparten durch die Medienkanäle verhindert eine distanzierte Haltung gegenüber der medialen Repräsentation. Der Krieg ist

258 Vgl. Lockemann, Bettina: *objects in this mirror may be closer than they appear*, in: Sachs-Hombach, Klaus/ Rehkämpfer, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. Magdeburg 2000. S.185-192, hier S.185/186.

259 Vgl. Löffelholz, Martin: *Krisenkommunikation. Probleme, Konzepte, Perspektiven*, in: Löffelholz, Martin (Hrsg.): *Kriege als Medienereignis. Grundlagen und Perspektiven der Krisenkommunikation*. Opladen 1993. S.11-32, hier S.13.

260 Vgl. Gaus, Bettina: *Frontberichte. Die Macht der Medien in Zeiten des Krieges*. Frankfurt am Main 2004. S.11.

Medienereignis. Paul Virilio sieht daher „in der gegenwärtigen Medienlandschaft ein apokalyptisches Kriegsszenarium.“²⁶¹

In diesem Sinne äußerte sich ebenso der israelische Politiker und Friedensnobelpreisträger Shimon Peres: „Heute gewinnt oder verliert man einen Krieg im Fernsehen und nicht mehr auf dem Schlachtfeld. Die Stärke der Armee ist heute nicht mehr der entscheidende Faktor.“²⁶² Dieser Krieg im Kopf, der geführt wird mit Hilfe von Bildern, verändert nach Virilio „nachhaltiger die Verhältnisse, als es materielle Gebietsgewinne vermöchten.“²⁶³ In den Aussagen wird deutlich, dass Medien heutzutage weit mehr als Beobachter sind. Sie selbst sind Akteure und Teil des Kriegsgeschehens. Sie sind in der mächtigen Lage, die Weltöffentlichkeit und deren Wahrnehmung zu beeinflussen und gar zu kontrollieren. Beispielhaft hierfür steht die Politik der USA zu Beginn des Krieges gegen den Terrorismus: „Die Informationen wurden unter Aspekten der PR kontrolliert.“²⁶⁴ 500 eingebettete Journalisten wurden von amerikanischer Seite informiert und geschult. Bilder, die die USA negativ hätten darstellen können, wurden zensiert und nicht an die Öffentlichkeit gebracht.²⁶⁵ Es handelt sich hierbei also um eine Überwachung der Berichterstattung. Dies führt unwillkürlich zu folgenden Fragen: Wer und was ist überhaupt glaubwürdig? Welche Informationen werden zu welchem Zweck in Umlauf gebracht? Inwieweit kann von unabhängiger Krisenberichterstattung die Rede sein? Im Folgenden soll auf die Frage nach der Funktion der Medien im und während des Krieges eingegangen werden. Der Schwerpunkt liegt auf dem spezifischen Verhältnis von kriegerischer Struktur und medialer Darstellung. Bei Überlegungen zur Funktionsweise des Mediensystems werden schnell die Abhängigkeiten von verschiedenen Zielgruppen, Mitarbeitern und Geldgebern deutlich: So liegt der Journalismus zwischen Staat, Kapital und ziviler Gesellschaft. Alle haben ihre eigenen politischen, militärischen

261 Stiegler 2006, S.394.

262 Wilke, Jürgen: *Krieg als Medienereignis. Zur Geschichte seiner Vermittlung in der Neuzeit*, in: Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam, New York 2005. S.83-104, hier S.84.

263 Stiegler 2006, S.394.

264 Kunczik, Michael: *Public Relations in Kriegszeiten - Die Notwendigkeit von Lüge und Zensur*, in: Preußner 2005. S.241-264, hier S.254.

265 Vgl. ebd., S.255.

oder wirtschaftlichen Interessen, was die Unabhängigkeit, Eigenständigkeit sowie Objektivität der Medienberichterstattung nicht gerade begünstigt. So möchte der Leser und Empfänger der Nachrichten nicht nur umfassend informiert, sondern zugleich auch unterhalten werden. Dies fördert eine massenmediale Darstellung, die zunehmend mehr den dramaturgischen Regeln der Präsentationsform folgt als denen der realitätsnahen Vermittlung. Bettina Gaus äußert sich hierzu: Der allgemeine Wunsch „nach einer Berichterstattung, die nicht langweilt, hat eine Tendenz befördert, über Kriege auf eine Art und Weise zu informieren, als handele es sich um sportliche Ereignisse. Das gilt nicht nur für Unterhaltungsmedien, sondern auch für die so genannte Qualitätspresse.“²⁶⁶ Bei der Selektion von Informationen achten Medienunternehmen in erster Linie auf eine „einfache“ Verständlichkeit, um einen möglichst großen Rezipientenkreis zu erreichen.²⁶⁷ Schließlich sind auch die Medienunternehmen abhängig von einer konsumierenden Leser- bzw. Abnehmerschaft. Sie benötigen hohe Einschaltquoten und Auflagen, um in der Medienlandschaft überhaupt konkurrenzfähig zu sein und überleben zu können. So bestimmt auch hier die Nachfrage das Angebot.

Betrachtet man die heutige Praxis, in der internationale und unabhängige Journalisten von Kriegen berichten, so können die Arbeitsbedingungen als zunehmend restriktiv bezeichnet werden. Dies spiegelt sich hauptsächlich in der Praxis des Einsatzes von *Embedded Journalists* wieder, erstmals im Golfkrieg von 2003. Viele Medieneinrichtungen schickten ihre Korrespondenten als *Embed* in den Irak²⁶⁸ und so wird recht schnell deutlich, dass auch diese selbst eine Rolle in der Inszenierung von Kriegen - bewusst oder unbewusst - spielen und hierfür funktionalisiert worden sind und weiter werden. Heinrich Placke sieht daher letztlich auch die Journalisten als „Teil der gigantischen Medienindustrie“²⁶⁹,

266 Gaus 2004, S.15.

267 Schwarte, Kristina Isabel: *Embedded Journalists. Kriegsberichterstattung im Wandel*. Münster 2007. S.107.

268 Vgl. ebd., S.83.

269 Placke, Heinrich: »The Eye is a Strong Seducer« Aufklärung, Quotenjagd, Propaganda, in: *Public Relation in Kriegszeiten*, in: Glumz, Claudia/Pelka, Artur/Schneider, Thomas F.(Hrsg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung- und deutung*. Osnabrück 2007. S.423-436, hier S.427.

in der die beschleunigte Nachrichtenübermittlung immer mehr den Gesetzen der Unterhaltungsbranche unterliegt. Er beschreibt das Nachrichtenwesen deshalb kurz als „globales Geschäft, das mit der Suche nach Wahrheit oder einer abgewogenen Beurteilung wenig zu tun hat.“²⁷⁰ Auch Kristina Isabel Schwarte bestärkt diese Aussage, indem sie die Grundsätze des Pressekodex in der praktischen Umsetzung vieler Berichterstatter hinter politische, militärische und ökonomische Interessen setzt.²⁷¹ Natürlich gibt es auch kritische Stimmen, die sich gegen die These von der Ohnmacht des Journalismus gegenüber der Informationspolitik der Militärs stellen.²⁷² Hierzu sei festgehalten, dass die Autonomie des Journalismus aber nur bedingt gelten kann. Zwar organisiert das System Journalismus sich selbst und folgt eigenen Entscheidungen zur Auswahl und Präsentation der Themen, gleichzeitig existiert jedoch eine Abhängigkeit von der Vermittlung der Medien.

Unterschieden wird grundsätzlich zwischen dem so genannten „Qualitätsjournalismus“²⁷³ und dessen Gegenbild, dem „News-Geschäft, bei dem Schnelligkeit vor Sorgfalt geht.“²⁷⁴ Hierbei werden Korrespondenten ohne Hintergrundwissen zu Brennpunkten geflogen, „um Bilder zu bringen, die – so sind nun mal die Regeln des Sensationsjournalismus – möglichst viel Aufmerksamkeit erregen.“²⁷⁵ Die Schwierigkeit des Qualitätsjournalismus liegt darin, relevante und komplexe Zusammenhänge in 90-Sekunden-Beiträgen für die Nachrichten zusammenzufassen. Kunczik beschreibt die Aufgabe der Kriegsberichterstatter wie folgt: „einerseits den Gegner zu täuschen und [...] andererseits die eigene Öffentlichkeit oder die Weltöffentlichkeit zu steuern.“²⁷⁶ Der Autor führt hierzu ein Beispiel an, wie der frühere Außenminister Tarik Asis und der frühere Botschafter in Bonn Abdul Hashimi Außenpolitik betrieben haben: in Zusammenarbeit mit der Deutsch-Irakischen Gesellschaft in Marburg und der Gesellschaft für Europäische Außen- und Sicherheitspolitik wurden mehrere Reisen nach Bagdad

270 Ebd., S.427.

271 Vgl. Schwarte 2007, S.103.

272 Vgl. Löffelholz 1993, S.20 ff.

273 Placke, Heinrich: *Die Wahrheit – verdeutlicht oder vertuscht*, in: Glunz/Schneider 2010. S.57-68, hier S.64.

274 Ebd., S.64.

275 Ebd., S.64.

276 Kunczik in: Preußner 2005, S.241-264, hier S.264.

organisiert, woran sich auch einige deutsche Journalisten beteiligen durften. Die Visa waren dabei ohne Kenntnis des Informationsministers ausgegeben worden. „Dabei zahlten nach Daniel die Journalisten die An- und Abreise und hatten, wenn sie es annahmen, die Möglichkeit, kostenlos in einem Hotel zu übernachten und Staatslimousinen zu nutzen.“²⁷⁷ Ziel dieser Unternehmen war es, den deutschen Medienvertretern die katastrophale humanitäre Situation zu präsentieren und damit Stimmung gegen die Politik der USA zu machen.

Bettina Gaus, selbst politische Korrespondentin der *tageszeitung (taz)*, beschreibt diesbezüglich, die wichtigste und zugleich schwierigste Aufgabe seriöser Fotografen, Reporter, Moderatoren und Kameraleute bestehe zum einen darin, zu erkennen, wann sie instrumentalisiert werden sollen und gleichzeitig, wie sie sich dem entziehen können.²⁷⁸

Die Beziehung zwischen Militär und Medien ist komplex. Der heikelste Punkt des Verhältnisses zwischen diesen beiden Parteien resultiert „zweifellos aus einem konstanten Interessensgegensatz: Für die militärische Seite stellt Geheimhaltung eine strategische wie taktische Notwendigkeit dar; der Medienmarkt und seine Zulieferer sind auf aktuelle Meldungen aus.“²⁷⁹ Und doch sind beide aufeinander angewiesen. Dies zeigt sich insbesondere darin, dass die Kriegsberichterstattung durch Medien selbst Teil der militärischen Kriegsführungsstrategie ist. (Dies wurde bereits in den Ausführungen zur politischen Verwendung von Pressefotografien erörtert.)

Hinzukommend sind die kriegsbeteiligten Regierungen daran interessiert, durch Propaganda und Zensur die Medien dahingehend zu funktionalisieren, dass zum einen die Zustimmung der eigenen Bevölkerung zum Krieg gewährleistet ist, zum anderen die Gegner mit Hilfe der Medien geschwächt werden. Die Kriegsführung und damit zusammenhängend auch die Berichterstattung haben sich parallel zur technischen Weiterentwicklung, vor allem hinsichtlich der Beschleunigung und damit auch der Bedeutung

277 Kunczic, Michael: *Public Relation in Kriegszeiten*, in: Glunz/Pelka/Schneider 2007. S.15-40, hier S.32.

278 Gaus 2004, S.11 ff.

279 Daniel 2006, S.17/18.

an der Kommunikation von Information stark verändert. Schlagwortartige Folgen dieser Weiterentwicklung sind „Blitzschnelle Internetverbindungen, revolutionäre Digitaltechnologien, globale Satellitenverbindungen, mobile Kommunikationsmöglichkeiten und innovative Datenübertragungstechnologien ...“²⁸⁰. Diese sind heute für die Kriegsführung wichtiger denn je, obwohl Medien von Beginn an ein wichtiges Mittel zur Steuerung der öffentlichen Meinung waren. Ein Volk und seine Bereitschaft, den Kampf zu unterstützen waren und sind weiter von wesentlicher Bedeutung für den Gewinn desselben. So werden die beteiligten Parteien stets mit Hilfe der Kriegspropaganda das Ziel verfolgen, diese Volksbereitschaft zu erlangen. Hierbei wird ein Feindbild des Gegners geschaffen, ein Nationalhass mobilisiert und zugleich das eigene Handeln verharmlost und positiv aufgeladen. Die Funktion eines Feindbildaufbaus „schafft bei der Bevölkerung ein Gefühl der Bedrohung, das mit dem Bedürfnis nach starker Führung bzw. mit einer erhöhten Bereitschaft, autoritäre Führung zu akzeptieren, verbunden ist.“²⁸¹ Der Gegner wird stets zum Untermenschen stigmatisiert. Gleichzeitig nutzen Regierungen moralische Alibis, um die Legitimation für den Kampfeinsatz zu bekommen. Beispielsweise waren die Hauptziele im ersten Golfkrieg, „die politische Gefügigkeit des Landes und die Kontrolle seiner Erdölressourcen“²⁸² zu erlangen. Der Vorwand und die offizielle Kommunikation besagten jedoch, dem kleinen Land Kuwait zur Hilfe zu kommen, das zu Unrecht vom Irak besetzt worden war. Diese Solidarität mit einem kleinen, hilflosen Land „berechtigt“ sogleich die Einmischung einer stärkeren Partei in die Politik der schwächeren Seite.²⁸³ Grundsätzlich gilt die Regel in der Kriegskommunikation, für eine gute Sache zu kämpfen und nicht für eigennützige Ziele.

Eine weitere Strategie bei dieser Kommunikation bezieht sich direkt auf den Gegner. Hierbei geht es in erster Linie um die Geheimhaltung, bzw. um die Vermittlung von Falschinformationen. Paul Watzlawick äußert sich

280 Schwarte 2007, S.7

281 Kunczik, in: Preußner 2005, S.241-264, hier S.251.

282 Morelli, Anne: *Die Prinzipien der Kriegspropaganda*. Springe 2004, S.55.

283 Vgl. Morelli 2004, S.55.

hierzu in kommunikationstheoretischer Hinsicht: „Je wahrscheinlicher eine bestimmte Handlung ist, desto weniger wahrscheinlich wird er sie ausführen; je unwahrscheinlicher sie aber dadurch wird, desto wahrscheinlicher wird sie wiederum.“²⁸⁴ Es geht hierbei also um gezielte Desinformation, um das Zuspielden falscher Informationen an den Gegner mit der Absicht, die eigene militärische Macht dadurch stärken zu können. Als herausragendes Beispiel für erfolgreiche Desinformation während des Zweiten Weltkriegs bezeichnet Michael Kunczik die Operation Minceat: Hierbei gelang den Alliierten ein Täuschungsmanöver hinsichtlich der Landungspläne im Mittelmeer gegenüber den Deutschen. Die Alliierten haben den Deutschen glaubwürdig vermittelt, die alliierte Landung wäre aufgrund der logischen Offensichtlichkeit eines Angriffs von Sizilien nach Sardinien und Griechenland zu planen. „Es gelang also, die Wahrheit als Täuschung herauszustellen und dadurch die Täuschung umso glaubwürdiger zu machen.“²⁸⁵

Diese beiden Kommunikationsstrategien der Propaganda und Desinformation der Kriegsteilnehmer veranlassen Clausewitz zur Aussage: „Mit kurzen Worten: die meisten Nachrichten sind falsch [...]“²⁸⁶ Und zwar von Anbeginn. So sind hierbei nicht nur die teilnehmenden Parteien mit einzubeziehen, sondern als Folge der Globalisierung und der damit zunehmenden Vernetzung und Verstrickung von Staatengemeinschaften, scheint „objektive und unabhängige“ Berichterstattung weniger möglich denn je.

Wie wichtig es ist, das für eine bestimmte Interessensgemeinschaft relevante Bild nach außen zu tragen, und im Speziellen in Zeiten des Krieges, wird deutlich, wenn man die Tatsache betrachtet, dass zunehmend private Kommunikations- und Presseunternehmen von Regierungen engagiert werden, um Medienmanipulation in Form von Propaganda wie auch Desinformation zu betreiben. Zwar kann nach Kunczik die „Privatisierung der Kriegspropaganda [...] bereits bei den <Gründervätern> der USA verortet werden“²⁸⁷, so markiert die einleitend herangezogene Presseagentur *Hill&Knowlton* während des Golfkrieges 1991 den-

284 Watzlawick, Paul: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit*. München 1976. S.132.

285 Kunczik, in: Preußner 2005, S.247.

286 Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege*. Pfaffenhofen: Imlgau 1969. S.64.

287 Kunczik, in: Glumz/Pelka/Schneider 2007, S.15-40, hier S.20.

noch eine neue Ära der Öffentlichkeitsarbeit im Krieg.²⁸⁸ Und zwar hinsichtlich ihres massiven Vorgehens: Die Agentur forcierte auf der einen Seite, ein demokratisches Bild von Kuwait (was es weder damals war noch heute ist)²⁸⁹ zu kommunizieren und gleichzeitig den Irak als Feindbild aufzubauen. Dies geschah vor allem durch „Gräuelpopaganda“²⁹⁰, wie einleitend im Falle der minderjährigen Nayirah as-Sabah geschildert, die vor einem Menschenrechtsausschuss bewusst Unwahrheiten ausgesagt hatte. Dies ist nur ein Beispiel, an welchem zu erkennen ist, dass die Grenzen zwischen privatwirtschaftlicher und staatlicher PR-Arbeit immer mehr verschwimmen. Die Kommunikation über den Krieg und damit auch ein Teil von diesem selbst gerät zunehmend in die private Hand.

Kunczik resümiert am Ende seines Aufsatzes *Public Relations in Kriegszeiten - Die Notwendigkeit von Lüge und Zensur*: „Objektive und aktuelle Berichterstattung im Kriegsfall ist nicht zu erwarten, da jedes Militär und jede Regierung daran interessiert sein muss, die Nachrichten zu beeinflussen, um damit die öffentliche Meinung zu steuern.“²⁹¹ Morelli schließt sich inhaltlich hieran an, indem sie äußert, selbst in einer Demokratie lasse sich ein Monopol über Produktion und Verbreitung von Informationen und Bildern feststellen, das gegensätzlichen Bildern oder möglichen Gegenmeinungen keinen Platz einräume.²⁹² So ist erst nach den Kriegen mit Hilfe der Aufarbeitung das Ausmaß der Manipulation in und durch Berichterstattung auszuwerten. Lars Klein sieht darum den Ausweg aus der Misere im Bewusstsein der Journalisten über ihre eigene Rolle: „Je bewusster sich Journalisten der eigenen Rolle in der Inszenierung eines Krieges sind und je weniger sie von den Bildern eines Krieges auf militärische wie politische Erfolge oder Fehlschläge schließen, desto weniger tragen Medien zur Führbarkeit und Eskalation von Kriegen bei.“²⁹³

288 Vgl. Kunczik, in: Glunz/Pelka/Schneider 2007, S.15-40, hier S.25 ff.

289 Vgl. ebd., S.25.

290 Ebd., S.25.

291 Kunczik, in: Preußner 2005, S.241-264, hier S.264.

292 Morelli 2004, S.134.

293 Klein, Lars: *Wie Sie sehen, sehen Sie nichts. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Kriegsgeschehens*, in: Glunz, Claudia/ Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Wahrheitsmaschinen. Der Einfluss technischer Innovationen auf die Darstellung und das Bild des Krieges in den Medien und Künsten*. Osnabrück 2010. S.11-18, hier S.16.

2.4

Zusammenfassung

Welch komplexe, sich einander bedingende Beziehung Krieg und Medien innehaben, wird dadurch deutlich, dass mit der Entwicklung der Medien im 19. und 20. Jahrhundert nicht nur eine Veränderung der Repräsentationsverhältnisse des Krieges einhergeht, sondern ebenso seiner Produktionsverhältnisse. Innerhalb der tradierten Repräsentationsschemata sind Auffassungen über seine Kulturleistung lesbar: die Darstellbarkeit in der Kunst und Literatur noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist Zeugnis für eine Daseinsberechtigung zum einen und eine Sicht auf den Krieg als „kulturelles Phänomen staatlich legitimer Gewalt“²⁹⁴ zum anderen. Die anfängliche visuelle Ausblendung der Schrecken entwickelt sich zu einer stetig wachsenden Enttabuisierung der Darstellbarkeit des Todes und des Leidens. Hierbei rücken vor allem die Opfer der Bevölkerung in den Fokus, die zum einen propagandistischen Zwecken und militärischen Strategien, wie auch ökonomischen Interessen der Medienunternehmen dienen, auf der anderen Seite sind diese Bilder ebenso abhängig von einem „»Partizipationsinteresse des Publikums« ... , das durch anregende und spannende Nachrichten und das Maß der eigenen Betroffenheit geweckt wird.“²⁹⁵

Die fortschreitende Undarstellbarkeit moderner Kriege ist in Zusammenhang mit einer stetig wachsenden Abstraktion des Kriegsgeschehens allgemein zu sehen. Durch die zunehmend dominierende Rolle der Medien ist sowohl die Kriegführung wie auch deren Repräsentation „unter die Bedingungen technischer Bilder geraten.“²⁹⁶ Die enorme Umlaufgeschwindigkeit der Abbilder hat zur Folge, dass diese heute dazu eingesetzt werden, eine mögliche Memorialkultur zu kalkulieren, noch bevor das Ereignis eintritt, während die Bilder früher über die Nachträglichkeit des geschehenen Ereignisses definiert waren.²⁹⁷ Eine weitere Steigerung der visuellen Allgegenwärtigkeit von Krieg erfahren wir heute durch den mit der Handyka-

294 Köppen 2005, S.2.

295 Beham 1996, S.74.

296 Köppen 2005, S.378.

297 Vgl. Köppen 2005, S.378.

mera bewaffneten Augenzeugen, der seine eigenen Bilder produziert, um sie dann über das Internet weltweit zu verbreiten.

Mit der medialen Publizierung und noch viel mehr mit dem Beginn der fotografischen Berichterstattung, ist eine Erweiterung des Sehvermögens auszumachen. Dies hatte jedoch gleichzeitig zur Folge, dass sich die nach politischen und kommerziellen Gesetzen handelnden Medien zwischen Mensch und Realität schoben und damit die „Wirklichkeit immer weniger unmittelbar, sondern vermittelt - „mediatisiert“ - erfahren wurde.“²⁹⁸

Schließlich wurde aufgezeigt, dass die Berichterstattung von Beginn an wesentlich von verschiedenen Faktoren abhängig ist. Erstens sind die Abbildungen von und aus dem Krieg immer im Zusammenhang mit den Auftraggebern, seien es die Feldherren aus dem 19. Jahrhundert oder heutige Regierungen, zu sehen. Darüber hinaus bestimmt die Funktion die Darstellung: Wann werden welche Fotografien wo in den Umlauf gebracht? Schließlich ist auch die technische Entwicklung, angefangen von der Drucktechnik hin zur digitalen Echtzeit-Übertragung ausschlag- und maßgebend für die Art der Visualisierung kriegerischer Auseinandersetzungen.

298 Paul 2004, S.83.

Fotografie und *Theorie* bilden ein zunächst grenzenlos scheinendes Feld. Während noch im 19. Jahrhundert alleinig die Unterscheidung der Fotografie als Kunst und der Fotografie als Technik den Diskurs bestimmt, so leisten heute zahlreiche Denk- und Wissenschaftsrichtungen ihren Beitrag zur Theoriegeschichte der Fotografie – mit ihren jeweiligen Schwerpunkten. Dies veranlasst Bernd Stiegler zu der Aussage: „An die Stelle einer durch eine klare Unterscheidung geordneten Welt der Theorie ist eine nahezu unüberschaubare Vielfalt von Texten und Ansätzen getreten, die höchst unterschiedlichen Theorietraditionen, Grundannahmen, Deutungsperspektiven oder auch Disziplinen entstammen.“²⁹⁹ Wolfgang Kemp spricht in diesem Zusammenhang von der „Pluralität der möglichen Zugänge zur Fotografie.“³⁰⁰ Dies ist vor allem damit zu erklären, dass das materialisierte Abbild, also die Fotografie, stets in seinem Produktions- wie auch im Präsentationskontext zu sehen ist. Einige für diese Arbeit wichtige, theoretische Überlegungen sollen hier nun folgen.

Davon ausgehend, dass unsere Gesellschaft medial geprägt ist und durch die Medien einen Zugang zur Realität geschaffen wird, muss die Fotografie zunächst nach ihren kognitiven und kommunikativen Fähigkeiten wie auch Wirkungen untersucht werden. Was sind Fotografien in der Lage zu transportieren? Wahrnehmungstheoretische Fragestellungen spielen ebenso eine Rolle wie philosophische. Daher möchte ich hieran anknüpfend auf den ästhetischen Charakter dieser Bilder bzw. die ästhetischen Merkmale zu sprechen kommen. Gerade auch im Hinblick auf die Kunstpräsentation von Dokumentationsfotografie soll der Zusammenhang zwischen (Darstellungen vom) *Krieg und Ästhetik* herausgestellt werden. Schließlich soll die Frage nach dem Bezug zum Realen, oder „zeichentheoretisch gesprochen, nach der Indexikalität der Fotografie“³⁰¹ gestellt werden. Interessanterweise behält die fotografische Abbildung, trotz einer immer größer werdenden Skepsis gegenüber

299 Stiegler 2010, S.11.

300 Amelunxen 2000, in: Kemp/Amelunxen 2006, S.23.

301 Stiegler 2010, S.14.

ihrer Authentizität (aufgrund ihrer Manipulierbarkeit), die Macht bei und dient weiterhin als wichtiges Medium neben dem Fernsehen und dem Internet in der aktuellen Bildberichterstattung.³⁰² Ich möchte nach den grundsätzlichen Fähigkeiten einer Wirklichkeitsüberlieferung und zudem nach einem Wirklichkeitsverständnis fragen. Überlegungen zum Einfluss der Anwesenheit des Fotografen stehen im Kapitel *Fotoaktion als sozialer Eingriff* zur Diskussion. Die Fotokunst emergiert erst aus dem Zusammenspiel von Fotograf, Betrachter und der Fotografie als Medium. Nachdem diese drei Einzelpositionen genauer betrachtet wurden, führt dies schließlich zum folgenden Kapitel *Fotografie und Kunst*, in dem ich weniger auf den langen Weg der Fotografie in das Reich der Kunst zurückblicke, sondern vielmehr die jüngeren Debatten über deren Kunststatus mit einbeziehe. Aktuelle Diskurse sollen bei all diesen Untersuchungsschwerpunkten mit dem Ziel berücksichtigt werden, einen Überblick über die Theorie mit dem Fokus auf die dokumentarische Berichterstattung zu geben.

Kommunikative und kognitive Wirkungen von Bildern 3.1

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte, so eine Redensart, die wohl einem jedem von uns im Gedächtnis sein mag. Hierauf Bezug nehmend sei vorangestellt, dass bei der Frage nach der kommunikativen Wirkung von visuellen Darstellungen die Abgrenzung und damit auch die Gegenüberstellung zur Sprache herangezogen werden. Denn beide, Bild und Sprache, gelten als wichtigste Medien zur Darstellung und Mitteilung. Nicht zuletzt wird in zahlreichen Überlegungen zu Fotografietheorien diese selbst als Sprache, als Bildsprache bezeichnet. Grundsätzlich muss aber beachtet werden, dass in der deutschen Sprache unter dem Begriff des „Bildes“ „sowohl (...) ein physisch fassbares und optisch wahrnehmbares Abbild (imago) als auch ... eine allgemein im Geiste sich vollziehende Vorstellung (idea)“³⁰³

302 Vgl. Schenk-Weininger 2004, S.119.

303 Belting 2000, S.9.

verstanden werden kann. So werden beispielsweise in den Kunst- und Sprachwissenschaften in erster Linie materielle Bilder auf „ihre Funktion im Kontext kommunikativer Zeichensysteme oder unter phänomenologischen Gesichtspunkten als spezielle Wahrnehmungsphänomene erforscht (...), geistige Bilder werden dagegen verstärkt in der Gedächtnispsychologie und der Philosophie, die die meisten unterschiedlichen Teilaspekte thematisiert, untersucht.“³⁰⁴ Will heißen, das Bild per se kann nicht als eigenständiges Subjekt gesehen werden, vielmehr ist dieses immer abhängig vom Standpunkt und Fokus bei der Bilderfrage. Laut kommunikationswissenschaftlicher Definition ist die Pressefotografie als materielles Bild identifiziert.³⁰⁵

Alle Bildmedien - vom Tafelbild über den Holzschnitt bis hin zur Fotografie - besitzen jeweilige charakteristische Eigenschaften in Bezug auf deren kommunikative Absichten.³⁰⁶ Die Besonderheit der (analogen) Fotografie liegt im Herstellungsprozess und der wirklichkeitstreuen Abbildung. Beide Aspekte verleihen der Darstellung eine Beglaubigung an die Echtheit dessen, was zu sehen ist, da die Abbildung „(im Falle einer ausbleibenden Manipulation) organisch mit der Wirklichkeit verwachsen“³⁰⁷ ist. Trotz dieser Ähnlichkeitsbeziehung zum abgebildeten Objekt ist der Kausalzusammenhang, dem das fotografische Ergebnis vorausgeht, oft völlig unklar. Sachs-Hombach führt hierzu folgendes Beispiel an: „Wollen wir wissen, welcher von zwei Zwillingen für eine Fotografie Modell gestanden hat, müssen wir die genaueren Umstände kennen, die zur Fotografie geführt haben.“³⁰⁸ Er vertritt die Meinung, die kausale Einbettung sei daher bei der Interpretation nur hilfreich, wenn wir den Herstellungsprozess genau resultieren können. „Der Bildinhalt konstituiert sich ausschließlich gemäß der beteiligten Wahrnehmungskompetenzen.“³⁰⁹

Ist die Sprache, abhängig von Faktoren, wie Komplexität, Kontext und Wortschatz, für einen gewissen Rezipientenkreis bestimmt, so kann die Fotografie als Weltsprache

304 Brox 2003, S.21.

305 Vgl. Godulla 2009, S.21 ff.

306 Vgl. Sachs-Hombach 2003, S.220.

307 Godulla 2009, S.20.

308 Sachs-Hombach 2003, S. 223.

309 Ebd., S.226.

gesehen und gelesen werden, da sie grundsätzlich einem unbegrenzten Betrachterkreis gegenübersteht.³¹⁰ Dennoch liegt das semantische Paradox, das Bilder von sprachlichen Aussagen unterscheidet, so Ferdinand Fellmann, darin, dass Bilder Situationen darstellen, aber keine Feststellungen dazu treffen.³¹¹ Während es die gesprochene Sprache vermag, eindeutige Intentionen wiederzugeben, „geben Bilder Ausschnitte, die sich in eine unbestimmte Anzahl von Sachverhalten übersetzen lassen.“³¹² Sprich, Bilder geben dem Betrachter einzelne Informationen, wie Farben, Formen und Motive. Den Zusammenhang zu erschließen, der zwischen den dargestellten Attributen besteht, ist aber Aufgabe des Betrachters. Bilder alleine sind also nicht in der Lage, Sachverhalte zu schildern, noch können sie das Dargestellte näher beschreiben. „Fotos können nicht negieren oder kritisieren, sondern nur ästhetisieren“³¹³, so Norbert Bolz. Das Bild eines im Krieg Gefallenen zeigt nicht die tote Person, verrät nichts über die Todesursache oder die zeitliche und räumliche Einbettung, es bleibt schlicht das Bild dieses toten Menschen. Christian Doelker verweist in diesem Zusammenhang auf die grundsätzliche Polysemie des Bildes, auf die Vieldeutigkeit.³¹⁴ Um diese Vieldeutigkeit einzudämmen, ist ein „Zusatz (...) notwendig“³¹⁵, eine verbal sprachliche Anweisung. Dabei werden zwei Informationsstränge kombiniert, und dem Betrachter eine mehr oder weniger verbindliche Lesart zugewiesen. Erst durch die kumulative Herangehensweise von Bild und Text „entfaltet [die Pressefotografie] das Potential ihrer ‚dokumentarischen Qualität‘“³¹⁶. Walter Benjamin hat hierauf bereits 1931 verwiesen: „An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren bleibt.“³¹⁷

310 Vgl. Godulla 2009, S.14.

311 Vgl. Fellmann, Ferdinand: *Bedeutung als Formproblem - Aspekte einer realistischen Bildsemantik*, in: Sachs-Hombach/Rehkämpfer 2000, S.17-40, hier: S.25.

312 Fellmann, Ferdinand: *Wovon sprechen Bilder?*, in: Recki/Wiesing 1997. S.147-159, hier: S.149.

313 Bolz, in: Bolz/Rüffer 1996, S.16-45, hier S.21.

314 Vgl. Doelker, Christian: *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart 1997. S.58.

315 Ebd., S.60.

316 Godulla 2009, S.14.

317 Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*(1931), in: Stiegler 2010. S.248-269, hier S.269.

Jo Reichertz vergleicht Fotos mit „optische[n] Sinfonien“³¹⁸, wobei der Betrachter eine Vielzahl visueller Töne in sequentieller Abfolge wahrnimmt. „Das gleichzeitige und geordnete Zusammenspiel der ‚Töne‘ ergibt das Bild und löst beim Betrachter eine spezifische Reaktion aus.“³¹⁹ Das Bild, und hier die Fotografie im Speziellen, stehen also stets in einem Kommunikationsverhältnis mit dem Betrachter und sind als „Aktivposten oder kommunikative Medien, die unsere Wahrnehmung und Gegenwart strukturieren, Handlungen auslösen und die Realität in zunehmendem Maße prägen oder gar konstituieren“³²⁰, zu sehen. Dies heißt, „daß Bilder nicht »denotative« (eindeutige) Symbolkomplexe sind (wie etwa die Zahlen), sondern »konnotative« (mehrdeutige) Symbolkomplexe: Sie bieten Raum für Interpretationen“³²¹, so Vilém Flusser. Diese Deutungsansätze sind wiederum, nach Bredekamp, abhängig von der sozialen Lage, der ethnischen Zugehörigkeit, der Stimmung des Betrachters sowie des Zeitgeistes.³²² Auch Roland Barthes macht dies deutlich und betont, die unterschiedlichen Lesarten seien nicht willkürlich, sondern abhängig „von dem unterschiedlichen in das Bild investierten Wissen (praktisches, nationales, kulturelles, ästhetisches Wissen).“³²³ Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky führt in diesem Zusammenhang folgendes Beispiel an: „Ein australischer Buschmann wäre nicht in der Lage, das Motiv des letzten Abendmahls als solches zu erkennen; ihm würde es lediglich die Vorstellung eines Essens in lebhafter Runde vermitteln.“³²⁴ Zu jedem Wahrnehmungsvorgang gehört also eine subjektive Komponente. „In diesem Zwischenverhältnis von materieller Konstitution und variabler Deutung definiert sich [, so Bredekamp], was unter einem Bild im Speziellen zu verstehen ist: ein sinnliches, materiell gebundenes Scheinen von etwas, das Bedeutung anbietet und das der Betrachter

318 Reichertz, Jo: *Selbstgefälliges zum Anziehen. Benetton äußert sich zu Zeichen der Zeit*, in: Schröer, Norbert: *Interpretative Sozialforschung: auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*. Opladen 1994. S.253-280, hier S.255.

319 Ebd., S.255.

320 Paul 2009, S.28.

321 Müller-Pohle, Andreas (Hrsg.): *Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1983. S.8.

322 Vgl. Brox 2003, S.25.

323 Barthes, Roland: *Rhetorik des Bildes*. (1964), in: Stiegler 2010, S.78-94, hier S.89.

324 Panofsky, Erwin zitiert in: Burke, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin 2003. S.39.

zu interpretieren vermag.“³²⁵ So können Darstellungen in ihrer Materialität zwar für sich stehen, sobald sie aber durch den Betrachter interpretiert werden, verlieren sie ihre Autonomie. Wahrnehmen, so Otfried Schütz, sei auch immer ein „Widererkennen aufgrund von Erfahrung.“³²⁶ So werden bei der visuellen Verarbeitung Vertrautheitseffekte im Betrachter, basierend auf dem persönlichen Erfahrungshorizont, ausgelöst. Sprich, hierbei werden Informationen und Empfindungen im Gehirn freigesetzt. Dieses Modell entspricht dem triadischen Verhältnis bei Peirce: Die Fotografie (als materielles Zeichen), die etwas darstellt (als Objekt, auf das sich das Zeichen bezieht) und von einem Betrachter (als Interpretant) schließlich mit Hilfe seiner eigenen Erfahrungen und Kenntnisse interpretiert wird.³²⁷ Zusammenfassend gilt: die Deutung und Wahrnehmung ist immer abhängig vom jeweiligen „historisch politisch-kulturellen Deutungs- und Handlungskontext sowie von den Menschen, die sie produzieren und rezipieren.“³²⁸ Hierbei spielt außerdem der Präsentationskontext eine außerordentliche Rolle: Pressefotografien wirken aufgrund unterschiedlicher Erwartungshaltungen auf einen Zeitungsleser in anderer Weise als auf einen Museumsbesucher. Die kommunikative Funktion ändert sich mit der jeweiligen Verwendung der Fotografie. Sachs-Hombach beschreibt die Bildumgebung als „bildexternen (im Bild selbst nicht manifest werdenden) kontextuellen Bestimmungsfaktor(en)“³²⁹ im Hinblick auf die kommunikative Wirkung. Hierauf soll aber später im Kapitel *Positionen zur Musealisierung* näher eingegangen werden.

Dadurch dass Bilder also in der Lage sind, spontane Erinnerungen und die damit verbundenen Gefühle beim Betrachter auszulösen, haben sie - im Gegensatz zu Texten - einen direkteren Zugang zu unseren Gefühlen, ihre emotionale Wirkung ist damit unmittelbarer. Verantwortlich

325 Bredekamp, Horst zitiert aus: Kerscher, Gottfried, Hans Dieter: *Kunstgeschichte im >Iconic Turn<. Ein Interview mit Horst Bredekamp*. S.87, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, N.F.27.Jg. (1999), Nr.1.

326 Schütz, Otfried: *Realität vs. Wirklichkeit. Anmerkungen zur Rezeption von Photographien als Kunst*, in: *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln* (Hrsg.): *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*. Studienband. Köln 2001. S.94-103, hier S.95.

327 Vgl. Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1972. S.28 ff.

328 Paul 2004, S.11-12.

329 Sachs-Hombach 2003, S.263.

sind hierfür sowohl die ästhetische Qualität als auch die Inhalte der Bilder. Entscheidend für den direkten Zugang und die bleibende Erinnerung ist das Überraschungsmoment, so Lutz Niethammer: „Im Langzeitgedächtnis des Menschen werden vor allem jene Dinge in bildhafter oder szenischer Gestalt bewahrt, die begrifflich in der Erfahrung nicht vorbereitet waren und eine starke emotionale Resonanz auslösten, also entweder sehr erfreulich oder außerordentlich schockierend, jedenfalls völlig unerwartet waren.“³³⁰ Es ist genau diese affektive Qualität der Fotografie, ihr emotionaler Gehalt, es ist der „Schock“, den Bilder auslösen können, der sie so wirkungsmächtig macht und der dazu führt, dass sie sich unauslöschlich als so genannte Bildikonen in unser Gedächtnis brennen.

Zweifellos ist der Kriegsphotografie im Speziellen eine stark emotionalisierende Wirkung zuzuschreiben. Nicht nur die Inhalte und Motive an sich bewegen und rütteln den Betrachter auf, sondern auch die Tatsache, dass die Kriegsberichterstattung die Möglichkeit des plötzlichen Todes impliziert, lässt Gefahr erahnen und verstärkt die Wirkungskraft beim Betrachter. In folgendem Kapitel soll unter anderem dieser Aspekt näher betrachtet werden.

3.2 Krieg und Ästhetik im Bild

Martina Dobbe bezeichnet in ihrem Aufsatz *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild*. „das Ästhetische als Schlüsselphänomen unserer Zeit.“³³¹ Im Zusammenhang mit der (medialen) Bilderflut zeige sich, dass „an die Stelle der traditionellen Begrenzung des Ästhetischen auf den Bereich der Kunst [eine Entgrenzung] zum universell Ästhetischen“³³² trete. Dies ist das „Resultat einer stets wachsenden (ab)bildlichen Verfügbarkeit der Welt, einer

330 Niethammer, Lutz: *Das Museum als Gedächtnis. Fragen für ein RuhrMuseum jenseits von Rostalgie*, in: Ulrich Borsdorf u.a. (Hrsg.): *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld 2004. S.59.

331 Dobbe: *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild*, in: Dobbe 2007, S.170.

332 Ebd., S.170.

De-Realisierung der Wirklichkeit durch das fotografische, das videografische, das televisuelle und schließlich durch das rechnergenerierte Medienbild.³³³ Gottfried Jäger definiert die Ästhetik als „eine wissenschaftliche Theorie, die im Bereich der Geisteswissenschaft angesiedelt ist und die sich in der griechischen Philosophie ursprünglich als eine Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis verstand. Später wurde sie dann, besonders durch Kant, als die ‚Wissenschaft vom Schönen‘ definiert.“³³⁴ Auch wenn seine Analyse keine Kunstspezifik aufweist³³⁵, gilt der Ästhetikbegriff dennoch lange dem „kleinen, zumeist elitären und in jedem Fall von der Realität streng geschiedenen Bereich der autonomen (Hoch)Kunst“.³³⁶ Heute unterscheiden verschiedene Ansätze und Positionen zur Be- oder auch Entgrenzung des Begriffes zwischen Ästhetik und Anästhetik, Ästhetik und Aisthetik im deutschen, analog hierzu Ästhetik und Transästhetik im französischen Sprachraum.

Wolfgang Welsch propagiert diesbezüglich die zunehmende Entgrenzung des Ästhetischen und sieht „die Kunst nur noch als einen gleichgültigen Teilbereich des Aisthetischen.“³³⁷ Voraussetzung der Universalisierung des Ästhetischen sei seiner Meinung nach, dass eine klare Unterscheidung oder Abgrenzung zwischen ästhetischer und nicht-ästhetischer Wahrnehmung nicht möglich sei. Auch Martin Seel spricht sich gegen eine Begrenzung des Ästhetischen ausschließlich auf den Kunstbereich aus, „gleichwohl möchte er die Besonderung der ästhetischen Wahrnehmung betonen und also die speziellen, nicht die generellen Bedingungen menschlicher Wahrnehmung im Zentrum ästhetischer Analysen sehen.“³³⁸ Die Ästhetik sieht er als einen begrenzten Teilbereich der Aisthetik.³³⁹ Den Begriff der Anästhetik beschreibt Odo Marquard als das „notwendig andere des Ästhetischen (...), [was für ihn]

333 Dobbe 2007, S.170.

334 Jäger, Gottfried: *Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. Texte aus den Jahren 1965-1990.* München 1991. S.71.

335 Vgl. Richtmeyer, Ulrich: *Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie. Analysen zwischen Sprache und Bild.* Bielefeld 2009. S.9.

336 Dobbe: *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild,* in: Dobbe 2007, S.169.

337 Ebd., S.170.

338 Ebd., S.171.

339 Vgl. Seel, Martin: *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung,* in: Recki/Wiesing 1997, S.17-38, hier S.26.

gleichbedeutend mit der (ästhetischen) Kunst“³⁴⁰ ist. Die Folge einer Universalisierung des Ästhetischen führt nach Marquard anstatt „zur ‚ästhetischen Erfahrung‘ zum anästhetischen Abschied von der Erfahrung“³⁴¹. Jean Baudrillard postuliert in diesem Zusammenhang, die Kunst habe sich „in einer allgemeinen Ästhetisierung des Alltagslebens abgeschafft, sie ist zugunsten einer reinen Zirkulation der Bilder in einer Transästhetik der Banalität verschwunden.“³⁴²

Diese verschiedenen Ansätze einander gegenüberstellend resümiert Martina Dobbe, bleibe es offen, wo die exakten Grenzverläufe zu bestimmen seien. Demgegenüber sei jedoch der Doppelcharakter der Grenze selbst hervorzuheben und zu betonen, denn „gerade weil eine Grenze, wie eine Linie, stets gleichermaßen trennt und verbindet, differenziert und synthetisiert, sind die Grenzen der Kunst und die Grenzüberschreitung des Ästhetischen nur im Nachvollzug ihres Übergangs zu bestimmen.“³⁴³ Wie bereits erwähnt, sind diese Ansätze vor allem in Zusammenhang mit der Frage nach der Bildlosigkeit und der Bildleere, die gerade aufgrund der Allgegenwärtigkeit von Bildern in unserer Gesellschaft herrscht, zu lesen. Beispielhaft für den angerissenen Diskurs steht diese Arbeit daher in thematischer Hinsicht: und so bleibt wohl auch hier, nämlich bei der Untersuchung von Pressefotografien im Kunstraum, die nähere Bestimmung der begrifflich definierten Ästhetikgrenzen offen. Unbestreitbar wird jedoch das Medium der Reproduktion, also die gerahmte Fotografie, im Museum als materielles Bild zum Ort ästhetischer Erfahrung. In diesem Sinne sollen nun folgend die fotografischen Ereignisbilder, die Menschen im Augenblick existenzieller Bedrohung zeigen, im Mittelpunkt der Ästhetikdiskussion stehen. Vor allem rezeptionsästhetische Fragen kommen auf: Wie werden derartige Szenen vom Betrachter wahrgenommen? Wo liegt deren Faszination begründet? Wie sind

340 Dobbe: *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild*, in: Dobbe 2007, S.171.

341 Marquard, Odo zitiert in Dobbe: *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild*, in: Dobbe 2007, S.172.

342 Baudrillard, Jean zitiert in Dobbe: *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild*, in: Dobbe 2007, S.173.

