

Eine Fotografie verstehen

Zur Interaktion von Bild, Blick und Sprache.

Mit Kommentaren von Anna Schreurs-Morét und Achim Aurnhammer

Die Problemstellung

Wer Fotos anschaut, fügt das Dargestellte stets in eigenes Wissen ein, knüpft eigene Assoziationen an das, was sie oder er – im jeweiligen zeitlichen, örtlichen, politisch-sozialen und medialen Kontext – sieht. Das ist auch dann der Fall, wenn ein Foto wissenschaftlich analysiert und das, was man sieht, in Sprache transformiert wird. Wie dabei das Problem von Subjektivität und Intersubjektivität zum Tragen kommt und warum die Bildbeschreibung eine Aufgabe auch der historischen Analyse darstellt, die der weiteren Kontextualisierung vorausgeht, soll im folgenden interdisziplinären Gespräch diskutiert werden.¹ Zwar stehen Helden und Heroisierungen nicht im Zentrum, doch macht es aufmerksam auf grundlegende Problemstellungen, die virulent werden, wenn nach den Wirkungen gefragt wird, die eine (heroisierende) Gewaltdarstellung auf den Betrachter, die Betrachterin haben kann. Es geht nicht zuletzt um eine Historisierung des (eigenen) Blicks.

Cornelia Brink: Jüngere geschichtswissenschaftliche und fotohistorische Studien untersuchen vor allem das Fotografieren als soziale Praxis; sie fragen nach Bildüberlieferungen und nach dem Echo, das Fotos im Kontext von Politik, Gesellschaft und Alltag gefunden haben. Seltener steht das Bild selbst im Zentrum. Im Gegenteil bleibt, was am Beginn der Analyse steht – die Blicke des Wissenschaftlers, der Wissenschaftlerin auf das, was zu sehen ist – meist ausgespart. Ganz so, als spräche das Bild für sich selbst oder als sei ein Foto mit der forschenden Rezeption vollständig und eindeutig in Worte und Begriffe aufzulösen; ein „Alltagsgeschäft [...], dessen Präliminarien und Implikationen nicht eigens erläutert werden müssen [...]“ (Diers, Beschreibung 303).² Ein Blick in die Nachbardisziplin Kunstgeschichte lehrt jedoch rasch, dass dies nicht der Fall ist: „Was immer der Interpret eines bildnerischen Werkes methodisch im einzelnen herausarbeiten mag“, postuliert der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm,

ob ihn historische Prämissen, philologische Kritik, ikonographischer Gehalt oder die ästhetische Physiognomie beschäftigen, das Nadelöhr seiner Arbeit ist die sprachliche Erfassung des Phänomens. (Boehm, Bildbeschreibung 24)³

Boehm hat vor allem Bilder vor Augen, die gemalt, gezeichnet, also durch Menschenhand entstanden sind. Was er sagt, lässt sich fruchtbar machen auch für visuelle Darstellungen, die – wie Fotografien – ihre Entstehung Apparaten verdanken. Das, was man sieht, in Worte zu fassen und so für die Zuhörer oder Leserinnen nachvollziehbar zu machen, ‚was die Sache ist‘, liefert die Grundlage für jede weitere Argumentation und Kontextualisierung, deren Gegenstand Bilder sind.

Für Studien im Feld der Visual History ist die Aufgabe, die sich damit stellt, alles andere als trivial. Besonders deutlich wird sie, wenn es um Aufnahmen von Verletzten oder Getöteten geht, d. h. die von der Wissenschaft geforderte sprachliche Erfassung des Bildgegenstands von Emotionen und Projektionen gleich welcher Art irritiert werden kann. Historiker und Historikerinnen – darunter jene, die nach Heroisierungen in Vergangenheit und Gegenwart fragen – begegnen solchen Fotos immer wieder. Mehr noch: Die Fotografie hat als historische Quelle in den letzten Jahren ganz überwiegend als Kriegsfotografie Eingang in die Geschichtswissenschaft gefunden.⁴ Durch die Versprachlichung dessen, was zu sehen ist, liefert der/die WissenschaftlerIn einen „elementaren Baustein der Argumentation“ (Diers, Beschreibung 3) – dazu muss er/sie seinen eigenen Blick auf das Bild reflektieren. Erst indem er/sie das Angesehene in seine/ihre Lebenswelt einwebt, es mit eigenen normativen Vorannahmen und dem ihm zur Verfügung stehenden begrifflichen Vokabular verbindet, erhalten die Bilder eine Bedeutung und werden verstehbar, erklärbar und erzählbar (vgl. Kurke-Maasmeier 27).⁵ An einer Fotografie aus dem ersten Irakkrieg⁶ sollen die Fragen, die daraus

folgen, diskutiert werden. Den Anfang macht eine kunsthistorisch geschulte Bildbeschreibung.

Anna Schreurs-Morét: Gerne nehme ich das Diktum von Gottfried Boehm auf und skizziere davon ausgehend, wie man in der kunsthistorischen Arbeit versucht, sich in einem ersten Schritt sehr sachlich dem Bild zu nähern, indem man es analysierend beschreibt (im kunsthistorischen Studium in Freiburg werden die Studierenden über ein ganzes Semester allein in der sprachlichen Erfassung eines Bildes geschult). Kategorien, die es in kunsthistorischen Arbeiten bei der Beschreibung zu beachten gilt, sind die Komposition, die Perspektive bzw. die Raumerfassung, die Proportionen, die Gestaltung durch Farbe und Licht. Dabei kann es sinnvoll sein, zunächst wirklich nur zu benennen, was erkennbar ist. Wenden wir dies auf das Foto an (**Abb. 1**).

Komposition und Gegenstand: Vor einem großen, querrechteckigen und mehrfach untergliederten Fenster erhebt sich im Vordergrund ein toter Körper, von dem der Kopf, die Schultern und die beiden Arme zu erkennen sind, über einer metallenen Brüstung. Technische Details und vor allem das angeschnittene Lenkrad rechts

lassen vermuten, dass es sich um ein Fahrzeug handelt. Der dunkle, zerfurchte Kopf wird durch den hellen Hintergrund (vermutlich das Rückfenster des Fahrzeugs) scharf umrissen. Er ist zentriert, nur leicht aus der Mittelachse nach links verschoben. Die Gesichtszüge sind kaum erkennbar: Dunkle Höhlen markieren die Position der Augen, die Nase ist deformiert, der Mund geöffnet, die freigelegten Zähne erinnern an ein Skelett. Die Position der Arme, die über den Rand der Brüstung herausgreifen, verleiht dem toten Körper die Anmutung von Lebendigkeit.

Perspektive, Proportion und Raum: Der Körper ist in Nahaussicht gegeben; aus leichter Untersicht schaut der/die BetrachterIn zu der Figur hinauf. Dies kann so inszeniert sein, kann aber auch darauf hinweisen, dass der Standpunkt des Fotografen die Höhe des Fahrzeugs verdeutlicht. Die menschliche Figur steht im Mittelpunkt des Geschehens, sie füllt die gesamte Breite des Bildes aus (vom rechten Arm über Schultern/Kopf bis zum linken Arm, das Lenkrad/Auto ist nebensächlich, nur im Ansatz zu sehen). Pointiert wird die breitgelagerte Figur durch den hellen Lichtausschnitt hinterfangen, das Fenster



Abb. 1: Kenneth Jarecke. *Ohne Titel*. Februar 1991.

entspricht in seiner Breite fast der Ausdehnung der Figur. Die Brüstung (eine Fahrzeugwand?) im Vordergrund fungiert als bildparallele Barriere zum/r BetrachterIn: eine Abschränkung, deren Überwindbarkeit durch die Position des toten Körpers, der Bewegung suggeriert, unheimlich konterkariert wird. Der die Figur umgebende Raum im Hintergrund ist nur unscharf wiedergegeben. Vor allem das schräg in den Raum ragende Element rechts des Körpers und Fehlstellen oberhalb des Fensters – ebenso wie die zerbeulte Oberfläche der Metallbrüstung vorne – legen die Vorstellung eines Ortes nahe, an dem eine Zerstörung erfolgte.