343 Dobbe: *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild*, in: Dobbe 2007, S.173.

die ästhetischen Wirkungen des fotografischen Bildes? Die Ästhetik der Fotografie soll „hier als Sammelbegriff für (alle) Beiträge verstanden werden, die die Gesetzmäßigkeiten des fotografischen Bildes zu beschreiben und zu begründen suchen; es (...) ist eine(r) Theorie, die die Fotografie als Mittel sinnlicher Anschauung und Erkenntnis, als Bildmedium und Kunstform in ihren Mittelpunkt stellt.“³⁴⁴

Offensichtlich allen gemein ist in erster Linie eine dramatische Handlung. „Die Begegnung mit Bildern des Krieges ist ja geprägt durch eine prekäre Mischung aus Ohnmacht und Voyeurismus.“³⁴⁵ Auch Gerhard Paul schreibt diesen Bildern aus kunsthistorischer Sicht ästhetische Merkmale zu, „die sie erst befähigten, zu Ikonen des modernen Kriegs zu avancieren.“³⁴⁶ Unbestreitbar wirken derartige Bilder in irgendeiner Weise auf den Betrachter: sie erschüttern, erschrecken, wirken abwehrend, grausig und sie fordern Empathie, also eine starke Emotionalisierung des Betrachters.

Zunächst ist der zeitlichen Verdichtung einer Handlungsabfolge im Bild eine besondere Bedeutung zuzuschreiben. Der „Raum [wird] zeitlich gestaltet“³⁴⁷, wobei generell vier Momente zur ästhetischen Vermittlung von Gewalt möglich sind: zum einen der Zeitpunkt vor der Tat, die zweite Möglichkeit ist das ereignisreiche Kriegsbild, das den Augenblick des Todes festhält und die konkrete Darstellung auf den Moment einer schlagartig unterbrochenen Bewegung begrenzt. Hinzukommend sind noch Momentaufnahmen des Ergebnisses einer Gewalttat, sowie der Verweis auf den Akt als ausgelassene Tat anzuführen.³⁴⁸ Das Außergewöhnliche der zweiten Darstellungsoption ist, dass es „das Vorher des Lebens und das Nachher des Todes als Potenz [enthält] und (...) beides in dem unbegreiflichen Augenblick des Übergangs aufeinandertreffen“³⁴⁹ lässt. Als

344 Jäger 1991, S.81.

345 Holert, Tom: *Zwischen Ästhetisierung und Ikonografie. Zur Faszination von Kriegsbildern bei Simon Reynolds, Martha Rosler und Wolfgang Tillmans*, in: Weibel / Hollerschuster 2003, 290-303, hier S.300.

346 Paul, Abschnitt 4; URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>>

347 Hellmold, in: Schneider 1999, S.37.

348 Darian, Veronika: *Erlasene Bilder-Repräsentationen in Zeiten souveräner Macht*, in: Zenck, Martin / Becker, Tim / Woebis, Raphael (Hg.): *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien*. Berlin 2007. S.171-182, hier: S.175.

Beispiel hierzu kann die Aufnahme Capas vom fallenden Milizsoldaten herangezogen werden (Abb. 1). „Der isolierte Augenblick des Fallens lässt gleichwohl beides erahnen: den eben noch aufrecht und vital Agierenden wie den schon im Schatten vorgezeichneten, niedergestreckten toten Körper.“³⁵⁰ Die Darstellung vom Übergang von Leben und Tod - ob nun nachgestellt, oder nicht - wird zudem noch durch weitere symbolische und bildkompositorische Elemente unterstützt: zum einen durch das der Hand des Soldaten entgleitende Gewehr, die große graue Hintergrundfläche, wie auch durch die in der rechten unteren Ecke dunkel abfallende Horizontlinie, die beinahe parallel zum Schatten des Mannes verläuft.³⁵¹

Allen Strategien gemein ist das Festhalten eines Moments, welches jedoch das Vorher und das Nachher, sprich den Prozess impliziert. Demnach sind Bilder also weitaus mehr als die passive Repräsentation von Vergangenen: sie sind „immer auch Aktivposten oder kommunikative Medien, die unsere Wahrnehmung von Vergangenheit und Gegenwart strukturieren.“³⁵² Nicht selten werden die dramatischen Szenen von einer Leere des Bildraums umgeben, was den Blick und die Konzentration des Betrachters ausschließlich auf den Akt oder die Spuren der Tat lenkt: So sind bei den Fotografien Eddie Adams (Abb. 2)^{→ s.19}, wie auch Robert Capas (Abb.1)^{→ s.19}, kein Lebensraum des Menschen zu sehen, sondern der Raum ist „unwirtliches, feindliches Territorium, er wird zum Zeichen für die Einsamkeit des Menschen, seine Isolation, sein Verlorensein. ... In diesen Bildern erleben wir immer wieder den horror vacui.“³⁵³ Es gibt keine visuellen Ablenkungen, die die Konzentration des Betrachters auf sich ziehen könnten. Die Dramatik potenziert sich.

Ein zweites wesentliches Element dieser Bilder, die eine Emotionalisierung des Betrachters zum Ziel haben, sind die Abbilder so genannter Gebärdefiguren. Hierunter versteht man eine einzelne Person, oder eine kleine Personengruppe, „deren gesamte Körperhaltung, Gestik und

349 Paul 2009, S.41.

350 Schaber, in: Paul 2009, S.519.

351 Vgl. ebd., S.519.

352 Paul, in: Paul 2009, S.28.

353 Ebd., S.4

Mimik bei der Schilderung eines emotionalen Ausdrucks zusammenwirkt.“³⁵⁴ Zumeist verweist dieser Aspekt auf die zentrale Betonung des Opfers in den Bildern des Krieges, wie die nackte Kim Phuc (Abb. 3)^{→ s.19} mit einem zum Schrei verzerrten Gesicht und einem unkontrollierten, verkrampften Körper. Zusätzlich ist das dem Betrachter frontal entgegenkommende Mädchen in den Bildmittelpunkt gesetzt, was die Aufforderung zur Teilnahme des Betrachters noch unterstützt. Neben dem schockierenden Motivcharakter ist die Wirkung der Gebärdefigur auch auf den Bildaufbau zu beziehen. In ausführlicher Weise hat dies Martin Hellmold untersucht, was hier nur gekürzt wiedergegeben werden soll: Die Augen des zentralen Mädchens liegen gemeinsam mit den Köpfen der anderen Kinder exakt auf der Horizontlinie, die zusätzlich eine Trennungslinie vom bewegten Bildraum zum rauchschwarzen Himmel darstellt. In vertikaler Richtung ist das Bild in drei gleichgroße Stücke zu unterteilen, die je eine Personengruppe beinhalten. „Dabei wird jeweils eine dem Vordergrund zugehörige Einzelfigur oder Zweiergruppe durch eine entsprechende Assistenzfigur im Mittelgrund ergänzt.“³⁵⁵ Zudem sind die fliehenden Kinder an eine diagonale Ordnung gebunden, die zusammen mit der angeschnittenen Figur im linken Vordergrund eine zusätzliche Dynamik schaffen. Die Soldaten im Hintergrund spielen insofern eine wichtige Rolle, dass sie direkt auf den Krieg verweisen. Durch ihre eigentliche Funktionslosigkeit in der Bildgeschichte sind sie als symbolische Figuren lesbar.

Zudem ist den meisten Kriegsbildern eine synästhetische Tendenz gemein. Unter einer solchen Wahrnehmung „wird die Evokation eines bestimmten Sinneseindrucks durch die Reizung eines anderen Sinnesorgans verstanden.“³⁵⁶ Das heißt, die visuelle Darstellung ruft in dem Betrachter eine zumeist akustische Erwartungshaltung hervor. Bei Capa, Adams und Goya produziert die zugespitzte Darstellung eines Erschießungsmoments Schießgeräusche, die Gebärdefiguren Nick Uts und die in Picassos *Guernica* „evozieren die akustische Imagination von Kla-

354 Darian, in: Zenck/Becker/Woebis 2007, S.171-182, hier: S.175.

355 Hellmold, in: Schneider 1999, S.44.

356 Paul, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>>
(Stand: 8.05.2008)

gelaufen und Schreien.“³⁵⁷ Der visuelle Verweis auf das Fehlen anderer Sinneseindrücke, sprich, dadurch dass wir die Erschießungssituation sehen, den Knall aber nicht hören, werden wir auf den offenen, un abgeschlossenen Charakter des Bildes verwiesen. Diese Tatsache involviert den Betrachter zusätzlich.

Auch die Suggestion von Authentizität, das vermeintliche Wirklichkeitsverständnis, das die Fotografie in sich trägt und das auf den ersten Blick kaum Zweifel an der Echtheit des dargestellten Bildmoments lässt, ist wesentlicher Bestandteil der Ästhetik im Kriegsbild. Zuletzt entwickeln die hier erwähnten Bilder einen dynamischen Ausdruck durch „die bildimmanente Produktion eines starken, imaginären Raums außerhalb des Bildkaders, dem O f f.“³⁵⁸ Der dargestellte Ausschnitt verweist also stets auf eine geheimnisvolle, bedrohliche Seite jenseits des Bildes: Capas spanischer Milizionär wird von einem Unbekannten erschossen, der Rauch in Nick Uts Bild verweist auf die nun nicht mehr sichtbaren Flugzeuge, die für die schwarze Rauchentwicklung verantwortlich sind. Neben dieser imaginären Ausweitung öffnen diese Bilder in besonderer Weise den realen Wahrnehmungsraum des Betrachters. Die appellative Ausrichtung der Figuren hin zum Betrachtenden macht diese zu „Schwellfiguren zwischen ihrem medialen Bildraum und dem Wahrnehmungsraum, in dem wir uns befinden.“³⁵⁹ Folglich spielt die direkte Ansprache und die Involvierung des Betrachters in das Handlungsgeschehen eine wesentliche Rolle. Die Emotionalisierung und die Stimulierung der Imagination sind zentrale Punkte ihrer Wirkungspotenziale. Zum einen ist die Wirkung dieser Bilder auf die historische Bedeutung des Abgebildeten zurückzuführen, zusätzlich und ins Besondere auf ihre ästhetischen Qualitäten und auf wiederkehrende Motive.

Wenn man nun rein inhaltlich gesehen sicherlich nicht mehr vom Schönen und Idealen sprechen kann, so hält Michael Wetzel dem entgegen: „Aber auch die nicht mehr schönen Künste des Erhabenen und Häßlichen repräsentieren eine Ästhetik als Technik systematischer Bannung des

357 Hellmold, in: Schneider 1999, S.44.

358 Ebd., S.46.

359 Ebd., S.46.

Schreckens, der im Realen lauert.“³⁶⁰ Die Bilder der Gewalt suggerieren Reales, beziehen den Betrachter in die Handlung mit ein. Sie sind jedoch nicht in der Lage, den Zuschauer aus dessen Bewusstsein zu reißen, sich auf der anderen, nämlich der sicheren Seite zu befinden. „Daß Distanz vonnöten ist, um den Krieg als Schauspiel genießen zu können, gehört zu den klassischen Weisheiten“³⁶¹, so Manuel Köppen. Dieser Abstand bietet jedoch verschiedene Sichtweisen: auf die räumliche Opposition von Hier und Dort, auf eine soziale Hierarchie von Oben und Unten, auf den „Gegensatz zwischen einem vernunftkontrolliert ordnenden Blick und der Wiedergabe unmittelbarer Sinneseindrücke.“³⁶² Keine dieser Distanzen kann durch die Gegenüberstellung mit einer fotografisch festgehaltenen Handlung überwunden werden, was eine abstrahierende Wahrnehmung zur Folge hat. So könnte man die Schreckensbilder als Fenster beschreiben, die dem Betrachter einen Blick in die Welt des Krieges erlauben, ohne dass dieser direkt eingreifen kann oder sogar muss. Der Blickwinkel aus der ästhetischen Distanz ermöglicht, auch Linien der Faszination im Leiden und Ertragen eines grausamen Schicksals zu erkennen. Hierbei wird der Betrachter mit dem Tod konfrontiert, jedoch mit dem Tod einer anderen, für ihn anonymen Person. Auf diese Weise hat er die Möglichkeit, das Sterben als Stellvertreter zu erfahren. Die ästhetisierte Form des Todes erlaubt es, mit jemandem zu sterben, um daraufhin wieder „als Überlebender“ ins Leben zurückzukehren. Eine unmögliche Situation.³⁶³ In diesem Sinne sieht auch Wilhelm Worringer den Wunsch nach Empathie als die Vorbedingung ästhetischer Erfahrung,³⁶⁴ was den hier geschilderten Sachverhalt belegt.

Letztlich erhebt auch die technische Perfektion einen eigenen ästhetischen Anspruch, wobei der Bildinhalt in den Hintergrund rückt und formale Aspekte, wie die Komposition, also das Kunsthandwerk in den Vor-

360 Wetzel, Michael: *Abjektion und Demarkation: Zwei Weisen der Radikalisierung fotografischer Referenz*, in: Fenz, Werner / Braun, Reinhard (Hrsg.): *Radikale Bilder. 2. Österreichische Triennale zur Fotografie 1996*. Band 2. Graz 1996. S. 178-188, hier S.180.

361 Köppen 2005, S.19.

362 Ebd., S.19.

363 Taylor 1998, S.30.

364 Vgl. Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Dresden 1996.

dergrund rücken. Folglich wird hierdurch eine ausklammernde und euphemistisch bemäntelnde Bildersprache geschaffen, die die Ästhetisierung des Krieges auch dadurch erreicht, dass bewusst Akzente gesetzt werden: nicht selten dramatisieren Farbkontraste die Handlung. James Nachtweys

Abb. 60

Aufnahme von sich bekämpfenden Israelis und Palästinensern (Abb. 60), ebenso wie die apokalyptischen Szenen brennender und zerstörter Städte. Raketen, die im nachtdunklen Himmel explodieren, sind nicht nur Teil der Kriege, sondern ebenso wesentlicher Bestandteil eines jeden Actionfilms. Die orange leuchtenden Flammen des Molotow-Cocktails, den eine von hinten dargestellte Person im Begriff ist, über die im rechten Bildrand angedeutete Mauer zu werfen, stehen im Bildzentrum. Weitere Farbakzente in der Fotografie James Nachtweys sind das gelbe Tuch der werfenden Person sowie ein grüner Fleck auf dem Gegenstand, welchen die im Vordergrund angeschnittene, zweite Person in der Hand hält. Diese drei farbigen Flächen stehen in einem Dreieck zueinander und stechen aus der sonst trostlosen, gräulichen und kalten Umgebung heraus. Zusätzlich spielt das Licht eine besondere Rolle: die diagonalen Schattenwürfe auf Boden und Mauer unterstützen die Dramatik in der Fotografie. Eine zunehmende Verwischung zwischen Faktionalität und Fiktionalität ist auszumachen. Schwarz-Weiß-Aufnahmen im Gegenzug unterstützen häufig eine Harmonisierung des Dargestellten: Armut, Tod, Elend. Hierbei erreicht das Abgebildete den Betrachter auf einer veränderten, entfremdeten Wahrnehmungsebene.

Zusammenfassend kann also gelten, dass das Faktum, es drehe sich hierbei um „authentisches“ Bildmaterial aus der Kriegswelt, zugunsten einer abstrakten, „ästhetisch durchaus anrührenden Scheinwelt, die die Faktoren hinter den Fakten kaum noch durchschimmern lässt“³⁶⁵, in

den Hintergrund rückt. Daher soll nun im Folgenden mit der Erkenntnis und dem Bewusstsein über das ästhetische Potenzial von Fotografien näher auf den Begriff der Wirklichkeit in diesem Kontext eingegangen werden.

Konstruktion von Wirklichkeit

3.3

Mit der Verlagerung von zeitgenössischen Kriegen in Informationsmedien kommt auch die Frage nach deren Wirklichkeitskonstruierenden Form auf. Der Wirklichkeit des Beobachters durch Medien geht auch Siegfried J. Schmidt nach: „Was ist Wirklichkeit, was Lüge oder Fiktion? Wer sagt die Wahrheit, wer verschleiert sie? Transportieren Fernsehbilder Abbilder der Wirklichkeit in unsere Wohnzimmer oder inszenieren sie Wirklichkeit(en)? Welche Rolle spielen Reporter und Journalisten als „Beobachter der Wirklichkeit“, welche Funktion kommt Beobachtungsinstrumenten wie Fotoapparat und Fernsehkamera zu?“³⁶⁶ Von Beginn an gilt die Kamera als „a technique capable of a duplication of the visible reality.“³⁶⁷ Damit einhergehend besaß auch die Begriffsverknüpfung von Fotografie und Wahrheit lange Zeit Gültigkeit. „Das fotografische Bild wird - vereinfacht ausgedrückt - als „Ab-Bild“ der Natur verstanden, als unmittelbare Kopie der Wirklichkeit (...)“³⁶⁸ Es ist vor allem die Technik, die den Glauben an die Wirklichkeit des Dargestellten zu Beginn konstatiert. Fotografien gelten nach wie vor als „Simulakren der Wirklichkeit.“³⁶⁹ So genießt das Bild in unserer heutigen Gesellschaft noch immer eine hohe Glaubwürdigkeit, trotz eines wachsenden Misstrauens gegenüber dem Wahrheitsanspruch von Bildern - spätestens seit dem letzten Irakkrieg - wie bereits geschildert.

365 ift Institut für Friedensforschung Tübingen e.V.: Hörburger, Christian: *Kriegsbilder oder Wandel des Entsetzlichen*. URL: http://www.friedenspaedagogik.de/themen/kriegsgeschehen_verstehen/medien_und_krieg/medienberichterstattung_im_krieg/kriegsbilder_oder_wandel_des_entsetzlichen (Stand:09.07.2008)

366 Schmidt, Siegfried J.: *Die Wirklichkeit des Beobachters*, in: Merten/ Schmidt/Weischenberg 1994, S.3.

367 Hüppauf, in: Erich Maria Remarque- Archiv 1992, S.63.

368 Sekula, Allan: *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung* (1982). In: Stiegler 2010, S.302-337, hier S.305.

369 Stiegler 2010, S.24.

„Fotos liefern Beweismaterial.“³⁷⁰ Die Fotografie nimmt eine wichtige Rolle in der Frage nach Authentizität ein, da die Reproduktion als Beweis für die Augenzeugenschaft gilt. Bereits Aristoteles beschreibt den Gesichtssinn, darunter also auch das menschliche Auge, als verlässlichsten aller Sinne. „Sehen hieß und heißt auch heute noch: glauben“³⁷¹. Auch der Fotograf Reinhard Matz bemerkt hierzu: „Dem durch die fotografische Technik begründeten Dokumentarismusbegriff wird Vorschub durch das allgemeine Vertrauen geleistet, daß in der bildlichen Analogie sich keine fremden Bedeutungen einnisteten könnten und die Fotografie somit ein Widerstandspotential gegen Ideen und Sinnkonstruktionen aufzurichten imstande sei.“³⁷² So halten wir Fotografien heute noch immer für wahr. „Wir glauben – obwohl wir genau wissen, dass Bilder produziert, dass sie fabriziert sind und dass sie deswegen eben auch bearbeitet, retuschiert, montiert, kurz: manipuliert und gefälscht werden können.“³⁷³ Dieses Wissen hat unsere Erwartungshaltung diesbezüglich unwesentlich verändert.

Doch beschränken sich „die Möglichkeiten der bewussten Einflussnahme keineswegs nur auf Formen der nachträglichen Bearbeitung (...)“³⁷⁴; die fotografische Abbildung, die wir letztlich sehen, durchläuft bereits zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme verschiedene Prozesse: Der Fotograf wählt den Blickwinkel, entscheidet über den zu fotografierenden Gegenstand und stellt damit die ersten Weichen für die abgebildete Wirklichkeit. Auch die Aufnahmekriterien wie Belichtungszeit, Blendenwahl und Tiefenschärfe, sowie die spätere Reproduktion in Größe und Farbe verhindern einen unmittelbaren Zugang zur abgebildeten Wirklichkeit. Eine manipulierte Wirklichkeit? Roland Barthes wie auch Susan Sontag setzen das in der Fotografie Dargestellte einer Spur nach der Wirklichkeit und des Realen gleich.³⁷⁵ Der fotochemische Bearbeitungsprozess, welcher das nach der Belichtung zunächst unsichtbare Bild auf Fotomaterial ins

370 Sontag, Susan: *In Platons Höhle* (1977), in: Stiegler 2010, S.277-301, hier: S.280.

371 Schmidt, in: Merten/ Schmidt/ Weischenberg 1994, S.14.

372 Matz, Reinhard: *Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie* (1981), in: Amelunxen 2000, in: Kemp/Amelunxen 2006, S.94-105, hier S.96.

373 Michaud, Yves: *Kritik der Leichtgläubigkeit. Zur Logik der Beziehung zwischen Bild und Realität*, in: Fischer 2005, S.26-33, hier S.28.

374 Sachs-Hombach 2003, S.224.

375 Vgl. Stiegler 2006, S.345.

Positive oder Negative umwandelt, veranlasst Sontag, die Fotografie in direkten Vergleich mit einem Fußabdruck oder einer Totenmaske zu setzen.³⁷⁶ Auch Sachs-Hombach verweist auf die Indexikalität als Besonderheit: „Relativ zu den Lichtverhältnissen und den optischen Gesetzen zeichnet sich auf einem lichtempfindlichen Material, dem fotografischen Negativ, ein Licht- oder Strahlenmuster in Form einer Hell-Dunkel-Verteilung ab.“³⁷⁷ Diesem Prozess verdankt(e) die Fotografie den Anspruch als objektive Darstellungsform. So ist diese nach Marc Scheps „die Aufnahme einer zeitbeschränkten Realität durch die Immaterialität des Lichtes, das ‚Einfrieren‘ einer visuell wahrnehmbaren Wirklichkeit.“³⁷⁸

Als (technisch bedingte) Fortsetzung sind allerdings an dieser Stelle auch die heutigen neuen, digitalen Bilder anzuführen. Diese Abbilder setzt Martina Dobbe mit den Stichworten „Virtualität, Immaterialität, Digitalität und Interaktivität“³⁷⁹ in Bezug. Nach wie vor scheinen sie eine Realität zu vermitteln, nach wie vor scheint zunächst auch der Aspekt der Indexikalität seine Gültigkeit zu besitzen. Anstelle der direkten Übersetzung bei der analogen, „findet bei der digitalen Fotografie eine Codierung des Bildes in ein festgelegtes Raster- oder Gitternetz statt, in dem jeder einzelne Punkt oder Pixel durch einen Zahlenwert bestimmt wird und dadurch beliebig bearbeitet und verändert werden kann.“³⁸⁰ Die „Bezugsgröße [der digitalen Bilder ist demnach] nicht länger das - platonische - Sein, sondern der Rechner (ist) - das Modell oder das Programm mit seiner abstrakt mathematischen Logizität.“³⁸¹ Die raumzeitliche Gebundenheit an einen lichtempfindlichen Träger ist also nicht länger Voraussetzung. „An die Stelle der optischen Spur sei der binäre Code getreten,“³⁸² so äußert sich Edmond Couchot. Und weiter: „Ein numerisiertes Bild ist ein auf Zahlen reduziertes Bild.“³⁸³ Während Jean Baudrillard in der Fotografie noch die „Spurensi-

376 Vgl. Taylor 1998, S.52.

377 Sachs-Hombach 2003, S.222.

378 Scheps, Marc: *Die Kunst der Photographie*, in: Museum Ludwig (Hrsg.): *Photographie des 20. Jahrhunderts*. Museum Ludwig Köln. Köln 1996. S.4-7, hier S.4.

379 Dobbe 2007, S.180.

380 Stiegler 2010, S.339.

381 Dobbe 2007, S.180.

382 Ebd., S.180.

383 Couchot, Edmont zitiert in Dobbe 2007, S.180.

cherung des Verschwindens“³⁸⁴ sieht, ist in „den digitalen Bildern (ist), wie überhaupt im Reich des Virtuellen und der Simulation, das Reale schon verschwunden.“³⁸⁵ Nach Ansicht des französischen Medientheoretikers und Philosophs entspricht „die Intensität des Bildes (entspricht) seiner Verneinung des Realen, der Erfindung eines anderen Schauplatzes.“³⁸⁶ Ähnlich beschreibt Ariella Azoulay den Moment des Entwickelns als unüberwindbare Brücke zwischen dem, was auf dem Papier zu sehen ist und dem, was sich vor der Kameralinse ereignet hat. „The darkroom is the locus of simulation of another locus – the arena of photography, of crime, of trauma“³⁸⁷, so Azoulay.

Die Wirklichkeit, die die Mehrheit aller Menschen durch die Medienwelt erfährt, ist eine gefilterte, bereits erfahrene Wirklichkeit von den Berichterstattern vor Ort. Die Fotografie ersetzt demzufolge „die eigentliche Erfahrung von Realität, das fotografische Bild wird zum Modell der Wirklichkeit.“³⁸⁸ In diesem Sinne äußert sich auch Bernd Stiegler: „In den Fotografien wird sichtbar, was jeweils als Realität verstanden wird: Fotografien konstruieren Formen einer angenommenen Wahrheit des Sichtbaren. (...) Die Fotografie ist eine visuelle Materialisierung von bestimmten Wirklichkeitsvorstellungen in Bildern.“³⁸⁹ Die Begriffe *Modell* und *Konstruktion* verweisen bereits auf das Potenzial der Fotografie bezüglich verschiedener Wirklichkeitsansätze.

Wenngleich zwar Medienprodukte, wie in diesem Falle die Fotografie, den Krieg real erscheinen lassen, so kann diese „Medialisierung des Krieges doch auch der Realwerdung im Wege stehen.“³⁹⁰ Denn Bilder sind zwar die Wiedergabe von etwas Realem, allerdings ist der mit der Kamera festgehaltene Moment auch der Beginn eines abstrahierenden Prozesses hinsichtlich der Wahrnehmung: der Fotoapparat ist in der Lage, Momenthaftes detailgenau und

384 Stiegler 2006, S.399.

385 Ebd., S.399.

386 Baudrillard, Jean: *Die Gewalt am Bild* (2002), in: The European Graduate School: URL <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/die-gewalt-am-bild/> (Stand: 17.06.2011)

387 Azoulay, Ariella; translated by Rudvik Danieli: *Death's Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*. Cambridge, Massachusetts 2001. S.285.

388 Christofori 2005, S.112.

389 Stiegler 2010, S.21.

390 Schneider, Ralf: *Der Krieg, die Künste und die Medien – Theoretische Überlegungen*, in: Jürgens-Kirchhoff/Matthias 2006, S.11.

unbestechlich festzuhalten - und das in einer Art und Weise, die das menschliche Auge nicht zu erreichen vermag. Während der menschliche Beobachter einer Situation stets Einzelheiten realisiert, mit denen er einen Zusammenhang rekonstruiert, ist die Fotografie fähig, jedes Detail gleichberechtigt wahrzunehmen und festzuhalten. Durch die weitreichende Tiefenschärfe und die zusätzliche Isolation werden die Gegenstände in der fotografischen Vergegenwärtigung, so der ehemalige Professor für Theorie der Fotografie Klaus Honnef, „durch eine beinahe halluzinatorische Präsenz (...) charakterisiert.“³⁹¹ Die Kamera ist also als „eine technische Erweiterung des Auges in der präziseren Erfassung momentaner Wirklichkeit“³⁹² zu sehen, die in den entscheidenden Weg zu einer Abstraktion oder zu einer neuen Wirklichkeit lenkt. Das Festhalten, das Einfrieren eines einzigen Moments widerspricht der zeitlichen Realität, die durch den Lauf, das Fortschreiten definiert ist. Bernd Stiegler bezeichnet den Akt des Fotografierens als „Einfrieren jeder Form von Prozessualität in punktuelle Kontingenz.“³⁹³ Baudrillard äußert hierzu: „Durch das Bild erzwingt die Welt ihre Diskontinuität, ihre Zerstückelung, ihre künstliche Augenblicklichkeit.“³⁹⁴ So ist also auf der einen Seite die Kameralinse in der Lage, Dinge zu sehen, die dem menschlichen Auge verschlossen bleiben, auf der anderen Seite, ist das Auge in der Lage, eine andere Wahrnehmung zu leiten, was wiederum die Kamera nicht zu erreichen vermag. Gerade das Festhalten eines einzigen Moments stellt die Schwierigkeit einer Wirklichkeitsschilderung dar. So ist das geschossene Foto ein einziges aus einer unendlichen Reihe von Bildern, welche sich letztlich aber doch aufeinander beziehen. Es kann demnach auch als Fragment einer vergangenen Wirklichkeit bezeichnet werden. Die festgehaltene Situation stellt bestimmte Dinge in den Vordergrund, vernachlässigt andere Details und verschiebt so die Wirklichkeitswahrnehmung in eine bestimmte, vom Fotografen gewollte Position. Gerhard Paul

391 Honnef, Klaus: *Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie*, in: *Kunstforum International*, Band 41, 5/1980. S.210-229, hier S.217.

392 Ronte, Dieter: *Franz Gertsch*. Bern 1986. S.12.

393 Stiegler 2006, S.317.

394 Baudrillard, Jean: *Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität*. (1998), in: Stiegler 2010, S.50-58, hier S.51.

fasst zusammen: die Bilder, die Aufnahmen der Vergangenheit, „sind (...) kulturelle Kodierungen und mediale Transformationen, deren wichtigste Merkmale der Ausschnitt und die Perspektive sind.“³⁹⁵ Auch Flusser weist darauf hin, dass es falsch sei, „in Bildern »gefrorene Ereignisse« sehen zu wollen.“³⁹⁶ Vielmehr halten sie Sachverhalte flächenhaft und zweidimensional fest. Zugespitzter formuliert Baudrillard: „Die Intensität des Bildes entspricht exakt seiner Ablehnung des Realen, seiner Erfindung einer anderen Szene.“³⁹⁷

Darüber hinaus schafft die Raum-Zeit-Beziehung eine Unwirklichkeit, die Barthes wie folgt beschreibt: „(...) räumliche Präsenz bei zeitlicher Vergangenheit, eine unlogische Verbindung des *Hier und Jetzt* mit dem *Da und Damals*.“³⁹⁸ Die fotografierte Realität bezieht sich immer auf die Vergangenheit. Sobald, so der Kunsthistoriker Herbert Molderings „das Fotografieren eines Gegenstands dessen Kenntnis ersetzt, ist das Resultat ein Abziehbild. Scheinbar konkret ist es in Wirklichkeit eine leere, tote Abstraktion.“³⁹⁹

Neben der Fragmentierung und dem Herausreißen aus der Realität erwähnt Vilém Flusser einen weiteren Aspekt zur Unwirklichkeit am Beispiel der mit Hilfe der Kamera reproduzierten Farben: „Das Grün der fotografierten Wiese etwa ist ein Bild des Begriffs ‚grün‘, so wie er in der Theorie der Chemie vorkommt, und die Kamera (beziehungsweise der in sie eingelegte Film) ist programmiert, diesen Begriff ins Bild zu übersetzen.“⁴⁰⁰ Zwar spricht er dem Endergebnis eine gewisse Nähe zur Vorlage zu, „aber zwischen dem Foto-Grün und dem Wiesen-Grün ist eine ganze Reihe komplexer Codierungen eingeschoben.“⁴⁰¹ Flusser weitet diesen Gedanken auf alle übrigen Elemente des Fotos aus, indem er diese als transcodiert bezeichnet. Sprich, alle auf dem Foto sichtbaren Elemente entsprechen einem „Symbolkomplex von abstrakten Begriffen.“⁴⁰²

395 Paul, in: Paul 2009, S.14-39, hier S.27.

396 Müller-Pohle 1983, S.9.

397 Baudrillard, in: Stiegler 2010, S.51.

398 Barthes: *Rhetorik des Bildes*. (1964), in: Stiegler 2010. S.78-94, hier S.87.

398 Molderings, Herbert: *Argumente für eine konstruierende Fotografie* (1980), in: Matz, in: Amelunxen, in: Kemp/Amelunxen 2006. S.106-114, hier S.113.

399 Ebd., S.113.

400 Müller-Pohle 1983, S.40.

401 Ebd., S.40.

402 Ebd., S.41.

Fotografien sind also durchaus in der Lage, Informationen über das Grauen und den Schrecken des Krieges zu vermitteln und zwar ohne zusätzliche Erklärung. Gleichzeitig sind die ausschließlich visuellen Darstellungen auch offen für die verschiedensten Interpretationen, wie in den beiden vorangegangenen Kapiteln ausführlich dargestellt: da ein jeder von uns auf individuelle Erfahrungen zurückgreift, das heißt die Bildinformation mit früheren kognitiven bzw. kommunikativen Prozessen verknüpft, kann die Deutung eines Bildes in unterschiedlicher Weise ausfallen.⁴⁰³ Man spricht hierbei von einem konstruktivistischen Wirklichkeitsverständnis, da die individuellen Erfahrungsprozesse mit „den vorherrschenden gesellschaftlichen Deutungsangeboten“⁴⁰⁴ reagieren und daher als gesellschaftlicher Kommunikationsprozess gelten kann. Als eine der Grundpostulate der Phänomenologie gilt, dass sich „Erkenntnis im Fortschreiten von Erwartungshorizont zu Erfahrungshorizont abspielt.“⁴⁰⁵ Aus diesen Gründen spricht Schmidt der Berichterstattung eine Objektivität ab und postuliert: „Wirklichkeit ist in einer von Massenmedien geprägten Gesellschaft also zunehmend das, was wir über Mediengebrauch als Wirklichkeit konstruieren, dann daran glauben und entsprechend handeln und kommunizieren.“⁴⁰⁶ „Über Fotografien versichern wir uns medial der Realität, der Wirklichkeiten, in denen wir leben und die wir als unsere Wirklichkeit ansehen.“⁴⁰⁷ So sind Medien also durchaus in der Lage, eine Wirklichkeit herzustellen, keinesfalls aber besitzen sie die Fähigkeit, diese darzustellen. „Fotografien sind Performative des Realen, des medial vermittelten Realen“⁴⁰⁸, so Bernd Stiegler. Diese visualisierten Realitäten sind auch veränderbar, da sie abhängig sind von ihrem jeweiligen Kontext. Die Fotografie ist charakterisiert durch ihre Reflexivität wie auch ihre Referentialität.

Stiegler bezeichnet Fotografien daher als „visuelle Reflexionen über Realität, [welche] (sind) medial vermittelter und in Bildern konzentrierter Realismus [sind] -

403 Vgl. Schmidt, in: Merten/ Schmidt/ Weischenberg 1994, S.16.

404 Schenk-Weininger 2004, S.11.

405 Emig, Rainer: *Augen/Zeugen*, in: Schneider 1999, S.15-24, hier S.16.

406 Schmidt, in: Merten/ Schmidt/ Weischenberg 1994, S.18.

407 Stiegler 2010, S.23.

408 Ebd., S.21.

auch wenn die Realität eine konstruierte ist und mitunter aus nichts anderem besteht als aus am Computer generiertem und bearbeiteten Bildmaterial. Selbst dann ist die Fotografie eine visuelle Abkürzung eines bestimmten Wirklichkeitskonzeptes, das eben auch als radikale Konstruktion gefasst werden kann und mitunter auch gefasst wurde.“⁴⁰⁹ Ein fotografisches Bild ist laut ihm „eine reflektierte Darstellung der Darstellung, (um) ein Bild des Bildes der Wirklichkeit.“⁴¹⁰

So kommt auch Susan Sontags zu der Schlussfolgerung, dass uns als nicht kriegsteilnehmende Betrachter, Fotos schockieren und aufwühlen können, jedoch niemals zeigen, wie es „wirklich“ war. Diesen Ansatz vertreten auch die beiden französischen Medientheoretiker und Philosophen Baudrillard und Virilio, die argumentieren, dass durch das Medium Foto- und Fernseherkamera eine Visualisierung der Wirklichkeit stattfindet, dass sich aber gleichzeitig die flüchtigen, austauschbaren elektronischen Bilder einer Erfahrbarkeit entzögen.⁴¹¹ Die unbegrenzte Bewegung der Welt wird durch die Fotografie in einen Rahmen gespannt, in Codes übersetzt und daraufhin in eine Zweidimensionalität übertragen, mit dem Schein, das Ganze der Wirklichkeit zu übertragen. In diesem Sinne äußert sich auch Boris von Brauchitsch: „So ist das Bild von maximaler Authentizität das oberflächlichste und zugleich auch rätselhafteste“⁴¹²: Fakten werden im Bild konstatiert, Beweggründe, Folgen und Schicksale, sprich die Realitäten, liegen hinter dem Abbild im Verborgenen. Denn, so Ludwig Wittgenstein: „Was das Bild darstellt, ist sein Sinn. In der Übereinstimmung seines Sinnes mit der Wirklichkeit besteht seine Wahrheit oder Falschheit. Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit vergleichen.“⁴¹³ Fotografien für sich können also weder Objektivität, noch Wahrheit und ebenso wenig Lüge transportieren, vielmehr müssen sie als Elemente in einem komplexen Prozess, bestehend aus fotogra-

409 Stiegler 2012, S.22

410 Ebd., S.23.

411 Jürgens-Kirchhoff 2004, S.16.

412 Brauchitsch, Boris von: *Macht der Masse. Magnum und das Problem der Bildreportage*, in: ebd.: *Eine Geschichte der Fotografie*. Stuttgart 2002. S.171- 178, hier S.172.

413 Hüppauf, Bernd: *Unschärfe. Unschärfe Bilder in Geschichte und Erinnerung*, in: Paul 2008, S.558-565, hier S.560.

fischer Technik und Realitätskonzepten, gesehen werden. Ihre politische und ideologische Funktion liegt in der Auswahl und einer eventuellen Kommentierung des Reporters oder der Redakteure. Das Foto als Beweisdokument liegt also nicht in seiner natürlichen Existenz begründet, sondern vielmehr erreicht das Bild erst in einem sozialen, historischen Prozess einen beweisführenden Status.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Besonderheit der Fotografie im Bezug auf ihr Wirklichkeitspotenzial, sprich auf die Möglichkeit, Wirklichkeit darzustellen und zu transportieren, darin zu sehen ist, dass sie eine scheinbare Realität dupliziert, die sich dann aber doch in „der gänzlichen Unmöglichkeit ihrer Duplikation“⁴¹⁴ verflüchtigt. Das Fotografische ist weiter die „absolute Abstraktion“⁴¹⁵ der Realität. Während jedoch „das abstrakte Bild mit seiner Syntax die Fremdheit gegenüber der sichtbaren Realität zeigt - was nicht heißt, daß es dem Realen generell fremd ist (...), ist die Abstraktion in der Fotografie derart, daß sie eine Realität wiedergibt (ri-presentare), die die vertrauten Züge der scheinbaren Realität zu haben scheint. (...) In der Fotografie wird die Realität ohne jeden Anspruch auf Duplikation wiedergegeben (ri-presentare), und trotzdem behält sie die Merkmale der Erscheinung bei. Das scheint mir die große Hybris der fotografischen Praxis zu sein - ein demiurgischer Anspruch: eine Realität erschaffen zu wollen, die auch die Eigenschaften unserer scheinbaren/sichtbaren/erscheinenden Realität hat und die gerade deswegen zu unserer scheinbaren sichtbaren/erscheinenden Realität keine Beziehung hat.“⁴¹⁶

414 Cacciari, Massimo: *Das >Fotografische< und das Problem der Repräsentation. Aus einem Gespräch mit Paolo Constatini* (1987), in: Amelunxen 2000, in: Kemp / Amelunxen 2006, S.24-329, hier S.324.

415 Ebd., S.324.

416 Cacciari (1987), in: Amelunxen 2000. In: Kemp/Amelunxen 2006, S.324-29, hier S.324/25.

3.4

Fotoaktion als sozialer Eingriff

Der Journalist vor Ort spielt eine außergewöhnliche Rolle. Ohne ihn gäbe es keine Berichterstattung, ohne Berichterstattung wiederum wäre der Rest der Gesellschaft nicht informiert. Denn, wie bereits geschildert, kämen Kriege ohne ihre visuelle Darstellung nicht in unser Bewusstsein und würden folglich schlicht in Vergessenheit geraten. Umso spannender klingt hier die Aussage des kanadischen Philosophen und Kommunikationstheoretikers Marshall McLuhans, Kriege kämen augenblicklich zum Stillstand, „wenn keine Journalisten mit ihren Kameras anwesend sind, um den Schrecken fotografisch festzuhalten.“⁴¹⁷

Mit dem Fixierbad empfängt die analoge Fotografie das Siegel der Autorschaft, so Beat Wyss, Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie. Dadurch wird deutlich, dass „hinter jedem festgeschriebenen Bild (steht) ein identifizierbarer Fotograf [steht]. Barthes' Diktum abgewandelt, sagt die Fotografie nicht nur ‚So ist es gewesen!‘ sondern auch: ‚Da ist wer gewesen, der diese Szene in diesem Moment beobachtet hat.“⁴¹⁸ Im Folgenden soll diese Rolle des Da-Gewesenen näher betrachtet werden.

Hierzu möchte ich zunächst die New Yorker Publizistin Susan Sontag heranziehen, die sich ebenfalls mit dem Verhältnis zwischen Fotograf und dem Abzubildenden befasst und sich dazu wie folgt äußert: „Eine Fotografie ist nicht nur das Ergebnis der Begegnung zwischen einem Ereignis und einem Fotografen. Eine Aufnahme zu machen, ist selbst schon ein Ereignis, und zwar eines, das immer mehr gebieterische Rechte verleiht: sich einzumischen in das, was geschieht, es zu usurpieren oder aber zu ignorieren. Unsere Einstellung zur jeweiligen Situation wird jetzt durch die Einmischung der Kamera artikuliert.“⁴¹⁹ So ist zunächst festzuhalten, dass die Rolle des Fotografen im Augenblick der Aufnahme stets eine aktive ist. Dies

417 Schwingeler/Weber, in: Paul 2008, S.354-361, hier: S.361.

418 Kunstaspekte: Wyss, Beat: *Rettet die Fotografie die bürgerliche Kunst?* URL: <http://www.kunstaspekte.de/index.php?static=diskurs0409wyss> (Stand 25.06.2011)

419 Sontag (1977), in: Stiegler 2010, S.277-301, hier S.286.

veranlasst Sonntag zu dem Schluss, das einleitend bereits angeführte Erschießungsfoto von Eddie Adams aus dem Vietnamkrieg (Abb. 2)^{→ S.19}, „sei ‚gestellt‘ bzw. inszeniert; er hätte den Verdächtigen nicht dort kurzerhand exekutiert, wenn nicht Journalisten anwesend gewesen wären und zugehört hätten.“⁴²⁰ Am selben Beispiel der Abbildung, die die Erschießung eines Vietcongs zeigt, erörtern die beiden Autoren Stephan Schwingeler und Dorothee Weber, inwieweit es sich hierbei um ein authentisches Kriegsereignis oder um eine Gefangenentötung für die Kamera handle.

Das Bild entstand am 3. Februar 1968⁴²¹ in Cholon, dem chinesischen Viertel Saigons. Der AP-Fotograf Eddie Adams und sein Kollege Vo Su, ein Kameramann der NBC, halten sich in Cholon auf, als sie zwei vietnamesische Soldaten beobachten, die einen jungen, gefesselten Vietnamesen aus einem Hauseingang zerrren und zu den Journalisten führen. Etwa zwei Meter vor ihnen bleiben die Soldaten stehen. Während Adams die Szene fotografiert, zieht einer der beiden Soldaten die Pistole, hält sie dem Gefesselten an den Kopf und drückt ab. Dieser fällt tot zu Boden. Der Schütze, der sich als der südvietnamesische Polizeichef Nguyen Ngoc Loan herausstellt, steckt seine Waffe wieder ein, wendet sich zu Adams und Su und erklärt seine Tat: er habe den Vietcong erschossen, weil dieser Augenblicke zuvor seinen besten Freund umgebracht habe, zusammen mit dessen Frau und den sechs Kindern.⁴²²

Auch wenn die Authentizität dieser Fotografie außer Frage stehe, so schließen sich die beiden Autoren der Meinung Sonntags an: die festgehaltene Szene sei in mehrfacher Hinsicht inszeniert. Das Bild ist zwar das Produkt des beobachtenden Fotografen Adams, jedoch ist dieser ebenfalls aktiv in die Handlung involviert. Ist dieser Eingriff auch nicht als direkte Aktion zu bezeichnen, so ist doch festzuhalten, dass die Anwesenheit einer zusätzlichen Person, die im Begriff ist, zu dokumentieren, die Gesamtsituation wesentlich beeinflusst. Sprich, die Anwesenheit der Kamera wirkt sich auf das Verhalten und die Handlung der beteiligten Personen aus. Dies wird hier vor

420 Placke, Heinrich: »The Eye is a Strong Seducer« Aufklärung, Quotenjagd, Propaganda, in: Glunz/Petka/Schneider 2007, S.423-437, hier S.426.

421 Vgl. Michaud, in: Fischer 2005, S.28.

422 Vgl. Schwingeler/Weber, in: Paul 2008, S.357.

allem an Loan deutlich, der dem Fotografen ein Stück der Komposition vorgibt, indem er die Szene vor der Kamera geschehen lässt. „Loan positioniert sich und sein Opfer für die anwesenden Fotografen und in der Konsequenz für die Öffentlichkeit.“⁴²³ Auch Gerhard Paul verweist auf die Blick- und Handlungsachsen in dieser Abbildung, die „den Konventionen der personalen Repräsentationsästhetik“⁴²³¹ entsprechen und daher nicht auf eine Spontanaufnahme verweisen, sondern vielmehr die Idee der Inszenierung bestärken. Die klare Trennung von Täter und Opfer, wie auch die Frontalansicht des zu Erschießenden in der Abbildung entspricht der Erwartungshaltung der westlichen Konsumenten, für die dieses Bild bestimmt ist. Auf diese Weise werde die Darstellung in zweifacher Hinsicht öffentlich, so Schwingeler und Weber: Zum einen trage sich die Szene auf offener Straße zu, so dass sie zum öffentlichen Ereignis werde. Ein jeder, der zu diesem Zeitpunkt in der Nähe ist, ist in der Lage, den Schuss zu hören, die Erschießung zu sehen. Durch den Fotoschuss jedoch erreicht das Geschehen eine noch wesentlich größere öffentliche Reichweite. Ob sich Loan dessen bewusst war, sei nicht sicher. Aber „die Tatsache, dass er die Journalisten zu seinem Publikum macht, spricht (aber) dafür.“⁴²⁵ Mit Sicherheit kann man davon ausgehen, dass sich ohne das Beisein von Adams und seinem Kollegen Su, die Szene in einer veränderten Version zugetragen hätte. Auf welche Art und Weise bleibt jedoch offen. Ob das hier herangezogene Beispiel McLuhans These bestätigt, sei dahingestellt, jedoch hilft es, die Aussage zu verstehen.

Von diesem Beispiel aus sei es nur noch ein kurzer „Entwicklungsschritt bis zur per Video gefilmten Enthauptung des 26-jährigen US-Amerikaners Nicholas Berg, angeblich aus Rache für die Folterungen irakischer Gefangener durch US-Soldaten im Abu-Ghuraib-Gefängnis. Das Video wurde am 11. Mai 2004 im Internet und in anderen Bildmedien verbreitet.“⁴²⁶ In beiden Fällen wurden die Bilder für den direkten Einsatz in der Kriegführung produziert. Sie waren wesentlicher Bestandteil in der Kriegsstrategie.

423 Schwingeler/Weber, in: Paul 2008, S.359.

424 Paul 2004, S.326.

425 Schwingeler/Weber, in: Paul 2008, S.359.

426 Placke, in: Glunz/Petka/Schneider 2007, S.427.

Als weiteres Beispiel kann hierzu auch der Anschlag des 11. Septembers 2001 auf die beiden *Twin Towers* in New York herangezogen werden. Journalisten wurden hierbei instrumentalisiert, aktuelle Aufnahmen in Umlauf zu bringen und somit das Bild zur eigentlichen Tat werden zu lassen. Diese zeigen nicht nur den Akt des Sterbens und des Tötens, sie selbst sind Teil davon.

Den direkten Einfluss, den der Dokumentarfotograf auf die Szenerie hat, beschreibt Henri Cartier Bresson in seinem bekannten Aufsatz *Der entscheidende Augenblick* von 1952: „In unserem Beruf hängt alles von der Beziehung ab, die man zwischen sich selbst und jenen Menschen herstellt, die man photographiert. Ein falsches Wort - und alles ist verdorben. Wenn sich das Modell irgendwie unwohl fühlt, dann zieht sich seine Persönlichkeit in Bereiche zurück, die der Kamera nicht zugänglich sind.“⁴²⁷ Deutlich wird in dieser Aussage vor allem der Einfluss durch die Präsenz einer Kamera. Es geht hierbei auch um eine Art Selbstdarstellung des Fotografierten. „Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine »posierende« Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits vorher zum Bild“⁴²⁸, so Roland Barthes. Christian Doelker beschreibt dies als Anteil an Bildbedeutung, der der Fotografie vorgeschaltet sei.⁴²⁹ Noch bevor der Auslöser der Kamera durch den Fotografen betätigt wird, wird die Szene wesentlich beeinflusst. Anders, der Bildakt beginnt bereits mit dem Erscheinen des Fotografen und nicht erst mit dem Auslösen der Kamera.

Zur gesamten Handlung gehört also zusammenfassend das Handeln vor der Kamera, die Wahl des Bildausschnitts durch den Fotografen, die Wahl von Kamera, Brennweite, Fokus, Schärfe und Belichtungszeit wie auch die Gestaltung des Papierabzugs. Jo Reichertz, Professor für Kommunikationswissenschaften, äußert sich hierzu: „Da die (impliziti-

423 Schwingeler/Weber, in: Paul 2008, S.359.

424 Paul 2004, S.326.

425 Schwingeler/Weber, in: Paul 2008, S.359.

426 Placke, in: Glunz/Petka/Schneider 2007, S.427.

427 Cartier-Bresson, Henri: *Der entscheidende Augenblick* (1952), in: Stiegler 2010, S.197-205, hier S.200.

428 Barthes 1985, S.18/19.

429 Vgl. Doelker 1997, S.70.

ten oder expliziten) Entscheidungen über die wesentlichen Elemente der Kamerahandlung zeitlich der Handlung vor der Kamera vorangehen bzw. diese dominieren, bildet die Kamerahandlung den dominanten Handlungsrahmen, in den die Handlung vor der Kamera unauflöslich eingebunden ist.“⁴³⁰ Er setzt das Handlungsgeschehen vor der Kamera mit Zeichen gleich, die sich in der Fotografie eingeschrieben haben. Diese zu erkennen und zu lesen, gehören für ihn zusammen mit der Bildanalyse zu einer Vollständigkeit, um die Fotografie verstehen zu können.⁴³¹ Auch Philippe Dubois beschreibt diesen Sachverhalt in gleicher Weise. Seine These lautet, „daß kein Foto nur als Bild betrachtet und begriffen werden kann, sondern auch und vor allem als Resultat eines Aktes.“⁴³²

3.5 Fotografie und Kunst

Im Folgenden soll nun - gerade im Hinblick auf und überleitend zum kommenden Kapitel *Positionen zur Musealisierung* - der Einbezug der Fotografie in den Bereich der Kunst näher beleuchtet werden. Denn unbestreitbar ist „die Fotografie (...) in der Kunstgeschichte angekommen und übernimmt in ihr zugleich eine wichtige Rolle.“⁴³³ So sind heute Fotografennamen wie Gregory Crewdson, Thomas Ruff, Jeff Wall, Thomas Demand oder Cindy Sherman, um nur einige zu benennen, wesentlicher Bestandteil verschiedener Rankinglisten auf dem Kunstmarkt. Ihre Werke sind in den namhaftesten Kunstmuseen weltweit ausgestellt und auf dem Markt erzielen sie Höchstpreise. „Sie [die Fotografie] ... spielt mit den gleichen Regeln von Experten und Ausnahmepersönlichkeiten - sprich individualistischen Künstlerphotographen, wie es das Establishment des Kunstmarktes eingeführt hat.“⁴³⁴ Die Position der Fotografie ist zudem auch in der Kunstgeschichtsschreibung abzulesen. Von der Erfindung bis zu ihrer Ankunft „als eigenständiges künst-

430 Reichertz, in: Schröder 1994, S.253-280, hier S.259.

431 Vgl. ebd., S.259.

432 Wolf, Herta (Hrsg.): *Philippe Dubois. Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Dresden 1998. S.9.

433 Stiegler 2010, S.12

434 Schütz, in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur 2001, S.94-103, hier S.98.

lerisches Ausdrucksmittel⁴³⁵ ist jedoch auf eine Zeitspanne von weit über einhundert Jahren zurückzublicken, so Christian Gapp.

In ihren Anfängen fand die Fotografie und findet seit jeher Anwendung in unterschiedlichen Bereichen. „Die Fotografie steht zwischen Kunst und Technik, Kunst und Natur, Ideal und Naturgesetzen“⁴³⁶, so Bernd Stiegler zusammenfassend. Es gibt keine eindeutige und ausschließliche Zuweisung in nur einen Teilbereich. Die Besonderheit liegt demnach und bis heute in ihrem Doppelpotenzial, zum einen als Dokument und gleichzeitig als Kunstwerk gelesen werden zu können. Dies ist zum einen auf die Möglichkeit ihrer Reproduzierbarkeit zurückzuführen, wie auch auf das vermeintliche Wirklichkeitsverständnis, auf die fotografische Fähigkeit, Abbilder von Urbildern in Form von höchstmöglicher Ähnlichkeit zu schaffen: „Daß Photographien ohne nennenswerte Mühe Details festhalten konnten, machte sie im neunzehnten Jahrhundert zum hochgeschätzten Medium wissenschaftlicher Illustrationen – und besserer Reproduktionen von Kunstwerken.“⁴³⁷ Die erstmalige Präsentation in einer Pariser Kunstausstellung von 1859 teilte die Kunstkritiker in zwei Parteien. Baudelaire kann hier als einer der Gegner benannt werden. Die der Fotografie zugesprochene Objektivität bezeichnet er als kunstfeindlich. Auch Walter Benjamin beschreibt später den Unterschied dieser fotografischen Darstellungen „gegenüber den traditionellen Bildern und dem traditionellen Sehen (...) [und sieht diesen] im dezidiert apparativen Sehen, seiner Objektivität, ja seiner Macht der Entfremdung.“⁴³⁸ Die technische Reproduktion birgt „den Verlust des Hier und Jetzt, den Verlust von Einmaligkeit, Autonomie und Kulturwert als Paradigmen des traditionellen Kunstwerks.“⁴³⁹ Er spricht hier vom Verlust der Aura eines Kunstwerks. Die Gegenposition argumentiert hingegen mit dem individuellen Stil der einzelnen Fotografen.⁴⁴⁰ Grundsätzlich weist

435 Gapp, Christian: *Das Foto als visuelles Skalpell* (2003), in: Deppner, Martin Roman / Jäger, Gottfried (Hg.): *Denkprozesse der Fotografie. Beiträge zur Bildtheorie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979–2009*. Bielefeld 2010. S.348–354, hier S.348.

436 Stiegler 2010, S.116.

437 Daston, Lorraine / Galison, Peter: *Photographie als Wissenschaft und als Kunst* (2007), in: Stiegler 2010, S.59–70, hier S.61–62.

438 Dobbe 2007, S.175.

439 Ebd., S.175.

440 Vgl. Daston/Galison, in: Stiegler 2010, S.59–70, hier S.63–64.

der ästhetische Diskurs im 19. Jahrhundert der Fotografie „einen Platz auf Seiten der Technik, der mechanischen und maschinellen Reproduktion, oder dem maschinellen Abschreiben der sichtbaren Erscheinung zu.“⁴⁴¹ Der Bruch mit der Tradition erfolgt in diesem Kontext „erst mit der Avantgarde und der ästhetischen Nobilitierung des neuen, »objektiven« Sehens“⁴⁴². Damit erhält sie ihre „Anerkennung als eigenständige Kunstform und zugleich ihre kunsttheoretische Begründung.“⁴⁴³

Die anfängliche Skepsis gegenüber der Fotografie als Kunstform aufgrund ihres Reproduktionspotenzials mag sich heute vielleicht auf die Gegenseite verlagert haben. Wie in den vorangegangenen Kapiteln detailliert beschrieben, sind die Objektivität, die Authentizität und das Potenzial einer Wirklichkeitsvermittlung in und durch die Fotografie äußerst fragwürdig, wenn nicht ohnehin gänzlich abzuweisen und zu negieren. „Eine Ontologie des fotografischen Bildes [lässt] sich nur noch unter sehr eingeschränkten Bedingungen aufrechterhalten“⁴⁴⁴, so schreibt Ralf Christofori. „Wie ein Zitat reißt das Foto Bildwirklichkeit aus dem Zusammenhang“⁴⁴⁵ und abstrahiert dadurch das festgehaltene Ereignis oder Nicht-Ereignis. Anders gesagt kann „die Schwäche der dokumentarischen Fotografie, ihre Unfähigkeit, Zusammenhänge deutlich zu machen, (ist also gerade) [als] die Stärke der künstlerischen Fotografie“⁴⁴⁶ gesehen werden. Sprich, Aufnahmen lösen die abgebildeten Gegenstände aus ihren Funktionszusammenhängen und werden so zu Abstraktionen in Form von fotografischen Darstellungen. Sie sind, so Bernd Stiegler „Bildzonen der Unbestimmtheit, die gerade weil sie sich den Funktionszusammenhängen entziehen, als Kunst valorisiert werden und ihre Funktion als Kunstwerke erhalten.“⁴⁴⁷

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Tatsache, dass wir heute im so genannten Medienzeitalter leben.

441 Stiegler 2010, S.117.

442 Ebd., S.118.

443 Ebd., S.118.

444 Christofori 2005, S.147.

445 Bolz, in: Bolz/Rüffer 1996, S.36.

446 Ebd., S.36.

447 Stiegler, Bernd: »Die eigentliche Realität ist ins Funktionale gerutscht.« *Kapitalismuskritik und Fototheorie. Zur Karriere eines berühmten Zitats*, in: Holzer, Anton Dr. (Hrsg.): *Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 105. Marburg 2007. Jg.27. S.37-43, hier S.42.

Hierfür sind die Korrelation und die Interaktion der Bilderlosigkeit und Bilderflut als kennzeichnend und charakterisierend zu benennen. Will heißen, „daß Bilderlosigkeit - je nach Standpunkt - zum Problem, zur Gefahr oder schlicht zur Realität in eben dem Maß geworden ist, in dem es immer mehr Bilder, immer schnellere Bilder bzw. immer schnellere Bilderfolgen und immer lautere, immer buntere Bilder, in dem es, so die Vermutung mancher Kulturdiagnostiker, die Überfülle medial vermittelter Bilder gibt.“⁴⁴⁸ In diesem Kontext, so Horst Wackerbarth, „sagen Kulturpessimisten den Tod der Photographie voraus.“⁴⁴⁹ Er erwidert diese Annahme mit der genau gegenteiligen Behauptung. Nach Meinung des Fotografen, stehe ihr die große Zeit mit Anerkennung und Beliebtheit im 21. Jahrhundert erst noch bevor.⁴⁵⁰ Weiter sieht er den Siegeszug der Fotografie im Bereich der Kunst. Auch Bernd Stiegler schreibt diesem Medium eine nicht wegzudenkende Bedeutung in der Kunst zu: „Die Fotografie ist für die Kunst zu einer privilegierten Gestaltungsform geworden, ohne die die zeitgenössische Kunst unvorstellbar wäre.“⁴⁵¹

Doch was erhebt sie nun zum Kunstwerk? Noch in den 1960er-Jahren gelten formalästhetische Kriterien zur Beurteilung einer künstlerischen Fotografie. Hierzu sind der individuelle Abzug, die Lesbarkeit des persönlichen Ausdrucks des jeweiligen Fotografen sowie die Originalität anzuführen. Ralf Christofori beschreibt, wie jedoch die an den Fotokünstler und sein Werk gerichteten Ansprüche zwei unterschiedliche Richtungen hervorbringen: die eine Forderung beinhaltet ein möglichst neutrales, naturgetreues Bild der Welt, während das zweite Modell eine subjektive, individuelle Auseinandersetzung mit dem abzubildenden Bereich verlangt, um ihre Gültigkeit und Anerkennung als Kunst zu erhalten.⁴⁵² „Gegen die Autoritäten solcher Repräsentationsmodelle“⁴⁵³ wenden sich ab den 1960er-Jahren zunehmend sowohl die Kunstschaffenden wie auch die Theoretiker aus dem Bereich der Fotografie. Hierzu

448 Dobbe 2007, S.130.

449 Ebd., S.130.

450 Vgl. Wackerbarth, Horst: *Die Ikonen des 21. Jahrhunderts*, in: Bolz/Rüffer 1996. S.192-197, hier S.193.

451 Stiegler 2010, S.119.

452 Vgl. Christofori 2005, S.149.

453 Ebd., S.151.

äußert sich 1977 Victor Burgin maßgeblich: „Counter to the nineteenth-century aesthetics which still dominate most teaching of photography, and most writing on photography, work in semiotics has shown that a photograph is not to be reduced to >pure form<, nor >>window to the world<, nor is it a gangway to the presence of an author. A fact of primary social importance is that the photograph is a place of work, a structured and structuring space which in the reader deploys, and is deployed by, what codes what he or she is familiar with in order to make sense.“⁴⁵⁴ Der britische Künstler Burgin spricht hier also das Zusammenspiel der unterschiedlichen Aspekte an, die bei der Beurteilung einer Fotografie bezüglich ihres Kunststatuts herangezogen werden wollen. Dabei spielen Fragen zum Bildstatus, zur Rolle des Fotografen, zur Rezeption durch den Betrachter wie auch zur Ausstellungspolitik eine wesentliche Rolle. Es „werden verschiedenste im fotografischen Bild wirksam werdende Repräsentationsmodelle aufgedeckt beziehungsweise reflexiv verwendet.“⁴⁵⁵ Ralf Christofori fordert daher für eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit dem Thema Fotografie, diese „als Konglomerat verschiedener bedeutungsstiftender Kontexte und Verweisungszusammenhänge vorzustellen – ganz gleich, ob man die Fotografie als Medium, als Bild oder als gesellschaftlich-kulturelle Formation betrachtet.“⁴⁵⁶ In diesem Sinne sollen nun im folgenden Kapitel diese verschiedenen Kontexte zusammengeführt werden. Dabei werden die Rollen des Fotografen, der ausstellenden Institution wie auch die Sichtweise des Betrachters näher untersucht.

454 Burgin, Victor (1977) in: Christofori 2005, S.151.

455 Christofori 2005, S.152.

456 Ebd., S.152.

In diesem Kapitel wurden Ansätze der Fotografietheorien aufgegriffen. Jedoch soll hier keineswegs ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Vielmehr sollten wichtige Aspekte für das Verständnis von Dokumentationsfotografie aufgegriffen werden – gerade im Hinblick auf die nun folgende Untersuchung einer Kunstraumpräsentation. Zumal eine Fototheorie, die sich auf Vollständigkeit beruft, nach Meinung Wolfgang Kemps zweifelhaft scheint, denn „die Foto-Theorie ist kein kontinuierliches Unternehmen. (...) Die Foto-Theorie hat zwar stehende Motive, Ecksteine des Denkens, aber sie hat keine Tradition, keine Schulen und keine Schulung des Denkens.“⁴⁵⁷ Darüber hinaus war es mir wichtig, verschiedene Sichtweisen und Blickwinkel in die Theoriedebatte mit einzubeziehen: so spielt die Berücksichtigung der Bedingungen und Umstände beim Akt des Fotografierens eine wesentliche Rolle bei der Untersuchung, wie auch für das Verständnis beim Betrachten der Darstellung. Zusammen mit den Inszenierungsstrategien, die sich in der Kriegsfotografie gebündelt wiederfinden (und worauf im Kapitel *Kriegsdokumentation* ausführlich eingegangen wurde⁴⁵⁸), kann mit den Worten Villém Flussers resümiert werden: „Eine Fotografie ist eine teils von konvergierenden, teils widersprüchlichen Absichten erzeugtes Phänomen. (...) Jede Fotografie ist das Resultat eines dramatischen Kampfes zwischen heterogenen Absichten.“⁴⁵⁹

Im Wesen der Fotografie liegt es zunächst begründet, den abzubildenden Gegenstand aus seiner Umgebung, aus seinem Funktionszusammenhang zu entheben. Allerdings, so fasst Bernd Stiegler die Gedanken von Norbert Bolz zusammen, geschieht dies „in Gestalt eines Sieges der Abstraktion und der Oberfläche“⁴⁶⁰. In diesem Zusammenhang möchte ich auch nochmals auf das triadische Verhältnis zwischen Fotograf, Rezipient und der fotografischen Darstellung verweisen. Als eindeutiges Charakteristikum ist

457 Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie I. 1839-1912*, in: Kemp/Amelunxen 2006, S.42.

458 Vgl. Kapitel *Kriegsdokumentation*, S.40 ff.

459 Flusser, Villém: *Fotokritik* (1984), in: Amelunxen 2000, in: Kemp/Amelunxen 2006, S.190-194, hier S.190

460 Stiegler 2006, S.397.

demnach zunächst dem Medium seine Mehrdeutigkeit zuzuschreiben. Es ist unmöglich, mit Hilfe der zweidimensionalen Reproduktion eindeutige Aussagen zu treffen, da die Lesbarkeit immer direkt mit dem Betrachter und dessen Vorstellungen, Erfahrungen und seinem Wissen zusammenhängt. Fotos sind gleichzeitig „objektive Wiedergabe und persönliche Aussage, genaues Abbild oder getreue Transkription eines ganz bestimmten Augenblicks von Wirklichkeit und Interpretation dieser Wirklichkeit.“⁴⁶¹ Auch durch die „Praxis seiner Rezeption und instrumentellen Verwendung“⁴⁶² entstehen verschiedene Lesbarkeiten. Der Kontext ist entscheidend.

Außerdem wurde aufgezeigt, wodurch die Kriegsfotografie ihre Faszination erzeugt. So ist es auf der einen Seite die realitätsvermittelnde Aura der Fotografie, die den Betrachter ergreift und in seinen Bann zieht. Es ist der emotionale Gehalt, der in den Abbildungen steckt. Gleichzeitig ist es aber auch eine abstrahierende Eigenschaft, die der Fotografie zugrunde liegt und damit das Dargestellte trotz einer Nähe zum Motiv weit in die Ferne des Betrachters rückt.

Distanz und Abstraktion werden zudem noch durch die konstruierte Wirklichkeit in den Abbildungen verstärkt. In diesen steckt eine eigene Wirklichkeit, welche nicht mit der Realität gleichzusetzen ist. Folglich ist die Fotografie nicht in der Lage, Realität zu transportieren. Auf diesen Themenkomplex angewandt möchte ich auch nochmals die Ergebnisse aus dem vorangegangenen Kapitel heranziehen und zusammenfassen: eine objektive Darstellung von Kriegsrealität ist nicht möglich. Kriegskommunikation ist immer geleitet von Interessen. Durch und mit Hilfe der Instrumentalisierung der Medien inszeniert „die Berichterstattung (inszeniert) eine interessensabhängige Wunsch-Realität des Krieges.“⁴⁶³

Der Medientheoretiker Norbert Bolz verweist auf die Unbestimmtheit des Mediums, die sie zu „einer besonderen Rolle unserer Mediengesellschaft“⁴⁶⁴ erwachsen lässt: „Diese Unbestimmtheit der Photographie korrespondiert

461 Sonntag 2003, S.34.

462 Haus, Andreas: *Fotografie und Wirklichkeit* (1982), in: Amelunxen 2000, in: Kemp/Amelunxen 2006, S.89-93, hier S.90.

463 Meyer 2009, S.44.

464 Stiegler 2006, S.397.

auch mit ihrer unbestimmten, offenen Positionierung ‚im Konfinium zwischen Wahrnehmung, Bild und Zeichen.‘ Von der Wahrnehmung unterscheidet sich die Photographie durch ihre Prägnanz, vom Bild durch ihre Kontingenz und vom Zeichen durch ihre Unbestimmtheit.“⁴⁶⁵ Weiter fährt er fort: „Die klassische Fotografie könnte sich neu positionieren, indem sie den Kulturkampf Simulation vs. Authentizität inszeniert. Und so könnte ihr Credo lauten: Die klassische Fotografie rettet die Oberfläche der Dinge und den ‚retinalen‘ Blick vor dem neuen Absolutismus der Simulation und vor dem radikalen Konstruktivismus der Cybersphere - (eben) im großen stillen Bild.“⁴⁶⁶

Vielleicht ist der angesagte Kampf der Fotografie in der Verortung der Kriegsfotografie im Museum zu sehen. Dies soll in folgendem Kapitel hinterfragt und untersucht werden.

POSITIONEN ZUR MUSEALISIERUNG

4

Wahrnehmen - fotografieren - gesehen werden: dies sind verschiedene Stationen, die die Fotografie durchläuft. Doch wer sieht was? Wer ist in der Lage, was zu sehen? Aus welcher Sicht sieht man? Wer gibt die Erlaubnis zu sehen? Und wer verweigert die Erlaubnis? Die Verlagerung des Medienbilderstroms in die Ausstellungsräume von Museen und Galerien bringt unwillkürlich einen tiefgreifenden Funktionswandel mit sich, der sich unmittelbar auf die Wahrnehmung des Betrachters auswirkt. Entscheidend hierfür ist, dass die museale Präsentation als eine Art Haltestelle im beschleunigten Verkehr der medialen Bilder gesehen werden kann, wobei vor allem die Geschwindigkeit der Rezeption gebremst wird. Die Lesart eines fotografischen Bildes ist also auch wesentlich davon abhängig, „unter welchen Bedingungen es repräsentiert und wie es für einen Betrachter repräsentiert“⁴⁶⁷ wird. Wie bereits erläutert, ist die Fotografie an sich nicht in der Lage,

465 Stiegler 2006, S.397.

466 Bolz, Norbert zitiert in: Stiegler 2006, S.398.

467 Christofori 2005, S.129.

eine eigenständige Interpretation zu vermitteln. Sie ist vielmehr auf ein sich einander bedingendes Beziehungsgeflecht zwischen Betrachter und Präsentationskontext angewiesen. Gemeint ist hier jedoch nicht nur der Ort der Präsentation oder das Medium, sondern ebenso entscheidend ist die Art des Erscheinens: ob einzeln, als serielle Abfolge, „als einfache Fotodokumente (,der Ort, an dem die Leiche des Opfers gefunden wurde', ,der Schauplatz des Attentats', ,der Unfall') oder bereits verwandelt in Ikonen, Insignien, Embleme, Symbole einer Situation oder eines Ereignisses (...): das Leiden der Palästinenser, der Krieg in Vietnam, der Schmerz einer Mutter, die Not der Opfer, die Brutalität der Söldner.“⁴⁶⁸ Die Fotografie und das Museum sind nun beide kulturelle Objekte, die eine ästhetisierende Sichtweise auf den Tod erlauben.⁴⁶⁹ Beide sind in der Lage, das Dargestellte in eine andere Ebene zu heben, woraus sich für den Betrachter neue Blickwinkel ergeben.

Die Fotografie als Dokument oder die Fotografie als Kunst? Unwiderlegbar steht das Pressebild im Kunstraum in einem faszinierenden Spannungsfeld, das sich zwischen autonomem Bild, der Referenz zur Realität und der Frage nach der Authentizität bewegt. Angenommen, Kriegsfotografien sind an der Museumswand künstlerisch aufgeladen, so stellt sich natürlich die Frage, wer ist hierfür verantwortlich? Ist es der Fotoreporter, der aus einem bestimmten Winkel fotografiert, den Effekt von Kontrasten nutzt, einen komponierten Ausschnitt wählt? Dieser Frage ist in einem ersten Schritt in Form einer Produktionsanalyse nachzugehen. Oder aber ist es die Institution, die die Werke, im Vergleich zu ihrem eigentlichen printmedialen Erscheinen, überdimensioniert entwickelt an den reinen weißen Wänden präsentiert? In einem weiteren Kapitel soll daher der Ort der Ausstellung näher untersucht werden. Oder ist es schließlich der Betrachter, der den Kriegsfotografien aufgrund ihrer Platzierung einen künstlerischen Anspruch zuschreibt? Hierbei steht die Wirkung auf den Betrachter und dessen Rezeption im Fokus. War bisher die Fotografie mit ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit Mittel-

468 Michaud, in: Fischer 2005, S.26-33, hier S.27.

469 Vgl. Azoulay 2001, S.4.

punkt der Untersuchung, so soll in folgendem Kapitel der Umgang mit der visuellen Darstellung des Todes aus der Sicht des Fotografen, des Museums sowie aus dem Blickwinkel des Betrachters thematisiert werden. Zudem wird die Ausstellungspraxis näher betrachtet: Finden sich in den Fotografien „klassisch“ kunstgeschichtliche Motive des Leidens wieder? Sprich, ist den Arbeiten eine kunstgeschichtliche Bildsprache eingeschrieben? Wird die Verknüpfung der Wirklichkeit bewusst in die Tradition der Kunstgeschichte gestellt?

Der Fotograf

4.1

Der Soldat schießt. Der Fotograf schießt ebenfalls. Das Foto zeigt den Schusswechsel zwischen den Kriegsteilnehmern. Hierbei zeigt sich die Rolle, welche dem Bildjournalisten zukommt: zum einen ist diese bestimmt durch eine Notwendigkeit, anwesend zu sein, gleichzeitig aber auch durch die Unmöglichkeit einer direkten Teilnahme an dem Geschehen. Der Fotograf verkörpert das Risiko, da er sich stellvertretend für die Medienkonsumenten in Gefahr begibt, um ebenso „stellvertretend diesen Nervenkitzel zu verspüren.“⁴⁷⁰ Bernd Graff bezeichnet Kriegsphotografen daher als „Augenkorrespondenten der Gefahr, in die sie sich begeben haben.“⁴⁷¹ Sein Werkzeug, gleichzeitig das Beweisstück seiner Augenzeugenschaft, ist der Fotoapparat, mit welchem der Besitzer in der Lage ist, alles festzuhalten: Landschaften, Körper und Stilleben. Das Besondere an allen Aufnahmen ist die Zufälligkeit, der sie unterliegen. Denn sie alle könnten ebenso gar nicht erst existieren: „Wenn im Moment des Ereignisses niemand da ist; wenn die, die dort sind, ums Leben kommen; oder wenn niemand die Zeit oder die Geistesgegenwart hat, zu reagieren.“⁴⁶⁷ Ist der Fotograf jedoch mit seiner Kamera am Ort des abzubildenden Geschehens, so ist der Mensch

470 Bronfen, in: Stahel 2009, S.125-129, hier S.129.

471 Graff, Bernd: *Zum Tod von Tim Hetherington und Chris Hondros. Sie gaben dem Grauen menschliche Gestalt.* URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-von-tim-hetherington-und-chris-hondros-sie-gaben-dem-grauen-menschliche-gestalt-1.1088155> (Stand:21.04.2011)

472 Michaud, in: Fischer 2005, S.26-33, hier S.28.

selbst entscheidend für die Wahl des Motivs. Die beobachtende Intensität, die Entscheidung der Motivwahl ist also in erster Linie abhängig von dem ethisch-moralischen Bewusstsein eines Einzelnen. Es liegt allein am Fotografen, Aufnahmemoment und Komposition perfekt aufeinander abzustimmen. Otfried Schütz setzt demnach die Fotografie mit einer These, einer Behauptung gleich, „welche der subjektiven Sicht- und Denkweise des Photographierenden verhaftet bleibt.“⁴⁷³ Doch inwieweit ist dieser inmitten eines Kugelfeuers dazu wirklich in der Lage?

„Als Kriegsreporter schläft man neben den Toten und lebt mit den Lebenden, die getötet werden,“⁴⁷⁴ so beschreibt Don McCullin seinen eigenen Beruf. Nicht selten sind es aber auch die Bildberichterstatter selbst, die zu den Toten gehören. Die Situation von Bildreportern in Kriegen zeichnet sich von Beginn an in erster Linie durch das Risiko aus. So starben bereits im Amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865) Fotoreporter an der Front beim Ausüben ihrer Tätigkeit. „Im gesamten Indochinakrieg von November 1945 bis April 1975 sollen Tad Bartimus zufolge 135 Fotoreporter ums Leben gekommen sein“⁴⁷⁵, über die Anzahl der im Irakkrieg getöteten Journalisten gibt es verschiedene Angaben. *Reporter ohne Grenzen* ist eine der wenigen Organisationen, die Statistiken und Chronologien über getötete Bildjournalisten, Reporter und Kameraleute in den Kriegen weltweit führen. Eine dieser Bilanzen besagt, dass im Jahre 2008 mindestens 60 Journalisten und ein Medienassistent während oder wegen ihrer Arbeit ums Leben gekommen seien, 673 Journalisten seien festgenommen worden, 929 hätten Gewalt erlitten oder seien bedroht und 29 entführt worden.⁴⁷⁶

Der Entwicklung des Berufsfeldes der Kriegsberichterstatter sowie der Kriegsdokumentation im Allgemeinen wurde im Kapitel *Zur Darstellung: vom Krimkrieg zum Krieg gegen den Terror* bereits ausführlich nachgegangen. Diese

473 Schütz, in: *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur* 2001, S.94-103, hier S.99.

474 Krücken, Stefan: *Kämpfen mit den Händen*, in: GQ, August 2009. S.130-137, hier S.133.

475 Elter, Andreas: *Tod eines Kameramannes. Fotografen und Kameraleute zwischen den Fronten*, in: Paul 2008, S.450-457, hier S.454.

476 Vgl. Reporter ohne Grenzen: *ROG-Bilanz 2008* vom 30.12.2008. URL: <http://www.reporter-ohne-grenzen.de/archiv/pressemitteilungen/archiv-pressemitteilung-single/period/1199142000/31622399/archived/select/pressemitteilungen/article/39/rog-bilanz-2008-bessere-zahlen-klima-bleibt-feindlich-repression-im-internet-nimmt-zu.html>

Entwicklung rückblickend betrachtend veranlasst Rainer Fabian zu der Aussage, dass der Kriegsfotograf des 20. Jahrhunderts durch den Windkanal eines Berufes gegangen sei, der zu den aufregendsten und zynischsten der Welt gehöre. Er sei das Produkt des Jahrhunderts der Illustrierten und Magazine.⁴⁷⁷ Aus diesem Grund wird der Kriegsfotograf vermutlich mehr denn je mit dem Vorwurf konfrontiert, dass er „als Voyeur(e) durch die Sodom und Gomorrhas unserer Zeit streife(n)“⁴⁷⁸, um auf diese Weise, sprich durch das Ausnutzen des Elends anderer, Karriere zu machen. („Nach traditionellem Verständnis ist Voyeurismus ein einsames Vergnügen mit den Mängeln einer Notsituation.“⁴⁷⁹) Aber ist es die Aufgabe des Fotografen, einzugreifen, anstatt zu fotografieren? Oder ist seine Aufgabe im Krieg in erster Linie diejenige, Bericht zu erstatten, darzustellen? Die Pflicht des Pressefotografen ist dadurch bestimmt, so Alexander Godulla, dass er „den Standpunkt eines Beobachters nicht aufgeben kann. (...) [Er] muss nicht nur sehen, was gerade ist, sondern auch antizipieren, was schließlich sein wird,“⁴⁸⁰ um so die besten Bilder schießen zu können. Und weiter, ist es dann die Entscheidung des Fotografen, zu fotografieren, um den Blick für den Betrachtenden zu lenken? Oder liegt die Entscheidung in zweiter Hand? Nämlich in der der Bildagenturen bzw. in der institutionellen Hand, diese zu veröffentlichen, zu präsentieren? Sicherlich wäre es ein Fehler, die Fotografen für die Grenzen des Dargestellten alleine verantwortlich zu machen, da diese für Agenturen, die wiederum die Bilder für Publikationen auswählen, arbeiten. Die Editoren sind gebunden an Richtlinien und zudem an die Erwartungen des Lesers, wie auch die Institution vom Besucher und der Markt generell von der Nachfrage abhängig sind.

So werden also vielleicht Szenen fotografiert, die nie publiziert werden, gleichzeitig aber werden wohl auch Ereignisse bewusst nicht fotografiert und auf diese Weise nicht in den Umlauf gebracht. In diesem Sinne möchte ich hier auch nochmals auf die Zensur verweisen. „Wird die Zensur strikt gehandhabt, wird nicht diskutiert: Der

477 Vgl. Fabian/Adam 1983, S.41/42.

478 Ebd., S.41.

479 Springer, Peter: *Voyeurismus in der Kunst*. Berlin 2008. S.257.

480 Godulla 2009, S.19.

Zugang zu dem betreffenden Gebiet ist dann einfach ‚verboten‘ - und von Orten, an die man nicht gelangt - ist schlecht berichten.“⁴⁸¹ Im vorangegangenen Kapitel *Zur Rolle der Medienbilder bei der Kriegsdarstellung und -deutung* wurde deutlich herausgestellt, dass Kriegsbilder heute selbst Teil der Kriegsstrategie sind und der Berufsfotograf nicht selten für diese Zwecke instrumentalisiert wird. So zählt zu den schwierigsten Herausforderungen für seriöse und verantwortungsbewusste Berichterstatter herauszufiltern, wann sie instrumentalisiert werden sollen und wie sie sich dem zugleich entziehen können.⁴⁸² Denn Kriegsreporter sind an die Kontrolle, die die Konfliktparteien über das Gebiet und die Ereignisse ausüben, zwangsläufig gebunden. Demnach wird nicht erst bei der Veröffentlichung selektiert, sondern es wird bereits im Vordergrund reguliert, was erlaubt ist, abzubilden und was nicht. Der Bewegungsradius eines Fotografen im Krieg ist begrenzt. So schreibt Yves Michaud, „dass das, was fotografiert wird, zunächst das ist, was fotografiert werden kann, im Sinne des physisch Machbaren und des moralisch Zulässigen und Statthaften.“⁴⁸³

Zusammenfassend kann gelten, dass Kriegsbilder heute zu verkaufbaren Produkten der Massenmedien zählen, deren Lieferung Bedürfnisse erfüllt. Diese Gegebenheit schafft ein ineinander verschlungenes und sich gegenseitig bedingendes Beziehungsgeflecht zwischen Produzent, Markt und Rezipient. Der in der Schweiz geborene Fotokünstler Michael von Graffenried arbeitete Jahrzehnte als Fotojournalist und beschreibt seinen Beruf heute wie folgt: „Alles, was man heute in den Medien findet, ist von jemandem gewollt, erscheint aus bestimmten Gründen in der Zeitung, arbeitet für jemanden, ist kurz gesagt Manipulation.“⁴⁸⁴ Journalisten und Reporter „sind Rädchen in einem Getriebe.“⁴⁸⁵ Auch Bettina Gaus, selbst politische Korrespondentin der *tageszeitung (taz)*, schreibt den Kriegsreportern die nostalgische und romantisierte Sichtweise als „wagemutigen Einzelkämpfer mit einer rauen Schale und

481 Michaud, in: Fischer 2005, S.26-33, hier S.29.

482 Vgl. Gaus 2004, S.11.

483 Michaud, in: Fischer 2005, S.26-33, hier S.29.

484 Mack, Gerhard: „Menschen so zeigen, wie sie sind“. Interview mit Michael von Graffenried, in: art. Das Kunstmagazin. Ausgabe 10/2010, S. 124-126, hier S. 125.

485 Michaud, in: Fischer 2005. S.26-33, hier S.33.

einem Herz aus Gold⁴⁸⁶ ab; stattdessen seien sie in erster Linie Teil der gigantischen Medienindustrie. Die Arbeit des Kriegsfotografen ist „durch die Ambivalenz zwischen Sensationsgier und der Jagd nach spektakulären Aufnahmen auf der einen Seite und das dokumentarisch-journalistische Interesse auf der anderen Seite“⁴⁸⁷ gekennzeichnet. Wenn man mit Sicherheit einen Teil der aktuellen Berichterstattung als puren Voyeurismus betiteln kann, so darf dabei jedoch nicht in Vergessenheit geraten, dass „es dieser Beobachtungsneugier zu verdanken ist, dass Kriege und Kriegsverbrechen überliefert werden.“⁴⁸⁸ Ohne Kriegsberichtersteller würden Kriege und Krisen nicht überliefert werden.

Und dennoch bleibt die Frage nach den Motiven der Kriegsfotografen. Was treibt die Journalisten dazu, sich wohl wissend in Lebensgefahr zu begeben? „Viele Fotografen, auch ich, [so Marcel Mettelsiefen in einem Spiegel-Interview über seinen Beruf als Kriegsfotograf] gehen diese Risiken ein. Wir versuchen, das perfekte Bild zu bekommen – und überschreiten dabei oft die Grenze des gesunden Menschenverstands.“⁴⁸⁹ Wohl nicht immer ist dies mit einem ideologischen Ansatz zu begründen. In diesem Sinne beantwortet Andreas Elter, Professor für Journalistik, diese Frage mit Blick auf die Geschichte der bildlichen Kriegs- und Krisenberichterstattung und unterscheidet zwischen vier verschiedenen Motiven, „die bis heute virulent seien: das dokumentarisch-journalistische Motiv, das propagandistische Motiv, das finanzielle Motiv, das künstlerische Motiv.“⁴⁹⁰ Als beispielhaft für die erstgenannte motivierte Ausführung seines Berufes steht unter vielen der argentinische Kameramann Leonardo Henrichens (1940–73), der Zeuge des ersten, missglückten Militärputsches gegen Chiles Präsidenten Salvador Allende war und dabei sein Leben ließ: „Er hatte seinem Mörder direkt ins Angesicht geblickt und seine Tötung gefilmt. Dieses Bild ging später um die Welt“⁴⁹¹ (Abb. 61). Das berühmte

486 Gaus 2004. S.41.

487 Elter, in: Paul 2008. S.457.

488 Ebd., S.457.

489 Spiegel online: Mettelsiefen, Marcel: *Fotograf in Misuratas Kampfzone. „Ich hätte viermal sterben können“*. Vom 21.4.2011. URL: www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,758517,00.html

490 Elter, in: Paul 2008, S.455.

gewordene Foto ist in Wirklichkeit ein Standbild aus der von Henrichsen gefilmten Sequenz vom 29. Juni 1973 in Santiago, Chile. Es handelt sich hierbei „um die drittletzte Sekunde der sechs Minuten langen, mit einer 16-mm-Eclair-Kamera gefilmten“⁴⁹² Szene. Auf einer Ladefläche eines Jeeps sind

Abb. 61

zwei Soldaten zu sehen: einer stehend, einer kniend, beide blicken direkt den Betrachter an und zielen dabei mit ihren Maschinenpistolen in dieselbe Richtung. Hinter dem Armeefahrzeug stehen zwei weitere Soldaten, beide sind der Kamera abgewandt. Der auf der Ladefläche stehende Soldat befindet sich in der Bildmitte und spielt in dieser Szene auch die für den Kameramann und die Betrachter traurige Hauptrolle: Der Schuss ist gefallen: der Rauch des Mündungsfeuers ist rechts oberhalb des Laufes zu erkennen und verweist auf die Tat. Das dokumentarisch-journalistische Interesse des Kameramannes wird vor allem dadurch deutlich, so Andreas Elter, dass er zu einem der wenigen Berichterstatter zählt, der bereits zum Zeitpunkt des ersten Putschversuches vor Ort war.

Im Gegensatz hierzu sind beispielsweise die Fotografien aus dem Spanischen Bürgerkrieg des Trios bestehend aus Robert Capa, Gerda Taro und David Seymour, immer partiisch. „Ihre Fotos verstehen sie als Waffen gegen den Faschismus.“⁴⁹³ So vermischt sich hier das dokumentarische mit dem propagandistischen Motiv. Alle drei mussten ihr Leben während der Ausübung ihres Berufes lassen.⁴⁹⁴ Das eigene politische Engagement ist hier demnach stärkste Antriebskraft. Oftmals meinen Journalisten, durch ihre eigene Berichterstattung unmittelbaren Einfluss auf die Ereignisse und das Geschehen ausüben zu können. Jedoch werden derartige Motivationen schnell relativiert und „die so genannte Macht der Medien schrumpft in den al-

491 Elter, in: Paul 2008, S.455.

492 Ebd., S.450.

493 Ebd., S.456.

494 Vgl. ebd., S.456.

lermeisten Fällen beträchtlich, wenn sie von einer globalen Gesamtbetrachtung auf den jeweiligen Einzelfall hin analysiert wird.⁴⁹⁵ Was bleibt, so schreibt Gaus, sei aber dennoch das Gefühl der ethischen Verpflichtung, über die Betroffenen und deren Schicksal Bericht zu erstatten.