Gestaltung durch Farbe und Licht: Die Farbigkeit des Bildes unterstützt den Eindruck einer ‚verbrannten‘ Szenerie, wobei die Elemente stark in Kontrasten aufgebaut sind: Fast könnte man meinen, es handele sich um eine S/W-Fotografie. Der Körper mit seiner zerfurchten, dunklen, verbrannten Umhüllung wird gerahmt von den hellen Elementen der Metallteile unten und dem Licht des Fensters im Hintergrund. Am Fensterausschnitt verweist das rötliche Licht, das sich links spiegelt, auf das (morgendliche?) Tageslicht und den Außenraum. Der Lichtfleck oberhalb des Kopfes hingegen betont die Mittelachse und die zentrierte Position des toten Körpers.

Eine solche Bestandsaufnahme lässt die gesamten inhaltlichen und thematischen Aspekte eines Bildes zunächst aus. Diese werden in einem zweiten Schritt später hinzukommen. Die Beschreibung dient dazu, bildspezifische Dinge wahr- und ernst zu nehmen. Die sachlichen Beobachtungen helfen zu erklären, wie und warum das Foto auf den/die BetrachterIn wirkt, was er oder sie versteht und aus dem Bild ableitet.

Cornelia Brink: Die präzise kunsthistorische Bildbeschreibung macht auf Details aufmerksam, die ein flüchtiger Blick leicht übersieht: dass sich aus dem Foto selbst erschließen lässt, wo der Fotograf gestanden haben könnte (hat ihn das Licht hinter dem Toten geblendet?), dass die Anmutung der Lebendigkeit aus der Position der Arme des Toten rühren kann oder auch, dass ein weiteres Bildelement – die ‚Abschränkung‘ – den/die BetrachterIn auf Abstand zum Toten hält. Auch der unheimliche Eindruck, den die Aufnahme auslösen kann, lässt sich aus dem Motiv begründen, wenn etwa die Position des toten Körpers suggeriert, er könne die Barriere im Vordergrund überwinden. Die Erkenntnisse, die sich eröffnen, wenn man sich in einem ersten Schritt dem Bild, der Darstellung und dem Dargestellten beschreibend nähert, sind offenkundig. Zugleich wird deutlich, wie Bild, Blick und Sprache interagieren; zwischen dem, was zu sehen und dem,

was darüber zu sagen ist, findet – notwendig – eine Deutung statt. Die kann so – oder auch anders ausfallen: Bei der vorliegenden Fotografie etwa kann sich ein vages Unbehagen einstellen, scheinen die sachliche Bildbeschreibung und der unheimliche Bildgegenstand nicht zusammenzupassen. Das, was hier zu sehen ist, ‚war einmal da‘, sonst gäbe es das Foto nicht (vgl. Barthes 91). Der oder die BetrachterIn weiß: Dieser Mensch ist verbrannt, jemand hat den Toten vor sich gesehen, die Kamera auf ihn gerichtet und den Anblick aufgenommen, um anderen ein Bild davon zu zeigen.

Körper werden angeschossen, verletzt, aufgeschlitzt, abgeschossen, vergewaltigt, verstümmelt, zerstückelt; Körper werden hingerichtet, gehängt, geköpft, [...] Leichen werden verscharrt (Stahel 9),

schreibt Urs Stahel anlässlich der Fotoausstellung *Dark Side II*, und allein seine Aufzählung ist geeignet, Phantasien und Bildvorstellungen zu wecken, die sich zwischen Abscheu, Angst, dem Wunsch, nicht genauer hinzuschauen auf der einen Seite und Neugier, Faszination, auch Voyeurismus auf der anderen Seite bewegen können. Der/die BetrachterIn, der/die das Gezeigte in Worte fasst, um es zu analysieren, gibt ihm eine neue, jetzt sprachliche Form. Erst von hier aus lassen sich Fragen formulieren, die für den Kontext der Aufnahme – Produktion, Verbreitung, Rezeption – wichtig werden. Nur: Welche Worte sind ‚angemessen‘? (Wie) können die wissenschaftlich geforderte Sachlichkeit, der im Medium der Fotografie fixierte Tote und die vom Dargestellten geweckten Emotionen der Betrachter zusammen gedacht werden?

Achim Aurnhammer: Hier ist zunächst die Frage nach der Subjektivität und Intersubjektivität visueller Erfahrungen angesprochen, sie betrifft die ungelöste Grundfrage jeder Ästhetik: Wenn ich ein Objekt schön oder schrecklich finde, liegt das an mir oder an dem Gegenstand oder an beiden? Wie groß ist der Anteil der projektiven Überformung? Erschwerend kommt bei diesem rezeptionsästhetischen Dilemma dazu, dass es oft gemischte Gefühle sind, welche visuelle Darstellungen von Helden- oder Gewalttaten, seien es Opfer oder Täter, im/in der BetrachterIn auslösen. Ein gemischtes Gefühl, Faszination und Schrecken, Mitleid und Grauen, ist geradezu charakteristisch für visuelle Totendarstellungen. Ich zitiere das Beispiel von Theodor Storms Novelle *Aquis submersus* (1876), in welcher der Rahmenerzähler davon berichtet, wie sehr ihn das Bild eines toten Knaben angezogen habe:

Unter all diesen seltsamen oder wohl gar unheimlichen Dingen hing im Schiff der Kirche das unschuldige Bildnis eines toten Kindes, eines schönen, etwa fünfjährigen Knaben, der, auf einem mit Spitzen besetzten Kissen ruhend, eine weiße Wasserlilie in seiner kleinen bleichen Hand hielt. Aus dem zarten Antlitz sprach neben dem Grauen des Todes, wie hilflos, noch eine letzte holde Spur des Lebens; ein unwiderstehliches Mitleid befahl mich, wenn ich vor diesem Bilde stand. (Storm 631)

Cornelia Brink: Vielleicht ist es genau dieses „gemischte Gefühl“, auf das der Literaturwissenschaftler aufmerksam macht – ihm stehen Texte zur Verfügung, deren AutorInnen über ihre Reaktionen auf Bilder geschrieben haben –, das im Beschreibungsschema der Kunstgeschichte keinen Platz findet, vom Bildgegenstand aber beansprucht wird? Das könnte gleichermaßen für das Rezeptionsästhetische Dilemma von Subjektivität und Intersubjektivität gelten: (Wie) hat dieses seinen Platz in der Beschreibung des Fotos, der „sprachlichen Fassung des Phänomens“, die Gottfried Boehm fordert? Um Antworten näher zu kommen, sollen zwei weitere Beschreibungen der Fotografie herangezogen werden.⁷

Eine Fotografie beschreiben – zwei weitere Möglichkeiten

Cornelia Brink: Die beiden folgenden Beschreibungen der Fotografie stammen ebenfalls von BildexpertInnen, der Politologin und Kunsthistorikerin Marion G. Müller und dem Kunsthistoriker Peter Geimer. Im Unterschied zur Bildbeschreibung von Anna Schreurs-Morét, die nicht auf ein Argument zielt, sondern zunächst Praxis und Erkenntnismöglichkeiten der Bildbeschreibung um ihrer selbst willen vorführt, betrachten Müller und Geimer das Foto aus dem ersten Irakkrieg im Hinblick auf etwas, auf eine These, eine spezifische Problemstellung.

Marion G. Müller geht in ihrem Aufsatz „Burning Bodies“. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder“ genauer auf das Foto ein. Für die Wirkmacht des visuellen Horrors, nach der ihr Beitrag fragt, sei es entscheidend, ob sich die BetrachterInnen mit den abgebildeten Personen identifizieren könnten oder ob der politische Bildkontext eine Identifikation nicht zulasse. Von dieser Hypothese aus, die nicht

aus dem fotografierten Ereignis selbst abgeleitet wird, entwickelt die Autorin in absteigender Reihenfolge der Identifikationsmöglichkeit sieben Bildtypen „visueller Horrorarstellungen im Rahmen von Kriegskommunikation“. Das Foto aus dem Irakkrieg findet sich dem Typus 5 „Verbrannte Körper – die Auslöschung des Individuums“ zugeordnet; eine Identifikation wäre danach kaum noch möglich, zumindest sehr erschwert. Um das ungewollte „visuelle Eindringen von Ikonen des Grauens in [das] Gedächtnis [der Leser]“ zu vermeiden, hat Müller ausdrücklich darauf verzichtet, ihren Ausführungen auch die Fotos beizufügen. Über das, was sie selbst sieht, schreibt sie:

Als Horrorzeugnis des ersten Golfkrieges 1991, von dem weitaus weniger Bildzeugnisse überliefert sind als aus dem zweiten Golfkrieg 2003, hat sich vor allem die Verbrennung einer gesamten motorisierten Einheit irakischer Soldaten eingeprägt, die sich auf dem Rückzug aus Kuwait befunden hatte. Die Soldaten wurden durch amerikanische Benzinbomben überrascht, ohne Chance zu fliehen. Die verkohlten Leichen wirken wie mit Lava übergossen, erstarrt wie Skelette der Ausgrabungen aus Pompeji. Besonders anrührend ist das Frontalporträt eines Soldaten, der aus einem Panzer oder Amphibienfahrzeug herausragt. Die Fotografie, die am 3. März 1991 im *Observer* veröffentlicht wurde, stammt von dem Fotografen Kenneth Jarecke. Der Tote wirkt wie erstarrt, in seiner momentanen Bewegung eingefroren. Obwohl große Teile seiner Haut verbrannt sind, zeigt sein Gesicht noch einen Ausdruck, der wie ein zombiehaftes Grinsen wirkt, denn seine Lippen sind weggebrannt, aber die Zähne noch intakt. Ein Mann, ein Sohn, ein Vater, dessen Identität ausgelöscht ist und dessen Restgesicht dem Sieger die Grimasse des Krieges offenbart. (Müller 418)

Müller mutet, wie gesagt, den LeserInnen das Foto nicht zu. Stattdessen malt sie in Worten aus, was sie sieht. Tatsächlich geht die Beschreibung aber weit über das hinaus, was das Foto zeigt. Aus einer Gruppe von mehreren Fotos des Ereignisses, heißt es, wirke dieses „besonders anrührend“, eine Empfindung, die die LeserInnen nicht notwendig mit dem beschriebenen Foto – wenn sie es selbst anschauen könnten – in Einklang bringen werden, zumal sie es auch nicht mit anderen Aufnahmen vergleichen können. Die Autorin rückt das Foto in

Kontexte, die mit der Entstehung nichts zu tun haben: ins fotografische Genre Porträt; es erinnert sie an die von Lava übergossenen Skelette aus Pompeji und an filmische Vorbilder, die Zombies aus Horrorfilmen. Der Tote wird als Mitglied eines sozialen Zusammenhangs imaginiert, als Mann, Vater, Sohn und nicht, was auch möglich gewesen wäre, als schlechter Mensch oder grausamer Soldat.⁸ Zuletzt schreibt die Autorin dem Bild bzw. dessen Fotografen eine spezifische Aussage für eine spezifische Adressatengruppe zu: Das „Restgesicht“ offenbare den Siegern die Grimasse des Krieges.

In Müllers Bildbeschreibung, die eine Grundlage liefert für die Typenbildung von Bildmotiven und Betrachterreaktionen, werden die emotionale Wirkung auf die geschulte Betrachterin, deren motivgeschichtliches Wissen sowie ihre Kenntnisse über den Entstehungs- und Rezeptionskontext (Fotograf, Ereignis, Adressaten) in einer Weise zusammengeführt, die – wie die Zuordnung zum Bildtypus 5 visuellen Horrors – Eindeutigkeit unterstellt.

Anna Schreurs-Morét: Schaut man sich fotografische Aufnahmen von Abgüssen der Toten aus Pompeji an, bestätigt sich Müllers Analogie. Die Toten von Pompeji wurden vom Lavastrom überrascht, sie sind bis heute in ihrer Bewegung erstarrt. Der Tod brach unvermittelt ins Leben dieser Menschen, die sich nicht mehr retten konnten. Die erstarrten Toten von Pompeji sind übrigens nicht nur am Ort des Vulkanausbruchs selbst zu sehen, ihre Aufnahmen kursieren auf Fotopostkarten und werden auch in Schulbüchern reproduziert. Professionelle FotografInnen, auch wenn sie schnell reagieren müssen, haben solche ‚Bilder im Kopf‘, die sie wiedererkennen, wenn sie eine Szene vor sich sehen. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass Jarecke – bewusst oder nicht – vergleichbare Bildvorstellungen erinnerte, als er sein Foto schoss.⁹

Cornelia Brink: Für Filmaufnahmen aus Horrorvideos ließen sich vermutlich ähnliche Analogien finden. Nur: Was verstehen wir, wenn wir auf die Motivgeschichte eines Fotos wie das von Jarecke verweisen? Für Müllers Argument spielt der Hinweis auf Pompeji keine weitere Rolle mehr, sie macht ihn für die von ihr intendierte Typenbildung nicht fruchtbar. KunsthistorikerInnen, die auf ältere Bildvorstellungen verweisen, die medien- und zeitübergreifend nachklingen, verfolgen dagegen eine spezifische Fragestellung: Welche könnte das in diesem Fall sein? Helfen Aby Warburgs Mnemosyne-Projekt und sein Begriff der Pathosformel oder der Gebärdenfigur weiter, um das Foto und seinen Kontext zu erfassen?¹⁰ Was genau wäre es in unserem Beispiel, das über lange Zeiträume hinweg virulent

bleiben konnte? Die Spannung zwischen Tod und Leben, der Anblick eines ‚lebenden Toten‘, der im Foto und als Abguss bewegt/unbewegt gebannt ist? Und weiter: Der motivhistorische Bezug erklärt nicht, dass die Postkarte mit den (Abgüssen der) Toten von Pompeji bedenkenlos verschickt werden kann – „ich war hier, viele Grüße aus Pompeji“ –, Jareckes Fotografie aber nicht postkartentauglich wäre, im Gegenteil schon als Pressefoto eine Kontroverse um die ethischen Implikationen ihrer Veröffentlichung ausgelöst hat, die bis heute anhält.

Diesen Aspekt hat Peter Geimer aufgegriffen und die Aufnahme für einen Aufsatz zum zeitgenössischen Umgang mit solchen Fotografien gewählt, deren Bildgegenstand für ihn die Frage aufwirft, ob es zulässig ist, sie öffentlich zu zeigen. Ihm dient Jareckes Foto als Beispiel dafür, welche Absichten ein/e FotografIn mit der Veröffentlichung von Kriegsfotos verfolgen kann. Geimer reproduziert einen Zeitausschnitt aus dem *Observer*, der das Foto mit der Bildlegende *The real face of war* am 3. März 1991 abdruckte.

Das Bild zeigt den innerhalb weniger Augenblicke verkohlten Leichnam eines Soldaten in seinem zerstörten Fahrzeug. Die Überschrift des *Observer* identifiziert den Anblick des Toten mit dem wahren Anblick des Krieges überhaupt. Das Gesicht dieses Soldaten ist das Gesicht des Kriegs. So sieht der Krieg aus. Dieses Bild ist der Krieg. (Geimer 248)

Die verstörende Wirkung der Aufnahme macht Geimer an einem Detail fest und fordert damit den/die LeserIn – wie Anna Schreurs-Morét auch – zum genauen Hinschauen auf:

Die Aufnahme zeigt einen Toten, der aber nicht, wie man es von den meisten Kriegsbildern gewohnt ist, regungslos am Boden liegt, sondern aufrecht in seinem ausgebrannten Fahrzeug sitzt und den Betrachter scheinbar anschaut. Die rechte Hand ruht auf dem verbeulten Blech des Panzers. Die starrende Augenhöhle und der halb geöffnete Mund vermitteln die Vorstellung eines Toten, der im nächsten Augenblick aus seinem Schattenreich heraus zu einem sprechen wird. Dieser Eindruck rückt das Bild des Soldaten in eine unheimliche Nähe zur Gestalt des Untoten im Horror-Film. Auf der Aufnahme Jareckes führt diese Nähe aber nicht zur Auslieferung des Bildes an die fiktiven Szenarien des Unterhaltungsgenres, sondern zeigt gerade umgekehrt, dass der

Horror diesmal real war. [...] Der geschulte Blick kommt nur mühsam gegen den unheimlichen Blick des Toten an, der trotz allem noch durch alle medialen Konstruktionen hindurchschaut und etwas von der Zumutung bewahrt, auf einen Tag im Januar [sic!] 1991 zu verweisen, als der Dargestellte abgelichtet wurde. (Geimer 248)

Wie Müller rekurriert Geimer auf Emotionen: Das Foto wirke verstörend, unheimlich; wie Müller assoziiert er Szenen aus Horrorfilmen (ein Verweis auf Pompeji fehlt hier). Er begründet seine Assoziationen vom Motiv her: „vermitteln die Vorstellung von“, heißt es, „dieser Eindruck rückt das Bild [...] in eine unheimliche Nähe von [...]“. Damit werden mögliche andere Eindrücke ebenso wenig ausgeschlossen wie andere als ‚geschulte‘ Blicke. Explizit wird die Position des/der Betrachters/in, der oder die „scheinbar“ angeschaut wird und „gegen den Blick des Toten“ nur mühsam ankommt. Geimer stellt Jareckes Aufnahme in den Kontext anderer Kriegsphotografien – „wie man es von den meisten Kriegsbildern gewohnt ist“, die indes nicht gezeigt werden. Er schaut genau hin und mutet seinen LeserInnen zu, es ihm gleich zu tun: „Die rechte Hand ruht [...]“. Geimer bringt nicht nur die RedakteurInnen des *Observer*, sondern auch sich selbst als deutende Instanz ins Spiel, gleichzeitig ermöglicht er den LeserInnen, seine Aussagen am Foto zu überprüfen.