Als weiteren Grund, sich in Krisengebiete zu begeben, führt sie auch den persönlichen Ehrgeiz an. Gaus schreibt dem Krieg nämlich ein „sportliches Element“⁴⁹⁶ zu und oftmals gehe es auch darum, als Erste oder Erster vor Ort zu sein, mit Verantwortlichen zu sprechen und die Verflechtungen aufzudecken, das seien die Erfolgsergebnisse, die einen bewegen, diese Gefahr einzugehen.⁴⁹⁷ Zudem, wie bereits geschildert, entwickelt sich die Fotoreportage schon Mitte der 1930er-Jahre zum Handelsobjekt auf dem publizistischen Warenmarkt. Dies ist eben auch im Zusammenhang mit dem erfolgreichen Aufkommen von vielen Magazinen und Illustrierten, wie der französische *Vu* oder dem amerikanischen Nachrichtenmagazin *Life*, zu sehen, die eine neue, publizistische Art der Fotoreportage fördern und dem Betrachter eine Art des „Dabeiseins“ suggerieren. So nennt Elter den französischen Pressefotograf Albert-Louis Deschamps als Beispiel für einen Bildreporter, der aus finanziellem Interesse aus dem Spanischen Bürgerkrieg berichtete. Keine seiner Aussagen lässt auf ein politisches Interesse schließen.⁴⁹⁸ Durch dessen Auftraggeber entstehen politisch kritiklose Propagandabilder für die spanischen Nationalisten. Hier kann er als Vorläufer der heute von beinahe allen Regierungen beauftragten PR-Kamerateams gesehen werden, deren Aufgabe darin besteht, ein bestimmtes Bild nach außen zu kommunizieren. Über die aktuelle finanzielle Motivation spricht auch „Ingolf Efler, Stellvertreter des ARD-Koordinators Immo Vogel beim verantwortlichen Südwestrundfunk“⁴⁹⁹ in dem Artikel *Groß rauskommen. Kriegsreporter wittern ihre Chance in Bagdad*. Hierin beschreibt er, wie Journalisten versuchen durch den Einsatz in bestimmten Kriegs- und Krisengebieten, Karriere zu machen, den beruflichen Durchbruch zu schaf-

495 Gaus 2004, S.66.

496 Ebd., S.65.

497 Vgl. ebd., S.65.

498 Vgl. Elter, in: Paul 2008, S.456.

499 Huber, Joachim: *Groß rauskommen. Kriegsreporter wittern ihre große Chance in Bagdad*. 20.03.2003. URL: <http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Medien;art290,2140128>

fen. Zu den finanziellen Abmachungen sagte Efler zudem: „Man verdient sicherlich mehr als jeder normale Auslandsreporter.“⁵⁰⁰

Einen anderen Ansatz verfolgt unter anderen Kati Horna, deren Werk in erster Linie künstlerisch geprägt ist. Ihr Werk mit einem Umfang von 270 Negativen wurde 1992 in Salamanca ausgestellt.⁵⁰¹ Im Gegensatz zu den vorhergehend genannten Bildreportern hatte sie keines ihrer Bilder verkauft und auch keinen Versuch hierfür unternommen. „Wenn auch nicht in demselben Maße wie die drei anderen Motive ist das künstlerische bis heute in einigen Arbeiten von Kriegsreportern erhalten geblieben, z.B. in denen von James Nachtwey.“⁵⁰² Auf James Nachtwey und den künstlerischen Aspekt in seinen fotografischen Arbeiten möchte ich später noch näher eingehen.

Unabhängig davon, von welchen der oben genannten Beweggründe Kriegsberichterstatter getrieben werden, sei Susan D. Moeller zufolge allen gemein, dass sie vom Krieg fasziniert seien. „Kriegsfotografen sind besessen vom Krieg, besessen, den Verlauf von Schlachten zu beobachten und festzuhalten. Der Schauer der Gefahr ist für sie wie eine Droge.“⁵⁰³ Sicherlich muss man auch bedenken, dass die Extremsituation, sich in einem Krisengebiet zu befinden, eine klare, logische und rationale Denkweise auslöst. So beschreibt auch Bettina Gaus aus eigener Erfahrung das Verhalten des Herdentriebs von Journalisten gleiche oftmals dem von Lemmings. Sie schildert, wie erst rückblickend Situationen gefährlich erscheinen. „Warum gingen vernünftige, erwachsene Leute ein so hohes Risiko ein, darunter Väter und Mütter, die allesamt ihren Kindern verboten hätten, auch nur per Anhalter zu fahren? Weil die Konkurrenz schon da war. (...) Und das Entsetzen über den eigenen Leichtsinns kommt immer erst hinterher.“⁵⁰⁴ Hinzufügend ist den Berufsfotografen unabhängig ihrer eigenen Motivationsgründe gemein, dass sie alle Stellung beziehen, und zwar indem jede Fotografie „von einem indi-

500 Huber, Joachim: *Groß rauskommen. Kriegsreporter wittern ihre große Chance in Bagdad.* 20.03.2003. URL: <http://www.tagesspiegel.de/medien-news/Medien/art290,2140128>

501 Vgl. Elter, in: Paul 2008, S.456.

502 Ebd., S.456.

503 Moeller, Susan D.: *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat.* New York 1989. S.12.

504 Gaus 2004, S.45.

viduellen Bewusstsein ausgewählt, gefiltert, erarbeitet, verdichtet worden ist und sich somit einer je persönlichen Sehweise verpflichtet weiß.“⁵⁰⁵ Es sind diese Grundvoraussetzungen der Fotografie, weshalb Otfried Schütz diese als Behauptung oder These bezeichnet. Dementsprechend wird jede Situation von jedem auf eine andere Art fotografiert werden. Gilt es beispielsweise ein brennendes Haus zu fotografieren, so mag der Eine das Gesamtgeschehen mit Hilfe eines Weitwinkelobjektivs festhalten, während der Andere auf ein Detail fokussiert.⁵⁰⁶

Die Institution

4.2

Das Museum, genauer das Kunstmuseum, kann als Arena gesehen werden, in welcher die Begegnung und ein Austausch mit Kunst stattfindet. Das Museum als Ort der Kunst. Als künstlichen Ort kann man es bezeichnen, wenn man davon ausgeht, dass das Bild im Museum im eigentlichen Sinne auf Bilder hindeutet, die den Betrachter wiederum zumeist auf eine ihm unbekannte, nicht-wirkliche Welt verweisen. Zusammenfassend lässt sich der moderne Kunstraum mit den Worten O'Dohertys beschreiben: „Unshadowed, white, clean, artificial - the space is devoted to the technology of esthetics.“⁵⁰⁷ So argumentiert Ariella Azoulay, dass spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts, mit dem Einführen der ready-mades ins Museum, jedes Objekt in diesem Kunstraum stets mit einer tieferen, bzw. weiteren Bedeutung in Verbindung gebracht wird. Ein Gegenstand im Museum wird nicht mehr nur als dieser Gegenstand wahrgenommen, er erhält vielmehr mit dem Einzug ins Museum eine Mehrschichtigkeit hinsichtlich seiner Bedeutung.⁵⁰⁸ „Als kulturell herausgehobenes Zeichenobjekt [wird] er in den Bedeutungskontext der jeweiligen Sammlung“⁵⁰⁹ gestellt. So bildet dieser neue, museale Raum „a situation in which the museum space is the condition for the appearance of

505 Honnef, in: *Kunstforum International*, Band 41, 5/1980. S.210-229, hier S.224.

506 Vgl. Godulla 2009, S.17.

507 O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco 1976. S.15.

508 Vgl. Azoulay 2001, S.269.

509 Tschirner, Ulfert: *Verborgene Bildräume. Über Museumsphotographie*, in: Rothe, Thorsten/Suter, Robert (Hg.): *Prekäre Bilder*. München 2010. S.317-336, hier S.325.

a statement as art statement.“⁵¹⁰ Vilém Flusser bezeichnet diesen Vorgang der Neuplatzierung - des in diesem Falle Fotos - keineswegs nur als rein mechanischen, sondern vielmehr als einen codifizierenden Vorgang. „Die Distributionsapparate imprägnieren die Fotografie mit der für ihren Empfang entscheidenden Bedeutung.“⁵¹¹

Die museale Platzierung bietet spezifische Bedingungen für die Wahrnehmung und die Sichtbarkeit. Jedes Objekt durchläuft also mit der Beziehung zum Kunstraum eine Transformation, keine formale, wohl aber eine inhaltliche. Die Beziehung zwischen dem meist weißen Untergrund und dem Bilderrahmen, worin das Werk präsentiert wird, bilden ästhetische Vorbedingungen, die durch weitere Parameter, wie der Größe des Exponats, Ecken und Kanten des Rahmens, der Materialität und dem Abstand zur Wand, verändert werden.⁵¹² So wird das *World Press Photo of the Year* im Rahmen einer Ausstellung anders rezipiert als im Kontext des ursprünglichen Zeitungsberichts, obwohl es weiterhin „den mit Kriegsdarstellungen generell einhergehenden Wahrhaftigkeits- und Ernsthaftigkeitsanspruch“⁵¹³ transportiert. Das außerhalb der präsentierenden, zumeist reinweißen Wände, festgehaltene Moment, ist mit der Hängung an der Wand eine aufgeladene Reproduktion dessen, was stattgefunden hat. Es findet also weder eine Verherrlichung des Dargestellten statt, noch nimmt die Fotografie eine ermahnende Position ein. Mit der Platzierung im Museum verändert sich ausschließlich die Aussage hin zu „... ‚I am art‘- ‚critical art‘, of course.“⁵¹⁴ Dieser ambivalente Charakter fotodokumentarischer Werke in Kunsträumen hat also zur Folge, dass der eigentlichen dokumentarischen Verpflichtung zur Faktizität das künstlerische Zugeständnis zur Fiktionalität gegenübersteht und dadurch auch nicht dazu in der Lage scheint, in einem musealen Zusammenhang die Klammern des Fiktiven auflösen zu können. „Text und Kontext konditionieren unser Verstehen“⁵¹⁵, so kommentiert Hartwig Fischer diesen Zusammenhang, und sie sind gleichzeitig Vorbedingung für die Wahrnehmung.

510 Azoulay 2001, S.269.

511 Müller-Pohle 1983, S.49.

512 Vgl. O'Doherty 1976, S.25.

513 Schneider, in: Jürgens-Kirchhoff/Agnes 2006, S.20.

514 Azoulay 2001, S. 278/279.

515 Fischer, Hartwig: *Ohne Titel*, in: Fischer 2005, S.12-23, hier S.16.

„Kunst kann Kunst mittels Zugehörigkeit zur codierten und validierten Sphäre nur sein, wenn sie die Sphäre der Nichtkunst definitiv verlassen hat.“⁵¹⁶ Tritt dies im Falle einer Museumspräsentation ein? Joachim Schmid sieht in der Praxis der ausgestellten Pressefotografien eine Verwischung der Grenzen „zwischen der traditionell elitären, durch Attribute wie Einmaligkeit und Originalität gekennzeichneten Hochkultur und der trivialen, populären, industriell->demokratischen< Gebrauchs- und Unterhaltungskultur.“⁵¹⁷ Seiner Meinung nach tritt dieser Fall ein, wenn man morgens dasselbe Bild in der Zeitung sieht, das man am Abend in der Galerie wiederfindet. Das Bild bleibt dasselbe, lediglich der Kontext ändert sich. Liegt die Funktion am Morgen noch in der Informationsvermittlung, so wird den Medienbildern im Museum der Status von Kunst zugesprochen. Die Schwierigkeit zeigt sich nun insbesondere darin, dass es sich bei den Aufnahmen um Gegebenheiten handelt, die mit einem außerordentlich hohen politischen Gehalt aufgeladen sind. Die politische Bedeutung steckt sowohl in der Abbildung der Ereignisse, wie auch in der Nutzung dieser Abbildungen, die strategisch und gezielt in politischen Handlungen eingesetzt werden. Jutta Held beschreibt in einem Aufsatz die politische Wirkung von Bildern und untersucht deren Herkunft. Am Beispiel von Picassos *Guernica* fragt sie nach den „politischen Konsequenzen und Effekten der bildlichen Ästhetik.“⁵¹⁸ Die Autorin betont die Veränderungen der ästhetischen und politischen Bedeutung und thematisiert damit das Wechselverhältnis, das dem Werk im Laufe der Zeit widerfahren ist. „Die Wirkung eines einzelnen Kunstwerkes ist nie das Ergebnis allein seiner immanenten ästhetischen Struktur, sondern bedarf vorgängig eines kulturellen Feldes, das diese aktuellen Wirkungen ermöglicht.“⁵¹⁹ Zudem betont Held, dass in der heutigen systematisierenden Kunstwelt, bestehend aus Museen, Galerien, der Kunstkritik, wie auch dem Kunstmarkt, politische Wir-

516 Reck, in: Recki/Wiesing 1997, S.307-348, hier S.315.

517 Schmid, Joachim: >hohe< und >niedere< Fotografie (1992), in: Amelunxen 2000, S.182-187, hier S.184.

518 Held, Jutta: VIII. Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos *Guernica*, in: Held, Jutta: *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*. Frankfurt am Main 2005. S.170-187, hier S.172.

519 Ebd., S.178.

kungen gerade in diesem Umfeld nicht entstehen könnten, da sie den ästhetischen Charakter eines Werkes überdeterminierten, sprich, die Konzentration im Museum auf dem ästhetischen Wert des Bildes liegt. Demnach rückt mit dem Einzug ins Museum, die Bildlegende in den Hintergrund, während formale Aspekte hervortreten.

Hierfür ist vor allem entscheidend, dass die Fotografie in ihrer medialen Präsentation der Semiotik einer Text-Bild-Relation unterliegt: „Als themenbezogenes Produkt ist sie somit zu einem bestimmten Zweck bestimmt und hat in ihrem herkömmlichen Publikationsumfeld eine ergänzende Funktion“⁵²⁰ - im Gegensatz zu einer elitären Museumspräsentation. Wie bereits herausgestellt, ist die Fotografie an sich bestimmt durch ihre mehrdeutige Lesbarkeit. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts äußerte sich Aby Warburg „über die kulturspezifischen Bedeutungsantonomien, die sowohl in den Bildern selbst angelegt sind als auch von ihrem Präsentationskontext ausgehen.“⁵²¹ So können ohne Hintergrundwissen über die zugrunde liegende Bildgeschichte, gemeint ist sowohl der narrative Bezug zu dem abgebildeten Ereignis, wie auch „die kulturell historische Einbettung in eine geschichtlich geprägte Bildtradition“⁵²² zu konträren Interpretationsmöglichkeiten führen. Um eine mögliche Lesrichtung vorzugeben, bedarf es einer sprachlichen Zusatzinformation. Hierzu sei ergänzt, dass Ausstellungen, die Pressebilder im Museum präsentieren, nicht gänzlich auf Texte verzichten. Diese sind wohl präsent in Form von Wandbeschriftungen, von zusätzlichen Textblättern an Tischen oder Museumsbänken. Dennoch stehen die fotografischen Arbeiten im Museum im Vordergrund und werden bewusst vom Schriftkontext isoliert präsentiert. In Zeitungen hingegen sind die einzelnen Fotografien mit Hilfe von erläuternden Begleittexten in der Lage, zu einer bedeutungsvollen Funktion innerhalb eines Kommunikationsprozesses zu werden und gerade die Interaktion von Bild und Text spielt eine zentrale Rolle „für die semantische Lesart und die beabsichtigte Deutungstendenz.“⁵²³ Zum einen erhalten Bilder durch eine

520 Godulla 2009, S.53.

521 Frohne, in: Jürgens-Kirchhoff/Matthias 2006, S.162.

522 Ebd., S. 162.

523 Ebd., S.163.

direkte Zuordnung von Texten eine explizite Bedeutungsebene, zum anderen erfahren die Bilder durch die Texte eine unverwechselbare Referentialsierung. Durch die Kombination von der Text- mit der Bildebene wird „eine im ästhetischen Sinn komplexere Information“⁵²⁴ ermöglicht. Ist doch die Ebene des Wortes in der Lage, „emotionale und intellektuelle Inhalte zu präzisieren bzw. Fragestellungen provozieren.“⁵²⁵ Zur Konsequenz einer getrennten Präsentation äußert sich Annegret Jürgen-Kirchhoff, Schreckensbilder alleine seien nicht im Stande, aufzuklären. Sie zeigen uns durchaus die Folgen der Kriege, erklären uns aber nicht die Ursachen und Gründe. Daher argumentiert sie, für die emotionale Verarbeitung beim Anblick der Fotografien bedarf es zusätzlicher Hintergrundinformationen.⁵²⁶

Diesem Aspekt geht auch Tom Holert in seinem Aufsatz *Zwischen Ästhetisierung und Ikonografie* nach. So scheint die Produktion und Manipulation von Symbolen und deren Lesbarkeit durch Codes an Orte gebunden zu sein.⁵²⁷ Zudem macht er deutlich, dass in der Art und Weise des Zugriffs auf Kriegsbilder und deren Umgang die Potentiale der Ästhetik oder die Ästhetisierung des Kriegsgeschehens liegt. „Es kommt offenbar darauf an, wie das visuelle Repertoire sortiert, arrangiert, präsentiert und gerahmt wird, wie man die virtuellen Bilder und Bildkonventionen im Einzelfall aktualisiert, das heißt: wie das ästhetische Genießen hervorgebracht wird.“⁵²⁸ Neben der Neuplatzierung im Museum spielt auch das Medium Ausstellung eine weitere wichtige Rolle für die Wahrnehmung des jeweiligen Werks. Durch die Inszenierung des Raumes, sprich durch die Hängung in einer bestimmten Reihenfolge, werden die Exponate bewusst mit einer Wertigkeit in bestimmte Beziehungen zueinander gesetzt. Nach Foucault sind Ausstellungen Dispositive, die bestimmt sind durch „Verhältnisse von Macht und Wissen, [die] Organisation von Räumen, [die] Bündelung von Aufmerksamkeit, [durch] Belehrung und Gefallen, (um) sinnliche Verführung, aber auch (um)

524 Hapkemeyer, Andreas/ Weiermair, Peter (Hrsg.): *foto text foto text. Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst*. Frankfurt am Main 1996. S.11.

525 Ebd., S.10.

526 Vgl. Jürgen-Kirchhoff 1993.

527 Vgl. Holert, In: Weibel/ Holler-Schuster 2003, S.290-303, hier S.291.

528 Ebd., S.292.

[durch] die Produktion von Wissen.“⁵²⁹ Hierdurch verliert ein Bild, in diesem Fall die Fotografie, ihre Autonomie zugunsten der Entstehung eines zweiten, größeren Sinnbildes – die Ausstellung selbst wird das „Bild“.⁵³⁰ Es geht darum, dass bewusst „ein theoretisches, ästhetisches oder politisches Programm performativ“⁵³¹ umgesetzt wird. Hierfür spielt der Betrachter eine aktive Rolle, da er selbst Dreh- und Angelpunkt dieser Sinnentstehung ist. Gleichzeitig versucht der Kurator mit Hilfe eines Konzeptes, den Weg des Betrachters zu steuern, um so einen größtmöglichen Einfluss auf dessen Wahrnehmung in Richtung Ausstellungsaussage zu nehmen.

Überlegungen zu Museumspräsentationen konzentrieren sich auf die Frage, ob der aus seinem eigentlichen Umfeld herausgerissene Gegenstand durch die Neuplatzierung einen äquivalenten Raum bekommt, in dem er seinen universellen Wert beibehält oder ob ihm eine Wertminderung widerfährt.⁵³² Hierin zeigt sich die Schwierigkeit des Mediums Fotografie, welches im eigentlichen Sinne nicht die Fähigkeit besitzt, eine autonome, eigenständige Aussage treffen zu können. Kann man daher von einem „universellen Wert“ bei einer Fotografie sprechen? Sieht man in der Diskussion über den Umgang mit Kriegsfotografien den „natürlichen Raum“ dieser Aufnahmen in einer berichtstattenden Funktion, so widerfährt den Abbildungen dahingehend eine Wertminderung, als dass sie im Kunstraum an informativem Gehalt verlieren. Erhebt die ausstellende Institution hingegen den Anspruch der detaillierten und didaktischen Informationskommunikation, findet zwar eine Wahrnehmungsverschiebung statt, aber das Exponat selbst verliert nicht an Qualität. So dominiert demnach das kuratorische Konzept über eine lokale Gebundenheit. Die Kontextualisierung spielt die zentrale Rolle für die Aussage. Eine weitere wichtige Rolle kommt dem Betrachter selbst zu, welche folgend näher untersucht werden soll.

529 Stiegler, Bernd: *Exhibitions Revisited: Editorial*, in: Holzer, Anton Dr. (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 112. Marburg 2009. Jg.29., S.3.

530 Vgl. Beil, Christine: *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs. 1914-1918*. Tübingen 2004. S.23.

531 Stiegler, Bernd: *Pictures at an Exhibition. Fotografie-Ausstellungen 2007, 1929, 1859*, in: Holzer, Anton Dr. (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 112. Marburg 2009. Jg.29. S.5-14, hier S.5.

532 Vgl. Azoulay 2001, S.272.

„In vielen Verhältnissen ist Gewalt heute ein dreistelliges Verhältnis. Gewalt wird ausgeübt, Gewalt wird erlitten, Gewalt wird betrachtet. In diesem Dreieck wird Gewalt von Tätern, Opfern und Zuschauern gemeinsam realisiert.“⁵³³

Dokumentariefotografien können ihre Betrachter mitten in das dargestellte Geschehen versetzen, ohne sie jedoch den Gefahren der Realität auszusetzen. Wie bereits erörtert, ist der Fotograf im Krieg stellvertretend für den Besucher vor Ort, während die Institution den Raum für die Präsentation bietet. Charlotte Klonk beginnt ihren Aufsatz *Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum* fragend: „Zeigt das Museum nur und lässt sehen? Sind es die Interessen der Ausstellungsmacher, der Inszenierenden allein, die darüber befinden, was ein Publikum sehen soll oder wie es den Bildwerken begegnet?“⁵³⁴ Wie herausgestellt, ist dem aber nicht so: die Institution, der Kurator, ist verantwortlich für die Anordnung und die Hängung der Ausstellung und kann die Wirkung auf den Besucher teilweise beeinflussen, entscheidend für die Ausstellungserfahrung bleibt jedoch der Besucher selbst. Der Gast einer kriegsdokumentarischen Ausstellung wird nun also dazu eingeladen, einen Blick aus sicherer Distanz auf das Leiden anderer zu werfen. Doch auf welche Weise findet die Wahrnehmung statt?

Azoulay beschreibt, dass der Blick auf Dinge, seien es Kulturphänomene, Ereignisse oder Kunstobjekte, des Betrachters nicht als „Grundausstattung“ vorauszusetzen sei, sondern vielmehr dass dieser Blick trainiert und kultiviert werden müsse. Jeder Mensch ist unterschiedlich geschult und ist daher in der Lage, Details zu sehen, die andere nicht sehen. Der Schwerpunkt des Sehens, der Blickwinkel ist individuell.⁵³⁵ Das Werk ist stets auf das Engagement des Betrachters angewiesen. „No one can be certain how photographs will be received.“⁵³⁶ Denn letzt-

533 Keppler, Angela zitiert nach Darian, in: Zenck/Becker/Woebis 2007, S.176.

534 Klonk, Charlotte: *Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum*, in: Boehm, Gottfried/ Egenhofer, Sebastian/ Spies, Christian (Hg.): *Zeigen, Die Rhetorik des Sehens*. München 2010. S.291-312, hier S.291.

535 Vgl. Azoulay 2001, S.272.

536 Taylor 1998, S.14.

lich ist es die Entscheidung des Betrachters, worauf er seinen Blick wirft und für wie lange, mit welcher Intensität. Der Beobachter muss als individuelles Wahrnehmungszentrum gesehen werden. Ich möchte hier nochmals herausstellen, dass die Fotografie nicht als selbständiges Subjekt zu sehen ist, sondern vielmehr stets in Abhängigkeit ihres „spezifischen politisch-kulturellen Deutungs- und Handlungskontext[s] sowie von den Menschen, die sie produzieren und rezipieren.“⁵³⁷ Man kann hierbei von einem sich gegenseitig bedingenden Dialog zwischen Bild und Kultur sprechen. Gemeint ist damit nicht die Kultur, die das Motiv der Fotografie bildet, sondern vielmehr die der Gesellschaft, in welcher dieses produziert und konsumiert wird. In diesem Sinne beschreibt auch Roland Barthes, Fotografien von Toten, Verletzten und Zerstörung seien in der Lage, „eine Art von allgemeinem Interesse in mir zu wecken, mitunter Ergriffenheit, doch diese Gemütsbewegung wird durch das vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert.“⁵³⁸ Der kulturelle Umgang beeinflusst wesentlich die Deutung und Interpretation des Wahrgenommenen insofern, dass jeder Kultur allgemein gültige Codes und Zeichen eingeschrieben sind: ideologische, ethische, sowie religiöse Standpunkte, die psychologische Haltung des Betrachtenden, sein Geschmack, seine individuellen Erfahrungen und sein Wertesystem „constitute a ‚patrimony of knowledge‘ which interacts with the image, and determines the selection of codes with which the image is read.“⁵³⁹ Das Wissen des jeweiligen Betrachters bildet eine Vorbedingung für das Bildverständnis und „die fotografische Botschaft, während dieses Wissen gerade aus den Erfahrungen gegenüber fotografischen Bildern resultiert.“⁵⁴⁰ So ist der Zuschauer durch das Betrachten in ein hochkomplexes System von „vision and representation“⁵⁴¹ eingeflochten, welches eine Bedeutung in dem Wahrgenommenen erst ermöglicht.

Barthes hält in seinen *Bemerkungen zur Photographie* fest, er unterscheide zwischen Fotos, die sein Interesse auf irgendeine Art und Weise weckten und jenen

537 Paul 2004, S.11/12.

538 Barthes 1985, S.35.

539 Brothers 1997, S.20.

540 Christofori 2005, S.130.

541 Ebd., S.23.

fotografischen Bildern, die „nur existent“ seien und eben nicht in der Lage sind, diese Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Seiner Meinung nach ist die notwendige Voraussetzung für das Interesse auf zwei Elemente zurückzuführen: „Das erste Element ist offensichtlich ein Bereich, ein ausgedehntes Feld, das ich im Zusammenhang mit meinem Wissen, meiner Kultur recht ungezwungen wahrnehme.“⁵⁴² Dies entspricht dem oben bereits erwähnten kulturellen Wissen, mit dessen Hilfe die dargestellte Szene ihrem Umfeld zugeordnet werden kann. Handelt es sich um einen Aufstand in Afrika? Geht es um den Krieg im Irak? Zeigen die Darstellungen den Konflikt zwischen Israel und Palästina? Dieses Wissen zur Einordnung führt zum *studium*, wie er bezeichnet. Gemeint ist „die Hingabe an einer Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit.“⁵⁴³ Begegnet man in dieser Weise Bildern, so heißt das, das Bild vermittelt Informationen und „es trifft beim Betrachter auf allgemeines Wissen.“⁵⁴⁴ Das zweite Element, das zusätzlich von Nöten ist, dieses Interesse und die Aufmerksamkeit auf den Betrachter zu ziehen und damit das *studium* zu durchbrechen bezeichnet Barthes als *punctum*. „Das punctum einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“⁵⁴⁵ Treffen sich nun das kulturelle Wissen des Betrachters und die Zufälligkeit in dem zu Betrachtenden, so ist die fotografische Darstellung in der Lage, zu faszinieren, zu fesseln, emotionale Reaktionen in besonderem Ausmaß zu bewirken.

Wie bereits in vorangegangenen Kapiteln untersucht, muss festgehalten werden, dass das fotografierte Kriegsbild im Museum eine wesentliche Tendenz zur Abstraktion verfolgt. Auf der einen Seite fordern die Bilder die (emotionale) Beteiligung des Betrachters, auf der anderen Seite befinden sie sich aber doch außerhalb der Reichweite dessen. Susan Sontag greift die Frage nach der Faszination im Umgang mit solchen Gewaltaufnahmen auf und erklärt, dass das Publikum der Realitätsnähe des Mediums

542 Barthes 1985, S.33.

543 Ebd., S.35.

544 Christofori 2005, S.127.

545 Barthes 1985, S.35.

erliege und dass dadurch beim Anblick solcher Schreckensbilder die menschliche Disposition zum Vorschein trete: „Bilder, in denen die Gewaltsamkeit des Krieges in dem gezeigten Leiden der Opfer körperliche Gestalt annimmt, beziehen ihre Anziehungskraft aus der prinzipiellen ‚Unmöglichkeit‘, Wirklichkeit im Bild zu erfassen.“⁵⁴⁶ Für den Betrachter erscheint die visuelle Darstellung von Kriegskatastrophen als außerhalb der Wirklichkeit und gerade darin liegt die „Magie und die ‚politisch-historische Macht‘ von Bildern begründet.“⁵⁴⁷

Die zweidimensionale Übersetzung von Gewalt in der Fotografie lädt den Betrachter dazu ein, genau hinzuschauen – ohne dabei selbst gesehen zu werden –, Details zu beobachten, den Blick auf dem Elend ruhen zu lassen, während sich dieser im „wirklichen Leben“ vermutlich zu einem direkten Handeln oder direktem Wegschauen aufgefordert fühlen würde. Nach Sontag werden die Schreckensbilder im Museum zu Stationen eines Spaziergangs, den der Betrachter meist in Begleitung anderer unternimmt. Sie beschreibt den Museums- wie auch Galeriebesuch als soziale Veranstaltung, bei der Kunst betrachtet und über Kunst gesprochen wird.⁵⁴⁸ So ist die Fotografie durchaus als Projektionsfläche für eine Schaulust zu sehen, welche die Erlaubnis bietet, aus den verschiedensten Blickwinkeln auf das dargestellte Moment einzugehen. Hierbei wird der Betrachter zum virtuellen Komplizen des im Bild Dargestellten. In diesem Moment wird der Tod zu einem weiteren konsumierbaren Objekt reduziert und veranlasst John Taylor zu der Aussage: „Caught looking at gruesome photographs, the viewer is haunted by voyeurism and its implied sadism.“⁵⁴⁹ In ähnlicher Weise formuliert es Paul Virilio, der in den Schreckensbildern, die mit einer Unmittelbarkeit der Gewalt aufgeladen sind, einen „Exhibitionismus, der seinen terroristischen Voyeurismus durchsetzt – denjenigen des *Live-Todes*“⁵⁵⁰ erkennt. Die Beweggründe des Betrachters auf seine ihm angeborene Schaulust und seinen Sadismus zu reduzieren, scheint gerade in Anbetracht des

546 Frohne, in: Jürgens-Kirchhoff/Matthias 2006, S.175.

547 Ebd., S.175.

548 Vgl. Sontag 2003, S.141.

549 Taylor 1998, S.13.

550 Virilio, Paul: *Die Kunst des Schreckens*. Paris 2000, S.26.

Vielgebrauchs von Schreckensbildern in unserer heutigen Gesellschaft, in der sie zu unterschiedlichsten politischen, kommerziellen und religiösen Zwecken funktionalisiert und in neue Kontexte gestellt werden, nicht ausreichend und zufriedenstellend.

Roger Fayet bezieht in diesem Zusammenhang die Begriffe Sicherheit und Überlegenheit mit ein. Dadurch dass der Betrachter als Zuschauer des Sterbens oder Leidens eines anderen fungiert, wird ihm seine eigene Sicherheit, sein eigenes (Über-)Leben bewusst gemacht. „Der Schrecken über den Anblick des Todes löst sich in Befriedigung auf, denn man ist nicht selbst der Tote. Dieser liegt, der Überlebende steht.“⁵⁵¹ Fayet vergleicht daher den Besuch einer Kriegsdokumentationsfotografieausstellung mit einem Spaziergang über den Friedhof. Es ist die eigene Lebendigkeit, die bei beiden ins Bewusstsein gerufen wird. Und beide Male verspürt der Besucher Angst und Erleichterung: „Angst, weil auch wir das Opfer sein könnten, Erleichterung, weil wir es nicht sind. Belastung und Entlastung kennzeichnen jede Wahrnehmung von Gewalt am Anderen.“⁵⁵²

Derselben Ansicht über dieses Faszinationsphänomen ist auch Ecke Bonk: „weil unser Leben beständig in Gefahr ist, lassen wir uns tagtäglich durch die Wahrscheinlichkeit noch grösserer Katastrophen beruhigen. So wird der Zustand des Überleben-Lebens unkenntlich und haltbar. Jedoch wird durch die Folge einer Allgegenwart konservierter Todesgefahr das Über-Leben zur einzigen Existenzform und ein Leben ‚danach‘ nicht (er)lebbar. ALLTAG = KRIEG.“⁵⁵³

551 Canetti, Elias, zitiert nach Fayet, Roger: *Der Tod des Anderen, die eigene Lebendigkeit. Notiz zum Thema Gewalt und Bild*, in: Fayet, Roger: *Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt*. Lausanne 2002. S.22-26, hier: S.23.

552 Ebd., S.24.

553 Bonk, Ecke: *Krieg = Alltag*, in: Weibel/Holler-Schuster 2003. Vorwort.

In uns allen existiert das Bedürfnis nach Bildern der subjektiven Anteilnahme. Dies lässt sich durch die Tatsache bestätigen, dass die bildliche Darstellung von Schrecken, Tod, Gewalt und Leiden auch eine lange Tradition in der Kunstgeschichte hat. „Als besonders darstellenswert gelten meist jene Leiden, [so Susan Sontag,] in denen man ein Werk göttlichen oder menschlichen Zorns erkennt.“⁵⁵⁴ So sind nach Meinung Sontags neben Darstellungen von nackten Körpern diejenigen von Elend und Leid die begehrtesten.⁵⁵⁵ Wie unter anderem auch in den Bildern vom Krieg.

Der Krieg: Das ist ein libyscher Rebell mit Maschinengewehr. Eine Granate, die auf einen Heckenschützen geworfen wird. Fliegende Molotowcocktails. Liegegebliebene Leichname, andere, die weggezogen werden. Trauernde Familien und fassungslose Soldaten. Ein Angreifer mit Machete und Spuren einer Machete im Gesicht eines jungen Mannes. Kinder, die sich verstecken, Kinder, die sterben und andere Kinder, die fliehen. Stillende Mütter. Städte ohne Häuser. Häuser ohne Wände. Menschen ohne Beine. Flüchtlingslager. Panzer. Tränen. Rauchwolken. Ruinen. Diese Bilder sind in zahlreichen Museen weltweit zu sehen. Im *Getty Museum* in LA, in der *Barbican Art Gallery*, London, im *Museum Ludwig*, Budapest, in der *C|O Galerie* in Berlin, wie auch in der *Bundeskunsthalle* in Bonn, um nur einige aufzulisten. Die meisten, wenn nicht alle, dieser Darstellungen wecken Emotionen beim Betrachter. Starke Emotionen. Durch Gebärdefiguren. Durch ihre Tragik und ihre drastischen Motive sowie ihre ästhetischen Eigenschaften. Aus diesen Gründen wurden sie auch ausgewählt, so möchte ich behaupten. Die Wahl der ausgestellten Exponate folgt nur noch den Maßstäben von Ästhetik und Wirkung. Diese Tatsache gleicht „der antiseptischen Atmosphäre deutscher Redaktionsstuben, (...) [worin] die Fotos vom Krieg jeden Bezug zu Raum und Zeit“⁵⁵⁶ verlieren.

554 Sontag 2003, S.49.

555 Vgl. ebd., S.50.

556 Terkessidis, Mark: *Doku-Malerei und Simulations-Realismus. Über die Veränderung im Verhältnis von Kriegsphotografie und Kriegsfilm*, in: Weibel/ Holler-Schuster 2003. S.282-289, hier S.282.

Im Folgenden soll daher die Ikonografie der fotografisch festgehaltenen Sujets näher untersucht werden, wobei den hierbei beteiligten Personen und deren Posen besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.

Aufgrund ihrer Unfähigkeit eindeutige Aussagen zu treffen, muss „eine empirische Studie (muss) ihren Fokus deshalb auf äußere Elemente des Geschehens legen.“⁵⁵⁷ Die folgende qualitative Bildanalyse kann damit nicht als Versuch einer Rekonstruktion des Abgebildeten gesehen werden. Weniger die Bedeutung hinter der Abbildung, als vielmehr die Abbildung selbst soll im Zentrum der Untersuchung stehen. Dennoch sollen dabei Verknüpfungen von Bilddetails ebenso berücksichtigt werden, wie auch der Kamerablickwinkel auf die fotografierte Szene sowie die Blicke im Bild und auf das Bild. An dieser Stelle möchte ich mich Cornelia Brink anschließen, wenn sie schreibt: „Die Beschreibung der Bilder von Toten und Überlebenden zwischen Leben und Tod stößt schnell an eine Grenze: Für eine wissenschaftliche Bearbeitung zu registrieren, wie die Toten präsentiert werden (...), mutet obszön an. Die Berührungsscheu ist verständlich.“⁵⁵⁸ Erforderlich scheint dies nur aus einer Distanz heraus. Hierin gleicht die wissenschaftliche Analyse dem Blick durch die Kamera: man sieht, ohne selbst gesehen zu werden.

Ich werde einzelne Fotografien vorstellen, die in verschiedenen Ausstellungen gezeigt wurden. Dabei möchte ich betonen, dass ich diese Arbeiten exemplarisch ausgewählt und nicht alle in den Ausstellungen präsentierten Bilder berücksichtigt habe. Werke von fünf internationalen Bildreportern werden herangezogen, von noch heute oder bis vor Kurzem in Krisen- und Kriegsgebieten ihrem Beruf nachgehen bzw. nachgegangen sind: der Amerikaner James Nachtwey (*1948), der aus Brasilien stammende Sebastião Salgado (*1944), der italienische Bildreporter Paolo Pellegrin (*1964), der Brite Don McCullin (*1935) sowie die einzige Frau unter ihnen: die aus Deutschland stammende Anja Niedringhaus (*1965). Allen gemein ist die Tatsache, dass ihre Arbeiten nicht nur in Zeitungen und

557 Godulla 2009, S.116.

558 Brink, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin 1998. S.15.

Magazinen publiziert werden, sondern ebenso in Buchbänden und Kunstmuseen und -galerien zu sehen sind. Mark Terkessidis beschreibt die fotografischen Werke Nachtweys und seiner Kollegen daher als etwas, „was man als ‚Doku-Malerei‘ bezeichnen könnte.“⁵⁵³

Die Wahl der Motive folgt alleinig dem hier in dieser Arbeit gestellten Thema: Fotografien von und aus dem Krieg. Diese werden schließlich in drei Kategorien eingeteilt: *Gewalt* ist die erste Kategorie. Hierzu zählen Fotografien, deren Inhalt Aktivitäten thematisiert, die in erster Linie auf physische, aber auch psychische Schädigung eines oder mehrerer Menschen zielt. Unmittelbar bevorstehende Gewalt ist wiederzufinden, wie Momente kurz nach gewaltvollen Ereignissen oder gar die nach Jahren noch sichtbaren Zeichen der Gewalteinwirkung.

Können die Fotografien dieser ersten Gruppierung als *actio* gesehen werden, so folgen diesen in einem zweiten Unterkapitel Bilder zur *reactio*. Hierzu wurden Fotografien ausgewählt, die das Leid und damit die Folgen der Gewaltausübung thematisieren. Sie zeigen auch Ereignisse, die auf „die biologische Natur des menschlichen Lebens und seine Vergänglichkeit zurückzuführen sind.“⁵⁶⁰

Die dritte Untergruppe vereinigt Gewalt- und Leidfotografien und weisen zusätzliche Besonderheiten auf: sie alle können als klassische und traditionelle Zitate aus der Kunstgeschichte gelesen werden; weshalb diese Kategorie auch mit dem Titel *Zitat Kunstgeschichte* bezeichnet wird. Das Ineinandergreifen oder die Intermedialität der Pressefotografie mit den Kunstbildern wird meiner Meinung nach gerade in der Tatsache deutlich, dass sich die Medienbilder häufig bei ihren Bildfindungen und -inszenierungen am klassischen Formenrepertoire der aus der bildenden Kunst bekannten Kompositionsmuster orientieren.⁵⁶¹ Die Ursache ist nach Meinung von Michael Diers, Professor für Kunst- und Bildgeschichte, vor allem darin zu sehen, dass es sich dabei um ein „erfolgreich erprobtes ästhetisches Konzept [handelt] und eine entsprechend gesteigerte Wirkung [mit sich führt].“⁵⁶²

559 Terkessidis, in: Weibel/ Holler-Schuster 2003, S.282-289, hier S.284.

560 Godulla 2009, S.225.

561 Vgl. Diers 2006, S.84.

562 Diers 2006, S.84/85.

Anja Niedringhaus. *At War* heißt die Schau, die 2011 in dem Ausstellungshaus *C/O Berlin* gezeigt wird. Als *Associated Press*-Agenturfotografin ist Niedringhaus meist dort zu finden, wo die Welt aus den Fugen gerät: Irak, Gaza, Afghanistan, Libyen, ... Eine der 40 Schwarz-Weiß-Fotografien aus den letzten zehn Jahren, die hier vorzufinden ist, zeigt eine Momentaufnahme aus Libyen, genauer aus Bin Jawad vom März 2011 (Abb. 62). Der politische Konflikt in Libyen eskalierte im Februar desselben Jahres zur militärischen Auseinandersetzung und damit zum Bürgerkrieg. Die deutsche Bildreporterin Anja Niedringhaus war vor Ort, ganz nah: „Als die Front vor Bin Jawad unter Beschuss durch Regierungstruppen gerät, treibt ein libyscher Rebell die Menschen zur Flucht an.“⁵⁶³ Er kniet auf dem Dach eines hellen Fahrzeugs, welches noch am unteren Bildrand durch einen horizontalen Anschnitt zu erkennen ist. Den Hauptteil des Bildes nimmt die tragende Figur des Rebellen ein, die sich zudem deutlich von dem monotonen grauen Hintergrund abhebt. Er trägt einen Camouflage-Anzug, der am Oberkörper aufspannt und damit ein helles Hemd, darunter ein schwarz-weiß gestreiftes T-Shirt zum Vorschein bringen lässt. Sein linker Arm mitsamt seiner Hand ist ausgestreckt und er scheint die vor ihm - und außerhalb des Bildrandes - liegenden Menschen vorantreiben zu wollen. In seiner rechten Hand hält er ein Maschinengewehr, welches auf seinem linken Oberschenkel abgestützt in die linke obere Ecke des Bildes zeigt. Sein Mund ist geöffnet, seine Schreie vermag man beinahe zu hören, und der Fahrtwind ist in den nach hinten wehenden Haaren zu erkennen. Er blickt geradeaus, am Betrachter vorbei. An seinen Rücken gelehnt ist noch eine wei-

Abb. 62

563 Hoffmann, Felix für *C/O Berlin*: *Niedringhaus, Anja. At War*. Ostfildern 2011. S.30.

tere Person teilweise zu erkennen: mit einem Tuch um den Kopf gebunden, eine schwarze Jacke tragend in die entgegengesetzte Richtung blickend. Der einheitliche graue Hintergrund und die dynamische Hauptfigur in Aktion bilden einen extremen Gegensatz. Durch Ausschnitt und den klaren Aufbau entsteht eine Mischung aus Ruhe und Anspannung. Jean-Christophe Ammann schreibt in dieser Hinsicht über die Fotografin: „Sie kann blitzschnell reagieren, das Ganze und den Teil im Auge behaltend. Und sie vergisst das Schauen nicht; lässt es in die Kamera fließen.“⁵⁶⁴

Eine unter unzähligen weiteren Momentaufnahmen kriegerischer Auseinandersetzungen hält James Nachtwey fotografisch fest. Seit nunmehr 25 Jahren reist der Amerikaner in Krisengebiete und späht durch den Sucher seiner Kamera auf menschliches Elend in unterschiedlichsten Variationen. In diesem hier herangezogenen Beispiel befindet sich der Fotograf in einem Schlafzimmer, zusammen mit einem bewaffneten Soldaten (Abb. 63). Wie der Titel verrät, stammt die Fotografie aus Bosnien aus dem Jahr 1993: „Ethnic cleansing in Mostar. Croat militiaman fires on his Moslem neighbors.“⁵⁶⁵ Zerstörung ist in der Schwarz-Weiß-Fotografie allgegenwärtig: Die gemusterten Tapeten hängen von der linken Zimmerwand, die einzelnen Lamellen der Jalousie vor dem offenen Fenster sind unvollständig und lassen diffuse Lichtstrahlen in den Raum herein. Diese Strahlen zeichnen sich am rechten Bildrand an der Wand ab und bilden somit die optische Verlängerung der horizontal verlaufenden Jalousienstreben. Das Bett,

welches den Großteil des für den Betrachter sichtbaren Raumes ausmacht, ist durcheinander. Die Gewalt in dieser Fotografie konzentriert sich auf den Soldat. Am linken Rahmen des offenen, im Bildzentrum liegenden Fensters steht er mit seinem Maschinengewehr und zielt durch die kaput-

Abb. 63

⁵⁶⁴ Ammann, Jean-Christophe: *Die Normalität der Kriegsbilder*, in: Hoffmann 2011, S.12-15, hier S.13.

⁵⁶⁵ Homepage James Nachtwey. URL: <http://www.jamesnachtwey.com/> (Stand: 29.10.2011)

ten Lamellen nach draußen. Der Fotograf und damit auch der Betrachter befinden sich am anderen Ende des Zimmers, ein Stück in Richtung „Sicherheit“, hinter dem aufgewühlten Ehebett. Durch den geringen Lichteinfall ergibt sich in der Darstellung ein extremer Hell-Dunkel-Kontrast, der die Dramatik des Geschehens noch unterstreicht. Einen zusätzlichen Kontrast bildet die Tatsache, dass der Handlungsraum ein Schlafzimmer, ein Ort der Ruhe ist. Auch der Kronleuchter, der von der Decke hängt, deutet auf eine Art „Gemütlichkeit“ hin; doch auch dieser ist zerschlagen. Die Verstörung, die von diesem Bild ausgeht, so Alexander Altmann, „schleicht sich auf leisen Sohlen ein: Es zeigt das Einbrechen der Brutalität in den Schutzraum bürgerlicher Alltäglichkeit, der uns vertrauter ist, als die grelle Gewaltszenarie, es lässt ahnen, wie nah uns allen die Gefahr ist und wie fragil die Schutzschicht der Zivilisation.“⁵⁶⁶ Jenen, die im Krieg sind, mag diese Tatsache noch ein Stück fragiler erscheinen, als den Ausstellungsbesuchern.