Drei Möglichkeiten, das, was auf der Fotografie zu sehen ist, sprachlich zu erfassen: eine Bildbeschreibung, welche die Bilddetails sorgfältig identifiziert und auf diese Weise Irritationen, gleich welcher Art, ‚bannen‘ kann, die den/die BetrachterIn aber auch auffordert, dem Anblick des Getöteten standzuhalten; eine zweite Beschreibung, deren Verfasserin die LeserInnen vor dem Anblick schützt und die eigenen Assoziationen und Emotionen als evident unterstellt, und eine dritte, die Dargestelltes und Darstellung mit einer Reflexion des (eigenen) Sehens selbst verbindet. In Müllers und Geimers Texten scheint das Moment des Unheimlichen, scheinen die ‚gemischten Gefühle‘ präsenter zu sein, auf die Achim Aurnhammer hingewiesen hat: sei es im Verzicht auf die Reproduktion bei gleichzeitigem Aufruf anderer Bildvorstellungen (Pompeji, Horrorfilme), sei es im expliziten Verweis auf mögliche Reaktionen der BetrachterInnen. Der Vergleich der drei Bildbeschreibungen zeigt, dass und wie mit der intermedialen Transformation einer Fotografie in Sprache ein voraussetzungsreicher Interpretationsschritt vollzogen wird, der Gegenstand, der im Weiteren kontextualisiert und analysiert werden soll, damit erst ‚geschaffen‘ wird.

Narrativität, Sequentialität und Medialität: Subjektivität und Intersubjektivität

Achim Aurnhammer: Kommen wir noch einmal genauer auf das gemischte Gefühl zurück: Dieses gemischte Gefühl provoziert im/in der BetrachterIn das Bedürfnis, ein entsprechendes Narrativ zu dem ambivalenten Bild zu finden. Und Storms Novelle liefert die Erzählung zum Bild, also das Narrativ, welches das Bild als Ergebnis einer Vorgeschichte erklärt. Unter ‚Narrativ‘ verstehe ich in Anlehnung an die übliche Minimaldefinition von ‚Erzählen‘ eine Transformation von Geschehen in Geschichte, der das abstrakte Konzept einer Sinnlinie zugrunde liegt (Simmel). Ein Narrativ ist definiert durch temporale *Sequentialität* – eine innere oder äußere Zustandsänderung in der Zeit – und perspektivische Vermittlung (*Medialität*) – das ist die Erzählinstanz, der/die klassische ErzählerIn (Hühn und Schönert; Aurnhammer und Fitzon).

Im Beispiel von Cornelia Brink wäre die Sequentialität, die das Kriegsfoto (*The Image of War*¹¹) zu einem Teil eines Narrativs macht, die vorgängige Explosion einer Benzinbombe, welche den irakischen Soldaten zum Opfer hat.¹² Die Medialität käme in der spezifischen Inszenierung und Präsentation des Bildes zum Ausdruck, im Fall der Fotografie also Aufnahmeformat, Blickwinkel, Ausschnitt, Zoom, Beleuchtung und ähnliches mehr. Mit diesen beiden medien-spezifischen Kategorien lässt sich meines Erachtens die Beschreibung visueller Medien objektivieren. Ist das Narrativ selbst Teil der Präsentation des Fotos, gehört also ein Kommentar zu dem Foto, dann muss ich ihn ebenso analysieren und als Teil der Gesamtaussage nehmen. Im Fall von Gewaltdarstellungen z. B.: Wer wird im Kommentar als Täter, wer als Opfer charakterisiert? Und konkret auf Ken Jareckes *Image of War* bezogen: Es bietet in einem rechtwinkligen Format ein Einzelporträt als Bruststück. Dargestellt ist ein verbrannter menschlicher Leichnam. Die Augen sind schwarze Höhlen, die Zähne scheinen eine Grimasse zu bilden. Das Foto inszeniert den Toten aus der Untersicht hinter einer zerbeulten Blechleiste, die er mit beiden Händen festzuhalten scheint. Rechts ist ein Teil eines Lenkrads zu erkennen, im Hintergrund das Rückfenster der Fahrerkabine. So wird die Medialität in der Beschreibung deutlich, schwieriger ist die Sequentialität des Narrativs einzulösen, welches dem Porträtfoto zugrunde liegt. Erst durch den Titel *The Image of War* wird klar, dass es sich nicht etwa um einen Verkehrstoten handelt, der bei einem Brand eines LKW ums Leben gekommen ist, sondern um ein Kriegsoffer und/oder einen vormaligen Täter.

Cornelia Brink: Keine Fotografie gibt einfach etwas zu sehen, was der/die FotografIn vor Augen hatte: „das Foto inszeniert den Toten aus der Untersicht“. Jarecke zeigt den Toten so – und nicht anders, und er zeigt ihn auf einer Fotografie. Ein/e FotografIn hat indes seine Aufnahme nie völlig unter Kontrolle: Ihm/ihr kann etwas ins Bild geraten, das er/sie selbst im Moment der Aufnahme gar nicht bewusst wahrgenommen haben muss. Der Zufall spielt bei der Fotografie immer auch eine Rolle.¹³ Ein zweiter Gedanke dazu noch: Obwohl jede Fotografie immer nur eine Momentaufnahme ist, die ein Geschehen aus dem Zeitfluss herauslöst und den Augenblick still stellt, erweitert der/die BetrachterIn dieses Geschehen um ein Vorher oder Nachher über den Bildrand hinaus. Die Erzählung zum Foto wird nicht immer dem Ereignis selbst entsprechen.

Die Medialität, die „perspektivische Vermittlung“ von der Achim Aurnhammer spricht, ist spezifisch für die Fotografie: Jarecke hätte den Akt der Gewalt selbst gar nicht aufnehmen können, die Bomben hätten vermutlich auch ihn getroffen. Fotografieren konnte er die Folgen des Angriffs und auch die nur, weil er in den letzten Stunden des Kriegs Zugang zum Ort des Geschehens und die Erlaubnis von Angehörigen des US-amerikanischen Militärs hatte, zu fotografieren. Erst unter diesen Voraussetzungen, die den äußeren Rahmen und auch das Motiv der Aufnahme mitbestimmen, spielen dann die Entscheidungen für Kameratyp, Belichtungszeit etc. eine Rolle. Jeder spätere Text, der dem Foto in einer Zeitung oder Illustrierten, in einem Fotomagazin oder auf einer Seite im Internet beigelegt wird, gibt dem Dargestellten einen jeweils spezifischen Sinn. Das gilt für die Bildlegenden und die redaktionellen Texte, die das publizierte Foto kommentieren, es gilt für weitere Fotos, die daneben abgebildet sind, und ebenso für wissenschaftliche Bildanalysen und Kontextualisierungen. Auch sie binden die Fotografie in ein Narrativ ein.

Anna Schreurs-Morét: Für eine Interpretation des Fotos im kunsthistorischen Sinne fehlen weitere Angaben: Hatte der Fotograf Zeit und Gelegenheit, den Betrachterstandpunkt zu wählen, das Motiv entsprechend zu inszenieren?