Mit *War Photographer*. James Nachtwey, *War* oder *Antiwar photographer* sind die Ausstellungen in Galerien und Kunstmuseen von Europa, über Asien bis in die USA betitelt. Sie zeigen mehr als 130 Fotografien von zwölf Kriegsschauplätzen, aufgenommen seit 1990. Ähnlich wie Anja Niedringhaus, die getrieben wird von dem Wunsch, Aufklärung zu betreiben⁵⁶⁷, ist auch für James Nachtwey „die Fotografie eine friedensstiftende Form der Verständigung.“⁵⁶⁸ Er möchte sichtbar machen, zeigen was passiert, wenn sich beispielsweise Israelis und Palästinenser bekämpfen (Abb. 60)^{s.122}. Aus diesem Grund ist er dort, wo es brennt: Direkt vor ihm und seiner Kamera lodern die orange gelben Flammen des Molotow-Cocktails, den ein junger Palästinenser im Begriff ist zu werfen. Diese Fotografie mit der Bildunterschrift *West Bank, 2000 - Palestinians fighting the Israeli army*. ist eine der wenigen Farbaufnahmen Nachtweys. Die Person mit dem brennenden Wurfgeschoss ist von hinten zu sehen. Sie trägt Jeans,

566 Altmann, Alexander: *Einer, der hinsieht. James Nachtweys Kriegsfotos in einer Münchner Ausstellung*, in: Nürnberger Nachrichten vom 11.04.03. S.8.

567 Ammann, in: Hoffmann 2011, S.12-15, hier S.15.

568 F.L.: *Jeder Schuß eine Anklage: Der Antikriegsfotograf James Nachtwey (Phoenix)*. In: FAZ vom 05.04.03, Rubrik: Medien.

Turnschuhe, T-Shirt und ein gelbes Kopftuch unter der Baseball-Mütze. Ähnlich unmilitärisch gekleidet ist die Person, die im linken Bildraum angeschnitten zu sehen ist: Jeans, helles Hemd und auch diese hat eine Flasche in der Hand, deren Hals mit einem Tuch umwickelt ist. Neben den beiden handelnden Akteuren in dem Bild ist die Gewalt vor allem in den dunklen Rauchwolken im Hintergrund zu lesen. Auch die öde, trostlose und brachliegende Landschaft zwischen dem Standort des Fotografen und der in der ferne liegenden Stadt verweisen auf lang anhaltende Gefechte. Am rechten Bildrand verläuft eine helle Mauer in Richtung Bildzentrum. An der hellen Wand zeichnen sich verschnörkelte Muster eines davor liegenden Geländerstückes ab. Die Farben der Flammen, das Gelb des Kopftuchs und das Grün der Flasche, welche die zweite Person hält, leuchten im Bild. Diese drei farbigen Flächen bilden ein Dreieck und zugleich den Bildmittelpunkt.

In einer ganz ähnlichen Pose fotografiert Don McCullin in Vietnam einen US-Soldaten eine Handgranate in Richtung eines Heckenschützen werfend (Abb. 64). Diese Fotografie war unter vielen zuletzt in seiner Ausstellung *Shaped by War* in der *Victoria Art Gallery* in Bath, UK, 2010 zu sehen. Auf der Schwarz-Weiß-Abbildung von 1968 bildet der Soldat den Mittelpunkt und ist zudem die einzige sichtbare Person. Er hat die Granate bereits in die Ferne geworfen, sie ist in der Verlängerung seines rechten ausgestreckten Armes als schwarzes Oval zu erkennen. Sie hebt sich deutlich von dem einheitlich hellen Hintergrund ab. Erneut findet sich der Betrachter hinter dem Soldaten inmitten des Geschehens. Don McCullin mag wohl am Boden

gelegen haben, als er den Auslöser betätigte, da die Perspektive einer leichten Untersicht entspricht. Das Umfeld ist völlig zerstört. Umliegende Häuser sind in sich gefallen. Vereinzelt ragen dunkle Metall- oder Holzstreben, die Reste der einzelnen Behausungen, vertikal in den hellen Himmel

Abb. 64

hinauf. Sie geben der Hauptfigur einen zusätzlichen Rahmen. „Seine Fotografien erlauben einen kontrollierten Zugang zu Geschehen, die ebenso schrecklich und grausam wie fern und aufregend sind“⁵⁶⁹, so in einer Kurzinformation über seine Retrospektive *The Impossible Peace. Retrospektive 1958-2008* im C/O Berlin 2009/10.

Diese ersten vier herangezogenen Beispiele verbindet die Gemeinsamkeit, dass sie alle im direkten (Kampf-)Geschehen entstanden sind. Die Anwesenheit des Fotografen scheint hier keine übergeordnete Rolle gespielt zu haben, da alle abgebildeten Personen in den Akt des Kämpfens involviert sind. Zudem sind in allen Beispielen die Kriegshandlungen in ein oder zwei Personen verdichtet dargestellt. Anders bei einer Schwarz-Weiß-Fotografie des britischen Fotografen aus dem Kongo-Krieg von 1964. „Um in die Stadt zu gelangen, schlich sich McCullin bei einer Einheit von Söldnern ein.“⁵⁷⁰ Fünf junge Afrikaner sind zu sehen. (Abb. 65) Vier von ihnen stehen im linken Bildteil neben- und hintereinander. Sie tragen kurze Hosen und die Oberkörper sind zum Teil nur noch mit Fetzen bedeckt. Der fünfte junge Mann kniet auf dem Boden mit dem Gesicht im sandigen Untergrund. Auf ihn gerichtet sind vier Gewehrläufe von sechs uniformierten Soldaten, wobei von einem nur die Waffe in den rechten Bildraum ragt. Laut Untertitel wurden sie verdächtigt, den „Simba“-Rebellen anzugehören. „Kurz nach diesen Demütigungen wurden sie von den Regierungstruppen hingerichtet.“⁵⁷¹ Einer der Soldaten drückt mit seinem linken Stiefel den Oberkörper des am Boden liegenden nach unten. Er blickt direkt in die Kamera. Der Betrachter ist damit direkt in das Geschehen miteinbezogen. Er wird nicht nur zum Zeugen, darüber hinaus wird sein Blick auch erwidert.

Abb. 65

569 C/O Berlin. International Forum For Visual Dialogues. URL:

<http://www.co-berlin.info/programm/exhibitions/2009/mccullinstart/mccullinmehr.html>
(Stand: 22.08.2011)

570 Krücken, in: GQ. August 2009, S.130-137, hier S.132.

571 Ebd., S.132.

Er war 1994 in Afrika, um den Völkermord in Ruanda mit Hilfe seiner Kamera festzuhalten. Mehr als eine Million Tutsi fielen hierbei zum Opfer.⁵⁷² „Die Unruhen breiteten sich dann von Ruanda nach Zaire aus, wo nun Hunderttausende von Hutu-Flüchtlingen zu Opfern der zentralafrikanischen Rassenpolitik wurden.“⁵⁷³ Eine der Fotografien Sebastião Salgados (Abb. 66) zeigt die toten Körper „ermordeter Menschen am Rand der Straße, die von der ruandischen Hauptstadt Kigali zur tansanischen Grenze führt.“⁵⁷⁴ Er erläutert: „Ich fuhr mit Angehörigen der von den Tutsi dominierten Patriotischen Front Ruandas von der Grenze bis in die Randbezirke von Kigali. Die 200 km lange Strecke war mit den Leichen von Tutsi übersät, die von Hutu-Milizen ermordet worden waren.“⁵⁷⁵ Die Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt die rohe Gewalt, der hier mindestens neun Menschen zum Opfer fielen. Die leblosen Körper liegen im Mittelgrund verteilt auf dem Boden. Ein weiterer Körper ist durch die nicht mehr vorhandene Windschutzscheibe eines kaputten Pickups geklemmt. Seine Beine mit den sokkigen Füßen hängen zur Frontseite heraus, während der Oberkörper mit den Armen aus dem offenen Fahrerfenster fällt. Sie alle sind bedeckt mit Fliegen. Im Vordergrund liegt ein geöffneter, entleerter Koffer, links davon eine Machete, rechts vom Koffer ist eine Jacke zu erkennen, außerdem sind Tüten und einzelne Schuhe verstreut. Im

Hintergrund ist ein lebender Mann zu sehen. Dieser scheint sich ein Bild der Tragödie zu machen. „Der Tod ist integraler Bestandteil meiner Fotos, denn er ist ein sehr starkes Element des Lebens“⁵⁷⁶, so beschreibt der in Brasilien geborene Fotograf sein Werk.

Abb. 66

572 Vgl. Salgado, Sebastião: *Migranten*. Frankfurt am Main 2000. S.18.

573 Ebd., S.18

574 Ebd., Beiheft S.12.

575 Ebd., Beiheft S.12.

576 Salgado, Sebastião/ Barloewen, Constantin von: *Das Gedächtnis der Welt. Von Ästhetik und Moral einer anthropologischen Fotografie*, in: *Lettre international - Europas Kulturzeitschrift*. Archiv LI 50. URL: http://www.lettre.de/archiv/50_Salgado.html (Stand:22.08.2011)

Auch in einigen Schwarz-Weiß-Fotografien von Paolo Pellegrin, Mitglied der Agentur *MAGNUM*, begegnet man dem Tod. Er ist der Meinung, „der Tod des anderen bedeutet einen Verlust, der jeden Menschen angeht.“⁵⁷⁷ Das Kunstfoyer der *Versicherungskammer Bayern* zeigt von Oktober 2011 bis Februar 2012 eine Retrospektive von Paolo Pellegrins Dokumentarfotografien aus den letzten zehn Jahren. Auf einem der gerahmten Bilder in München sind irakische Zivilisten und Militante zu sehen, die den Körper eines toten Kämpfers davonschleifen (Abb. 67). Das Bild stammt aus Basra, Irak, wo Pellegrin im Jahr 2003 den Auslöser drückte. Nach einem Gefecht in und um Basra zwischen britischen Soldaten und irakischen Saddam-Anhängern lagen die toten Körper mehrerer Militanter neben einer Schule. Der Fotograf erinnert sich: „At one point during the day several people came to recover the body of the dead soldiers. An elder woman was present and one could assume from her emotion that she was a relative of the dead man.“⁵⁷⁸ Die verschleierte Frau, von der hier die Rede ist, ist in dem Bild von hinten und nur in Form einer schwarzen Fläche zu erkennen. Sie steht im linken Bildvordergrund. Ihr Oberkörper ist angeschnitten und es scheint als verfolge sie das Geschehen im Mittelgrund: hier sind vier irakische Männer damit beschäftigt, einen toten Körper mit Hilfe eines Teppichs, in den sie den Leichnam gelegt haben, davonzutragen. Im Hintergrund sind schwarze Rauchwolken zu sehen, die sich auch über die rechte obere Bildecke hinwegziehen und eine bedrohliche Stimmung hervorrufen. Pellegrin hat seine Kamera beim Fotografieren nicht gerade, sondern schräg gehalten, was sich daran zeigt, dass die Diagonale den Bildaufbau beherrscht. Dies unter-

Abb. 67

577 Pellegrin, Paolo im der Begleitbroschüre zur Ausstellung *Paolo Pellegrin | Retrospective*. Kunstfoyer Versicherungskammer Bayern. 12.10.2011-20.02.2012.

578 Pellegrin, Paolo: Magnum, URL: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2K1HZSEDNRGO&IT=ZoomImage01_VForm&IID=2TYRYDMA8ZRG&ALID=2TYRYDK3Q07E&PN=9&CT=Album (Stand: 01.11.2011)

stützt die eigentliche Handlung noch zusätzlich in ihrer Dramatik. In einem Ausstellungstext sind seine Werke als „eindringliche(n), in ihrer Drastik oft verstörende(n) Fotografien“⁵⁷⁹ beschrieben.

Imprint of a man killed by Serbs unterschreibt eine Fotografie Nachtweys, welche 1999 im Kosovo entstand (Abb. 68). Hierauf ist nicht mehr der Leichnam in Form seines Körpers zu sehen, sondern vielmehr verweisen die Spuren bzw. der Abdruck des toten Körpers auf den im Untertitel erwähnten Mord. Martin Steinseifer äußert sich hierzu: „Die Indirektheit der verspäteten Pressefotografie vom Ort eines Anschlags muss (also) kein Mangel sein, sondern kann zur Stärke des Ereignisbildes werden, wenn es gelingt, die Tat in den wieder erkennbaren Spuren am Tatort vor Augen zu stellen.“⁵⁸⁰ Dies ist Nachtwey gelungen. Der Fotograf hat den Abdruck im lehmigen, nassen Boden aus der Vogelperspektive fotografiert. Der Körper, der im Haus des Opfers verbrannt wurde, lag diagonal im Bildausschnitt: der Kopf ist mittig am unteren Bildrand noch zu erkennen, während die Beine in die linke obere Bildecke deuten. Das Ausblenden der Umgebung und damit die Fokussierung auf das Zeichen des Todes sprechen für sich. Betrachtet man das Gesamtwerk von Nachtwey, so sind die meisten seiner Bilder Schwarz-Weiß-Fotografien, wie eben auch dieses hier herangezogene Beispiel, die eher durch ruhige und ausgewogene Motive gekennzeichnet sind. Dies

widerspricht sich und markiert zugleich den kontrastiven Umgang zwischen Ereignis und Darstellung: Krieg, wie auch dessen Folgen als zerstörerisches, aufwühlendes Element dargestellt als ausgewogene Komposition.

Spuren und Abdrücke sind auch in einer der wenigen

Abb. 68

579 Pellegrin, Paolo im der Begleitbroschüre zur Ausstellung *Paolo Pellegrin | Retrospective*. Kunstfoyer Verisierungskammer Bayern. 12.10.2011-20.02.2012.

580 Steinseifer, Martin: *Ereignisbilder - Zum Verhältnis von Indexikalität, Symbolizität und Ikonizität bei Pressefotografien*, in: Boehm/Egenhofer/Spies 2010, S.411-436, hier S.432.

Farbfotografien Pellegrins zu sehen (Abb. 69). Gräulichbrauner Lehm definiert die menschenleere Landschaft, die die Hälfte des Bildes einnimmt. Es scheint, als stehe der italienische Fotograf, inmitten einer trostlosen Einöde. Vor ihm zeichnen sich Reifenabdrücke ab, die zen-

Abb. 69

tralperspektivisch am Horizont verschwinden. In der linken Bildhälfte steigen an der Horizontlinie Rauchschwaden auf, die sich in den Himmel bewegen, der sich bedrohlich dunkel verfärbt. Die Bildunterschrift gibt schließlich Auskunft über die Ursache der aufsteigenden Rauchwolken: „Bassora village burns during the USA invasion in Irak, 2003.“⁵⁸¹ Einsamkeit, Hoffnungslosigkeit und Tristesse sind diesem Bild eingeschrieben. Vor allem die gedeckten Farben und der ruhige Bildaufbau unterstreichen dies.

Die Fotografien Salgados waren unter anderem im *Ludwig Museum Budapest* im Jahr 2004 zu sehen. Der Mensch, so äußert er sich, sei das einzige, was ihn bei der Wahl seiner Themen interessiert hätte.⁵⁸² Ein Mensch gezeichnet von Zerstörung ist in einer seiner fotografischen Darstellungen aus Kabul, Afghanistan von 1996 zu sehen (Abb. 70). „Ein einbeiniger Mann, offensichtlich ein Opfer des Krieges, schleppt sich durch die in Trümmern liegende Jade-Maiwan-Straße.“⁵⁸³ Der Mann bewegt sich mit Hilfe seiner Krücken durch die leere Straße, die gesäumt ist von ruinenhaften Häusern. Vor ihm liegt ein langer Schatten. Die Zerstörung und die Gewalt des Krieges zeigen sich sowohl in dem Schutt als auch in seinem Körper. Im Vergleich zu den noch stehenden, mächtigen Häuserwänden, die aus dem Bildrand treten, wirkt der Mann klein, verloren und einsam. Die Straße und der Himmel liegen in einem ruhigen, einheitlichen grau und bilden einen Kontrast

581 La Lettre de la Photographie, URL: <http://lalettredephotographie.com/fullscreen/2099> (Stand: 23.08.2011)

582 Salgado/Barloewen, in: *Lettre internationale - Europas Kulturzeitschrift*. Archiv LI 50. URL: http://www.lettre.de/archiv/50_Salgado.html (Stand: 22.08.2011)

583 Salgado 2000. Beiheft S.6.

zu den Mauerstrukturen mit ihren zum Teil sehr dunklen Schatten.

Ebenfalls die Spuren von vergangenen Gewaltausübungen zeigt James Nachtwey im Profil eines jungen Hutu (Abb. 71). Sein Gesicht und sein Schädel sind gezeichnet von tiefen Narben. Seinen Mund hat er halb geöffnet. Schreit er? Seine rechte Hand hat er an seinen Hals gelegt. Er trägt ein gestreiftes Hemd. Der Hintergrund ist einheitlich grau und hebt damit den von Macheten gezeichneten Kopf in den Mittelpunkt des Bildes.

„Der junge Mann hatte sich geweigert an den Tutsi-Mas-

Abb. 70

Abb. 71

sakern in Ruanda teilzunehmen. Durch Machetenhiebe wurde er von den eigenen Stammesgenossen verstümmelt.“⁵⁸⁴ 1994 war diese Fotografie *World Press Photo of the Year*. Die Kunstsammlung im *Stadtmuseum Jena* zeigte 2006 die Ausstellung *James Nachtwey. war photographer*. Im Ausstellungstext werden seine Bilder als „schnörkellos und klar“⁵⁸⁵ beschrieben. Wenn auch bei ihm der Akt des Kämpfens nur selten zu sehen ist, „spürt man deren Existenz in jeder Haltung und Geste, jedes Gesicht der Beteiligten ist davon gezeichnet und oftmals ist es unfassbares, wortloses Entsetzen, welches den Tatsachen noch vorausseilt und in den Bildern konserviert bleibt.“⁵⁸⁶

584 C/O Berlin. Pressemappe zur Ausstellung *James Nachtwey. War Photographer*. 22.11.03-28.03.04

585 Kunstsammlung im *Stadtmuseum Jena*. Kurzinformation zur Ausstellung *James Nachtwey. war photographer* 11.03.-21.05.06.

Vor seiner Kamera kämpften nicht nur Soldaten, es wurden ebenso Menschen gedemütigt, bedroht und getötet, gleichzeitig aber zeigt Don McCullin auch das Leid der Hinterbliebenen. Er hält die unendliche Trauer und den Schmerz derer fotografisch fest, die ihre Liebsten und Engsten

Abb. 72

im Zuge kriegerischer Auseinandersetzungen verloren haben. „Mit seinen unerträglich klaren und bewegenden Bildern gibt er den Opfern weltweit ein Gesicht und die Hoffnung auf Wandel.“⁵⁸⁷ Eines davon wurde 1964 zum *World Press Photo of the Year* gekürt (Abb. 72): weinende Frauen halten weinende Kinder auf ihren Armen. Ältere Frauen stehen neben Jüngeren und sie alle haben mit Trauer und Schmerz erfüllte Gesichter. Die Hauptfigur auf dieser Schwarz-Weiß-Fotografie ist eine schmale Frau mit dunklen Haaren. Ihr Gesicht ist zu einem schluchzenden Weinen verzerrt, ihr Blick schweift in die Ferne - vorbei am Betrachter. Ihre Hände drückt sie fest vor ihrem Oberkörper ineinander. An ihrer Seite steht eine ältere Frau mit schwarzem Kopftuch, die ihr tröstend und ebenso weinend den rechten Arm hält. Zu ihrer Linken steht eine weitere Frau, die sie im Begriff ist zu umarmen. Sie dreht sich weg von der Kamera. Im Vordergrund ist noch ein kleiner Junge zu sehen. Auch er weint schmerzerfüllt. Er streckt seine kleine Hand zu den geballten Händen der Frau. Im Hintergrund sind noch weitere Frauen mit Kindern zu sehen. McCullin war 1964 mit seiner Kamera vor Ort, als die Unruhen zwischen den beiden zyprischen Volksgruppen eskalierten. Die Türkin im Vordergrund trauert um ihren Ehemann, der im Grie-

586 Kunstsammlung im Stadtmuseum Jena. Kurzinformation zur Ausstellung *James Nachtwey. war photographer* 11.03.-21.05.06.

587 Monopol. Magazine für kunst und leben: 12.12.2009-28.02.2010. *Don McCullin. The Impossible Peace | Retrospektive. 1958-2008*. URL: <http://www.monopol-magazin.de/kalender/termin/2010425/co-berlin/Don-McCullin-The-Impossible-Peace-Retrospektive-1958-2008.html> (Stand: 24.08.2011)

chisch-Türkischen Bürgerkrieg sein Leben verlor.

Das Opfer ist auch eines der meistfotografierten Motive James Nachtweys. Dies veranlasst Andreas Kilb zu der Aussage, Nachtwey sei kein Kriegsfotograf, da er nicht den Krieg fotografiere, sondern sich mit dem Menschen, der

Abb. 73

diesen erleide, beschäftige.⁵⁸⁸ So zeigen seine Fotografien keine Panzer im Gefecht, sondern Waisenkinder, die in ausgebrannten Panzern spielen, es ist nicht der Granateneinschlag zu sehen, sondern die Menschen, deren Beine dadurch abgerissen wurden oder eben die Trauer der Familie, die ihr Kind verloren hat (Abb. 73). Sechs Trauernde sind in der Schwarz-Weiß-Darstellung abgebildet. Die Szene wirkt überzeitlich und ortlos. Sie könnte überall und jederzeit so stattfinden. Diese stammt aus Bosnien aus dem Jahre 1993. Der ältere Herr sitzt dem Betrachter zugewandt im Vordergrund, vom unteren Bildrand angeschnitten. Seine Augen sind geschlossen, seine Hände zum Gebet gefaltet. Neben ihm sitzt ein weinender Jugendlicher: den Kopf geneigt, eine Hand teilweise vor sein Gesicht haltend. Auf einer Bank dahinter ist eine schwarz gekleidete Frau zu sehen, die in ein weißes Taschentuch weint. Sie hat ihren Arm um die weinende, ältere Frau neben ihr gelegt. Dahinter befinden sich noch zwei weitere Männer auf einer Bank. Sie blicken betreten auf den Boden. Sie alle trauern um einen Soldaten, der im Bürgerkrieg gefallen ist. Die Szene blendet alles Umliegende aus. Der Hintergrund liegt in einem gleichmäßigen Grau. Nachtwey konzentriert sich bei dieser Abbildung ausschließlich auf die Trauernden.

Dieses Opfer-Schema wiederholt sich bei dem ehemaligen *Magnum*-Fotografen in der 1996 entstandenen Schwarz-Weiß-Fotografie aus Afghanistan (Abb. 74). Auch hier sind Verlust eines nahen Menschen und die damit verbun-

588 Kilb, Andreas: *Kriegsfotografie. Was Menschen tun*, in: *Frankfurter Allgemeine FAZ.net* vom 32.12.2203. URL: (Stand: 23.09.2008) <http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc-EC04AEE59A89648BDDBC1ECAE4B64E5D19-ATpl-Ecomon-Scontent.html>

dene Trauer das Motiv. Die Szene wurde von Nachtwey auf einem hügeligen Friedhof fotografiert. Der Erdboden ist trocken und bildet bereits Risse. Auf jedem der kleinen Hügel gipfelt ein schmaler Grabstein. Die einzige Figur auf dieser Abbildung ist eine komplett verschleierte Person, die

Abb. 74

am Boden kniet und ihre rechte Hand auf den Stein im linken Bildvordergrund legt. Die Burka liegt in gleichmäßigen Falten. Die Körperhaltung der Frau ist nur in größten Zügen auszumachen. Ihr Gesicht bleibt dem Betrachter ebenso verborgen. Die Textilfalten weisen Ähnlichkeiten zu den Trockenrissen des Untergrundes auf, wodurch die abstrahiert wirkende Figur mit der Umgebung ein Stück zusammenwächst. Der Fotograf stand hinter dem Grabstein und hat aus einer leichten Übersicht fotografiert. „Nachtweys photographs are always clear and striking compositions“⁵⁸⁹, so äußert sich Luc Sante in dem Vorwort des vom *Boston Globe* als das „am schönsten fotografierte Buch über den Tod“⁵⁹⁰ bezeichneten Bildbandes *Inferno*. In vielen seiner Bilder scheint die Linie beinahe berechnet und konstruiert.

Die direkten Folgen von Krieg fotografiert ebenso Paolo Pellegrin. Er selbst äußert sich zu seinem Dokumentieren: „Wenn ich meine Arbeit mache und dem Leiden anderer ausgesetzt bin - ihrem Verlust oder manchmal auch ihrem Tod -, dann fungiere ich, so empfinde ich das, als Zeuge; es ist meine Rolle und meine Verantwortung, Aufzeichnungen für unser kollektives Gedächtnis zu schaffen.“⁵⁹¹ Wie auch bei den vorangegangenen Beispielen thematisiert der italienische Kriegsberichterstatter das Leid durch Verlust. Hier den Verlust der Heimat (Abb. 75). Abgebildet sind kosovarische Flüchtlinge, die 1999 in Kukës, Albanien, ankommen. In einer langen

589 Sante, Luc: *Introduction*, in: Nachtwey, James: *Inferno*. London 1999. S.8-11, hier S.10.

590 Vgl. James Nachtwey, URL: <http://muepa.at/images/nachtwey.pdf> (Stand: 23.09.2008)

591 Pellegrin, Paolo: *As I was Dying*. Bönningheim 2007.

— Schlange bewegen sich die Flüchtlinge halbkreisförmig auf den Betrachter zu. Es sind vor allem Frauen und Kinder, die sich mit ihrem wenigen Gepäck auf einem weiten, leeren Platz versammeln. Im Hintergrund ist eine Moschee zu erkennen. Das ist das einzige für den Betrachter sichtbare

Abb. 75

Gebäude. Dahinter erheben sich Berge, die aber größtenteils von den tief liegenden Wolken verhangen sind. Das Werk von Pellegrin unterscheidet sich wesentlich von dem der anderen vier Fotografen. Zum einen hinsichtlich des Blickwinkels: seine Aufnahmen sind nur selten geometrisch und klar ausgerichtet und wirken damit spontaner im Hinblick auf den Entstehungsprozess. Auch hier ist es die Diagonale, die den Bildaufbau bestimmt. Zudem hatte der Fotograf entweder einen leicht erhöhten Standpunkt oder er hat die Kamera hochgehalten und den Auslöser betätigt, ohne durch den Sucher geblickt zu haben. Pellegrin unterstreicht und verstärkt dadurch den dramatischen Inhalt der Abbildung. Diese Wirkung wird zusätzlich noch dadurch unterstrichen, dass er in vielen seiner Fotografien unscharfe Einstellungen sowie starke Hell-Dunkel-Kontraste verwendet.

Absolut gegensätzlich ist hier, den Bildaufbau betreffend, Anja Niedringhaus' Schwarz-Weiß-Abbildung aus Basra, Irak, von 2003 anzuführen (Abb. 76). Die Fotografin steht auf einer nicht asphaltierten Straße und dokumentiert mit Hilfe ihrer Kamera die Flucht aus der umkämpften irakischen Stadt Basra. Wie in allen ihren Darstellungen thematisiert sie auch in diesem Beispiel den Menschen. Beinahe mittig läuft im Vordergrund eine schwarz verschleierte Frau mit ihrem kleinen Kind auf dem Arm auf Niedringhaus zu. Sie blickt jedoch nicht in die Kamera, ihren Kopf hält sie leicht zur Seite geneigt. Auch der kleine Junge blickt zur Seite und wendet der Kamera sein Profil zu. Ihre Beine befinden sich außerhalb des Bildrandes. Es folgen den beiden Hauptfiguren

zahlreiche weitere Flüchtlinge. Die Umgebung ist unbebaut und menschenleer - mit Ausnahme der Fliehenden. Hochspannungsleitungen verlaufen parallel zur Straße. Im Hintergrund verdunkeln diagonal verlaufende, schwarz aufsteigende Rauchwolken den Himmel und verweisen auf die schweren Gefechte in der Stadt. Die Szene wirkt bedrohlich. Das Schwarz im Rauch wiederholt sich in den Gewändern der flüchtenden Frauen auf der Straße.

Abb. 76

Sebastião Salgado fotografierte unter anderem das Flüchtlingsdrama im ehemaligen Jugoslawien. Eine der dort entstandenen Darstellungen veranschaulicht das Leid ebenso in Form einer Mutter mit ihrem Kind (Abb. 77). Etwa 15.000 Flüchtlinge aus der Enklave Bihac lebten laut Salgado „am Ende in Batogna, in einer Hühnerfarm, die dem unterlegenen Separatistenführer Fikret Abdic gehört hatte.“⁵⁹²

Abb. 77

In jedem der 20 Farmgebäude suchten etwa 700 Geflohene Obdach, die alles verloren hatten: ihr Haus, ihre Arbeit, ihre Heimat. Auf der Schwarz-Weiß-Fotografie Salgados ist eine junge Frau mit einem Kopftuch zu sehen. Sie sitzt auf einer dünnen am Boden liegenden Matratze. In ihren Armen hält sie ein kleines schlafendes Kind. Hinter ihr hängt eine transparente Plastikfolie. Es scheint, als diene diese der Abtrennung ihres Schlafplatzes. Der Versuch, ein Stück Privatsphäre zu schaffen? Sie starrt ins Leere. Das einfallende Licht trifft genau auf diese sitzende Hauptfigur, wodurch sie sich deutlich von dem dunklen und undefinierten Hintergrund abhebt. Diesem Bild sind Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit eingeschrieben.

592 Salgado 2000. Beiheft S.9.

Auch „Nachtwey verortet die Apokalypse im Alltäglichen.“⁵⁹³ So zeigt er beispielsweise nicht nur die Zerstörung der tschetschenischen Stadt Grosny, vielmehr wartet er bis ein kleiner Junge durch die zerbombte Straße läuft (Abb. 78). Die Zusatzinformation

Abb. 78

gibt mehr Aufschluss über dieses Kind: er ist Waise und irrt durch die Straßen.⁵⁹⁴ Der Fotograf fokussiert auf dieser Schwarz-Weiß-Fotografie den kahl rasierten Kopf des Jungen, der unterhalb seiner Augen vom Bildrand beschnitten ist. Der Kopf ist leicht zur Seite geneigt und mit seinen dunklen Augen blickt er seitlich aus dem Bild. Dahinter liegt die Straße, die gerade und zentralperspektivisch in den Horizont läuft. Links und rechts verlaufen Hausfassaden. Der gesamte Hintergrund ist unscharf, aber dennoch sind die Verwüstungen zu erkennen. Auch hier wird das Leid durch den Krieg und dessen fatale Folgen anhand einer Person, nämlich des Kindes dargestellt.

Angola. 1997. Rebellen kämpfen gegen Regierungstruppen. Diesen Auseinandersetzungen fallen viele Zivilisten zum Opfer, vor allem durch Landminen. Salgado besuchte mit seiner Kamera ein orthopädisches Zentrum, welches Prothesen herstellt und zudem ein Zuhause für 60 Invaliden bietet, die keine Familie in Huambo haben oder aber die auf besondere Rehabilitierungsmaßnahmen angewiesen sind.⁵⁹⁵ Frontal vor dem Objektiv des Fotografen befindet sich ein jugendliches Kind in einem Rollstuhl (Abb. 79). Es blickt direkt in die Kamera während seine Hände auf den beiden prothetischen Kniegelenken liegen. Sein Hemd ist weiß und seine Hosenbeine sind nach oben gekrempelt, so dass die Prothesen frei liegen. Sein Schatten fällt in Richtung einer zweiten Figur in diesem Bild: einer älteren, am Boden sitzenden Frau. Auch sie blickt

593 Kunstsammlung im Stadtmuseum Jena. Kurzinformation zur Ausstellung *James Nachtwey. war photographer* 11.03.-21.05.06.

594 Vgl. Schmatloch, Philipp: *Zeugnisse des Leids. Kriegsfotos von Nachtwey*, in: *Donaukurier* vom 11.04.2003, S.19.

595 Vgl. Salgado 2000, Beiheft, S.16.

direkt in die Kamera. Neben ihr liegen zwei Krücken, die darauf verweisen, dass auch sie eines der zahlreichen Landminenopfer ist. Ihre Haltung mit dem linken Arm, den sie ausgestreckt auf ihrem Knie ablegt, wiederholt sich durch ihren eigenen Schatten an der Wand dahinter. Der trockene Erdboden und die Struktur der Hauswand bilden den Hintergrund in dieser Schwarz-Weiß-Fotografie.

Abb. 79

Ein älteres Paar, das sich zu Fuß auf die Flucht aus der zerstörten Stadt Karantina, Ost-Beirut, macht, hielt McCullin 1967 fotografisch fest (Abb. 80). Die Schwarz-Weiß-Abbildung wirkt dramatisch: Im Hintergrund brennen Häuser und tief-schwarze Rauchwolken durchziehen den Himmel. Die Frau mit ihrem weißen Kopftuch stützt sich an ihrem Mann. Beide wirken gebrechlich und blicken hilfesuchend zu dem britischen Fotografen.

Abb. 80

Die Kulisse in der Fotografie von Anja Niedringhaus ähnelt der, vor der die beiden Alten in Beirut fliehen (Abb. 81). Und dennoch stellt diese Darstellung des Leids eine Ausnahme dar: waren es bisher vor allem ältere Menschen, Kinder und Frauen, an denen die verheerenden Kriegsfolgen, die Trauer und das Leid dokumentiert wurden, so ist die Figur bei Niedringhaus ein Soldat. Im November 2003 greift ein Selbstmordattentäter das Gelände einer italienischen Militärkaserne im irakischen Nasiriya an, wobei sechzehn italienische Soldaten und acht irakische Zivilisten ihr Leben verloren.⁵⁹⁶ Auf der Schwarz-Weiß-Fotografie steht nun ein fassungsloser italienischer Soldat in Uniform vor einem Haufen Schutt. Er ist im

⁵⁹⁶ Vgl. Hoffmann 2011, S.98.

Abb. 81

Scheinwerfer wirft helles Licht auf den jungen Mann. Es wirkt beinahe inszeniert.

All die hier angeführten Fotografen geben dem Leiden ein Gesicht. Das Leiden und die Trauer werden personifiziert und erwecken damit beim Betrachter Identifikation und Empathie. Es sind gerade diese Bilder besonders nützlich für die Medien, „die einen Krieg sinnbildlich und eindeutig verdichten, sodass die politische und moralische Motivation der Kriegsparteien für ein breites Massenpublikum unmittelbar verstehbar - aber [eben] auch emotional nachfühlbar wird. Dies geschieht am wirksamsten, wenn das Kriegereignis an einem Einzelschicksal symbolisiert wird.“⁵⁹⁷

4.4.3 Zitat Kunstgeschichte

„Man ist - vielleicht zu schnell - bisweilen versucht, Ihre Bilder mit den großen religiösen mittelalterlichen Gemälden in Verbindung zu setzen“⁵⁹⁸, so äußert sich Constantin von Barloewen in einem Interview gegenüber Sebastião Salgado. Betrachtet man beispielsweise eine seiner Fotografien aus dem Südsudan (Abb. 82) von 1993, so möchte man von Barloewen hinsichtlich des Bezugs zur Malerei zustimmen. Denn wie gemalt scheinen die Lichtstrahlen, die in abgestuften Grautönen in die dunkle Höhle dringen und einen Großteil des Bildes ausmachen. Salgado foto-

⁵⁹⁷ Fahlenbrach/ Viehoff 2005, in: Knieper/Müller 2005, S.364.

⁵⁹⁸ Salgado/Barloewen, in: *Lettre international - Europas Kulturzeitschrift*. Archiv LI 50. URL: http://www.lettre.de/archiv/50_Salgado.html (Stand: 22.08.2011)

grafierte in einem Bürgerkrieg, in welchem sowohl die Regierung wie auch die Rebellen Kinder und Jugendliche zum Dienst an der Waffe zwangen. Um sie davor zu bewahren, schicken Familien ihre Kinder oftmals auf den Weg in die fremde Ferne. „Diese Jungen aus dem Südsudan sind schon

Abb. 82

weit von ihrem Heimatdorf entfernt; sie verstecken sich bei Tage und wandern in der Nacht ihrem Ziel, den Flüchtlingslagern im Norden von Kenia, entgegen.“⁵⁹⁹ Trapezförmig gebündelte Lichtstrahlen erfüllen einen dunklen höhlenartigen Raum, in welchem sich - für den Betrachter sichtbar - sechs Kinder im Kreis am Boden sitzend aufhalten. Sie befinden sich am Rand des Lichtkegels, so dass nur ein Teil der Jungen beleuchtet wird. Die Lichtquelle ist ein Fenster oder eine Art Eingang zu dem Versteck der jungen Menschen. Davor stehen weitere vier Kinder, die hineinschauen. Durch das starke Gegenlicht sind diese jedoch nur als Umrisse zu erkennen. Hinsichtlich des extremen Hell-Dunkel-Kontrasts und des artifiziell wirkenden Lichts im Allgemeinen lassen sich die oben genannten Beziehungen zur Kunstgeschichte in diesem Werk leicht herstellen.

Das Licht als Gegenstand in der Malerei, die Auseinandersetzung mit dessen Wirkung und Funktion ist seit der Renaissance und bis heute von großer Bedeutung. Als der wohl bedeutendste Künstler, der das Licht als kompositorisches Mittel eingesetzt hat und der mit Hilfe einer gezielten Lichtführung Bildinhalte hervorgehoben hat, gilt Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Sein Umgang mit Licht kann als wegweisend gesehen werden. In seinen Werken tritt das Licht meist als gebündelter Strahl auf, wobei die Quelle häufig außerhalb des Bildrandes liegt. Der Lichtkegel dient dazu, die für die Handlung entscheidenden Personen hervorzuheben. Hieraus resultiert eine kontrastreiche Helldunkel-Malerei, das so genannte Chiaroscuro, wodurch eine dramatische Stimmung her-

599 Salgado 2000, Beiheft S.11.

vorgerufen wird. Von Caravaggio beeinflusst gilt Rembrandt (1606-69) als weiterer wichtiger Vertreter, der „die letzten Möglichkeiten [dieser Malerei] entwickelt hat“⁶⁰⁰. Als eines seiner bedeutendsten Werke gilt die *Blendung Simsons* von 1636 (Abb. 83). Dieses Werk schildert eine Episode aus der Geschichte des Richters Simson. Die Hauptfigur ist von mehreren Personen zu Boden gerungen und gefesselt, dargestellt in dem Moment, als er geblendet wird. Das Eindringen des Messers in sein Auge und das damit aufspritzende Blut stellt den Höhepunkt der Szene dar.

Abb. 83

Abb. 84

„Aus einem dunklen, diffusen Hintergrund arbeitet etwa Rembrandt die hellsten Lichtpartien der Hauptszene in differenzierten Tonabstufungen heraus, die sich dadurch in einem atmosphärischen Dunkel verlieren.“⁶⁰¹ Inhaltlich liegen das Gemälde Rembrandts und die Fotografie Salgados weit auseinander. Auch im Umgang mit der Farbigkeit ähneln sich beide nicht, handelt es sich bei der Fotografie doch um einen Schwarz-Weiß-Abzug, dennoch können im Hinblick auf den Einsatz der Lichtregie durchaus Parallelen gezogen werden.

Passend hierzu ist auch eine Fotografie Nachtweys aus Tschetschenien von 1996 heranzuziehen (Abb. 84). Der starke Hell-Dunkel-Kontrast unterstützt die dramatische Kriegshandlung. Die Öffnung in der Fassade am linken Bildrand dient dem mit einem Maschinengewehr bewaffneten Rebellen dazu, auf die Straße und die sich dort befindenden Gegner zu schießen. Er selbst steht unterhalb der

600 Jahn, Johannes/ Haubenreißer, Wolfgang: *Wörterbuch der Kunst*. Stuttgart 1995. S.346

601 Lexikonredaktion des Verlags F.A.Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus. Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. Leipzig, Mannheim 2001. S.466.

Öffnung, hinter ihm erstreckt sich ein dunkles Nichts. Das Gemäuer um die Öffnung ist herausgebrochen und die einzelnen Backsteine fliegen in Trümmern in das kellerartige Gewölbe. Die helle Lichtquelle lässt sein Gesicht deutlich in Erscheinung treten, während seine Rückseite bereits mit dem schwarzen Hintergrund verwächst. In allen drei Beispielen dient die Lichtführung als Kompositionsmuster und das Licht wird als Stilmittel eingesetzt.

Der effektvolle Einsatz von Licht birgt oftmals auch die Auseinandersetzung mit dem Schatten. Der Schatten wandert ebenso durch viele Epochen der westlichen figurativen Kunstgeschichte, was Hanno Rauterberg zu der Aussage veranlasst: „Kunst und Schatten sind tatsächlich innig verbunden. Das fängt schon damit an, dass Kunst sich der Wirklichkeit verdankt, auch wenn sie nicht wirklich ist. Ganz wie der Schatten, der sich dem Menschen verdankt, ohne je der Mensch zu sein.“⁶⁰² Diese Tatsache fasziniert seit Jahrhunderten Künstler, was in einer umfangreichen Ausstellung über den Schatten in der Kunst im Jahr 2009 im *Museo Thyssen-Bornemisza* in Madrid dargestellt wurde.

Nicht nur in der Kunst fungiert der Schatten oftmals als Mittel zur dramaturgischen Unterstützung, wie ich gleich aufzeigen möchte. So steigert in der Malerei Jean Leclercs (1585-1633) beispielsweise das Schattenspiel die Bildwirkung wesentlich. Sein Gemälde *The Denial of Saint Peter* (Abb. 85) zeigt im Vordergrund eine Vielzahl von angestrahlten Körpern, die in verschiedenen Interaktionen zueinander stehen. Der gesamte Bildraum liegt in einem dunklen Farbton. Im Hintergrund ist der Raum in drei Chorähnliche Unter-räume geteilt, wobei der Mittlere unbespielt bleibt. In den beiden Äußeren hingegen scheinen körperliche Auseinandersetzungen die Handlung zu bestimmen.

Abb. 85

602 Rauterberg, Hanno: *Alles so schön dunkel. Die Geschichte der Kunst als Geschichte des Schattens - eine epochale Ausstellung in Madrid*, in: *Zeit online | Kultur*, vom 26.02.2009. URL: <http://www.zeit.de/2009/10/Ausstellung-Schatten> (Stand: 17.11.11)

Abb. 86

Abb. 87

Rechts wie links wiederholen sich die bewegten Körperposen der Einzelnen an der Wand in Form von vergrößerten und verzerrten Schatten. Die duplizierte Bewegung eines Körpers findet sich in ähnlicher Weise in einer Fotografie Don McCullins mit dem Untertitel *Turkish Cypriot sprinting from a cinema door under fire* (Abb. 86). In der Schwarz-Weiß-Fotografie von 1964 ist im Hintergrund ein an einer offenen Türe stehender Mann, zu sehen. Mit seinem Blick folgt er einer weiteren Person in langem Mantel, mit einer Mütze auf dem Kopf und einem Gewehr im Anschlag.

Der Bewaffnete rennt entlang einer hellen fensterlosen Hauswand, an der sich - ähnlich wie bei Leclerc - sein Schatten abzeichnet. In beiden Fällen unterstützt die Wiederholung der Bewegung durch den Schatten die Spannung in der dargestellten Handlung.

Eine andere, nämlich eine abstrahierende, Wirkung erzielt James Nachtwey mit einer fotografisch festgehaltenen Szene von den zerstörten Ruinen in einem Flüchtlingslager in Jenin, West Bank (Abb. 87). Mitten in einem weiten Trümmerfeld steht ein Mann mit weißer Kopfbedeckung und ist im Begriff mit Hilfe einer großen Schaufel nach etwas zu graben. Er trägt ein weißes Hemd und eine graue Hose und steht vor einem Stück stehengebliebener Wand, die in einem warmen Gelb gehalten ist. Zusammen mit dem wolkenlosen blauen Himmel und einem gelben Plastikeimer sowie einem orangefarbenen Stück im Vordergrund bleiben dies die einzigen Farbfelder in der sonst mit grauen Stein- und Betontrümmern durchzogenen zerstörten Landschaft. Der Mann im Bildzentrum ist nicht alleine,

wie die dunklen Schattenumrisse an der gelben Wand verraten. Ein derartiges Eigenleben der Schatten ist auch bei den Künstlern der Moderne zu erkennen. Sie „emanzipieren sich von der Macht des Schattens, sie machen sich von seinen Regeln frei. Zerstäuben ihn, lassen ihn über die Bildfläche tanzen oder ziehen ihn unerbittlich in die Länge, so wie viele der Surrealisten.“⁶⁰³

Einer von diesen ist Giorgio de Chirico (1888-1978). Seine frühen Werke werden der Pittura Metafisica zugeschrieben,⁶⁰⁴ aus deren Phase auch

Abb. 88

das Gemälde mit dem Titel *El Misterio y la melancolía de una calle* von 1914 stammt (Abb. 88). Ähnlich wie bei Nachtwey besitzt der Schatten hier ein Eigenleben. Ein in einem leuchtenden Gelb gehaltener Platz bildet die Bühne für die Bildhandlung. Zentralperspektivisch verlaufen an beiden Rändern Hausfassaden, wovon die linke weiße Hauswand belichtet ist und die rechte in einem dunklen Schatten liegt. Im Hintergrund tritt hinter der Fassade ein langer schwarzer Schatten auf der gelben Fläche hervor, der nach Michalski keinem Menschen, sondern vielmehr einer Statue, die sich hinter dem Gebäude befindet, gehört.⁶⁰⁵ Im Vordergrund läuft ein Mädchen mit einem Reifen in der Hand. Sie scheint zunächst nur ein Schatten zu sein, da ihr Körper als einheitlich schwarze Fläche dargestellt ist. Bei genauerem Hinsehen erkennt man jedoch einen Teil ihres wirklichen Schattens, der aus dem linken Bildrand fällt. De Chirico spielt mit den Schatten in seinen Bildern und schafft damit eine abstrakte Künstlichkeit - ähnlich wie James Nachtwey.