Cornelia Brink: Über den Kontext der Bildentstehung ist inzwischen einiges bekannt. Kenneth Jarecke hat bereits wenige Monate nach seiner Reportagereise in den Irak darüber berichtet, unter welchen Bedingungen er sein Foto aufnehmen konnte und dabei deutlich gemacht, dass er mehrere Fotos der Szene aufnahm (**Abb. 2**), ihm aber nicht jeder Tote fotowürdig erschien:

Then I noticed something: a body lying in the road. We'd passed other bodies on our trip, but I hadn't stopped to make pictures. There is no reason to make a body picture unless there's something compelling about the scene. Now I thought what I was seeing was compelling. [...] Down the road just a little farther, there was a truck that had been bombed while trying to escape from Kuwait into Iraq. I made a shot of the truck from where I was standing using a Canon EOS-1 with a 35mm lens. There was a guy lying in front of the truck, and I couldn't figure out how to photograph the whole scene because of how it was completely backlit. It was a while before I noticed the burned guy in the truck. Evidently he'd been trying to crawl out through the windshield when the truck was hit. I changed lenses and shot some black and white and some color and got back into our vehicle and we left. I wasn't thinking at all about what was there; if I had thought about how horrific the guy looked I wouldn't have been able to make the picture. I just concentrated on technical problems: I'm at 1/60 second at f/2.8



Abb. 2: Kenneth Jarecke. Kontaktstreifen mit der Aufnahme des getöteten irakischen Soldaten. Februar 1991.

with an 80-200mm zoom lens, so I have to be really steady. And it's backlit, so I have to be sure the focus is right there. I had to use the 200 because of the body in front of the truck; I'd have had to step on the body to get close enough to shoot with my 35mm lens. There were bodies scattered all along that road, but I didn't take pictures of any of them. I couldn't show more than I already had.¹⁴

Mediengeschichtliche Bezugspunkte

Cornelia Brink: Kommen wir noch einmal auf mediengeschichtliche Vorbilder zurück. Dass die Szene „compelling“ war, hat der erfahrene Fotograf offenbar gleich erkannt. Dass sein Foto vielleicht ihn selbst, sicher (manche) BetrachterInnen, an ältere Bildvorstellungen anknüpfen lässt, ist mit den Darstellungen der Toten aus Pompeji bzw. den lebenden Toten aus Horrorfilmen bereits angesprochen worden. Jareckes Foto lässt sich in noch ältere visuelle Traditionslinien stellen. Schon die ersten von Menschen angefertigten Bilder zeigten Tote; damit wäre ein dauerhaftes Grundmotiv visueller Darstellungen angesprochen. Ebenso kann das Foto aber auch als Bild rezipiert werden, das mit älteren Konventionen der Darstellung von Toten gerade bricht.¹⁵ Die ‚lebenden Toten‘ der Fotografie, davon ist auszugehen, haben eine andere Anmutung als die auf Wandmalereien, Vasen oder Gemälden dargestellten. Als technisches Bild bezeugt die Fotografie, dass der/die FotografIn den grauenvollen Anblick¹⁶ des gerade Getöteten unmittelbar vor sich hatte, als er/sie auf den Auslöser drückte; das ist in der bildenden Kunst dann anders, wenn ausschließlich die Imagination die Hand des/der Künstlers/in führt.¹⁷ Für Jareckes Aufnahme gibt es aber eine spezifische fotohistorische Bezugsfolie, die Tradition der *Post mortem*-Fotografie des 19. Jahrhunderts.¹⁸

Achim Aurnhammer: Diese mediengeschichtliche Einordnung trägt wesentlich zur Bedeutung des Bildes bei. Ich stütze mich dazu auf die Studie von Isabel Richter (Richter 191-219). Wie die Fotohistorikerin Katharina Sykora erinnert sie daran, dass sich die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu „einem Medium der Erinnerung und Trauer“ (Richter 191) entwickelte. Dem angeblich ‚authentischen‘ Medium verdankt sich die Ausbildung eines bestimmten Genres der Porträtfotografie, die sogenannte *Post mortem*-Fotografie. Porträtfotos, die postum entstanden und „in denen die Toten



Abb. 3: Albin Mutterer. *Post-mortem*-Porträt von Herrn Dr. Petrus. 1854 (mit Aquarellfarben, Gouache und Pastell bemalter Salzpapierabzug einer Fotografie), Wien, Albertina.

als Lebende oder ‚verlebendigt‘ in Szene gesetzt werden“ (Richter 193).

Ein Beispiel ist das fotografische Porträt des toten Dr. Petrus, ein bemalter Salzpapierabzug aus dem Jahr 1854 (**Abb. 3**) (Richter 198-200). Es zeigt den Toten auf einem dunklen Sessel. Die rechte Hand liegt auf einem kleinen Tisch, der von einem Vorhang bedeckt ist. Die linke Hand ruht auf der Armlehne des Sessels. Es ist ein repräsentatives Porträt, wie der dreiteilige Anzug mit Fliege, die Uhrenkette und die zwei Orden, wohl Kriegsauszeichnungen, zeigen. Die Augen des Toten wurden nachträglich als geöffnete Augen in die Fotografie so eingezeichnet, dass der Betrachter glaubt, der Dargestellte schaue ihn an. Typisch für die *Post mortem*-Porträts des 19. Jahrhunderts ist der Umstand, dass sie die Illusion der Verlebendigung in gängigen Posen und Gesten bedienen. Die Fotografie wurde also im 19. Jahrhundert nicht nur zum zentralen neuen Medium der Erinnerung, sondern auch zu einem neuen Medium der Trauer, indem sie dazu beitrug, den Verlust eines geliebten Menschen zu verarbeiten, zahlreiche *Post mortem*-Fotos toter Kinder sind überliefert (**Abb. 4**).¹⁹

Vor dem mediengeschichtlichen Hintergrund der *Post mortem*-Porträts gewinnt auch Ken Jareckes *Image of War* seine intersubjektive



Abb. 4: Unbekannter Fotograf. Sarah A. Lawrence, ca. 1847.

Bedeutung: Es präsentiert einen Toten wie einen Lebenden, die Pose ähnelt einem Insassen, welcher aus der Fahrerkabine eines LKW steigt. Indem aber die schwarze Unkenntlichkeit des Leichnams die Illusion der Verlebendigung konterkariert, wird die Darstellung unheimlich.²⁰ Dass es auch um eine überindividuelle und überzeitliche Aussage geht, also nicht um eine spezifische Person, einen irakischen Dr. Petrus, signalisiert der Titel, den das Magazin *American Photo* der Aufnahme gegeben hat: *The Image of War*.

Anna Schreurs-Morét: Wenn für ein Bild, eine Fotografie eine überindividuelle und überzeitliche Aussage nachgewiesen werden kann, spricht man auch von ihrem ‚ikonischen Charakter‘. Selbst, wenn es sich nur um ein schnell geknipstes Foto, einen Schnappschuss handeln sollte, gelang dem Fotografen eine Aufnahme, die bestens geeignet ist, als *Image of War* apostrophiert zu werden; dies sollte die analysierende Beschreibung gezeigt haben. Als ikonisches Bild des Krieges erscheint die Fotografie 1.) durch die Fokussierung auf den einen toten Soldaten (das sicher ebenso grauenvolle Umfeld wird komplett ausgeblendet), 2.) durch dessen zentrale, dennoch streng bildparallele Position, 3.) durch den Aufbau in Gegensätzen

(zerfurchter menschlicher Körper gegen das metallene Wrack des Autos, toter Körper gegen die lebendig wirkende Geste, die dunkle, verkohlte Haut gegen das helle Licht des Fensters) und 4.) durch die Perspektive, durch den Blick von unten herauf in das Gesicht des Toten, der ein direktes Gegenüber und damit eine unausweichliche Konfrontation entstehen lässt.²¹

Cornelia Brink: Gezeigt wird der ‚nackte Tod‘ ohne jeden Hinweis auf einen ritualisierten Umgang mit Sterben und Tod. Dies und die im Motiv angelegte „unausweichliche Konfrontation“ durch den vermeintlichen Blick des Getöteten kann auf die Frage nach der Schuld verweisen: Wer hat das, was zu sehen ist, zu verantworten?²² Jarecke selbst hat sein Anliegen im Rückblick so formuliert: Er habe das damals verbreitete Narrativ des sauberen, unkomplizierten Kriegs herausfordern wollen: „When you have an image that disproves that myth“, he says today, „then you think it’s going to be widely published“ (Deghett). Und weiter:

But I think people should see this. This is what our smart bombs did. If we’re big enough to fight a war, we should be big enough to look at it. (Jarecke, zitiert nach Reznik)²³

Ob diejenigen, die das Foto später betrachten, der Absicht des Fotografen folgen, ist damit nicht gesagt. Von einem solchen Foto können, darauf hat in anderem Zusammenhang die Fototheoretikerin Susan Sontag nachdrücklich aufmerksam gemacht, unterschiedliche Signale ausgehen. „Es fordert: Schluß damit. Aber es ruft auch: Was für ein Anblick!“ Und davor:

Das Bild soll entsetzen, und in dieser terribilitá liegt eine provozierende Schönheit. [...] Fotografien neigen dazu, was immer sie abbilden umzuformen; und etwas kann als Bild schön oder erschreckend oder unerträglich sein, was im wirklichen Leben alles dies nicht ist. (Sontag 88-90; Trauschke)

Wirkungsräume einer Fotografie

Anna Schreurs-Morét: Im Unterschied zur *Wirkkraft* einer Fotografie erklären sich deren *Wirkungsräume* nicht aus dem Bild selbst, sie können (und müssen) durch die Rekonstruktion ihrer Kontexte erschlossen werden: In welchen Zusammenhängen wurde das Bild

publiziert? Wurde es beschnitten/verändert oder in Original(größe) gezeigt? Welche Motivationen waren mit der Produktion bzw. mit der Publikation verbunden?