Auch die deutsche Bildreporterin Anja Niedringhaus thematisiert die dunklen Umrissformen des Körpers

603 Rauterberg, in: *Zeit online* | Kultur, vom 26.02.2009. URL: <http://www.zeit.de/2009/10/Ausstellung-Schatten> (Stand: 17.11.11)

604 Vgl. Michalski, Sergiusz: *Shadows of loneliness, shadows of menace*, in: Museo Thyssen-Bornemisza: *La Sombra*. Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid / comisario Victor I. Stoichita. Textos Hans-Georg von Arburg. Madrid 2009. S.302-304, hier S.302.

605 Vgl. ebd., S.302.

Abb. 89

(Abb. 89) in einer ihrer Fotografien aus Libyen im März 2011. „Am Boden des Leichenschauhauses vor dem Krankenhaus Al-Jalaa liegen gebrauchte Untersuchungshandschuhe, nachdem zahlreiche tote und verletzte Rebellenkämpfer eingeliefert wurden.“⁶⁰⁶ Diese weißen Latexhandschuhe sind aus der Vogelperspektive foto-

grafiert. Sie liegen inmitten einer Schattenfigur, die vom linken Bildrand aus auf den Boden fällt. Links sind noch die Schuhe der vermutlich männlichen Person zu erkennen. Der dunkle Umriss des Körpers erstreckt sich horizontal über das ganze Bild und der Kopf ist vom rechten Bildrand angeschnitten. Das Motiv dieser Schwarz-Weiß-Fotografie findet ihr malerisches Äquivalent in einem Gemälde von Pablo Picasso (1881-1973): *La Sombra sobre la Mujer* (Abb. 90).

Abb. 90

In beinahe derselben Pose steht ein Betrachter außerhalb des Bildes und nur dessen Schatten verrät seine Anwesenheit. Der Besitzer des Schattens und der Betrachter des Picasso-Werks nehmen dieselbe Position ein, um einen Blick auf die nackte Frau, die sich auf einem blauen Sofa räkelt, zu erhaschen. Es ist der voyeuristische Blick, der hier mit Hilfe der Schattenfigur verdeutlicht und dargestellt wird und der den Betrachter auf diesen aufmerksam macht. Auch aus dem Bereich der Fotografie findet man Beispiele, die sich auf diese Weise, nämlich dem Isolieren des Schattens von seinem Verursacher, mit diesem auseinandersetzen. Eine passende fotografische Abbildung ist Lee Friedlanders (*1934) *Canyon de Chelly* von 1983 (Abb. 91). Auf einem steinigem, trockenen Erdboden, der nur mit wenigen Grasbüscheln bewachsen

606 Hoffmann 2011, S.107.

ist, liegt der Schatten des Fotografen. Seine Füße liegen außerhalb des unteren Bildrandes, er trägt eine Umhängetasche an seiner rechten Schulter und schaut durch den Sucher seiner Kamera. Alle drei Werke lösen den Schatten vom dazugehörigen Körper und konzentrieren sich auf die dunklen zweidimensionalen Flächen und ihren Untergrund.

Harald Staun beschreibt in diesem Zusammenhang in seinem Artikel *Zu schön, um wahr zu sein. Warum Fotografien sich so schwer tun, den Schrecken nicht ästhetisch zu über-* Abb. 91

*höhen.*⁶⁰⁷, dass die fotografischen Bilder vom Krieg am stärksten seien, „wo sie der Kunstgeschichte ihre Referenz erweisen.“⁶⁰⁸ Zu den häufigsten Zitaten zählen die, welche eine biblische Ikonografie aufweisen und zu den bekanntesten hierbei zählt die leidende Mutter Maria, das christliche Motiv der Pietà. „Diese religiös tradierte Narration des Leidens hat sich in der westlichen Welt zu einem effizienten Erzählmuster entwickelt, das auch abseits des religiösen Kontexts verständlich ist. Der bewusste oder unbewusste Rückgriff auf den Schmerz der Mater Dolorosa stellt so für Fotografen eine Möglichkeit dar, den Inhalt eines Bildes pointiert zu kommunizieren.“⁶⁰⁹

Dies ist beispielsweise in einer Fotografie Nachtweys anhand von drei trauernden Frauen dargestellt (Abb. 92). Wen haben Sie verloren? Ihre Männer? Ihre Kinder? Ihre Schwestern oder Brüder? Wir wissen es nicht. Der Untertitel gibt lediglich folgende Informationen: „West Bank, 2002 - Mourning the dead in Jenin refugee camp.“⁶¹⁰ In der rechten Bildhälfte steht eine Frau in einem langen Gewand. Ihre beiden Hände bedecken ihr Gesicht, den Kopf hat sie leicht gen Himmel geneigt. Links von ihr im Zentrum sitzt eine weitere Trauernde.

607 Staun, Harald: *Zu schön, um wahr zu sein. Warum Fotografien vom Krieg sich schwer tun, den Schrecken nicht ästhetisch zu überhöhen*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. 18. September 2011/Nr. 17. S.35.

608 Ebd.

609 Godulla 2009., S.87.

610 Nachtwey, James: Homepage. URL: <http://jamesnachtwey.com/> (Stand: 05.11.2011)

Auch von ihrem Gesicht ist nichts zu sehen, weil es mit einem weißen Taschentuch verdeckt ist, in das sie weint. Links tritt eine weitere Figur ins Bild. Sie ist angeschnitten und nur ein Teil des Oberkörpers sowie die linke Hand der Person sind für den Betrachter sichtbar. Die Personen sind gleichmäßig

im Bildraum verteilt: Vorder- und Mittelgrund werden bespielt. Personen sitzen und stehen. Im Hintergrund ist eine graue Mauer zu sehen. Darauf sind zwei farbige Handflächen abgebildet. Der mit Schutt gefüllte Boden verweist auf zerstörte Häuser. Ein Kennzeichen vieler seiner Fotografien ist die Konzentration auf die Gebärdefigur. Wie bereits vorgegangen erläutert, ist „darunter (ist) eine einzelne Person oder eine kleine Personengruppe im Bild zu verstehen, deren gesamte Körperhaltung, Gestik und Mimik bei der Schilderung eines emotionalen Ausdrucks zusammenwirkt.“⁶¹¹ Derartig emotionsgeladene Figuren finden sich beispielsweise auch bei James Tissot (1836-1902) (Abb. 93). In seinem Werk *Mater Dolorosa* blickt der Betrachter vom Standpunkt hinter dem Kreuz, an welchem Christus hängt. Am Boden des Holzkreuzes kniet eine in bunten Gewändern gehüllte Frau und umarmt innig den Balken am unteren Ende. Ihr Kopf ist zum Boden geneigt, so dass ihr Gesicht dem Betrachter unbekannt bleibt. Ein Stück hinter ihr nähert sich eine weitere Frauenfigur, die ihre beiden Arme gen Himmel gestreckt hält. Sie ist im Begriff vor Trauer zusammenzubrechen und nur mit Hilfe ihrer beiden stützenden Begleiter kann sie diese Pose halten. In der Fotografie *Nachtweys* wird das Leiden ein

Abb. 92

Abb. 93

⁶¹¹ Hellmold, in: Schneider 1999, S.41.

Stück stilisiert, indem bekannte und tradierte Darstellungsweisen aus der Malerei übernommen werden.

Noch deutlicher wird dies vielleicht in einer Fotografie Don McCullins (Abb. 94), in welcher palästinensische Frauen und Kinder Opfer des Massakers in Sabra und Shatila betrauern.⁶¹² Die weinende Frau in der Bildmitte blickt mit geschlossenen Augen gen Himmel, ihre beiden Arme hat sie vor sich ausgestreckt und die Handflächen sind ebenfalls zum Himmel geöffnet. Diese Pose ist in verschiedenen Kunstwerken wieder zu entdecken: So beispiels-

weise in der *Beweinung Christi* von Giulio Quaglio dem Jüngeren (1668-1751) (Abb. 95). Maria, dargestellt in einem blauen Gewand, blickt erwartungsvoll in den Himmel und auch ihre Hand ist diesem geöffnet. Vor ihr liegt der leblose Jesus, der von einem

Engel gehalten wird. Dieselbe Figur in derselben Haltung findet sich auch in der malerischen Darstellung der Pietà von Jacob Jordaens (1593-1678) wieder (Abb. 96). Auch hier ist neben dem toten Jesus, der im Vordergrund inmitten einer Figurengruppe liegt, die mit einem blauen Gewand bekleidete Mutter Maria die Hauptperson. Sie sitzt im Bildzentrum, den Blick und ihre Handfläche dem Himmel zugeneigt. In all diesen Darstellungen ist die Trauer ganz in die Gestik der dargestellten Personen geflossen.

Ein weiteres Beispiel, welches an dieser Stelle anzuführen bleibt, ist eine Fotografie des Brasilianers Salgado aus dem Krankenhaus des Flüchtlingslagers Katale in Zaire von 1994 (Abb. 97). Eine junge Frau sitzt

612 Vgl. Cape, Jonathan: *Shaped by War - Photographs by Don McCullin*. London 2010. S.155.

auf dem Boden, ihre Beine sind ausgestreckt. In ihren Armen liegt ein leblos scheinender junger Mann, dessen rechter Arm kraftlos zu Boden fällt. In dieselbe Richtung ist sein Kopf geneigt, seine Augen sind weit geöffnet. Er hängt an einer Infusion, ist mit einem gemusterten Tuch halb zugedeckt. Unwillkürlich erinnert diese Szene erneut an das Pietà-Motiv: Die trauernde Mutter Maria hält nach der Kreuzabnahme ihren toten Sohn in den Armen oder auf dem Schoß. Die Haltung der beiden dargestellten Figuren knüpft direkt an die zahlreichen künstlerischen Darstellungen dieses Motivs. Als wohl bekannteste unter diesen ist Michelangelo (1475-1564) Marmorskulptur der Pietà-Darstellung aus dem Vatikan zu bezeichnen (Abb. 98). Mit gesenktem Haupt sitzt Maria und hält den toten Körper ihres Sohnes auf ihrem Schoß. Der Kopf Jesu ist seiner Mutter zugeneigt, seine Arme und Beine fallen leblos herab.⁵⁹⁸

Ich möchte an dieser Stelle darauf verweisen, dass die Parallelen alleine auf das Formale zu reduzieren sind. Während der Tod

Christi in der Auferstehung und dem ewigen Leben mündet, so kann die inhaltliche Ebene keinesfalls mit den herangezogenen Fotografien in Vergleich zu setzen sein. Das Pietà-Motiv wie auch das Motiv der Mater Dolorosa sind als konstituierte Bildsprache im kollektiven Gedächtnis ver-

Abb. 96

Abb. 97

Abb. 98

ankert. Der Kommunikationswissenschaftler Reichertz schreibt hierzu: die „Darstellungsreihen christlicher Motive dokumentieren in erster Linie nicht ein bestimmtes Ereignis, sondern sie konstituieren und sind zugleich Teil eines historisch gewachsenen ikonischen Codes zur Symbolisierung von Leid, Schmerz, Trauer, aber auch von Hoffnung, Trost und Erlösung.“⁶¹³

Die Rezeption

4.5

Die interdisziplinäre Schnittstelle aus den Bereichen Kunstgeschichte und Medien-/ und/oder Bildwissenschaften wird meiner Meinung nach besonders in diesem Kapitel deutlich. Denn hier treffen sich Produkte, die im Auftrag der Presse, sprich für die Medien entstanden und nun durch die Präsentation ihren Bezug zur Kunst finden. Damit einhergehend ist vor allem eine veränderte Wahrnehmung festzustellen. Jutta Held unterscheidet in ihrem Aufsatz *Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos Guernica zwischen zwei Ansätzen in der Rezeptionstheorie.*⁶¹⁴ Die empirische Rezeptionsforschung konzentriert sich auf den konkreten Betrachter, während der andere Ansatz den Fokus auf die Bestimmung des implizierten Betrachters richtet. Letzterer berücksichtigt die „Symbolstruktur des Bildes selbst“⁶¹⁵, für welche der Autor, hier also der Fotograf verantwortlich ist. Im Folgenden sollen beide rezeptionstheoretischen Sichtweisen miteinander verknüpft werden.

Die Fotografie im Museum fördert zwar eine Wahrnehmung, die formale Aspekte in den Vordergrund stellt, gleichzeitig möchte man aber davon ausgehen, dass der Gegenstand des Bildes eine reine, „nur“-ästhetische Betrachtung ausschließt (und bestenfalls sogar eine kritische Auseinandersetzung mit dessen historischen Voraussetzungen fordert). Die Frage bleibt, inwieweit der fotografierte Gegenstand überhaupt noch als reales Ereignis wahrgenommen wird. In diesem Zusammenhang stellt

613 Reichertz, in: Schröder 1994, S.253-280, hier S.262.

614 Vgl. Held, in ebd. 2005. S.170-187, hier S.173.

615 Ebd., S.173.

Hartwig Fischer berechtigterweise die Frage: „Aber was ist dieses ‚Reale‘, das sich in Bildern entdeckt und verdeckt, das wir sehend entdecken und ‚sehend‘ verdecken?“⁶¹⁶ Wie vorangegangen ausführlich aufgezeigt, gibt es keine Schilderung der Wirklichkeit in Form von Fotografien. So ist die Fotografie im Hinblick auf das dargestellte Ereignis in seinem ganzen Ausmaß an sich schon fragwürdig, wenn wir uns an den Entstehungskontext erinnern. Zugleich scheint auch eine Zusatzklärung außerhalb einer hinreichenden sprachlichen Reichweite zu liegen. Die Fotografien bleiben Konstrukte. „Ihre Entstehung genauso wie ihre Rezeption“⁶¹⁷. Bezogen auf das Letztere sei nochmals auf die kommunikativen und kognitiven Eigenschaften von Bildern, von Fotografien im Speziellen, verwiesen. So ist jeder einzelne Betrachter mit seinen individuellen Erfahrungen und seinem Wissen für die Lesart und die Wirkung der im Museum präsentierten Fotografien verantwortlich und entscheidend. Beide Konstruktionen, die der Entstehung und die der Rezeption, erfolgen in ihrem jeweiligen Kontext.⁶¹⁸ „Direkter formuliert heißt das nichts anderes, als daß Produzent wie Rezipient nur das zu einem ästhetisch generierten Schluß im Denken führen können, was ihr Repertoire und ihr Reflexionsvermögen zulassen.“⁶¹⁹ So möchte ich an dieser Stelle auch nochmals darauf hinweisen, dass der westliche Rezipient heutzutage in der Regel (glücklicherweise) keine unmittelbaren, eigenen Erfahrungen aus dem Krieg in sich trägt. Dies führt zu einer „unüberbrückbare[n] körperliche[n] Distanz zum Geschehen des Krieges, (...) [und] die einzige Beziehung (...) zum realen Krieg [ist] medial-seelischer Natur.“⁶²⁰ Daraus folgt, dass die kriegerischen Auseinandersetzungen weltweit, unabhängig davon auf welche Weise diese medial übermittelt werden, einen fiktionalen Charakter zugeschrieben bekommen. Petra Maria Meyer thematisiert im Zusammenhang mit der heutigen Bilderflut, also mit einer unendlichen Vielfältigkeit und mit einer immensen Umlaufgeschwindigkeit

616 Fischer, in: Fischer 2005. S.12-23, hier S.16.

617 Fiedler, Andreas/ Maurer, Simon: *Einleitung*, in: Helmhaus Zürich: *Welt-Bilder / World Images*. 04.September - 30.Oktober 2005. Nürnberg 2005.

618 Vgl. Fiedler/Maurer, in: Helmhaus Zürich, 2005.

619 Schütz, in: *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur* (Hrsg.) 2001, S.94-103, hier S.99.

620 Terkessidis, in: Weibel / Holler-Schuster 2003, S.282 - 289, hier S.288.

keit von Bildmaterial, den Verlust der Wahrnehmung durch die Wiederholung. „Es wird zunehmend unentscheidbarer, ob die Fiktion die Realität oder die Realität die Fiktion übertrifft.“⁶²¹ Im Museum scheint die Grenzverschwimmung noch zusätzlich verstärkt, wenn nicht gar in eine fiktionsüberlagernde Wahrnehmung verschoben. Alexander Streitberger betont, „(...) die Bedeutung einer Fotografie [wird] lediglich innerhalb eines konkreten Kontextes konstituiert.“⁶²² Damit hebt der hier zu untersuchende, kunstmuseumale Kontext die Pressefotografie in eine weitere Dimension der Abstraktion, rückt ihn noch ein Stück weiter weg vom Status des historischen Dokuments.

Weg vom Dokument und hin zum Kunstwerk. Durch die Museumspräsentation wird die Nähe zur Kunstgeschichte sichtbar gemacht. Jean Baudrillard äußert sich hierzu: „In den Festivals, den Galerien, den Museen, den Ausstellungen triefen die Bilder von Botschaften, von Zeugnenschaft, von ästhetischer Sentimentalität, von Stereotypen der Wiedererkennung.“⁶²³ Es scheint aus dieser Sicht nicht verwunderlich, dass Jean Christophe Ammann in seinem Textbeitrag zum Ausstellungskatalog von *Anja Niedringhaus. At War* schreibt: „Es gibt Fotos, in denen einem die Figuren bekannt vorkommen.“⁶²⁴ Im Folgenden zieht der Schweizer Kunsthistoriker beispielhaft kunstgeschichtliche Zitate heran, die er beim Betrachten von Niedringhaus' Kriegsfotos wiedererkennt. In der in sich versunkenen Haltung eines deutschen Soldaten (Abb. 99) sieht er den Jungen aus dem Werk *Une Baignade, Asnières* von Georges Seurat (1859–91) (Abb. 100). In einem weiteren Foto der deutschen Bildreporterin ist am unteren Bildrand eine Reihe von Panzern zu sehen (Abb. 101). Auf einem der Kampffahrzeuge stehen zwei Soldaten in Miniaturgröße. Den Großteil des Bildes nimmt jedoch der Himmel ein. „Man kommt nicht umhin, an den Mönch am Meer von Caspar David Friedrich [1774–1840] zu denken“⁶²⁵ (Abb. 102), schreibt

621 Meyer 2009, S.51.

622 Streitberger, Alexander: *Im Spannungsfeld von Dokumentation und Inszenierung. Fotografie in installationsbezogenen Künstlerbüchern*, in: Blunck, Lars: *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung. Fiktion. Narration*. Bielefeld 2010. S.71–86, hier S.71.

623 Baudrillard, Jean: *Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität ...*, in: Belting/Kamper 2000, S.263–272, hier S.270.

624 Ammann, Jean-Christophe: *Die Normalität der Kriegsbilder*, in: Hoffmann 2011, S.12–15, hier S.14.

625 Ebd., S.14.

Abb. 99

Abb. 100

Ammann. Auch in den Werken von James Nachtwey werden derartige Bezüge festgestellt: „Otto Karl Werckmeister glaubte (sogar), dass auf einem Bild von Nachtwey ein Wachsoldat »statuarisch wie ein Legionär über besiegte Barbaren auf einem römischen Triumphalbild« posiere, und in einem von demselben Fotografen fotografierten Leichentransport fand er den Widerhall von Caravaggios Grablegung Christi.“⁶²⁶ Abbas Attar, Mitglied der Agentur *MAGNUM* schreibt dem Werk Pellegrins einen künstlerischen Anspruch zu. Pellegrin spiele mit unscharfen Einstellungen, mit Kontra-

sten und setze die Schwarz-Weiß-Technik kreativ an. „Was seinen Bildern an journalistischer Präzision verloren geht, gewinnen sie an Poesie.“⁶²⁷ Eine Museumspräsentation legt demnach nahe, kunstgeschichtliche Parallelen zu suchen und zu entdecken. Durch die hier genannten medialen Voraussetzungen, nämlich der Platzierung im Kunstraum, „bleibt die Frage nach der Sichtbarkeit des wirklichen Schreckens hinter den Floskeln (...) bestehen.“⁶²⁸ Der Bezug zur Kunst bleibt unausweichlich und schafft eine Distanz zum Gesehenen.

Eine weitere Komponente, die das fotografische Kriegsgeschehen in eine abstrahierte Rezeptionsebene führt, ist die Art und Weise, wie die einzelnen Fotografen ihre Bilder aufnehmen, sprich das Formale. So zeichnet sich James Nachtwey beispielsweise durch Fotografien

626 Brückle, Wolfgang: *Bilder, die nichts zeigen. Inszenierter Krieg in der künstlerischen Fotografie*, in: Blunck 2010, S.87-104, hier S.87-88.

627 Attar, Abbas über Paolo Pellegrin, in: Presseinformation Paolo Pellegrin. Retrospektive. Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern. 12.Oktober 2011 - 20. Februar 2012.

628 Brückle, in: Blunck 2010, S.87-104, hier S.89.

aus, die eine Ruhe zumeist in Grautönen ausstrahlen, gegeben durch eine starke Komponiertheit des Dargestellten. Folgt man der Aussage Susan Sontags, dass weniger perfekte Bilder, hinsichtlich der Beleuchtung und ihres Bildaufbaus, in erster Linie Authentizität vermitteln,⁶²⁹ so sieht man in der Übersetzung des Krieges durch Nachtwey eine zunehmende Abstraktion, die durch eine entsprechende Präsentation noch verstärkt wird. Die Autorin spricht hier von der „Inauthentizität des Schönen.“⁶³⁰ Das heißt, die dargestellten Gegebenheiten besitzen gerade im

Abb. 101

Abb. 102

Museum das Potenzial einer „distanzierten ästhetisierten und abstrahierenden Verwandlung in eine Komposition, in der die einzelnen dargestellten Gegenstände zu Funktionen der Gesamtstruktur des Bildes, funktional werden.“⁶³¹ Dabei verlagert sich die im Bild dargestellte Realität ins Funktionale, indem ihre Funktion zur Komposition wird.⁶³² Beispielhaft wird dies in einer Broschüre zur Ausstellung *As I Was Dying* dargestellt, die 2008/09 in den Räumen des *Museums Weltkulturen der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim* gezeigt wurde. Die Fotografien Paolo Pellegrins seien gekennzeichnet durch „den Kontrast von großer formaler Schönheit und der Wucht aufscheinender Gewalt.“⁶³³ Ähnlich beschreibt Alex Rühle die Fotografien James Nachtweys: „Genauso irritierend wie die schonungslose Nahaufnahme

629 Vgl. Sontag 2003, S.35.

630 Ebd., S.91.

631 Stiegler, Bernd: „Die eigentliche Realität ist ins Funktionale gerutscht“, in: Holzer: *Fotogeschichte*. Heft 105. Marburg 2007. Jg.27. S. 37-43, hier S.42.

632 Vgl. ebd., S.42.

633 Informationsbroschüre der Stadt Mannheim zu *Paolo Pellegrin. As I Was Dying*. 28.09.08-11.01.09

des Elends und der Grausamkeit des Krieges ist oftmals die Schönheit der Komposition.“⁶³⁴ Die Abbildungen Nachtweys seien „ästhetisch schöne Bilder - Kunstwerke, deren Inhalte jedoch erschreckend und abstoßend sind und an denen das generelle Problem der Kriegsfotografie ersichtlich wird: Der Fotograf bewegt sich auf dem schmalen Grad zwischen Dokumentation und Ästhetisierung.“⁶³⁵

Mit Blick auf die motivischen Darstellungen ist eine der Hauptthemengruppen, wie vorangegangen aufgezeigt, das Leid durch den Krieg. Dieses wird vor allem durch den Schwachen, den Trauernden wie auch den Hungernden vermittelt. Sie alle spiegeln ein emotionalisiertes Drama wieder, wobei das jeweilige Einzelschicksal des Abgebildeten in den Hintergrund rückt und sich zu einem Symbol des Leidens verdichtet. „Bei diesem Transformationsprozess droht der Mensch an sich vom Foto zu verschwinden, obwohl es sich aus ihm als Motiv konstituiert.“⁶³⁶ Der Rezipient nimmt die Darstellungen wahr, „indem er die Phänomene zuordnet und sie - gegebenenfalls - im Hinblick auf ihre formalen und thematischen Ebenen reflektiert, um daraus den Inhalt zu erfahren.“⁶³⁷ Allen Fotografien ist gemein, dass ihnen ein soziales Ungleichgewicht zwischen Sehendem und Gesehenem innewohnt. Dadurch vermittelt „das Kriegsbild den Eindruck eigener Macht und Überlegenheit aus dem Gefühl der Distanz“⁶³⁸, was zur direkten Folge haben kann, dass der Betrachter Mitgefühl und Mitleid gegenüber dem Dargestellten entwickelt. Die andere Möglichkeit ist dem „Vergnügen des Voyeurs“⁶³⁹ zuzuschreiben. Durch die Entkontextualisierung von Kriegsbildern, sprich durch fehlende Bildunterschriften oder den Einbezug in sachfremde Zusammenhänge, werden diese „ihres identifizierbaren Inhalts beraubt, von der Erfahrungswelt ihrer Akteure getrennt und so zu weitestgehend geschichts-, zeit- und raumlosen Zeichen des Krieges.“⁶⁴⁰ Die Rezeption derartiger Darstellungen aus einer sicheren Distanz löst

634 Rühle, Alex: *Tausendundeine Nahaufnahme. Leiden in Pose: Das Münchner Literaturhaus zeigt Aufnahmen von James Nachtwey*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 05./06.04.2003.

635 Pressemappe zur Ausstellung *James Nachtwey. War Photographer*. C/O Berlin. 22. November 2003 bis 28. März 2004.

636 Godulla 2009, S.86.

637 Schütz, in: *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur* 2001. S.94-103, hier S.101.

638 Hüppauf, in: *Fotogeschichte. Jahrgang 22, Marburg 2002, Heft 85/86*. S.7-22, hier S.9.

639 Ebd., S.9.

640 Paul 2004, S.144.

auf der einen Seite „in besonderer Weise emotionale Erlebnisse aus, zugleich kann sie aber eine Distanzierung von den realen Problemen und eine Flucht in imaginäre Welten begünstigen.“⁶⁴¹ Dem rein Bildlichen fehlt es an sprachlicher Artikulierbarkeit,⁶⁴² wodurch gegensätzliche Reaktionen hervorgerufen werden können: „Den Ruf nach Frieden. Den Schrei nach Rache.“⁶⁴³ Auch Hellmold erklärt, dass durch die eindeutige Zuweisung und Gegenüberstellung von Täter und Opfer, sprich von Gut und Böse, in den hier besprochenen Kriegsbildern „den schwerwiegenden moralischen Konflikt eines Außenstehenden, zu einem Krieg urteilend Position beziehen zu müssen, auf das Niveau einer rhetorischen Frage“⁶⁴⁴ reduziert wird. So wird die politische Komplexität vieler kriegerisch eskalierter Konflikte mit einer simplifizierten und archaischen Vorstellung der Gewalt als Lebensvorstellung überblendet. Damit sind wir wieder an dem Punkt angelangt, dass Fotografien die Folgen eines Krieges durchaus transportieren können, sie aber dennoch nicht in der Lage sind, die Ursachen und Gründe, den politischen Hintergrund zu beleuchten. Die Erkenntnis über das grausame Wesen der Welt sucht der Betrachter in der Teilnahme am Schmerz der Einzelnen und nicht in der Hinterfragung der Strukturen seiner Entstehung.

Wie viel Hintergrundwissen benötigt der Betrachter, um sein eigenes Urteil zu fällen? Geht es denn überhaupt darum, den Bösen von dem Guten zu unterscheiden? Oder sollte die generelle Aussage doch darauf beschränkt sein, aufzuzeigen, dass Krieg endloses Elend und Leid, unendliche Trauer und Schmerz hervorruft? Foucault antwortet: „Es geht nicht darum, unter der Mannigfaltigkeit der Geschichte das Absolute des Rechts wiederzufinden oder die Relativität der Geschichte auf das Absolute des Gesetzes oder der Wahrheit zu beziehen; sondern darum, unter der Stabilität des Rechts das Endlose der Geschichte, unter der Formel des Rechts das Kriegsgeschrei, unter dem Gleichgewicht der Justiz die Asymmetrie der Epochen aufzudecken.“⁶⁴⁵

641 Sachs-Hombach 2003, S.268.

642 Vgl. Hapkemayer/Weiermair 1996, S.10.

643 Sontag 2003, S.20.

644 Hellmold, Schneider 1999, S.47.

645 Foucault, Michel: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, in: Weibel/Hollerschuster 2003, S. 20-32, hier S.27.

An dieser Stelle möchte ich nun auf die einleitend gestellte Frage zurückkommen, ob Pressefotografien aus dem Krieg einen künstlerischen Anspruch haben und wenn ja, wer hierfür die Verantwortung trägt. Mit Hinblick auf die Rezeptionsästhetik kann zusammengefasst werden, dass sich die Wirkung eines jeden Bildes aus dem Zusammenspiel von formalästhetischen Kompositionsschemata und deren Inhalt ergibt. Gleichzeitig unterstützt eine entsprechende Präsentation die Erwartungshaltung des Betrachters und vollendet die künstlerische Aufwertung. Daher gilt: Wird ein Bild aus gewohnter Umgebung entnommen und in einem neuen Umfeld präsentiert, so wird es differenziert wahrgenommen, da kein Ort Neutralität besitzt. Der sakrale Kirchenraum bietet eine Bild-verehrende Rezeption, der profane Museumsraum hingegen bietet eine zu Kunst-erhebende Blickrichtung an und die urbane Stadtumgebung wiederum eine andere Sichtweise. Die Beziehung zwischen Raum und Exponat kann daher als synergetischer Dialog bezeichnet werden. Das Hinzukommen des Betrachters spielt eine außerordentliche Rolle, denn erst dieser artikuliert eine Bedeutungsaussage des Ausstellungsstücks. In einem spezifischen Kommunikationsprozess zwischen Ausstellungsmacher und Besucher bilden die Exponate eine Brückenfunktion. Diese sind deutungs Offen, „und ihr Bedeutungsgehalt kann sich je nach Zeit, Ort und Person ändern.“⁶⁴⁶ Neben dem (künstlerischen) Fotografen, dem Kunstwerk, dem Museum selbst und schließlich dem Kurator stellt also der Besucher eine weitere Unterinstitution dar. Dies macht die Schwierigkeit aus, will man die ästhetische Seite von Kriegsausstellungen, oder auch Ausstellungen allgemein, methodisch erfassen. Denn: „Ihre Wahrnehmung wird strukturiert, indem die einzelnen Medien miteinander in Beziehung gesetzt werden und zusammenwirken. Das Zusammenspiel von Text, Objekt und Raum sowie die Bewegung des Besuchers schaffen Gleichzeitigkeiten, die sich als Gesamt-

646 Beil 2004, S.24.

eindruck vermitteln“⁶⁴⁷ lassen, jedoch nur schwierig zu erfassen sind.

Folglich ist eine isolierte Einzelbetrachtung der Bereiche Produktion, Präsentation und Rezeption für die Beantwortung dieser Frage nicht möglich: Die Ausstellung im Allgemeinen sowie die Wahrnehmung der Pressefotografien als Kunst und oder als Pressebild resultiert aus einem Zusammenspiel aller Beteiligten. Doch ist es hier überhaupt notwendig, eine Unterscheidung von Kunst- und Presse-Bild zu treffen? Hartwig Fischer stellt diesbezüglich die Frage nach dem Sinn und der Berechtigung einer konkreten Zuordnung und folgt zugleich mit einer Gegenfrage, „ob wir hier nicht längst in der Anwesenheit von Bildern stehen, die weder das eine noch das andere und auch nicht ausdrücklich etwas drittes sind, sondern eine Arbeit am Bild, für die diese Unterscheidung keine Relevanz mehr besitzt.“⁶⁴⁸

Die in dieser Arbeit herangezogenen Rückgriffe aus dem Leben zeigen sich in Fotografien, die alle in folgender Hinsicht gemeinsam zu charakterisieren sind: „sie oszillieren stets zwischen der Behauptung, hier handele es sich um ein bedeutendes Dokument der Zeitgeschichte; der Abbildung eines zweifellos pittoresken Objektes sowie dem Herausstellen der Schönheit dessen, was auf den Bildern zu sehen ist.“⁶⁴⁹ Wodurch erreichen sie diese Wirkung der undefinierten Wirklichkeit? Betrachtet man das Werk von Nachtwey, Niedringhaus, Pellegrin, McCullin oder auch Salgado, so sind die meisten ihrer Bilder Schwarz-Weiß-Fotografien, die gerade dadurch ihre Abstraktion erreichen und eine visuelle Verwischung der Realität erzielen. Mit Rückblick auf den Ersten und Zweiten Weltkrieg können hierzu Parallelen gezogen werden. Damals war es die Farbfotografie, die dazu eingesetzt wurde, eine romantisierende und ästhetisierende Darstellung des Krieges zu erreichen⁶⁵⁰: „So blieb das professionell hergestellte offizielle Farbbild den Bildkonventionen der impressionistisch geprägten Genremalerei (...) verhaftet.“⁶⁵¹ Hinzukommend sind viele

647 Beil 2004, S.25.

648 Fischer, in: Fischer 2005, S.12-23, hier S.22.

649 Terkessidis, in: Weibel/Holler-Schuster 2003, S.282 - 289, hier S.283.

650 Vgl. Kapitel Zur Darstellung: Vom Krimkrieg zum Krieg gegen den Terror. S.70.

651 Hansen, in: Paul 2009, S.191.

der Arbeiten durch ruhige und ausgewogene Motive gekennzeichnet. Diese Ruhe liegt in der Konzentration auf wenige Elemente und deren oftmals geometrische Ausrichtung zueinander. Dies widerspricht und markiert zugleich den kontrastiven Umgang zwischen Ereignis und Darstellung: Krieg, wie auch dessen Folgen als zerstörerisches, aufwühlendes Element dargestellt als ausgewogene Komposition in unterschiedlichen Grautönen.

Doch inwieweit ist der Bildreporter während seines Einsatzes überhaupt in der Lage, die visuellen Darstellungen vom Krieg bewusst zu fotografieren? Vilém Flusser schreibt dem ausführenden Fotografen dieses Bewusstsein durchaus zu und so sei es seine Entscheidung, künstlerische, wissenschaftliche oder politische Bilder zu schießen. Voraussetzung sei, dass „der Fotograf Begriffe von Kunst, Wissenschaft und Politik haben [muss]: Wie anders sollte er sie sonst ins Bild übersetzen können? Es gibt kein naives, unbegriffenes Fotografieren.“⁶⁵² Diese These wird unterstützt durch die Tatsache, dass sich sowohl James Nachtwey als auch Paolo Pellegrin dem Studium der Kunstgeschichte widmeten, ehe sie den Beruf des fotografierenden Journalisten wählten. Der Fotograf ist also verantwortlich für das Bild, den Ausschnitt und die Komposition. Er hat die Möglichkeit, Form und Inhalt nach seinen Vorstellungen im Bild zusammenzubringen. Es ist sein Blick und sein Talent, den Rahmen in dieser komponierten Weise zu wählen. Interessanterweise versteht sich dennoch keiner der hier vorgestellten Fotografen als Künstler und trotzdem finden sich ihre Kriegsdarstellungen in zahlreichen Galerien, Kunstausstellungen, Portalen wieder und werden ebenso als Kunstobjekte auf dem Markt gehandelt. Dies veranlasst Abigail Solomon-Godeau zu hinterfragen, ob das dokumentarische Fotografieren eine „doppelte Form der Unterjochung impliziert: erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es repräsentiert, schafft.“⁶⁵³ Diese

652 Müller-Pohle 1983, S.34.

653 Solomon-Godeau, Abigail: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*. 1987, in: Wolf, Herta: *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt am Main 2003. S.53-74, hier S.64.

Aussage verweist auf das strukturelle Dilemma, welches sich im Umgang mit dem Pressematerial zeigt. Eine Kunstraumpräsentation bietet auf der einen Seite die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten, gleichzeitig aber eben auch eine mögliche Reduktion auf das ästhetische Kunsterlebnis - abhängig von jedem einzelnen Rezipient. Der Journalist Harald Staun äußert hierzu die Gefahr: „Je mehr die Fotografinnen ihre aufklärerische Mission durch die ästhetische Überzeugungskraft ihrer Bilder unterstützen wollen, desto schneller landet ihr Werk auf dem coffee table.“⁶⁵⁴

RESUMÉE

5

Deutlich wurde in dieser Arbeit vor allem eines: „Kriegsfotografie ist der Gebrauch, den man von ihr macht.“⁶⁵⁵ Diese Aussage ist in vielerlei Hinsicht gültig: zum einen bezieht sie sich auf die machtpolitischen Interessen von Politik und Militär, zweitens auf die ökonomischen Interessen der Medienunternehmen und kann zudem in Zusammenhang mit der Diskussion um deren Präsentation gesehen werden. Hierin äußert sich die Besonderheit der Fotografie, was Jean-Claude Lemagny zu folgender Äußerung veranlasst: „Ein Foto ist der paradoxeste Gegenstand (...). Die Fotografie verwirrt alles: die Zeit, den Raum, die Identität bis hin zur Wahrheit selbst. Sie ist nur Schock und Widerspruch. Subjekt zu Objekt, Beherrschung und Zufall, Leben und Tod stoßen in ihr unmittelbar aneinander und rivalisieren miteinander.“⁶⁵⁶ All diese unterschiedlichen Facetten wurden vorangehend detailliert mit dem Ziel erarbeitet, der Frage nachzugehen, was die Ursache für den Trend, Kriegsfotografien im Kunstraum zu präsentieren, ausmacht. Hierfür können unterschiedliche Ansätze erklärend herangezogen werden.

Beginnen möchte ich hier mit dem Ansatz, dass mit Erfindung der Fotografie zunächst eine klare Trennung zwischen „dem Foto als Beweisstück und dem Foto als

654 Staun, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. 18. September 2011/Nr.17. S.35.

655 Fabian/ Adam 1983, S.29.

656 Lemagny, Jean-Claude: *Zur Situation der Fotografie* (1983), in: Amelunxen 2000, S.179-182, hier S.180.

Gegenstand der Kunst“⁶⁵⁷ existiert. So unterscheidet Peter Wollen zwischen der piktorialistischen, also der künstlerischen und der dokumentarischen Fotografie. Er definiert die beiden Bereiche wie folgt: „Von der dokumentarischen Fotografie wurde ein Maximum an exakten Details - die Klarheit der Information - erwartet, während die piktorialistische Fotografie die Klarheit der Komposition, Klarheit in der Auswahl der bedeutsamen Merkmale statt einer Ansammlung von Bedeutungslosem bereitstellte.“⁶⁵⁸ Bereits Anfang der 1920er-Jahre scheinen diese klaren Grenzen jedoch in- und miteinander zu verschwimmen.⁶⁵⁹ 1928 äußert sich Alexander Rodtschenko zwar noch wie folgt: „Es ist ein wahrhaft neuer Kampf: reine gegen zweckgebundene Fotografie, künstlerische Fotografie gegen Fotoreportage.“⁶⁶⁰ So ist nun dieser Kampf längst ausgefochten: Spätestens seit Beginn der digitalen Fotografie aber, so Peter Lunefeld, funktioniere diese Trennung nicht länger, „da alle digitalen Fotografien - unabhängig von den Intentionen ihrer Produzenten - nun künstlerischen Fotografien gleichen.“⁶⁶¹ Kunst und Dokument sind vereinigt.

Diese Vereinigung zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit in der Präsentation im Kunstraum. Die Aufgabe der Museen, der Kuratoren als Akteure und auch der Ausstellungen als Medien lässt sich in folgenden Vergleich setzen: Mit dem Aufkommen der illustrierten Zeitschriften haben die Redakteure und Grafiker den Bildern des Krieges eigene ästhetische Gesetze untergeordnet. Denn die Wirkung des Bildmaterials bestimmte sich in erster Linie durch die grafische Präsentation. So wurden die Fotografen zu Zuträgern einer Story, die sie selbst nicht kannten.⁶⁶² Die Fotoillustrierte galt bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus als das dominierende Bildmassenmedium. Erst mit der Erfindung des Fernsehers bekam dieser Typus Zeitung ernsthafte Konkurrenz und wurde im Laufe der Zeit ein Medium unter vielen. An genau dieser Stelle stehen

657 Lunefeld, Peter: *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild* (2000), in: Stiegler 2010, S.344-361, hier S.358.

658 Wollen, Peter: *Fotografie und Ästhetik* (1978). In: Amelunxen 2000, in: Kemp/Amelunxen 2006, S.210-222, hier S.211.

659 Vgl. ebd., S.213.

660 Rodtschenko, Alexander: *Wege der zeitgenössischen Fotografie* (1928), in: Stiegler 2010, S.181-186, hier S.185.

661 Lunefeld, in: Stiegler 2010, S.359.

662 Vgl. Paul: *Der Krieg der Fotografen*, in: Daniel 2006, S.141-168, hier S.149.

wir nun erneut: neben den Grafikern und Redakteuren an Leuchttischen, sind es heute auch die Museumskuratoren, die Bilder sichten und auswählen und über deren Präsentation entscheiden. Sieht man diesen Fakt im Hinblick auf die heutige Situation, in der Kriegsbilder rund um die Uhr aus allen Teilen der Welt (vollkommen de-/entlokalisiert) durch das Internet kursieren, möchte ich behaupten, dass der Kunstbetrieb heute als eine Art Redaktion gesehen werden kann.

Ausführlich wurde im ersten Kapitel dieser Arbeit auf die sich gegenseitig bedingende Beziehung zwischen Bild und Krieg eingegangen. So brachte der Krieg bestimmte Charakteristika der Berichterstattung hervor, „begründete die Profession des Bildberichterstatters, begünstigte den Aufstieg der illustrierten Massenpresse und beförderte eine bestimmte Weise des Sehens auf kriegerische Gewalt.“⁶⁶³ Gab es einst einen Gegenstand zur visuellen Repräsentation kriegerischer Auseinandersetzungen, so ist dieser heute inexistent. Der aktuelle Krieg ist „abstrakt und den Sinnen endgültig entzogen. Er ist für die visuelle Wahrnehmung eigenschaftslos und für das Bildgedächtnis abwesend. (...) Der post-industrielle Krieg hinterlässt keine Bilder, die der Betrachter zu einer imaginierten Galerie zusammensetzen und teilnahmsvoll erinnernd durchstreifen könnte.“⁶⁶⁴ Mit dieser nun zunehmenden Undarstellbarkeit und Bilderlosigkeit bildet das (Kunst-)Museum die neue Institution, die den Krieg thematisiert und damit in eine gesellschaftliche Diskussion eingreift. So auch Bernd Hüppauf, der den Tod und das langsame Sterben der Kriegsberichterstattung diskutiert und prophezeit: „Der kommende Krieg entzieht sich der Sicht der optischen Kamera, die nach Räumen und Körpern verlangt, um Bilder herzustellen, die sich bedeutungsvoll aufeinander beziehen können.“⁶⁶⁵ Rückblickend ist festzuhalten, dass der Krieg einst an einen geografisch-physikalischen Raum gebunden war. „Raum ist für die Vorstellung vom Krieg bedeutungslos geworden.“⁶⁶⁶ Der postindustrielle Krieg ver-

663 Paul 2004, S.471.

664 Hüppauf: *Ground Zero und Afghanistan*, in: *Fotogeschichte*, Jahrgang 22, Marburg 2002, Heft 85/86. S.7-22, hier S.11.

665 Ebd., S.11.

666 Ebd., S.13.

formt den Erfahrungsraum zu einem „virtuellen Raum von Signalen und Codes, der dem mathematischen Raum näher steht als dem Erfahrungsraum.“⁶⁶⁷ Bilder, die heute zu einer den Krieg dokumentierenden Funktion eingesetzt und mit Hilfe der Medien in Umlauf gebracht werden, beinhalten hoch technisierte Informationen von Satelliten und Drohnen. Sie zeigen keine Konfrontation von Staaten, von Armeen oder Soldaten. Es gibt kein Schlachtfeld und auch keinen Bezug dazu. Diese Repräsentationen sind und bleiben - wie die Kriegführung selbst - abstrakt. Der Betrachter verliert sich in Distanz zu dem dargestellten Krieg.