Cornelia Brink: Und weiter: Wer hat das Foto an welchem Ort wie zu sehen bekommen? Wo wurde es aus welchen Gründen nicht publiziert? Mit den Fragen zu Kontexten der Verbreitung und Rezeption bewegen sich auch HistorikerInnen wieder auf vertrautem Terrain, sie lassen sich auf der Grundlage von Textquellen und Interviews mit Zeitgenossen recherchieren und quellenkritisch analysieren. Jarecke übergab seine Aufnahmen für die Agenturen *Reuters* und *Associated Press* (AP) dem *Joint Information Bureau* in Dhahran, Saudi-Arabien, wo das US-amerikanische Militär die Pressearbeit koordinierte und einhegte.²⁴ Zu diesem Zeitpunkt, unmittelbar nach Beendigung der *Operation Desert Storm*, mussten die Aufnahmen das bis dahin strikte Sicherheitsscreening nicht mehr durchlaufen. Die Zensur fand stattdessen durch die Medien in den USA statt, denen eine Veröffentlichung zu diesem Zeitpunkt nicht opportun erschien: Die *New York Times* entschied sich dagegen, das Foto zu zeigen und AP leitete es erst gar nicht an andere Zeitungen und Magazine weiter. Anders in

Europa: Jareckes Aufnahme wurde am 3. März 1991 im britischen *Observer* und am Tag darauf in der französischen Tageszeitung *Liberation* publiziert. Das Magazin *American Photo* brachte es dann in seiner Ausgabe vom Juli/August 1991 zum ersten Mal in den USA. Jareckes Aufnahme steht in stärkstem Kontrast zur bis dahin praktizierten Bilderpolitik in den Vereinigten Staaten, wo der Irakkrieg in den Medien als vermeintlich sauberer High-tech-Krieg dargestellt wurde. Zum visuellen Kontext von Jareckes Foto gehören aber nicht allein die in den USA und Europa vielfach publizierten schwarz-weißen und grünlichen Zielbilder und -videos alliierter Kampfflugzeuge, auf denen keine Menschen zu sehen sind, sondern auch die Aufnahmen der anderen Kriegsreportagen, die Ende Februar mit ihm am Ort des Geschehens waren, wie Laurent Rebours und Sadayuki Mikami, die ebenfalls für AP arbeiteten, oder Peter Turnley, der seine Aufnahmen später in einem Fotoband publizierte.²⁵ Der Schrecken, den Jareckes Foto auslösen kann, wird eher größer, wenn man die vielen, inzwischen leicht zugänglichen Fotos der unzähligen verbrannten LKWs und Autos auf der Straße nach Basra, dem später sogenannten Highway of Death, anschaut (**Abb. 5**). Anders als Jareckes



Abb. 5: Sadayuki Mikami. *Ohne Titel*. 1991.

berühmtes Foto deutet Sadayuki Mikamis Luftaufnahme von zerstörten Fahrzeugen das ganze Ausmaß des Angriffs an; die getöteten Insassen bleiben indes unsichtbar, der/die BetrachterIn muss seine/ihre Vorstellungskraft mobilisieren. Heute finden sich im Internet zahlreiche weitere Fotos der Szene und auch von verkohlten irakischen Soldaten und Zivilisten.

Je mehr man sich mittels bildanalytischer Beschreibungen und historischer Kontextualisierung dem Foto selbst und seiner Entstehungsgeschichte nähert, desto deutlicher wird, wie sehr eine Dokumentarfotografie vom Ereignis abstrahieren kann: durch die spezifische Darstellungsweise des Getöteten, der zudem namenlos bleibt, sowie durch die Abstraktion von Zeit und Ort im Bild. Erst der genaue Blick, die Recherche, die das Foto anstoßen kann, sowie dessen nachträgliche Rahmung durch eine Erzählung und weitere Fotografien führen zum konkreten Ereignis, zu den Verantwortlichen und den Opfern der Bombenangriffe, die unweit Kuwaits in den letzten Februartagen 1991 geflogen wurden: „Solche Bilder können nicht mehr sein als eine Aufforderung zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken, zum Lernen“ (Sontag 136).

Offen bleibt die Frage, was Jareckes Foto mit Fragen der Heroisierung zu tun hat, wie sie im SFB 948 erforscht werden, der auf seiner Jahrestagung 2018 den Anlass für diesen interdisziplinären Dialog geboten hat (sieht man von den grundsätzlichen Überlegungen zur Analyse von Gewaltdarstellungen ab, die in Forschungen über Helden omnipräsent sind). Jareckes Aufnahme zeigt – wie die der anderen hier genannten Kriegsfotografen auch – überhaupt nichts Heroisches; sie fällt damit aus dem für Heroisierungsprozesse Üblichen heraus. Unabhängig davon, in welcher Mission der Getötete unterwegs war, lässt sich seine visuelle Darstellung als ‚lebender Toter‘ nicht heroisieren. Auch der Kriegsfotograf erscheint hier nicht (mehr) als Held; dass er die Szene überhaupt aufnahm, musste Jarecke im Nachhinein legitimieren, und im Rückblick klingt sein Auftrag als ziviler Kriegsfotograf, den er anfangs als notwendig bezeichnet hatte, um der offiziellen Bildberichterstattung etwas entgegen zu setzen, alles andere als heroisch: „I’m glad I did this but I wouldn’t go to war again any time soon. I can’t stand feeling the fear all the time“ (Jarecke, zitiert nach Reznik). Ebenso wenig lässt sich der Betrachter, lässt sich die Betrachterin als heroisch apostrophieren, weil er oder sie sich dem Anblick eines schrecklichen Fotos aussetzt. Doch, so Magnus Striet in der Diskussion in Schloss Beuggen, könne man Heroisierung hier als Form ihres Stillstellens begreifen. Mit anderen Worten: Ein Foto wie dieses

kann den Blick dafür schärfen, was alles gegeben sein muss, um im Feld der (Kriegs-)Fotografie von Heroisierungen sprechen zu können.

Ein (vorläufiges) Resümee

Die pragmatische, quellenkritische und kontextualisierende Befragung von Fotografien ist das eine, die Einbindung des forschenden Subjekts, das selbst auf Fotos blickt und so in das Dargestellte eingebunden ist, das andere. Bild, Blick und Sprache interagieren; Sehen, Beschreiben und Zeigen werden notwendig zum Thema der geschichtswissenschaftlichen Methodenreflexion. Das war der Ausgangspunkt des interdisziplinären Gesprächs: In der wissenschaftlichen Wahrnehmung von Fotografien verschränken sich subjektive Bilderfahrungen, Sehgewohnheiten der eigenen Zeit und spezifische, disziplinäre Weisen des Sehens, außerdem Erfahrungen mit bestimmten Typen von Bildern und visuellen Medien (vgl. Larsen 3-11).

Die Logik der Bilder wird wahrnehmend realisiert: Wir sehen Bilder an (Boehm, *Sprache* 28). Anders als über die Sprache sind Bilder als Quellen jedoch der historischen Forschung nicht zugänglich. Mit dem Sehvorgang und dem unmittelbaren Gefühlseindruck beim Sehen geht also gleich zweimal etwas verloren oder positiver formuliert: wird etwas transformiert. Was genau ist es dann, über das HistorikerInnen Aussagen machen können, wenn es um Fotografien, ihre Wirkungen und Kontexte geht?