Einen ähnlichen Zusammenhang erkennt auch Bodo von Dewitz, indem er beim Ausblick der Fotoreportage zu Beginn des 21. Jahrhunderts vom Sterben der klassischen Illustrierten und dem Ende der Fotoreportage in den Printmedien spricht. Gleichzeitig sieht er weiterhin das Gebot und die Notwendigkeit des Aufklärens durch das Fotografieren. Neben dem Buch als Trägermedium der Reportage sieht er auch „die Ausstellung als öffentlich zugänglicher Ort für Bilderinformationen.“⁶⁶⁸ Auch dies ist keine Neuerung, sondern vielmehr ein Rückgriff in die Vergangenheit; in eine Zeit, in der Fotos noch nicht zeitnah und in hohen Auflagen reproduziert werden konnten. Roger Fenton und James Robertson präsentierten in den 1850er-Jahren ihre Bilder aus dem Krim-Krieg, und trugen dadurch zur Meinungsbildung der wissbegierigen Gesellschaft bei. Mit der heutigen Überflutung durch alle nur erdenklichen Bilder unterschiedlichster Ereignisse wächst auch die Verunsicherung über die Echtheit und Glaubwürdigkeit der fotografischen Darstellungen. Der Medienkonsument hat heute kaum eine Möglichkeit, in der „unübersichtlichen Datenschwemme vermeintlicher Informationen, eine Essenz von Wahrheit und Realität erkennen zu können.“⁶⁶⁹ So könnte eine Möglichkeit, diesem Dilemma zu entkommen, darin gelesen und gesehen werden, eine Neuplatzierung der Informationen zu forcieren. Denn das Bedürfnis und das Interesse, Bilder vom Krieg sehen zu wollen, sind nach wie

667 Hüppauf, in: *Fotogeschichte* 2002, Heft 85/86. S.7-22, hier S.13.

668 Dewitz, Bodo von/Lebeck, Robert (Hrsg.): *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. A History of Photojournalism*. Göttingen 2001. S.294.

669 Schwarte 2007, S.121.

vor präsent. „Das Medium der Ausstellung, die sich gegen die schnelle Kost und den leichten Konsum wendet, die Hinsehen verlangt und das Nachdenken provoziert, könnte wieder zu einem spannenden, die Sinne und den Intellekt ansprechenden Erlebnis werden.“⁶⁷⁰ Die Bilderflut ruft eine Sehnsucht nach dem stillen, dem ausgewählten Bild hervor. Auch Peter Wollen sieht das Potenzial der Fotografie im Bereich der Kunst: „Die Fotografie innerhalb der Kunst kann (jedoch) die abgeschlossenen Fragen des ideologischen Lesens und Verstehens neu stellen, die Symbiose von Information und blockiertem Wissen sowie verdrängtem Begehren. In diesem Sinne weist sie neue Wege, die die Hervorbringung von neuem Wissen an einem anderen Ort besser ermöglicht.“⁶⁷¹

Neben der Kriegführung und der Berichterstattung durch Medien hat sich letztlich auch die Rolle des Berichterstatters selbst gewandelt. Die visuelle Informationsverbreitung durch ausgebildete Bildberichterstatter ist in dem Moment hinfällig, in dem ein jeder von uns mit seiner Handykamera direkter und näher am Ort des Geschehens ist, als die meisten Profifotografen, um zu schießen, zu fotografieren. Amateure sind heute mehr denn je an der Informationsvermittlung beteiligt. Daher scheint es unumgänglich, dass aufgrund dieser Beschleunigung und der damit wachsenden Konkurrenz eine Neuorientierung in der Berichterstattung stattfinden muss. Manuel Köppen sieht als direkte Reaktion auf eine fortwährende Zirkulation der Schreckensbilder die zunehmende Hinwendung zur Komposition in der Darstellung von Zerstörung und Verletzung. Während lange Zeit die Maxime „nah dran zu sein“ Gültigkeit besaß, so versuchen heute „die Stars der Szene, James Nachtwey, Gilles Peress oder Simon Norfolk, ... durch die Schönheit des Schreckens zu schockieren“⁶⁷², in der Hoffnung, eine weitere Bildikone zu schaffen, in welcher die Erinnerung an einen Konflikt aufbewahrt werden könnte. Damit ist der Versuch einer wirklichkeitsnahen Darstellung, der Authentizitätsanspruch des Ungestellten einer bewussten Ästhetisierung gewichen. „Gegen den Strom

670 Dewitz 2001, S.295.

671 Wollen: *Fotografie und Ästhetik* (1978), in: Amelunxen 2000, in: Kemp/Amelunxen 2006, S.210-222, hier S.219-220.

672 Köppen 2005, S.371.

analog oder digital produzierter Bilder wird das Formende des gestalteten Augenblicks gesetzt.“⁶⁷³ Die Entwicklung des Fotografen zeichnet sich von einer in erster Linie berichterstattenden, hin zu einer mehr künstlerisch geprägten Darstellung. Bildreporter werden demnach Künstler, ein jeder von uns wird zum Berichterstatter. Es geht nun vor allem um eine Überwindung der von den Medien festgesetzten Ikonografien, Krieg darzustellen.

Doch wie lassen sich nun Ausstellungen mit Werken von Fotografen erklären, die vor Jahrzehnten ihren Beruf im Zweiten Weltkrieg oder in Vietnam ausgeübt haben? Hierzu präsentierte beispielsweise das Kunstmuseum Stuttgart 2010 Fotografien Gerda Taros unter dem Titel *Gerda Taro. Krieg im Fokus*⁶⁷⁴, das *Ludwig Múzeum* in Budapest zeigte im Herbst 2009 Fotografien ihres Lebensgefährten Robert Capa⁶⁷⁵, auch Darstellungen aus dem Krieg von Henri Cartier-Bresson waren zunächst im *MoMA* in New York zu sehen⁶⁷⁶ und im Anschluss 2011 im *Museum für Gestaltung* in Zürich⁶⁷⁷, und ebenso Fotografien von Lee Miller wurden 2011 in Luxemburg⁶⁷⁸ gezeigt. Sind dies doch noch festgehaltene Darstellungen kriegerischer Auseinandersetzungen, die einen räumlichen Bezug und die Möglichkeit eines visuellen Festhaltens hatten. So findet sich in der Arbeit Alexander Godullas folgende Antwort: „Gemäß dem Riepl'schen Gesetz werden alte Medien durch neue Medien nicht verdrängt, aber in ihrer Struktur und Funktion verändert.“⁶⁷⁹ Sprich, durch die Digitalisierung der Medien verschiebt sich die Funktion der analogen Fotografie weg vom Bericht erstattenden Einsatz hin zum ausgestellten Exponat im Museum. Thematisch gesehen ist hierfür jedoch meiner Meinung nach die Aktualität Voraussetzung: Die

673 Köppen 2005, S.371.

674 Kunstmuseum Stuttgart, URL:
<http://www.kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Ausstellungen;Archiv&id=37>
(Stand: 20.01.2012)

675 Vgl.: Ludwig Múzeum, URL:
<http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiállítás&kiállításId=476&menuId=44>
(Stand: 20.01.2012)

676 Vgl.: MoMA, URL: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/968>
(Stand: 20.01.2012)

677 Vgl.: Museum für Gestaltung Zürich: URL:
<http://www.museum-gestaltung.ch/de/ausstellungen/rueckblick/2011/henri-cartier-bresson>
(Stand: 20.01.2012)

678 Vgl.: Centre National de l'Audiovisuel: URL:
http://www.cna.public.lu/actualites/2011/03/Lee_Miller/index.html (Stand: 20.01.2012)

679 Godulla 2009, S.47.

digitale Kriegsfotografie bindet ihren Vorläufer mit in die Ausstellungspraxis ein.

Die Tatsache, dass sich in den letzten Jahren zahlreiche Kunsthistoriker mit dem Thema der Pressefotografie auseinandergesetzt haben, trug laut Holzer wesentlich dazu bei, einzelne Fotografen als Künstler zu entdecken und ihre Werke im Museum auszustellen.⁶⁸⁰ Vor diesem Hintergrund gewinnt auch „der Sammler- und Museumsmarkt (...) für etablierte Fotografen zusehends an Bedeutung“⁶⁸¹, so Alexander Godulla. Rolf Sachsse erklärt sogar in diesem Zusammenhang, die Konfliktfotografie sei zu einer eigenen Kunstform avanciert.⁶⁸² Unweigerlich führt dies zu einer zunehmenden Verschwimmung der Grenzen zwischen Pressefotografie und Kunstfotografie, die sich jedoch erst im Rahmen ihrer Kontextualisierung im System der Kunst manifestiert. Bewegen wir uns nun im Bereich der Kunst, so bedeutet die Fotografie von Kriegsopfern in thematischer Hinsicht „die Rückkehr zu einer uralten Figur, der des leidenden Körpers als Stellvertreter der nicht Dabeigewesenen.“⁶⁸³ Interessant wird hier der Zusammenhang zwischen der traditionellen Opferdarstellung in der Kunst und dem Einbezug des „neuen“ Mediums Fotografie. Hierin zeigt sich, dass sowohl die Fotografie bei einer Neuplatzierung einem Funktionswandel unterliegt, aber dass auch gleichzeitig ein Wandel des Fotografen hinsichtlich seines künstlerischen Anspruchs stattgefunden hat. Diesen Ansatz bestätigend erklärt auch Ruth Eichhorn, Leiterin der Geo-Bildredaktion, das Konzept der Ausstellung von prämierten Pressefotos: „Der ‚entscheidende Augenblick‘, der ein Ereignis auf seinem Höhepunkt festhalte, sei vorbei. ‚Die Grenzen zwischen Journalismus und Kunst verschwimmen.‘“⁶⁸⁴ Anton Holzer sieht in dieser Entwicklung: „Man folgt damit den Zwängen der Integration von [Presse]Fotografie in den Kunstmarkt und in die Sphäre

680 Vgl. Holzer: *Nachrichten und Sensationen*, in: *Fotogeschichte*, Heft 107, Jg. 28 (Frühjahr 2008), S.62.

681 Godulla2009, S.56.

682 Vgl. Sachsse, Rolf: *Der Körper des Kriegs im Akt des Fotografen. Bildjournalismus und Kunst nach der Fotografie*, in: *Kunstforum International. Kunst und Krieg*. Bd. 165. Juni-Juli 2003. S. 98-105, hier: S.100.

683 Ebd., S.104.

684 WELT ONLINE: *Weltbeste Pressefotos in Hamburg zu sehen*. vom 30.04.2008. URL: http://www.welt.de/hamburg/article1953444/Weltbeste_Pressefotos_in_Hamburg_zu_sehen.html (Stand: 12.03.2010)

der Hochkultur, aber um den Preis der Reduktion und des Missverstehens der medialen Dimension von Fotografie.“⁶⁸⁵

Zusammenfassend kann die Handlungsweise der Institution Kunst als Intervention gelesen werden. Und zwar als Intervention gegen die Politik der heutigen Medien, deren Interessen sowie deren Macht. Die strukturellen Eigenheiten moderner Bildmedien sind bestimmt durch „eine widersprüchliche(r) Einheit von Dokumentations- und Interpretationsmedien wie den politischen Gebrauchsweisen einer pluralisierten, zum Teil nach Gesetzen der Politik, zum Teil nach denen des Marktes funktionierenden, zunehmend global agierenden Medienöffentlichkeit, in der Bilder kriegerischer Gewalt und des Terrors aus politischen oder kommerziellen Gründen immer auch eines Interesses sicher sein [können].“⁶⁸⁶ Gleichzeitig kann die Intervention aber auch gegen das Verschwinden der Wirklichkeit durch die moderne Technologie der medialen Repräsentation gelesen werden. Entgegen der bildleeren digitalen und medial verbreiteten Fotografien sowie der wackeligen Amateuraufnahmen, die mit Hilfe von Handykameras entstehen, präsentieren Kunsträume Kriegsfotografien, die den Bezug zum Raum und zum Körper wieder in sich tragen. Die meisten von diesen Bildern wirken durch eine ausgewogene und überlegt scheinende Komposition. „Das fotografische Bild gewinnt zurück, was die hoch entwickelten Techniken der Produktion und Reproduktion verschwinden lassen: die subjektive Beziehung zwischen Bild und Betrachter.“⁶⁸⁷

Bereits in den 1970er-Jahren beeinflussten Fotografie und Film wesentlich die Darstellung und Deutung der Realität. „Die Manipulation des Wirklichkeitsbildes durch die Massenmedien machte es notwendig, die Absichten abzuschätzen, die einer Information zugrunde liegen, um deren Inhalt richtig zu interpretieren.“⁶⁸⁸ Damals waren besonders die fotorealistischen Gemälde in der Lage, den

685 Holzer, Anton: *Fotobücher im 20. Jahrhundert. Editorial*, in: Holzer, Anton Dr. (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 116. Marburg 2010. Jg.30. S.3-6, hier S.5.

686 Paul 2004, S.470.

687 Hüppauf, in: *Fotogeschichte*, Jahrgang 22, Marburg 2002, Heft 85/86, S.7-22, hier S.19.

688 Hillings, Valerie L.: *picturing reality: fotorealismus in europa, 1971-1974*, in: Hillings, Valerie L.: *Picturing America: Photorealism in the 1970s/Picturing America: Fotorealismus der 70er Jahre*. Deutsche Guggenheim Berlin. March 7 - May 10, 2009. New York 2009. S.146-168, hier S.162.

Betrachter mit dieser Problematik der Wirklichkeitswahrnehmung zu konfrontieren. Die Vorlagen dieser hyperrealistisch gemalten Kunstwerke basieren auf Fotografien. Was dann aussieht wie eine Fotografie ist doch pure Malerei. Heute erweitern die Kriegsfotografien im Kunstraum „die Grenzen des konventionellen Verständnisses der dokumentarischen Form“⁶⁸⁹ und thematisieren damit die Mehrsprachigkeit der Fotografie. Sie tun dies nicht länger mit Hilfe ihrer malerischen Reproduktion, sondern ausschließlich durch die Neuplatzierung. Hierbei wird dem Besucher erneut die Gelegenheit gegeben, kritisch über jenes Wahrnehmungsdilemma, welches „der technischen Reproduzierbarkeit der »Abbildung von Wirklichkeit« innewohn(en)[t]“, nachzudenken. In diesem Sinne sind Ausstellungen von Pressefotografien als zeitgemäßes Phänomen unserer Gesellschaft zu sehen. „Und so könnte ihr Credo lauten: Die klassische Fotografie rettet die Oberfläche der Dinge und den »retinalen« Blick vor dem neuen Absolutismus der Simulation und vor dem radikalen Konstruktivismus der Cybersphere (...).“⁶⁹⁰

689 Hillings, in ebd. 2009, hier S.162.

690 Bolz, in: Bolz/Rüffer 1996, S.39.

Attar, Abbas über Paolo Pellegrin. In: Presseinformation *Paolo Pellegrin. Retrospektive*. Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern. 12. Oktober 2011 - 20. Februar 2012.

Altmann, Alexander: *Einer, der hinsieht. James Nachtweys Kriegsfotos in einer Münchner Ausstellung*, in: Nürnberger Nachrichten vom 11.04.03. S.8.

Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000, in: Kemp, Wolfgang/ Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006.

Ammann, Jean-Christophe: *Die Normalität der Kriegsbilder*. In: Hoffmann, Felix für C/O Berlin: *Niedringhaus, Anja. At War*. Ostfildern 2011., S.12-15.

Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.): *Der Krieg im Bild - Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung*. Frankfurt am Main 2003.

Arendes, Cord / Peltzer, Jörg (Hrsg.): *Krieg. Vergleichende Perspektiven aus Kunst, Musik und Geschichte*. Heidelberg 2007.

Azoulay, Ariella; translated by Rudvik Danieli: *Death's Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*. Cambridge, Massachusetts 2001.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main 1985.

Barthes, Roland: *Rhetorik des Bildes*. (1964) In: Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010. S.78-94.

Bartmann, Dominik: *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*. Berlin 1985.

Baudrillard, Jean: *Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität.* (1998), in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie.* Stuttgart 2010. S.50-58.

Baudrillard, Jean: *Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität ...*, in: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hrsg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion.* München 2000. S.263-272.

Becker, Jörg / Beham, Mira: *Operation Balkan: Werbung für Krieg und Tod.* Baden-Baden 2006.

Beham, Mira: *Kriegstrommeln. Medien, Krieg und Politik.* München 1996.

Beil, Christine: *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs. 1914-1918.* Tübingen 2004.

Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München 2000.

Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hrsg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion.* München 2000.

Belting, Hans: *Vorwort. Zu einer Anthropologie des Bildes*, in: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hrsg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion.* München 2000. S.7-10.

Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in: Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Photographie.* Stuttgart 2010. S.248-269.

Beyrau, Dietrich / Hochgeschwender, Michael/ Langewiesche, Dieter (Hrsg.): *Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart.* Paderborn 2007.

Blunck, Lars: *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung. Fiktion. Narration.* Bielefeld 2010.

Bock, Sybille: *Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau. Freiburg im Breisgau 1982.

Boehm, Gottfried / Egenhofer, Sebastian / Spies, Christian (Hg.): *Zeigen, Die Rhetorik des Sehens*. München 2010.

Bogusch, Gottfried / Graf, Renate/ Schnalke, Thomas: *Auf Leben und Tod. Beiträge zur Diskussion um die Ausstellung 'Körperwelten'*. Darmstadt 2003.

Bolz, Norbert: *Das große stille Bild im Medienverbund*, in: Bolz, Norbert / Ruffer, Ulrich (Hrsg.): *Das große stille Bild*. München 1996.

Bolz, Norbert / Ruffer, Ulrich (Hrsg.): *Das große stille Bild*. München 1996.

Bonk, Ecke: *Krieg = Alltag*, in: Weibel, Peter/ Holler-Schuster, Günther (Hrsg.): *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ostfildern-Ruit 2003. Vorwort.

Borsdorf, Ulrich u.a. (Hrsg.): *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld 2004.

Brauchitsch, Boris von: *Kleine Geschichte der Fotografie*. Stuttgart 2002.

Brauchitsch, Boris von: *Macht der Masse. Magnum und das Problem der Bildreportage*, in: Brauchitsch, Boris von: *Kleine Geschichte der Fotografie*. Stuttgart 2002. S.171-178.

Brink, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin 1998.

Bronfen, Elisabeth: *Kriegsfotografie*, in: Stahel, Urs (Hrsg.): *Darkside II - Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod*. Göttingen 2009.S.125-129.

Brothers, Caroline: *War and Photography. A cultural history.* New York 1997.

Brox, Sigrun: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn.* Kiel 2003.

Brückle, Wolfgang: *Bilder, die nichts zeigen. Inszenierter Krieg in der künstlerischen Fotografie*, in: Blunck, Lars: *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung. Fiktion. Narration.* Bielefeld 2010. S.87-104.

Burke, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen.* Berlin 2003.

Cacciari, Massimo: *Das Fotografische und das Problem der Repräsentation. Aus einem Gespräch mit Paolo Constatini.* (1987), in: Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995.* München 2000, in: Kemp, Wolfgang / Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995.* München 2006. S.324-329.

Cartier-Bresson, Henri: *Der entscheidende Augenblick* (1952), in: Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Photographie.* Stuttgart 2010. S.197-205.

Christoforfi, Ralf: *Bild-Modell-Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie.* Heidelberg 2005.

Clausewitz, Carl von: *Vom Kriege.* Pfaffenhofen: Iltgau 1969.

C/O Berlin. Pressemappe zur Ausstellung *James Nachtwey. War Photographer.* 22.11.03-28.03.04

Daemmrich, Horst S.: *Krieg aus der Sicht der Themengeschichte*, in: Schneider, Thomas F.: *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film.* Osnabrück 1999. S.1-14.

Daniel, Ute (Hrsg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert.* Göttingen 2006.

Darian, Veronika: *Erlesene Bilder-Repräsentationen in Zeiten souveräner Macht*, in: Zenck, Martin / Becker, Tim / Woebis, Raphael (Hg.): *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien.* Berlin 2007. S.171-182.

Daston, Lorraine / Galison, Peter: *Photographie als Wissenschaft und als Kunst.* (2007), in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Photographie.* Stuttgart 2010. S.59-70.

Deppner, Martin Roman / Jäger, Gottfried (Hg.): *Denkprozesse der Fotografie. Beiträge zur Bildtheorie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979-2009.* Bielefeld 2010.

Dewitz, Bodo von / Lebeck, Robert (Hrsg.): *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. A History of Photojournalism.* Göttingen 2001.

Diers, Michael: *Fotografie. Film. Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes.* Hamburg 2006.

Diers, Michael: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart.* Frankfurt am Main 1997.

Diers, Michael: *War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie*, in: Diers, Michael: *Fotografie. Film. Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes.* Hamburg 2006. S.83-110.

Dobbe, Martina: *Fotografie als Theoretisches Objekt. Bildwissenschaft Medienästhetik Kunstgeschichte.* München 2007.

Dobbe, Martina: *Perspective Corrections. Die (konzeptuelle) Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft*, in: Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte.* München 2007. S.231-256.

Dobbe, Martina: *Reproduktion - Appropriation - Simulation. Die Aktualität des Ästhetischen und die Frage nach dem Bild*, in: Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft. Medienästhetik. Kunstgeschichte*. München 2007.

Doelker, Christian: *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart 1997.

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1972.

Elsner, Monika / Gumbrecht, Hans Ulrich / Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M.: *Zur Kulturgeschichte der Medien*, in: Merten, Klaus/ Schmidt, Siegfried J. / Weischenberger, Siegfried(Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994. S.163-187.

Elter, Andreas: *Tod eines Kameramannes. Fotografen und Kameraleute zwischen den Fronten*, in: Paul, Gerhard: *Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Göttingen 2008. S.450-457.

Emig, Rainer: *Augen/Zeigen*, in: Schneider, Thomas F.: *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*. Osnabrück 1999. S.15-24.

Engell, Lorenz / Vogl, Joseph: *Vorwort*, in: Pias, Claus/ Vogl, Joseph/ Engell, Lorenz/ Fahle, Oliver/ Neitzel, Britta (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999. S.8-11.

F.L.: *Jeder Schuß eine Anklage: Der Antikriegsfotograf James Nachtwey (Phoenix)*, in: FAZ vom 05.04.03, Rubrik: Medien.

Fabian, Rainer / Adam, Hans Christian: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie - eine Anklage*. Hamburg 1983.

Fahlenbrach, Kathrin / Viehoff, Reinhold: *Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung*, in: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hrsg.): *War Visions*. Halem 2005. S.356-387.

Fayet, Roger: *Der Tod des Anderen, die eigene Lebendigkeit. Notiz zum Thema Gewalt und Bild*, in: Fayet, Roger: *Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt*. Lausanne 2002. S.22-26.

Fayet, Roger: *Gewaltbilder. Zur Ästhetik der Gewalt*. Lausanne 2002.

Fellmann, Ferdinand: *Bedeutung als Formproblem - Aspekte einer realistischen Bildsemantik*, in: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämpfer, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. Magdeburg 2000. S.17-40.

Fellmann, Ferdinand: *Wovon sprechen Bilder?*, in: Recki, Birgit / Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München 1997. S.147-159.

Fenz, Werner / Braun, Reinhard (Hrsg.): *Radikale Bilder. 2. Österreichische Triennale zur Fotografie 1996*. Band 2. Graz 1996.

Fiedler, Andreas / Maurer, Simon: *Einleitung*, in: Helmhaus Zürich: *Welt-Bilder / World Images*. 04. September - 30. Oktober 2005. Nürnberg 2005.

Fischer, Hartwig: *Ohne Titel*. In: Fischer, Hartwig (Hrsg.): *Covering the Real. Kunst und Pressebild, von Wolfgang bis Tilmans*. Kunstmuseum Basel. 01.05.-21.08.2005. Köln 2005. S.12-23.

Flusser, Villém: *Fotokritik* (1984). In: Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000., in: Kemp, Wolfgang / Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006. S.190-194.

Foucault, Michel: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, in: Weibel, Peter / Holler-Schuster, Günther (Hrsg.): *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ostfildern-Ruit 2003. S.20-32.

Frohne, Ursula: *Media Wars - Strategische Bilder des Krieges*. In: Jürgens-Kirchhoff, Annegret/ Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst & Medien*. Weimar 2006.

Gapp, Christian: *Das Foto als visuelles Skalpell*. (2003), in: Deppner, Martin Roman / Jäger, Gottfried (Hg.): *Denkprozesse der Fotografie. Beiträge zur Bildtheorie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979-2009*. Bielefeld 2010. S.348-354.

Gaus, Bettina: *Frontberichte. Die Macht der Medien in Zeiten des Krieges*. Frankfurt am Main 2004.

Glumz, Claudia / Pelka, Artur / Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung- und deutung*. Osnabrück 2007.

Glunz, Claudia / Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Wahrheitsmaschinen. Der Einfluss technischer Innovationen auf die Darstellung und das Bild des Krieges in den Medien und Künsten*. Osnabrück 2010.

Godulla, Alexander: *Fokus World Press Photo. Eine Längsschnittanalyse ausgezeichneter Pressefotografie von 1955 bis 2006*. Ingolstadt 2009.

Hamann, Christoph: *Der Aufstand. Die In-Szene-Setzung eines Volksaufstands*, in: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Göttingen 2008. S.80-87.

Hansen, Marc: *„Wirklichkeitsbilder“ Der Erste Weltkrieg in Farbfotografie*, in: Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*. Göttingen 2009. S.188-195.

Hapkemeyer, Andreas / Weiermair, Peter (Hrsg.): *foto text foto text. Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst*. Frankfurt am Main 1996.

Haus, Andreas: *Fotografie und Wirklichkeit* (1982), in: Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000, in Kemp, Wolfgang / Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006. S.89-93.

Held, Jutta: *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*. Frankfurt am Main 2005.

Held, Jutta: *VIII. Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos Guernica*, in: Held, Jutta: *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*. Frankfurt am Main 2005. S.170-187.

Hellmold, Martin: *Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege*, in: Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film. Band I. Vor dem Ersten Weltkrieg. Der Erste Weltkrieg. Zugleich: Krieg und Literatur III/1997 - IV 1998*. Osnabrück 1999. S.34-50.

Hillings, Valerie L.: *picturing reality: fotorealismus in europa, 1971-1974*, in: Hillings, Valerie L.: *Picturing America: Photorealism in the 1970s/Picturing America: Fotorealismus der 70er Jahre*. Deutsche Guggenheim Berlin. March 7 - May 10, 2009. New York 2009. S.146-168.

Holert, Tom: *Zwischen Ästhetisierung und Ikonografie. Zur Faszination von Kriegsbildern bei Simon Reynolds, Martha Rosler und Wolfgang Tillmans*, in: Weibel, Peter/ Holler-Schuster, Günther (Hrsg.): *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ostfildern - Ruit 2003. S.290-303.

Holzer, Anton: *Fotobücher im 20. Jahrhundert. Editorial*, in: Holzer, Anton (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 116. Marburg 2010. Jg.30. S.3-6.

Holzer, Anton (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Marburg 2010.

Holzer, Anton (Hrsg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*. Marburg 2003.

Holzer, Anton: *Nachrichten und Sensationen. Pressefotografie in Deutschland und Österreich 1890 bis 1933. Ein Literaturüberblick*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 107, Jg. 28 (Frühjahr 2008).

Honnef, Klaus: *Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie*. In: *Kunstforum International*, Band 41, 5/1980. S.210-229.

Hüppauf, Bernd: *Ground Zero und Afghanistan. Vom Ende des fotografischen Bildes im Krieg der Unschärfen*. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jahrgang 22, Marburg 2002, Heft 85/86. S.7-22.

Hüppauf, Bernd: *Modern Warfare and its Representation in Photography and Film. Probleme der Repräsentation des modernen Kriegs in Fotografie und Film*. In: Erich Maria Remarque-Archiv (Hrsg.): *Krieg und Literatur. War and Literature*. Vol. IV, Nr. 8, 1992. Osnabrück 1992.

Hüppauf, Bernd: *Unschärfe. Unscharfe Bilder in Geschichte und Erinnerung*, in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Göttingen 2008. S.558-565.

Ignatieff, Michael: *Virtueller Krieg*. Hamburg 2001.

Jäger, Gottfried: *Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. Texte aus den Jahren 1965-1990*. München 1991.

Jahn, Johannes / Haubenreißer, Wolfgang: *Wörterbuch der Kunst*. Stuttgart 1995.

Jünger, Ernst: *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*. Berlin 1930.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Der Beitrag der Schlachtenmalerei zur Konstruktion von Kriegstypen*, in: Beyrau, Dietrich / Hochgeschwender, Michael/ Langewiesche, Dieter (Hrsg.): *Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Paderborn 2007.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*. Berlin 1993.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Spektakel des Krieges. Zur Geschichte der Schlachtenmalerei*, in: Nöring, Hermann / Schneider, Thomas F. / Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik - Medien -Kunst*. Göttingen 2009. S.112-123.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret/Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst, Medien*. Weimar 2006.

Keegan, John / Knightley, Philipp: *The Eye of War*. London 2003.

Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie I. 1839-1912*. München 1999, in: Kemp, Wolfgang / Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006.

Kemp, Wolfgang/ Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006.

Kerscher, Gottfried, Hans Dieter: *Kunstgeschichte im >Iconic Turn<. Ein Interview mit Horst Bredekamp*. S.87, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, N.F.27.Jg. (1999), Nr.1.

Klein, Lars: *Wie Sie sehen, sehen Sie nichts. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Kriegsgeschehens*, in: Glunz, Claudia / Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Wahrheitsmaschinen. Der Einfluss technischer Innovationen auf die Darstellung und das Bild des Krieges in den Medien und Künsten*. Osnabrück 2010. S.11-18.

Klonk, Charlotte: *Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum*, in: Boehm, Gottfried / Egenhofer, Sebastian/ Spies, Christian (Hg.): *Zeigen, Die Rhetorik des Sehens*. München 2010. S.291-312.

Köppen, Manuel: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2005.

Köppen, Manuel: *Luftbilder. Die Medialisierung des Blicks*, in: Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*. Göttingen 2009. S.180-187.

Krücken, Stefan: *Kämpfen mit der Kamera*, in: GQ, August 2009. S.130-137.

Kunczik, Michael: *Public Relations in Kriegszeiten - Die Notwendigkeit von Lüge und Zensur*, in: Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam, New York 2005. S.241-264

Kunczik, Michael: *Public Relation in Kriegszeiten*, in: Glunz, Claudia / Pelka, Artur / Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung- und deutung*. Osnabrück 2007. S.15-40.

Lemagny, Jean-Claude: *Zur Situation der Fotografie* (1983). In: Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000. S.179-182.

Lewinski, Jorge: *The Camera at War. A History of War Photography from 1848 to the present day*. London 1978.

Lexikonredaktion des Verlags F.A.Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus. Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. Leipzig, Mannheim 2001.

Lockemann, Bettina: *objects in this mirror may be closer than they appear*, in: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämpfer, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. Magdeburg 2000. S.185-192.

Löffelholz, Martin (Hrsg.): *Krieg als Medienereignis. Grundlagen und Perspektiven der Krisenkommunikation*. Opladen 1993.

Löffelholz, Martin: *Krisenkommunikation. Probleme, Konzepte, Perspektiven*, in: Löffelholz, Martin (Hrsg.): *Krieg als Medienereignis. Grundlagen und Perspektiven der Krisenkommunikation*. Opladen 1993. S.11-32.

Lunenfeld, Peter: *Digitale Fotografie. Das dubitative Bild* (2000), in: Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010. S.344-361.

Mack, Gerhard: „Menschen so zeigen, wie sie sind“. *Interview mit Michael von Graffenried*, in: *art*. Das Kunstmagazin. Ausgabe 10/2010, S.124-126.

Mackert, Gabriele / Matt, Gerald / Mießgang, Thomas (Hrsg.): *Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*. Wien 2003.

Matthias, Agnes: *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*. Marburg 2005.

Maurer, Golo: „Heiligkeit und Friedlichkeit machen keine Bilder.“ *Gedanken über das Verhältnis von Gewalt und Kunst*, in: Arendes, Cord / Peltzer, Jörg (Hrsg.): *Krieg. Vergleichende Perspektiven aus Kunst, Musik und Geschichte*. Heidelberg 2007.

Matz, Reinhard: *Gegen einen naiven Begriff der Dokumentar fotografie* (1981), in: Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000, in: Kemp, Wolfgang / Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006. S.94-105.

Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberger, Siegfried (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994.

Meyer, Petra Maria: *Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung*. München 2009.

Michaud, Yves: *Kritik der Leichtgläubigkeit. Zur Logik der Beziehung zwischen Bild und Realität*, in: Fischer, Hartwig: *Covering the Real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tilmans*. Kunstmuseum Basel. 01.05.-21.08.2005. Köln 2005. S.26-33.

Michalski, Sergiusz: *Shadows of loneliness, shadows of menace*, in: Museo Thyssen-Bornemisza: *La Sombra*. Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid / comisario Victor I. Stoichita. Textos Hans-Georg von Arburg. Madrid 2009. S.302-304.

Miessgang, Thomas: *Pixelparade in der Feuerwüste*, in: Mackert, Gabriele / Matt, Gerald / Mießgang, Thomas (Hrsg.): *Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*. Wien 2003. S.12-26.

Nachtwey, James: *Inferno*. London 1999.

Moeller, Susan D.: *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*. New York 1989.

Molderings, Herbert: *Argumente für eine konstruierende Fotografie*. (1980), in: Matz, Reinhard: *Gegen einen naiven Begriff der Dokumentar fotografie* (1981), in: Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000, in: Kemp, Wolfgang / Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006. S.106-114.

Monteath, Peter: *The Spanish Civil War in Literature, Film, and Art. An International Bibliography of Secondary Literature*. Westport, CT 1994.

Morelli, Anne: *Die Prinzipien der Kriegspropaganda*. Springe 2004.

Müller, Marion G. / Knieper, Thomas: *Krieg ohne Bilder?*, in: Müller, Marion G. / Knieper, Thomas (Hrsg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Halem 2005.

Müller-Pohle, Andreas (Hrsg.): *Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1983.

Museum Ludwig (Hrsg.): *Photographie des 20. Jahrhunderts*. Museum Ludwig Köln. Köln 1996.

Niethammer, Lutz: *Das Museum als Gedächtnis. Fragen für ein RuhrMuseum jenseits von Rostalgie*, in: Ulrich Borsdorf u.a. (Hrsg.): *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld 2004.

O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Fransisco 1976.

Palm, Goedart / Rötzer, Florian (Hrsg.): *Medien, Terror, Krieg. Zum Kriegsparadigma des 21. Jahrhunderts*. Hannover 2002.

Papenbrock, Martin / Schneider, Norbert: *Kunst und Politik*. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Band 10/2008.

Parth, Susanne: *Medialisierung von Krieg in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, in: Jürgens-Kirchhoff, Annegret / Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst, Medien*. Weimar 2006.

Pagnucco Salvemini, Lorella: *United Colors. The Benetton Campaigns*. Azzano San Paolo 2002.

Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004.

Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949.* Göttingen 2009.

Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute.* Göttingen 2008.

Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses,* in: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949.* Göttingen 2009.

Paul, Gerhard: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Irakische Freiheit“.* Göttingen 2005.

Paul, Gerhard: *Der Krieg der Fotografen. Die fotografische Kriegsberichterstattung im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939,* in: Daniel, Ute (Hrsg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert.* Göttingen 2006. S.141-168.

Pellegrin, Paolo: *As I was Dying.* Bönningheim 2007.

Pellegrin, Paolo, in der Begleitbroschüre zur Ausstellung *Paolo Pellegrin | Retrospective.* Kunstfoyer Versicherungskammer Bayern. 12.10.2011-20.02.2012.

Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.), *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts.* Studienband. Köln 2001.

Pias, Claus / Vogl, Joseph / Engell, Lorenz / Fahle, Oliver / Neitzel, Britta (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard.* Stuttgart 1999.

Placke, Heinrich: *Die Wahrheit - verdeutlicht oder vertuscht,* in: Glunz, Claudia / Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Wahrheitsmaschinen. Der Einfluss technischer Innovationen auf die Darstellung und das Bild des Krieges in den Medien und Künsten.* Osnabrück 2010. S.57-68.

Placke, Heinrich: „The Eye is a Strong Seducer“ Aufklärung, Quotenjagd, Propaganda, in: Glunz / Petka / Schneider (Hgg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und -deutung.* Osnabrück 2007. S.423-437.

Pressemappe zur Ausstellung James Nachtwey. War Photographer. C/O Berlin. 22.November 2003 - 28.März 2004.

Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *Krieg in den Medien.* Amsterdam, New York 2005.

Reck, Hans Ulrich: *Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorien,* in: Recki, Birgit / Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik.* München 1997. S.307-348.

Recki, Birgit / Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik.* München 1997.

Reichert, Jo: *Selbstgefälliges zum Anziehen. Benetton äußert sich zu Zeichen der Zeit,* in: Schröder, Norbert: *Interpretative Sozialforschung: auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie.* Opladen 1994. S.253-280.

Erich Maria Remarque-Archiv (Hrsg.): *Krieg und Literatur. War and Literature.* Vol. IV, Nr. 8, 1992. Osnabrück 1992.

Reward, John: *Seurat. A Biography.* New York 1990.

Richtmeyer, Ulrich: *Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie. Analysen zwischen Sprache und Bild.* Bielefeld 2009.

Robnik, Drehli/Mattl, Siegfried: *Urban Warriors und andere Ausnahmefälle in neuen Kriegen und Blockbustern,* in: Makert, Gabriele / Matt, Gerald / Mießgang, Thomas (Hrsg.): *Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien.* Wien 2003. S.40-47.

Rodtschenko, Alexander: *Wege der zeitgenössischen Fotografie* (1928), in: Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010. S.181-186.

Rötzer, Florian: *Wahrheit und Lüge*, in: Palm, Goedart / Rötzer, Florian (Hrsg.): *Medien, Terror, Krieg. Zum Kriegsparadigma des 21. Jahrhunderts*. Hannover 2002. S.140-155.
Ronte, Dieter: Franz Gertsch. Bern 1986.

Rothe, Thorsten / Suter, Robert (Hg.): *Prekäre Bilder*. München 2010.

Rühle, Alex: *Tausendundeine Nahaufnahme. Leiden in Pose: Das Münchner Literaturhaus zeigt Aufnahmen von James Nachtwey*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 05./06.04.2003.

Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003.

Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämpfer, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. Magdeburg 2000.

Sachsse, Rolf: *Der Körper des Kriegs im Akt des Fotografen. Bildjournalismus und Kunst nach der Fotografie*, in: *Kunstforum International. Kunst und Krieg*. Bd. 165. Juni-Juli 2003. S. 98-105.

Sante, Luc: *Introduction*. In: Nachtwey, James: *Inferno*. London 1999. S.8-11.

Schaber, Irme: *The Falling Soldier. Eine politische Ikone des 20. Jahrhunderts*, in: Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*. Göttingen 2009. S.514-523.

Scheps, Marc: *Die Kunst der Photographie*, in: Museum Ludwig (Hrsg.): *Photographie des 20. Jahrhunderts*. Museum Ludwig Köln. Köln 1996. S.4-7.

Schenk-Weininger, Isabell: *Krieg in der deutschen Gegenwartskunst. Künstlerische Reflexionen des massenmedialen und des militärischen Blicks*, in: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.): *Der Krieg im Bild - Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung*. Frankfurt am Main 2003. S.215-236.

Schenk-Weininger, Isabell: *Krieg Medien Kunst. Der mediatisierte Krieg in der deutschen Kunst seit den 1960er Jahren*. Nürnberg 2004.

Schmatloch, Philipp: *Zeugnisse des Leids. Kriegsphotos von Nachtwey*, in: Donaukurier vom 11.04.2003, S.19.

Schmid, Joachim: *>hohe< und >niedere< Fotografie* (1992), in: Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000. S.182-187.

Schmidt, Peter: *Die Große Schlacht. Ein Historienbild aus der Frühzeit des Kupferstichs*. Wiesbaden: Harrassowitz 1992.

Schmidt, Siegfried J.: *Die Wirklichkeit des Beobachters*, in: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried, J. / Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994.

Schneider, Norbert: *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion. Vorwort*, in: Papenbrock, Martin / Schneider, Norbert: *Kunst und Politik*. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Band 10/2008. S.7-10.

Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film. Band I. Vor dem Ersten Weltkrieg. Der Erste Weltkrieg. Zugleich: Krieg und Literatur III/1997 - IV 1998*. Osnabrück 1999.

Schneider, Ralf: *Der Krieg, die Künste und die Medien - Theoretische Überlegungen*, in: Jürgens-Kirchhoff, Annetta / Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst, Medien*. Weimar 2006.

Schröder, Norbert: *Interpretative Sozialforschung: auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*. Opladen 1994.

Schwarte, Kristina Isabel: *Embedded Journalists. Kriegsberichterstattung im Wandel*. Münster 2007.

Schütz, Otfried: *Realität vs. Wirklichkeit. Anmerkungen zur Rezeption von Photographien als Kunst*, in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*. Studienband. Köln 2001. S.94-103.

Schwingeler, Stephan / Weber, Dorothee: *Der Schuss von Saigon. Gefangenentötung für die Kamera*, in: Paul, Gerhard: *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Göttingen 2008. S.354-361.

Seel, Martin: *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung*, in: Recki, Birgit / Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion*. München 1997. S.17-38.

Sekula, Allan: *Vom Erfinden fotografischer Bedeutung* (1982), in: Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010. S.302-337.

Solomon-Godeau, Abigail: *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*. 1987, in: Wolf, Herta: *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt am Main 2003. S.53-74.

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. Wien 2003.

Sontag, Susan: *In Platons Höhle*. (1977), in: Stiegler, Bernd: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010. S.277-301.

Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main 1980.

Springer, Peter: *Voyeurismus in der Kunst*. Berlin 2008.

Stadler, Heiner: *Über den Kreislauf der Bilder*, in: Jürgens-Kirchhoff, Annegret / Matthias, Agnes (Hrsg.): *Warshots. Krieg, Kunst, Medien*. Weimar 2006.

Staun, Harald: *Zu schön, um wahr zu sein. Warum Fotografien vom Krieg sich so schwer tun, den Schrecken nicht ästhetisch zu überhöhen*, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 18. September 2011/Nr. 17. S.35.

Steinseifer, Martin: *Ereignisbilder - Zum Verhältnis von Indexikalität, Symbolizität und Ikonizität bei Pressefotografien*, in: Boehm, Gottfried / Egenhofer, Sebastian / Spies, Christian (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München 2010. S.411-436.

Steinseifer, Martin: *Vom Nutzen und Nachteil der Gewalt für ein Verständnis der Medienereignisse - Kritische Überlegungen zu Massaker und Terrorismus in den Arbeiten Wolfgang Sofkys*, in: Vogel, Christine (Hg.): *Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*. Frankfurt 2006. S.15-37.

Stiegler, Bernd: *„Die eigentliche Realität ist ins Funktionale gerutscht.“ Kapitalismuskritik und Fototheorie. Zur Karriere eines berühmten Zitats*, in: Holzer, Anton (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 105. Marburg 2007. Jg.27. S.37-43.

Stiegler, Bernd: *Exhibitions Revisited: Editorial*, in: Holzer, Anton (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 112. Marburg 2009. Jg.29. S.3.

Stiegler, Bernd: *Pictures at an Exhibition. Fotografie-Ausstellungen 2007, 1929, 1859*, in: Holzer, Anton (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Heft 112. Marburg 2009. Jg.29. S.5-14.

Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart 2010.

Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*. München 2006.

Streitberger, Alexander: *Im Spannungsfeld von Dokumentation und Inszenierung. Fotografie in installationsbezogenen Künstlerbüchern*, in: Blunck, Lars: *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung. Fiktion. Narration*. Bielefeld 2010. S.71-86.

Taylor, John: *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*. New York 1998.

Terkessidis, Mark: *Doku-Malerei und Simulations-Realismus. Über die Veränderung im Verhältnis von Kriegsfotografie und Kriegsfilm*, in: Weibel, Peter / Holler-Schuster, Günther (Hrsg.): *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ostfildern-Ruit 2003. S.282-289.

Toscani, Oliviero: *Die Werbung ist ein lächelndes Aas*. Frankfurt 1997.

Tschirner, Ulfert: *Verborgene Bildräume. Über Museumsphtographie*, in: Rothe, Thorsten / Suter, Robert (Hg.): *Prekäre Bilder*. München 2010. S.317-336.

Vischer, Theodora / Naef, Heidi (Hrsg.): *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004*. Göttingen 2005.

Virlio, Paul: *Die Kunst des Schreckens*. Paris 2000.

Vogel, Christine (Hg.): *Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*. Frankfurt 2006.

Wackerbarth, Horst: *Die Ikonen des 21. Jahrhunderts*, in: Bolz, Norbert / Ruffer, Ulrich (Hrsg.): *Das große stille Bild*. München 1996. S.192-197.

Watzlawick, Paul: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit*. München 1976.

Weißbrich, Thomas: *Von Feld-Herren und Papst-Drachen. Zeitungen, Flugschriften und Flugblätter im Dreißigjährigen Krieg*, in: Nöring, Hermann / Schneider, Thomas F. / Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik - Medien -Kunst*. Göttingen 2009.

Wetzel, Michael: *Abjektion und Demarkation: Zwei Weisen der Radikalisierung fotografischer Referenz*, in: Fenz, Werner / Braun, Reinhard (Hrsg.): *Radikale Bilder. 2. Österreichische Triennale zur Fotografie 1996*. Band 2. Graz 1996. S.178-188.

Wilke, Jürgen: *Krieg als Medienereignis. Zur Geschichte seiner Vermittlung in der Neuzeit*, in: Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): *Krieg in den Medien*. Amsterdam, New York 2005. S.83-104.

Wollen, Peter: *Fotografie und Ästhetik (1978)*, in: Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München 2000, in: Kemp, Wolfgang / Amelunxen, Hubertus von: *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München 2006. S.210-222.