In diesem Punkt ist der aktuelle Stand der geschichtswissenschaftlichen Bildforschung mit früheren Suchbewegungen im Feld der Oral History zu vergleichen. Das Authentizitätsversprechen, das Historikerinnen und Kulturwissenschaftler anfangs in der Befragung von Augenzeugen erkannten, bevor sie den eigenen Anteil am Zustandekommen der Aussagen berücksichtigten, findet seine Parallele in der vermeintlich unmittelbaren Zeugenschaft und dem unmittelbaren Eindruck, die der Fotografie als Abbild und Illustration von ‚Wirklichkeit‘ vielfach noch zugeschrieben werden (Jagschitz; Paul, *Visual History*). Angesprochen ist damit sowohl ein Aspekt einer Theorie der Fotografie als auch eine Methode ihrer historiografischen Erfassung und Auswertung.

Wenn darüber hinaus auf die Grenzen des Zeigbaren in der Fotografie verwiesen wird, geht es oft um die (vermuteten) Empfindungen der BetrachterInnen. Sofern Kriegsfotografien und andere Aufnahmen von Gewalt Aufmerksamkeit finden, herrscht (nicht nur) in den

Geschichts- und Kulturwissenschaften bislang ein verallgemeinernder, normativer, nicht selten auch moralisierender Grundton vor, der vorgibt, selbstevident und allgemeingültig zu sein. Man sollte indes beim Anschauen fotografischer Darstellungen von Leid und Gewalt, und auch von Leidenschaften und freundlichen Momenten der Geschichte, kein ‚Wir‘ voraussetzen.²⁶ Besser ist es, konkrete historische Gebrauchszusammenhänge zu untersuchen, auch die Wahrnehmungsbedingungen und -möglichkeiten von Zeitgenossen zu historisieren statt generell von einer besonderen Wirkung des Visuellen auszugehen.

Hier können Historikerinnen und Historiker auf analytische Werkzeuge aus den Nachbardisziplinen zurückgreifen, die es ihnen ermöglichen, ein Bild bzw. eine Fotografie in die für eine Analyse notwendige Distanz zu rücken, ohne sich zugleich in der falschen Sicherheit zu wiegen, ein Bild und seine Wirkungen ließen sich vollständig unter die Kontrolle des/der professionellen Betrachters/in und seiner Worte bringen (vgl. Boehm und Pfothner; Inhetveen). Um die Beschreibung visueller Medien zu objektivieren plädiere er, so der Literaturwissenschaftler Achim Aurnhammer, für eine medien-spezifische Beschreibungssprache und eine medien-geschichtliche Kontextualisierung – ein Vorschlag, an dem sich HistorikerInnen stärker als bisher üblich orientieren könnten. Gleiches gilt für die Anstrengung des genauen Hinschauens und für die Unterscheidung von Wirkmacht und Wirkraum eines Bildes, mit der die Kunsthistorikerin Anna Schreurs-Morét arbeitet. Dass – und wie – Subjektives und Intersubjektives ineinandergreifen und wie zugleich die Analyse objektiviert werden kann, sollte unser Gespräch am Beispiel einer Fotografie deutlich machen, die beim Betrachten ‚gemischte Gefühle‘ weckt und das Verlangen nach einem Narrativ produziert. Das ist wohl unvermeidlich – ein Foto wie das von den letzten Tagen des Irakkriegs spricht nicht nur den/die WissenschaftlerIn als Experten, sondern ebenso als Menschen (einer bestimmten Zeit und Kultur) an. Doch als WissenschaftlerIn ist er oder sie aufgefordert, die Voraussetzungen seiner/ihrer eigenen Bildwahrnehmung, die einen Niederschlag in der Sprache finden, zu reflektieren. Den eigenen Blick auf ein Foto sollte man nicht für den einzig möglichen halten.

1 Die folgenden Überlegungen führen Gedanken aus einem Aufsatz fort, der an anderer Stelle publiziert wurde (Brink 104-129). Die Jahreskonferenz des SFB 948, die im Januar 2018 in Schloss Beuggen stattfand, bot die Gelegenheit, meine Fragen in einer größeren Runde zur Diskussion zu stellen. Anna Schreurs-Morét und Achim Aurnhammer leiteten mit ihren Kommentaren in eine Diskussion ein. Dieser Beitrag führt ihre Kommentare mit dem überarbeiteten Vortrag zu einem interdisziplinären Gespräch zusammen. Ich danke den beiden, die ihre Beiträge für dieses Experiment zur Verfügung gestellt haben, den TeilnehmerInnen der Tagung, besonders Vera Marstaller und Ulrike Zimmermann, sowie Benjamin Glöckler für weitere Anregungen.

2 Diers zufolge fehlt selbst der Kunstgeschichte eine aktuelle, gründliche Reflexion der Beschreibung als einer ihrer zentralen Methoden; er verweist aber auf nach wie vor lesenswerte ältere Arbeiten zur Kunst der Beschreibung aus seinem Fach. Zu den erwähnenswerten geschichtswissenschaftlichen Ausnahmen gehören die Studien von Struk und Holzer.

3 Zur Versprachlichung von Bildern am Beispiel Film vgl. Seeßlen.

4 Dazu mit einer Fülle weiterführender Literatur Paul, *Bilder*.

5 Auch damit ist zu rechnen: Dass es dem/der BetrachterIn beim Anblick mancher Fotos schlicht die Sprache verschlägt.

6 Als erster Golfkrieg wird üblicherweise der Krieg zwischen dem Iran und dem Irak (1980–88) bezeichnet, die späteren Kriege zwischen dem Irak und der USA entsprechend als zweiter (1990/91) und dritter Golfkrieg (2003) bzw. als erster und zweiter Irakkrieg.

7 Die beiden Beispiele wurden ausgewählt, weil sich an ihnen die Problematik besonders prägnant deutlich machen lässt. Vergleichbares findet sich jedoch auch in geschichtswissenschaftlichen Studien.

8 „I don't know who he was or what he did. I don't know if he was a good man, a family man or a bad guy or a terrible soldier or anything like that“, lässt der Fotograf Kenneth Jarecke die Frage zum Charakter der Person offener (Jarecke).

9 Diese – bewussten oder unbewussten – Rückbezüge ließen sich auch als Präfiguration im Sinne Blumenbergs verstehen und dessen Ausführungen sich auf diese Weise weiterführen (Blumenberg). Für den Hinweis danke ich Ulrich Bröckling.

10 Ein überzeugendes Beispiel für eine solche Bildanalyse bietet Diers, Ereignis.

11 So lautete der Titel des Berichts zum Foto in der ersten US-amerikanischen Veröffentlichung in *American Photo* im Sommer 1991 (Reznik).

12 Dass der im Foto dargestellte Tod durch Verbrennen Folge von etwas ist, Sequentialität also bereits im Bild selbst angelegt ist und nicht zwingend einen textlichen Hinweis erfordert, hat in der Diskussion Joachim Grage hervorgehoben.

13 Jarecke, der 1991 noch nicht über eine Digitalkamera verfügte und auch nicht – was möglich gewesen wäre – mit einer Polaroidkamera fotografierte, konnte seine Aufnahmen erst auf einem Kontaktstreifen bzw. dem Abzug sehen.

14 Die Fotoreportage vom Juli 1991 erschien 2014 ein zweites Mal im Magazin *American Photo* (Reznik).

15 Darauf haben in der Diskussion Ralf von den Hoff (Klassische Archäologie) und Sitta von Reden (Alte Geschichte) hingewiesen.

16 Im Unterschied zum/r späteren BetrachterIn, dessen oder deren Wahrnehmung auf den Sehsinn beschränkt bleibt, spürte Jarecke Kälte und Hitze, er roch Benzin, Diesel, die Verbrennungen und er hörte viele Geräusche: „[...] engines were still going. I could hear a radio playing in the distance. Machine guns were set up in firing positions“ (Jarecke, zitiert nach Reznik).

17 Nicht angesprochen ist damit das Abmalen eines Gegenstands oder einer Szene, bei der die Vorstellungskraft des Malers keine Rolle spielt.

18 Es gibt weitere Fotografien, u. a. aus medizinischen Kontexten, die Tote lebendig ins Bild setzen. Als Beispiel aus einer künstlerischen Perspektive vgl. Annet van der Voorts Projekt „still-leben“.