Wolf, Herta (Hrsg.): *Philippe Dubois. Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Dresden 1998.

Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Dresden 1996.

Zenck, Martin / Becker, Tim/ Woebis, Raphael (Hg.): *Gewaltdarstellung und Darstellungsgewalt in den Künsten und Medien*. Berlin 2007.

Ausstellungskataloge

Attack. *Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*. Wien 2003.

Bastian, Heiner: *Andy Warhol. Retrospektive*. Köln 2001.

Bihalji-Merin, Oto / Seidel, Max: *Goya. Glanz und Macht. Die Schrecken des Krieges*. Stuttgart/Zürich 1985.

Cape, Jonathan: *Shaped by War - Photographs by Don McCullin*. London 2010.

Fischer, Hartwig (Hrsg.): *Covering the Real. Kunst und Pressebild, von Wolfgang bis Tilmans*. Kunstmuseum Basel. 01.05.-21.08.2005. Köln 2005.

Gaßner, Hubertus: *Caspar David Friedrich - Die Erfindung der Romantik*. München 2006.

Hamburger Kunsthalle (Hrsg.): Katalog zur Ausstellung: „GOYA: Los Desastros de la Guerra“ vom 27. November 1992 - 17. Januar 1993. Stuttgart 1992.

Hoffmann, Felix für C/O Berlin: *Niedringhaus, Anja. At War*. Ostfildern 2011.

Weibel, Peter / Holler-Schuster, Günther (Hrsg.): *M_ARS. Kunst und Krieg*. Ostfildern-Ruit 2003.

Museo Thyssen-Bornemisza: *La Sombra*. Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid / comisario Victor I. Stoichita. Textos Hans-Georg von Arburg. Madrid 2009.

Nöring, Hermann / Schneider, Thomas F. / Spilker, Rolf (Hrsg.): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik - Medien - Kunst*. Göttingen 2009.

Salgado, Sebastião: *Migrantes*. Frankfurt am Main 2000.

Stahel, Urs (Hrsg.): *Darkside II - Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod*. Göttingen 2009.

Wall, Jeff / Wittwer, Hans-Peter: *Jeff Wall. Dead Troops Talk*. Luzern 1993.

Internetquellen

artnet. URL:

<http://www.artnet.de/magazine/don-mccullin-bei-co-berlin/images/3/> (Stand: 23.08.2011)

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (Dritte Fassung) URL: <http://www.arteclab.uni-bremen.de/~robben/KunstwerkBenjamin.pdf>. S.28. (Stand: 20.03.2011)

Baudrillard, Jean: *Die Gewalt am Bild* (2002), in: The European Graduate School: URL <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/die-gewalt-am-bild/> (Stand: 17.06.2011)

Beurret&Bally. URL:

<http://beurret-bailly.com/en/auction/catalogue/2011/giuglio-quaglio-beweinung-christi.html>
(Stand: 18.11.11)

Brooklyn Museum. URL:

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/13510/The_Sorroful_Mother_Mater_Dolorosa/image/11250/image
(Stand: 18.11.11)

Centre National de l'Audiovisuel:

http://www.cna.public.lu/actualites/2011/03/Lee_Miller/index.html (Stand: 20.01.2012)

Christie's. URL:

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5374512 (Stand: 04.10.2011)

C/O Berlin. URL:

<http://www.co-berlin.info/> (Stand: 29.07.2010)

C/O Berlin. International Forum For Visual Dialogues.

URL: <http://www.co-berlin.info/programm/exhibitions/2009/mccullinstart/mccullinmehr.html> (Stand: 22.08.2011)

Culture 24: Gupta, Camelia: *Anger, Passion & Artifice - Luc Tuymans At Tate Modern*. Vom 5. August 2004. URL: <http://www.culture24.org.uk/art/painting%20%26%20drawing/art23379> (Stand: 27.02.2012)

Deutsches Historisches Museum Berlin: *Die Welt im Umbruch. Junger Bildjournalismus der neunziger Jahre*, URL: <http://www.dhm.de/ausstellungen/welt-im-umbruch/index.html#pressefotos>; (Stand: 22.05.08)

Eikones: *Schlüsselfragen des NFS Bildkritik*. URL: <http://www.eikones.ch/eikones/zielsetzung.html> (Stand: 12.03.2010)

Graff, Bernd: *Zum Tod von Tim Hetherington und Chris Hondros. Sie gaben dem Grauen menschliche Gestalt*. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-von-tim-hetherington-und-chris-hondros-sie-gaben-dem-grauen-menschliche-gestalt-1.1088155> (Stand:21.04.2011)

Guardian. URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/feb/10/don-mccullin-review> (Stand: 05.10.2011)

ift Institut für Friedenspädagogik Tübingen e.V.: Hörburger, Christian: *Kriegsbilder oder Wandel des Entsetzlichen*. URL: http://www.friedenspaedagogik.de/themen/kriegsgeschehen_verstehenmedien_und_kriegmedienberichterstattung_im_kriegkriegsbilder_oder_wandel_des_entsetzlichen (Stand: 09.07.08)

James Nachtwey. URL: <http://www.jamesnachtwey.com/> (Stand: 29.10.11)

Kunstraspekte: Wyss, Beat: *Rettet die Fotografie die bürgerliche Kunst?* URL: <http://www.kunstraspekte.de/index.php?static=diskurs0409wyss> (Stand 25.06.2011)

Kunstmuseum Stuttgart, URL:
<http://www.kunstmuseum-stuttgart.com/> (Stand: 18.04.2010)

Kunstmuseum Stuttgart, URL:
[http://www.kunstmuseum-stuttgart.de/
index.php?site=Ausstellungen;Archiv&id=37](http://www.kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Ausstellungen;Archiv&id=37)
(Stand: 20.01.2012)

Kilb, Andreas: *Kriegsfotografie. Was Menschen tun*, in:
Frankfurter Allgemeine FAZ.net vom 32.12.2003. URL:
[http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/
Doc~EC04AEE59A89648BDBC1ECAE4B64E5D19~ATpl~Ecommon~Scontent.html](http://www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~EC04AEE59A89648BDBC1ECAE4B64E5D19~ATpl~Ecommon~Scontent.html)
(Stand: 23.09.2008)

Krysstal.com: *The Acts of the Democracies*. URL:
http://www.krysstal.com/democracy_vietnam_mylai.htm
(Stand: 27.02.2012)

La Lettre de la Photographie, URL:
<http://lalettredelaphotographie.com/fullscreen/2099>
(Stand: 23.08.2011)

Ludwig Múzeum, URL:
[http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId
=476&menuId=44](http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=476&menuId=44) (Stand: 20.01.2012)

Magazin für Theologie und Ästhetik 25/2003. Karin Kontny:
*Die Kunst vom Krieg zu erzählen. Zwischen Kriegsbildern,
Bilderkriegen und Sprachlosigkeit*. URL:
<http://www.theomag.de/25/kk1.htm>
(Stand: 16.06.2008)

Magnum. URL:
[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage
&VBID=2K1HZSEDNRGO&IT=ZoomImage01_VForm&TID=2TYRYDMA8ZRG
&ALID=2TYRYDK3Q07E&PN=ß&CT=Album](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2K1HZSEDNRGO&IT=ZoomImage01_VForm&TID=2TYRYDMA8ZRG&ALID=2TYRYDK3Q07E&PN=ß&CT=Album) (Stand: 01.11.2011)

Metropolitan Museum of Art. URL:
[http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/
110001498](http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001498) (Stand: 27.02.2012)

MoMA, URL:

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/968>
(Stand: 20.01.2012)

Monopol. Magazine für kunst und leben:

12.12.2009-28.02.2010. Don McCullin. The Impossible Peace | Retrospektive. 1958-2008. URL:

<http://www.monopol-magazin.de/kalender/termin/2010425/co-berlin/Don-McCullin-The-Impossible-Peace-Retrospektive-1958-2008.html> (Stand: 24.08.2011)

Musée du Louvre. URL:

<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/napoleon-sur-le-champ-de-bataille-deylau-le-9-fevrier-1807> (Stand: 27.02.2012)

Museo Nacional del Prado. URL:

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-online/galeria-online/zoom/1/obra/la-piedad-5/oimg/0/>
(Stand: 18.11.11)

Museum für Gestaltung Zürich. URL:

<http://www.museum-gestaltung.ch/de/ausstellungen/rueckblick/2011/henri-cartier-bresson> (Stand: 20.01.2012)

Paul, Gerhard: *Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*, in: *Zeithistorische Forschungen/ Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 2, URL:

<<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>> (Stand: 28.05.2008)

Pellegrin, Paolo: *Magnum*, URL:

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2K1HZSEDNRGO&IT=ZoomImage01_VForm&IID=2TYRYDMA8ZRG&ALID=2TYRYDK3Q07E&PN=9&CT=Album (Stand: 01.11.2011)

Rauterberg, Hanno: *Alles so schön dunkel. Die Geschichte der Kunst als Geschichte des Schattens - eine epochale Ausstellung in Madrid*, in: *Zeit online | Kultur*, vom 26.02.2009. URL:

<http://www.zeit.de/2009/10/Ausstellung-Schatten>
(Stand: 17.11.11)

Reporter ohne Grenzen: ROG-Bilanz 2008 vom 30.12.2008.

URL:

<http://www.reporter-ohne-grenzen.de/archiv/pressemitteilungen/archiv-pressemitteilungen-single/period/1199142000/31622399/archived/select/pressemitteilungen/article/39/rog-bilanz-2008-bessere-zahlen-klima-bleibt-feindlich-repression-im-internet-nimmt-zu.html>
(Stand: 06.08.2009)

Salgado, Sebastião / Barloewen, Constantin von: *Das Gedächtnis der Welt. Von Ästhetik und Moral einer anthropologischen Fotografie*, in: Lettre international - Europas Kulturzeitschrift. Archiv LI 50. URL:
http://www.lettre.de/archiv/50_Salgado.html
(Stand: 22.08.2011)

Schirner, Michael: *Bye Bye*. URL:
<http://www.michael-schirner-bye-bye.de/site/page/byebye>
(Stand: 27.02.2012)

Spiegel online: Mettelsiefen, Marcel: *Fotograf in Misuratas Kampfzone. „Ich hätte viermal sterben können“*. Vom 21.4.2011. URL:
www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,758517,00.html
(Stand: 21.04.2011)

Spiegel online: Pitzke, Marc: *„Sie nennen es Kriegsporno“*. Vom 11.03.2010. URL:
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,681007,00.html>
(Stand: 11.03.2010)

Starl, Timm: *Der Krieg im Familienalbum. Private Sichtweisen eines öffentlichen Ereignisses*, in: IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften: *Abstracts: Tagung Foto-Krieg. Österreichische Kriegsphotografie 1914-1918: Wahrnehmung, Erinnerung, Politik*. Wien 2004. URL:
<http://www.ifk.ac.at/dl.php/0/55/AHPFotoKrieg.pdf> (Stand: 17.06.2008)

SverigesRadio URL:

http://sverigesradio.se/diverse/appdata/isidor/images/news_images/1602/292696_330_280.jpg (Stand: 08.08.11)

tate modern: *Jeff Wall. Photographs. 1978-2004.* URL:

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/img1.shtm> (Stand: 27.02.2012)

Traditional Catholic Media. URL:

<http://www.traditionalcatholicmedia.org/HolyCards/Mary/pieta-pt.jp> (Stand: 18.11.11)

United Colors of Benetton Press Area. URL:

http://press.benettongroup.com/ben_en/image_gallery/campaigns/?branch_id=1152 (Stand: 23.04.2011)

WELT ONLINE: Weltbeste Pressefotos in Hamburg zu sehen.

Vom 30.04.2008. URL:

http://www.welt.de/hamburg/article1953444/Weltbeste_Pressefotos_in_Hamburg_zu_sehen.html
(Stand: 12.03.2010)

Welt online: *Das Kosovo - Eine Geschichte voller Kämpfe,*
27.09.2011, URL:

http://www.welt.de/politik/article1631364/Das_Kosovo_eine_Geschichte_voller_Kaempfe.html (Stand: 01.11.2011)

World Press Photo. URL:

<http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/g/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/1965> (Stand:24.04.2011)

World Press Photo of the Year, Winner's Gallery 1968.

URL:

http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_photogallery&task=view&id=165&Itemid=115&bandwidth=high
(Stand: 18.09.2008)

World Press Photo: *Stichwort: Patrick Robert,* URL:

http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/1/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/photographer_formal/Robert%2C%20Patrick
(Stand: 05.03.2010)

Zeno Bibliothek. URL:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Sch%C3%B6nfeld,+Johann+Heinrich%3A+Schlachtenbild> (Stand: 19.09.2008)

Abb. 1:

Capa, Robert (1913-54): *Tod eines regierungstreuen Milizionärs*, 1936

(Quelle: Lewinski 1978, S.83)

Abb. 2:

Adams, Eddie (1933-2004): *Murder of a Vietcong Suspect by Saigon Police Chief*, 1968

(Quelle: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.365, Abb.XII/11)

Abb. 3:

Ut, Nick (*1951): *Trang Bang*, 08. Juni 1972

(Quelle: Fabian/Adam 1983, S.294/95)

Abb. 4:

Fotograf: Anonym, *Boat*, Februar 1992

(Quelle: United Colors of Benetton Press Area. URL:

http://press.benettongroup.com/ben_en/

[image_gallery/campaigns/?branch_id=1152](http://press.benettongroup.com/ben_en/image_gallery/campaigns/?branch_id=1152) (Stand: 23.04.2011))

Abb. 5:

Robert, Patrick (*1958): *Container*, Sygma, Februar 1992

(Quelle: United Colors of Benetton Press Area. URL:

http://press.benettongroup.com/ben_en/image_gallery/campaigns/?branch_id=1144 (Stand: 23.04.2011))

Abb. 6:

Haeberle, Ronald (*1941): *The Massacre at Mylai*, 16. März 1968. Publiziert in: *Life*, 5. Dezember 1969, S.36-45

(Quelle: Krysstal.com: *The Acts of the Democracies*. URL:

http://www.krysstal.com/democracy_vietnam_mylai.htm (Stand: 27.02.2012))

Abb. 7:

Nayirah vor dem US-Kongress, 10. Oktober 1990

(Quelle: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.284, Abb.IX/27)

Abb. 8:

Fotograf: EPA: Ein Albaner sitzt in der Nähe der Stadt Racak neben den Leichen von 23 Albanern. In den Kampfgebieten kam es während des Kosovokrieges zu mehreren Massakern an Zivilisten. 1999.

(Quelle: Welt online: Das Kosovo - Eine Geschichte voller Kämpfe, 27.09.2011, URL:

http://www.welt.de/politik/article1631364/Das_Kosovo_eine_Geschichte_voller_Kaempfe.html

(Stand: 01.11.2011))

Abb. 9:

Vostell, Wolf (1932-98): *Miss America*, 1968. Museum Ludwig, Köln, Lasurfarbe und Siebdruck auf Leinwand, 200x120 cm (Quelle: Paul 2008, S.356))

Abb. 10:

Tuymans, Luc (*1958): *Navy Seals*, 2003, Zeno X Gallery, Antwerpen, Öl auf Leinwand, 43x66 cm,

(Quelle: Culture 24: Gupta, Camelia: Anger, Passion & Artifice - Luc Tuymans At Tate Modern. Vom 5. August 2004. URL:

<http://www.culture24.org.uk/art/painting%20%26%20drawing/art23379> (Stand: 27.02.2012)

Abb. 11:

Moore, John (n.a.)/AP: Das Bild zeigt Sgt. Chad Touchett (Bildmitte) und Angehörige des 3. Bataillons der 7. USInfanterie in einem der Paläste Saddam Husseins, 07. April 2003

(Quelle: Paul 2005, S.142)

Abb. 12:

Wall, Jeff (*1946): *Dead Troops Talk (a vision after ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1991-1992, Transparency in lightbox 229 x 417 cm, Collection of Mr. David Pincus

(Quelle: tate modern: Jeff Wall. Photographs. 1978-2004. URL:

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/imgl.shtm> (Stand: 27.02.2012))

Abb. 13:

Schirner, Michael (*1941): *BYE BYE, CER36*, 2006-2009, Digi-
graphie® by Epson, 160x235 cm, Courtesy Galerie Crone
(Quelle: Michael Schirner: Bye Bye. URL:
<http://www.michael-schirner-bye-bye.de/site/page/byebye>
(Stand: 27.02.2012))

Abb. 14:

Schirner, Michael (*1941): *BYE BYE, TRA72*, 2006-2009, Digi-
graphie® by Epson, 160x207 cm, Courtesy Galerie Crone
(Quelle: Michael Schirner: Bye Bye. URL:
<http://www.michael-schirner-bye-bye.de/site/page/byebye>
(Stand: 27.02.2012))

Abb. 15:

Uccello, Paolo (1397-1475): *Niccolò Mauruzi da Tolentino at
the Battle of San Romano*, um 1450-1460, Öl auf Holz, 182x323
cm. National Gallery of London
(Quelle: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.113, Abb.1)

Abb. 16:

Altdorfer, Albrecht (*um 1480-1538): *Alexanderschlacht
(Sieg Alexander des Großen über den Perserkönig Darius in
der Schlacht von Issus)*, 1529, Öl auf Lindenholz, 158x120
cm. Alte Pinakothek München.
(Quelle: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.114, Abb.2)

Abb. 17:

Unbekannt: *Die Große Schlacht*
(Quelle: Schmidt 1992)

Abb. 18:

Merian, Matthäus (1593-1650): *Magdeburg von Tilli bela-
gert*, Kupferstich 1631
(Quelle: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.104, Abb.II/8)

Abb. 19:

Courtois, Jacques (1621-75): *Reitertreffen*, um 1633, Staat-
liche Eremitage, St. Petersburg
(Quelle: Paul 2004, S.51, Abb.5)

Abb. 20:

Van der Meulen, Adam Frans (1632-90): *Die Überquerung des Rheins am 12. Juni 1672*, nach 1672, Öl auf Leinwand; 66 x 82,5 cm, Musée de Louvre, Paris

(Quelle: Louvre, URL:

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_8809_11540_p0006545.001.jpg_obj.html&flag=true (Stand: 27.02.2012))

Abb. 21:

Schönfeld, Johann-Heinrich (1609-84): *Halt vor dem Gasthaus*, Mitte 17. Jh., Öl auf Leinwand, 86 x 64 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

(Quelle: Zeno Bibliothek. URL:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Sch%C3%B6nfeld,+Johann+Heinrich%3A+Schlachtenbild> (Stand: 19.09.2008))

Abb. 22:

Meissoniers, Jean-Louis-Ernest (1815-91): *Kaiser Napoleon III bei Solferino am 24. Juni 1859*, 1863, Öl auf Holz, 44x76 cm. Musée National du Chateau de Compiègne

(Quelle: Jürgens-Kirchhoff 2007, S.455, Abb.6)

Abb. 23:

Werner, Anton von (1843-1915): *Moltke mit einem Stabe vor Paris (19. Sept.1870)*, 1873, Öl auf Leinwand, 190 x 316 cm, Kunsthalle zu Kiel

(Quelle: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.126, Abb.III/5)

Abb. 24:

Géricaults, Théodore (1791-1824): *Schlacht von Sédiman*, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Estampes (Paris)

(Quelle: Paul 2004, S.53, Abb.8)

Abb. 25:

Meissoniers, Jean-Louis-Ernest (1815-91): *Friedland*, 1861-75, Öl auf Leinwand, 135.9 x 242.6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

(Quelle: Metropolitan Museum of Art. URL:

<http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001498> (Stand: 27.02.2012))

Abb. 26:

Gros, Antoine-Jean (1771-1835): *Napoleon auf dem Schlachtfeld von Preußisch-Eylau*, 1808, Öl auf Leinwand, 533×800 cm, Musée du Louvre, Paris

(Quelle: Musée du Louvre. URL:

<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/napoleon-sur-le-champ-de-bataille-deylaule-9-fevrier-1807> (Stand: 27.02.2012))

Abb. 27:

Goya, Francisco de (1746-1828): *Der 2. Mai*, 1814, Öl auf Leinwand, 66 x 345 cm, Museo del Prado (Madrid)

(Quelle: Bihalji-Merin/Seidel 1985. Abb. 68)

Abb. 28:

Goya, Francisco de (1746-1828): *Der 3. Mai*, 1814, Öl auf Leinwand. 266 x 345 cm. Museo del Prado (Madrid)

(Quelle: Bihalji-Merin/Seidel 1985, Abb.83)

Abb. 29:

Goya, Francisco de (1746-1828): *Los Desastres de la Guerra. Lo Mismo*, Bild 3

(Quelle: Hamburger Kunsthalle 1992. S.15)

Abb.30:

Goya, Francisco de (1746-1828): *Los Desastres de la Guerra. Esto es Peor*, Bild 37

(Quelle: Hamburger Kunsthalle 1992, S.83)

Abb. 31:

Camphausen, Wilhelm (1818-85): *Die Erstürmung der Insel Alsen durch die Preußen am 29. Juni 1864*, Öl auf Leinwand, 1866, 165 x 284 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin
(Quelle: Nöring/Schneider/Spilker 2009, S.111, Abb. III/4)

Abb. 32:

Werner, Anton von (1843-1915): *Moltke bei Sedan*, Öl auf Leinwand, 135 x 219 cm. Ehem. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Kriegsverlust

(Quelle: Bartmann 1985, S.47, Abb. 27)

Abb. 33:

Fenton, Roger (1819-65): *Valley of Death*, Krim, 1855
(Quelle: Köppen 2005, S.125, Abb. 9)

Abb. 34:

Fenton, Roger (1819-65): *His Day's Over Work*, Krim, 1855
(Quelle: Fabian/Adam 1983, S. 79)

Abb. 35:

Fenton, Roger (1819-65): *A Quiet Day in the Mortar Battery*,
Krim, 1855
(Quelle: Paul 2004, S.88, Abb. 4)

Abb. 36:

O'Sullivan, Timothy (1840-82): *Harvest of Death*, 1863
(Quelle: Paul 2004, S.96, Abb. 13)

Abb. 37:

Drei Aufnahmen des Fort de Vaux in Serie: während der
ersten Angriffe deutscher Truppen am 31.3.1916, im April
1916 und Ende Mai 1916
(Quelle: Paul 2009, S. 184)

Abb. 38:

Drei deutsche Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg
(Quelle: Keegan/Knightley 2003, S. 35)

Abb. 39:

Unbekannter Fotograf: Bildpostkarte mit dem Titel »Gemüt-
liches Beisammensein in einer Ecke des Schützengrabens«.
Aus der Serie »Wirklichkeitsbilder vom Weltkrieg« des Ver-
lags Gebr. Metz, Tübingen, o.D., gelaufen 1916;reprodu-
ziert im Originalformat 13,75 x 8,5 cm. Sammlung K.Stehle,
München
(Quelle: Paul 2009, S.189)

Abb. 40:

Brooke, John Warwick (1886-n.a.): Aufnahme aus dem Schüt-
zengraben, 11.4.1917, Imperial War Museum (London)
(Quelle: Paul 2004, S.160, Abb.9)

- Abb. 41:
Friedrich, Ernst (1894-1967): *Der Krieg bekommt mir wie eine Badekur*
(Quelle: Paul 2004, S.165, Abb. 16)
- Abb. 42:
Friedrich, Ernst (1894-1967): *Die „Badekur“ der Proleten: Fast das ganze Gesicht weggeschossen*
(Quelle: Paul 2004, S.165, Abb. 16)
- Abb. 43:
Robert, Capa (1913-54): Bilderserie über die Kampfhandlungen vom 07.11.1938 bei Rio Segre an der Aragon-Front. Aus dem Magazin *Life* vom 12.12.1938
(Quelle: Paul 2004, S.213, Abb. 7)
- Abb. 44:
Kempe, Fritz (1909-88): *Nach dem Kampf im Staub der Steppe*, Aus dem Magazin *Signal* Nr. 16, 2. Augustheft 1942
(Quelle: Paul 2004, S.292, Abb. 10)
- Abb. 45:
Anonymer Fotograf: *Straßenkampfsszene in Warschau*
(Quelle: Paul 2004, S.291, Abb. 8)
- Abb. 46:
Baltermanz, Dmitri (n.a.): *Leid*, Frühjahr 1942
(Quelle: Paul 2004, S.306, Abb. 34)
- Abb. 47:
Jorgensen, Victor (n.a.): *Auf dem Deck der USS Monterey*, Juni 1944
(Quelle: Paul 2004, S.297, Abb. 20)
- Abb. 48:
Jacobs, Fenno (1904-74): *Das neue Bild des Soldaten als Facharbeiter des Krieges*
(Quelle: Paul 2004, S.292, Abb. 19)

Abb. 49:

Capa, Robert (1913-54): *Landung in der Normandie*, 6.6.1944
Publiziert in *Life*, am 19.06.1944
(Quelle: Paul 2004, S.302, Abb. 27)

Abb. 50:

Smith, W.Eugene (1918-78): *Detonationspilz auf Iwo Jimo*,
Life Cover vom 9.4.1945
(Paul 2004, S.300, Abb. 24)

Abb. 51:

Burrows, Larry (1926-71). Aus dem Magazin *Life* vom
16.01.1965.
(Quelle: Paul 2004, S.348, Abb. 3)

Abb. 52:

Griffiths, Philipp Jones (1936-2008): *Am Strand von Da Nang*,
1968
(Quelle: Paul 2004, S.349, Abb. 4)

Abb. 53:

Sawada, Kyoichi (1936-70): *Loc Thuong, Binh Dinh, Vietnam*,
1965.
(Quelle: World Press Photo. URL:
[http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/
result/indeling/detailwpp/g/ishoofdafbeelding/true/
trefwoord/year/1965](http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/g/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/1965)) (Stand:24.04.2011)

Abb. 54:

Griffiths, Philipp Jones (1936-2008): *Binh Dinh, Südvietnam: Transport von gefangenen vietnamesischen Reisbauern zum Verhör.*
(Quelle: Fabian/Adam 1983, S.282/283)

Abb. 55:

Mollard, Dominique (n.a.): *Fotografie des irakischen Flugabwehrfeuers und explodierender alliierter Bomben am 18.01.1991*
(Quelle: Paul 2004, S.398, Abb. 3)

Abb. 56:

Eine Aufnahme vom 02.02.1991 durch ein am Flugzeug befestigtes Videogerät

(Quelle: Paul 2004, S.399, Abb. 5)

Abb. 57:

Picture-alliance/dpa: *Ermordete Frauen und Kinder in Bagdad*

(Quelle: Paul 2004, S.400, Abb. 8)

Abb. 58:

Mit solchen Einblendungen unterbrochen am 11.9.2001, 9.03 Uhr New Yorker Zeit die Fernsehstationen in aller Welt ihre laufenden Programme. CNN meldete, dass zwei Flugzeuge in die Türme des World Trade Centers gestürzt seien. Bilder wie diese, vielfach direkt von CNN übernommen, waren gleichzeitig auf den Bildschirmen in der ganzen Welt zu sehen. Vor allem sie generierten »Nine Eleven« als globales Fernsehereignis in Echtzeit-Dimension.

(Quelle: Paul 2004, S.459, Abb. 1)

Abb. 59:

11.09.2001. »Live aus New York« verfolgen Menschen in aller Welt mit Entsetzen in ihren alltäglichen Lebenszusammenhängen wie hier in einem deutschen Warenhaus den Zusammensturz der Türme des WTC.

(Quelle: Paul 2004, S.459, Abb. 2)

Abb. 60:

Nachtwey, James (*1948): West Bank, 2000 - *Palestinians fighting the Israeli army*

(Quelle: Homepage James Nachtwey. URL:

<http://www.jamesnachtwey.com/> (Stand: 23.09.08))

Abb. 61:

Henrichsen, Leonardo (1940-73): die drittletzte Sekunde des sechs Minuten langen, mit einer 16-mm-Eclair-Kamera gefilmten Szene. 29.06.1973, Santiago, Chile.

(Quelle: SverigesRadio, URL:

http://sverigesradio.se/diverse/appdata/isidor/images/news_images/1602/292696_330_280.jpg (Stand: 08.08.11))

Abb. 62:

Niedringhaus, Anja (*1965): *Bin Jawad, Libyen, März 2011*. Als die Front vor Bin Jawad unter Beschuss durch Regierungstruppen gerät, treibt ein libyscher Rebell die Menschen zur Flucht an, Schwarz-Weiß-Fotografie
Ausstellung: *Anja Niedringhaus. At War - C/O Berlin 2011* (Quelle: Hoffmann 2011, S.31)

Abb. 63:

Nachtwey, James (*1948): *Bosnia - Ethnic cleansing in Mostar. Croat militiaman fires on his Moslem neighbors*, 1993, Schwarz-Weiß-Fotografie
Ausstellung: *James Nachtwey - War Photographer*, CO Berlin (2003/04), Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)
(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL: <http://jamesnachtwey.com/> (Stand: 26.08.2011))

Abb. 64:

McCullin, Don (*1935): *US marine throwing greande towards a sniper, Hue, Vietnam, 1968*, Schwarz-Weiß-Fotografie
Ausstellung: *Don McCullin - C/O Berlin 2009/2010; Shaped by War - Photographs by Don McCullin - Victoria Art Gallery, Bath 2010*
(Quelle: *Guardian*, URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/feb/10/donmccullin-review> (Stand: 05.10.2011))

Abb. 65:

McCullin, Don (*1935): *Congolese government troops abusing Simba prisoners accused of participating in a massacre of hostages, Stanleyville, Congo, 1964*, Schwarz-Weiß-Fotografie
Ausstellung: *Don McCullin - C/O Berlin 2009/2010; Shaped by War - Photographs by Don McCullin - Victoria Art Gallery, Bath 2010*
(Quelle: Cape 2010, S.61)

Abb. 66:

Salgado, Sebastião (*1944): *Die Leichen ermordeter Menschen am Rand der Straße, die von der ruandischen Haupt-*

stadt Kigali zur tansanischen Grenze führt. Ich fuhr mit Angehörigen der von den Tutsi dominierten Patriotischen Front Ruandas von der Grenze bis in die Randbezirke von Kigali. Die 200 km lange Strecke war mit den Leichen von Tutsi übersät, die von Hutu-Milizen ermordet worden waren. Ruanda, 1994, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: Sebastião Salgado - Migration, Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (2004), Barbican Art Gallery, London (2003)

(Quelle: Salgado 2000, S. 170)

Abb. 67:

Pellegrin, Paolo (*1964): „IRAQ. Basra. 04/03/2003. British forces made further advances on Basra, taking a strategic target, the Basra technical institute, right on the southern edge of the city, previously to taking this position, pro Saddam militia had used it to fire RPG's and mortar rounds at the british forces. Today after this battle, the corpse of several dead pro Saddam militia forces have been found laying next to the school with RPgG rocket launchers strewn around them. At one point during the day several peopple came to recover the body of the dead soldiers. An elder woman was present and one could assume from her emotion that she was a relative of the dead man. Until now there have been frequent artillery exchanges between the British and the pro Saddam militia. The pro Saddam militia have used mounted artillery pieces on mobile trucks firing from civilian neighbourhoods. This has seriously impeded the British advances as they would be obliged to level whole neighbourhoods in order to take out the enemy artillery; and the British have not been willing to risk such large casualties to civilians in order to accomplish their mission.“ Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: As I was Dying - Museum Weltkulturen (2009); Paolo Pellegrin | Retrospective. Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern (2011-12)

(Quelle: Magnum, URL:

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2K1HZSEDNRGO&IT=ZoomImage01_VForm&TID=2TYRYDMA8ZRG&ALID=2TYRYDK3Q07E&PN=3&CT=Album (Stand: 01.11.2011))

Abb. 68:

Nachtwey, James (*1948): *Kosovo - Imprint of a man killed by Serbs*, 1999, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *James Nachtwey - War Photographer* - CO Berlin (2003/04), Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)

(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL:
<http://jamesnachtwey.com/> (Stand: 26.08.2011))

Abb. 69:

Pellegrin, Paolo (*1964): *Bassora village burns during the USA invasion in Irak*, 2003, Farbfotografie

Ausstellung: *Paolo Pellegrin* - Fondazione FORMA per la Fotografia, 2011

(Quelle: La Lettre de la Photographie, URL:
<http://lalettredephotographie.com/fullscreen/2099> (Stand: 23.08.2011))

Abb. 70:

Salgado, Sebastião (*1944): *Ein einbeiniger Mann, offensichtlich ein Opfer des Krieges, schleppt sich durch die in Trümmern liegende Jade-Maiwan-Straße. Kabul. Afghanistan*, 1996, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Sebastião Salgado - Migration* - Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (2004); Barbican Art Gallery, London (2003)

(Quelle: Salgado 2000, S.80/81)

Abb. 71:

Nachtwey, James (*1948): *Rwanda - Survivor of Hutu death camp*, 1994, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *James Nachtwey. War Photographer* - CO Berlin (2003/04), Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)

(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL:
<http://jamesnachtwey.com/> (Stand: 26.08.2011))

Abb. 72:

McCullin, Don (*1935): *A Turkish woman mourns her dead husband, victim of the Greek-Turkish civil war*, Cyprus, 1964, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Don McCullin* - C/O Berlin 2009/2010, sowie *Shaped by War - Photographs by Don McCullin* - Victoria Art Gallery, Bath 2010

(Quelle: artnet, URL:

<http://www.artnet.de/magazine/don-mccullin-bei-co-berlin/images/3/> (Stand: 23.08.2011))

Abb. 73:

Nachtwey, James (*1948): *Bosnia- Mourning a soldier killed in the civil war*, 1993, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *James Nachtwey - War Photographer* - CO Berlin (2003/04); Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)

(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL:

<http://jamesnachtwey.com/> (Stand: 26.08.2011))

Abb. 74:

Nachtwey, James (*1948): *Afghanistan, 1996 - Mourning a brother killed by a Taliban rocket*. Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *James Nachtwey. War Photographer* - CO Berlin (2003/04); Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)

(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL:

<http://jamesnachtwey.com/> (Stand: 26.08.2011))

Abb. 75:

Pellegrin, Paolo (*1964): *Fleeing Kosovar refugees arrive in Kukes, Albania* 1999, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Paolo Pellegrin - Dies Irae* - Fondazione FORMA de la Fotografia 2011

(Quelle: La lettre de la photographie, URL:

<http://lalettredelaphotographie.com/fullscreen/2009> (Stand: 23.08.2011))

Abb. 76:

Niedringhaus, Anja (*1965): Basra, Irak, März 2003. *Eine irakische Frau flieht mit ihrem Kleinkind und anderen Einwohnern vor schweren Gefechten aus der Stadt.* Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: Anja Niedringhaus. *At War* - C/O Berlin 2011
(Quelle: Hoffmann 2011, S.65)

Abb. 77:

Salgado, Sebastião (*1944): *Etwa 15000 Flüchtlinge aus der Enklave Bihac lebten in Batogna, in einer Hühnerfarm, die dem unterlegenen Separatistenführer Fikret Abdic gehört hatte.* (...) Batogna, Krajina. 1994. Schwarz-Weiß-Fotografie
Ausstellung: *Sebastião Salgado - Migration*, Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (2004); Barbican Art Gallery, London (2003)

(Quelle: Salgado 2000, S.123)

Abb. 78:

Nachtwey, James (*1948): Chechnya- Ruins of central Grozny, 1996, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *James Nachtwey - War Photographer* - CO Berlin (2003/04); Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)

(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL:

<http://jamesnachtwey.com/> (Stand: 26.08.2011))

Abb. 79:

Salgado, Sebastião (*1944): *Das Internationale Rote Kreuz unterhält in der Stadt Huambo in Bomba Alta ein orthopädisches Zentrum. Die Provinz Huambo ist fast vollständig in der Gewalt der UNITA-Rebellen, aber die Hauptstadt und deren nähere Umgebung wird von Regierungstruppen kontrolliert. Die Stadt, einschließlich ihrer Randgebiete, ist durch den Zustrom von Flüchtlinge aus den von den Rebellen kontrollierten Gebieten auf 500000 Einwohner angewachsen. Allmählich spürt man die Veränderungen, die das orthopädische Zentrum bewirkt. Noch vor einem Jahr mußten Prothesen aus Luanda eingeflogen werden; heute werden sie vor Ort hergestellt. Außerdem bietet das Zentrum 60 Invaliden ein Dach über dem Kopf, die keine Verwandten in*

Huambo haben oder auf besondere Rehabilitierungsmaßnahmen angewiesen sind. Die Zahl der überlebenden Minenopferist jedoch so groß, daß das Zentrum mit der Produktion von Prothesen nicht nachkommt. Etwa 50 Prozent aller Personen (und 80 Prozent der Kinder), die auf eine Landmine treten, werden auf der Stelle getötet. Angola. 1997. (Text: Beiheft S.16), Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: Salgado, Sebastião - Migration, Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (2004); Barbican Art Gallery, London (2003)

(Quelle: Salgado 2000, S.227)

Abb. 80:

McCullin, Don (*1935): *Couple fleeing from a Phalangist massacre of Palestinians, Karantina, East Beirut, Lebanon, 1976*, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Don McCullin - C/O Berlin 2009/2010*, sowie: *Shaped by War - Photographs by Don McCullin - Victoria Art Gallery, Bath 2010*

(Quelle: Cape 2010, S.137)

Abb. 81:

Niedringhaus, Anja (*1965): *Nasiriya, Irak, November 2003. Ein italienischer Armeesoldat steht nach dem Angriff eines Selbstmordattentäters auf dem Gelände einer italienischen Militärkaserne. Sechzehn italienische Soldaten und acht irakische Zivilisten kamen dabei ums Leben.* Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Anja Niedringhaus - At War - CO Berlin (2011)*

(Quelle: Hoffmann 2011, S.98)

Abb. 82:

Salgado, Sebastião (*1944): *Diese Jungen aus dem Südsudan sind schon weit von ihrem Heimatdorf entfernt; sie verstecken sich bei Tage und wandern in der Nacht ihrem Ziel, den Flüchtlingslagern im Norden von Kenia, entgegen.*

Südsudan, 1993. Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Sebastião Salgado - Migration - Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (2004); Barbican Art Gallery, London (2003)*

(Quelle: Salgado 2000, S.157)

Abb. 83:

Rembrandt van Rijn (1606-69): *Blendung Simsons*, 1636, Öl auf Leinwand, 205x272 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

(Quelle: F.A.Brockhaus 2001, S.466)

Abb. 84:

Nachtwey, James (*1948): *Chechnya - Chechen rebel fighting along the front line against the Russian army*, 1996, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *James Nachtwey - War Photographer* - CO Berlin (2003/04); Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)

(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL:

<http://jamesnachtwey.com/> (Stand: 26.08.2011))

Abb. 85:

Leclerc, Jean (1585-1633): *The Denial of Saint Peter*. 1617-22. Öl auf Leinwand. 117x151 cm. Sammlung Corsini.

(Quelle: Museo Thyssen-Bornemisza 2009, S.106)

Abb. 86:

McCullin, Don (*1935): *Turkish Cypriot sprinting from a cinema door under fire*, Limassol, Cyprus, 1964, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Shaped by War. Photographs by Don McCullin* - Victoria Art Gallery, Bath 2010.

(Quelle: Christie's. URL:

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5374512 (Stand: 04.10.2011))

Abb. 87:

Nachtwey, James (*1948): *West Bank - Digging out the ruins of a shop in Jenin refugee camp*, 2002, Farbfotografie

Ausstellung: *James Nachtwey. War Photographer* - CO Berlin (2003/04), Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)

(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL:

http://jamesnachtwey.com (Stand: 26.08.2011))

Abb. 88:

De Chirico, Georgio (1888-1978): *El Misterio y la melancolía de una calle*, 1914, Öl auf Leinwand, 78x71cm. Privatsammlung.

(Quelle: Museo Thyssen-Bornemisza 2009, S.53)

Abb. 89:

Niedringhaus, Anja (*1965): *Bengasi, Libyen, März 2011. Am Boden des Leichenschauhauses vor dem Krankenhaus Al-Jalaa liegen gebrauchte Untersuchungshandschuhe, nachdem zahlreiche tote und verletzte Rebellenkämpfer eingeliefert wurden.* Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: Anja Niedringhaus. *At War - CO Berlin* (2011)

(Quelle: Hoffmann 2011, S.107)

Abb. 90:

Picasso, Pablo (1881-1973): *La Sombra sobrela Mujer*, 1953, Öl auf Leinwand. 117x151 cm. Sammlung Corsini.

(Quelle: Museo Thyssen-Bornemisza 2009, S.183)

Abb. 91:

Friedlander, Lee (*1934): *Canyon de Chelly*. Arizona. 1983. Silbergelatineabzug. Fraenkel Gallery, San Francisco.

(Quelle: Museo Thyssen-Bornemisza 2009, S.68)

Abb. 92:

Nachtwey, James (*1948): *West Bank - Mourning the dead in Jenin refugee camp*, 2002. Farbfotografie

Ausstellung: *James Nachtwey - War Photographer* - CO Berlin (2003/04), Galerie Clairefontaine (2008); Zurab Tsereteli Art Gallery (2006)

(Quelle: Homepage James Nachtwey, URL:

<http://jamesnachtwey.com> (Stand: 26.08.2011))

Abb. 93:

Tissot, James (1836-1902): *Mater Dolorosa*, zw. 1884-96, Aquarell über Grafit auf grauem Velinpapier. 32,7 x 23 cm Brooklyn Museum

(Quelle: Brooklyn Museum, URL:

http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/13510/The_Sorrowful_Mother_Mater_Dolorosa/image/11250/image (Stand: 18.11.11))

Abb. 94:

McCullin, Don (*1935): *Palestinian women grieve after the massacres at Sabra and Shatila*, Beirut, Lebanon, 1982
Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Don McCullin*. C/O Berlin 2009/2010; *Shaped by War. Photographs by Don McCullin* - Victoria Art Gallery, Bath 2010.

(Quelle: Cape 2010, S.155)

Abb. 95:

Quaglio, Giulio (1668-1751): *Beweinung Christi*, (n.a.), Öl auf Leinwand, 121x171 cm, Privatbesitz Basel.

(Beurret&Bally, URL:

[http://beurret-bailly.com/en/auction/catalogue/2011/](http://beurret-bailly.com/en/auction/catalogue/2011/giuglio-quaglio-beweinung-christi.html)
[giuglio-quaglio-beweinung-christi.html](http://beurret-bailly.com/en/auction/catalogue/2011/giuglio-quaglio-beweinung-christi.html) (Stand: 18.11.11))

Abb. 96:

Jordaens, Jacob (1593-1678): *Pietà*, (n.a.), Öl auf Leinwand, 221x169 cm, Museo Nacional del Prado.

(Quelle: Museo Nacional del Prado, URL:

[http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/](http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/lapiedad-5/oimg/0/)
[galeria-on-line/zoom/1/obra/lapiedad-5/oimg/0/](http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/lapiedad-5/oimg/0/)
(Stand: 18.11.11))

Abb. 97:

Salgado, Sebastião (*1944): *Im Krankenhaus des Flüchtlingslagers Katale*. Zaire 1994, Schwarz-Weiß-Fotografie

Ausstellung: *Sebastião Salgado - Migration* - Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (2004), Barbican Art Gallery, London (2003)

(Quelle: Salgado 2000, S.196)

Abb. 98:

Buonarrotti, Michelangelo (1475-1564): *Pietà vaticana*, 1497-99, Marmor, 174x195x69 cm, Basilica di San Pietro in Vaticano, Roma

(Quelle: Traditional Catholic Media, URL:

[http://www.traditionalcatholicmedia.org/HolyCards/Mary/](http://www.traditionalcatholicmedia.org/HolyCards/Mary/pieta-pt.jpg)
[pieta-pt.jpg](http://www.traditionalcatholicmedia.org/HolyCards/Mary/pieta-pt.jpg) (Stand: 18.11.11))

Abb. 99:

Niedringhaus, Anja (*1965): *Yaftal-e-Sofla*, September 2009. *Ein deutscher Soldat sitzt neben brennenden Kerzen und feiert frühmorgens während einer Langzeitpatrouille in der Gebirgsregion im nördlichen Afghanistan seinen 34. Geburtstag*. Schwarz-Weiß-Fotografie
Ausstellung: *Anja Niedringhaus. At War* - CO Berlin (2011)
(Quelle: Hoffmann 2011, S.70)

Abb. 100:

Seurat, Georges-Pierre (1859-91): *Une Baignade, Asnière*, 1883-84, Öl auf Leinwand, 201 x 300 cm, The National Gallery London
(Quelle: Rewald, John: *Seurat. A Biography*. New York 1990. S.71)

Abb. 101:

Niedringhaus, Anja (*1965): *Grenze zwischen Israel und Gaza, Januar 2009. Israelische Panzer reihen sich spätabends entlang der Außenbezirke von Gaza-Stadt auf. Israel hatte eine 22-Tage-Offensive gegen Gaza geführt, um den Raketenbeschuss der Hamas auf Südisrael zu beenden*. Schwarz-Weiß-Fotografie
Ausstellung: *Anja Niedringhaus. At War* - CO Berlin (2011)
(Quelle: Hoffmann 2011, S.79)

Abb. 102:

Friedrich, Caspar David (1774-1840): *Mönch am Meer*, 1808-10, Öl auf Leinwand 110x172 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.
(Quelle: Gaßner, Hubertus (Hrsg.): *Caspar David Friedrich - Die Erfindung der Romantik*. München 2006. S.47, Abb. 9)