19 Das Mädchen mit dem roten Mantel/Kleid scheint als Topos der visuellen Kultur ebenfalls mit Leben/Tod assoziiert zu sein. Vgl. die Filme von Nicholas Roeg, *Wenn die Gondeln Trauer tragen*, GB 1973; Steven Spielberg, *Schindlers Liste*, USA 1993.

20 Mit Blick auf Produktion, Verbreitung und Rezeption sind die *Post mortem*-Fotos von Menschen, die eines natürlichen Todes infolge ihres Alters oder einer Krankheit starben, zu unterscheiden von Fotos, die Opfer einer Gewalttat zeigen. Bei der *Post mortem*-Fotografie gab es Auftraggeber, die mit Hilfe eines Fotos um ihre Toten trauern wollten. Durch wessen Auftrag sah sich Jarecke legitimiert, als er den verbrannten Körper fotografierte? Einer kritischen Weltöffentlichkeit?

21 Dazu Hellmold 34-50 mit weiteren Hinweisen darauf, welche Darstellungsformen eine Fotografie zu einem ikonischen Bild machen können.

22 In der Diskussion haben Magnus Striet (Theologie, Philosophische Anthropologie) und Ulrich Bröckling (Soziologie) darauf aufmerksam gemacht.

23 Ähnlich hat Susan Sontag mit Blick auf Fotos argumentiert, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind (Sontag 111).

24 Das Folgende nach Deghett. Deghett führte Gespräche mit zahlreichen Verantwortlichen im Poolsystem und in Bildredaktionen. Einführend zur Bildberichterstattung über den Golfkrieg vgl. Paul, *Bilder* 365-405. Zur Berichterstattung in Deutschland vgl. Spindler 182-199.

25 Jarecke hat seine Fotos aus dem Irakkrieg, die amerikanischen und europäischen Zeitungen nicht veröffentlichten, mit Texten der Künstlerin Exene Cervenka in einem Fotoband publiziert.

26 Das hat v. a. Susan Sontag immer wieder angemahnt (Sontag 13). Dass auch Jareckes Fotografie nicht zwingend verstörend wirken muss, haben Nicola Spakowski (Sinologie) und Johanna Pink (Islamwissenschaft) in der Diskussion in Schloss Beuggen geltend gemacht.

Literatur

- Aurnhammer, Achim und Thorsten Fitzon. „Einleitung.“ *Trauernarrative. Erzählte Verlust Erfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen*. Hg. Achim Aurnhammer u. a. Würzburg: Ergon, 2016: 9-18.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Boehm, Gottfried. „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zu einer Logik der Bilder.“ *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. Hg. Christa Maar und Hubert Burda. Köln: DuMont, 2004: 28-43.
- Boehm, Gottfried und Helmut Pfotenhauer (Hg.). *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München u. a.: Fink, 1995.
- Boehm, Gottfried. „Bildbeschreibung.“ *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München u. a.: Fink, 1995: 23-40.
- Blumenberg, Hans. *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Brink, Cornelia. „Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen.“ *Geschichte und Gesellschaft* 37.1 (2011): 104-129.
- Deghett, Torie Rose. „The War Photo No One would publish.“ *The Atlantic* 8 (2014). 22. Februar 2018 <<https://www.theatlantic.com/international/archive/2014/08/the-war-photo-no-one-would-publish/375762/>>.
- Diers, Michael. „Beschreibung als Methode. Statt eines Nachworts.“ *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*. Hg. ders. Paderborn: Fink, 2016: 301-305.
- . „Ereignis Bild. Fotografie, Politik und (Be-)Deutung.“ *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*. Hg. ders. Paderborn: Fink, 2016: 123-139.
- Geimer, Peter. „Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern.“ *Fotografische Leidenschaften*. Hg. Katharina Sykora u.a. Marburg: Jonas, 2006: 245-257.
- Hellmold, Martin. „Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege.“ *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des ‚modernen‘ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film. Bd. 1*. Hg. Thomas F. Schneider. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 1999: 34-50.
- Holzer, Anton. *Das Lächeln der Henker. Der unbekanntes Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918*. Darmstadt: Primus, 2008.
- Hühn, Peter und Jörg Schönert. „Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse.“ *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. Peter Hühn u. a. Berlin: De Gruyter, 2017: 1-18.
- Inhetveen, Rüdiger und Rudolf Kötter (Hg.). *Betrachten, Beobachten, Beschreiben. Beschreibungen in Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink, 1996.
- Jagschitz, Gerhard. „Visual History.“ *Das audiovisuelle Archiv* 29/30 (1991): 23-51.
- Jarecke, Kenneth und Exene Cervenka. *Just Another War*. Joliet/Montana: Bedrock Press, 1992.
- Jarecke, Kenneth. „Picture power: Death of an Iraqi soldier.“ *BBC News* 9. Mai 2005. 3. Januar 2018 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4528745.stm>.
- Kurzke-Maasmeier, Stefan. „Hinter dem Bild. Skizzen einer ethisch-informierten Bildhermeneutik und ihre Bedeutung für die Betrachtung fremden Leids.“ *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 8.1 (2007): 25-38.
- Larsen, Peter. „Der private Blick.“ *Fotogeschichte* 11.40 (1991): 3-11.
- Müller, Marion G. „‚Burning Bodies‘. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder.“ *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Hg. Thomas Knieper und Marion G. Müller. Köln: von Halem, 2005: 405-421.
- Paul, Gerhard. „Einleitung.“ *Visual History. Ein Studienbuch*. Hg. ders. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2006: 7-36.
- . *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Schöningh, 2004.
- Reznik, Eugene. „The Story Behind Ken Jarecke’s Horrific and Controversial Gulf War Photo.“ *American Photo*. 7. Oktober 2014. 22. Februar 2018 <<https://www.americanphotomag.com/story-behind-ken-jareckes-horrific-and-controversial-gulf-war-photo>>.
- Richter, Isabel. „Visual History als eine Geschichte des Todes. Fotografische Totenporträts im 19. Jahrhundert.“ *Historische Anthropologie* 18.2 (2010): 191-219.
- Seeßlen, Georg. „Chaos der Bilder – Ordnung des Textes?“ *Film Kritik Schreiben*. Hg. Gustav Ernst u. a. Wien: Europa Verlag, 1993: 119-142.

- Simmel, Georg. *Das Problem der historischen Zeit*. Berlin: Reuther und Reichard, 1916.
- Sontag, Susan. *Das Leiden anderer betrachten*. München: Carl Hanser, 2003.
- Spindler, Beate. „Krieg im Spiegel der Fotografie. Zur Fotobereichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003.“ *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Hg. Thomas Knieper und Marion G. Müller. Köln: von Halem, 2005: 182-199.
- Stahel, Urs. „Körper, Bilder, Macht und Gewalt.“ *Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod* (Ausstellungskatalog. Winterthur 2009). Hg. ders. Göttingen: Steidl, 2009: 8-11.
- Storm, Theodor. „Aquis submersus.“ *Sämtliche Werke in vier Bänden. Band 2*. Berlin u. a.: Aufbau, 1978: 628-704. [ED in: Deutsche Rundschau, Oktober 1876].
- Struk, Janina. *Photographing the Holocaust. Interpretation of the Evidence*. London u. a.: I.B. Tauris, 2004.
- Sykora, Katharina. *Die Tode der Fotografie, Bd. 1. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*. München: Fink, 2009.
- Trauschke, Jennifer. „Terribilität.“ *Compedium Heroicum*. Hg. Ronald G. Asch u. a. DOI 10.6094/heroicum/terribilita.
- Turnley, David und Peter Turnley. *In Times of War and Peace*. New York u. a.: Abbeville Press, 1997.
- van der Voort, Annet. *still-leben*. 22. Februar 2018 <<http://annetvandervoort.com/portfolio/stilllife/still-life/still-life3.html>>.

Abbildungen

- Abb. 1: Jarecke, Kenneth. „Picture power. Death of Iraqi soldier.“ *BBC News* 9. Mai 2005. 1. Juli 2018. <http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/pop_ups/05/middle_east_enl_1115629150/html/1.stm>.
- Abb. 2: Selwyn-Holmes, Alex. „Dead Iraqi Soldier.“ *Iconic Photos. Famous, Infamous and Iconic Photos* 17. Juni 2010. 1. Juli 2018 <<https://iconicphotos.wordpress.com/2010/06/17/dead-iraqi-soldier/>>.
- Abb. 3: © Wien, Albertina, Inv.: FotoGLV2000/8627.
- Abb. 4: Sykora 104.
- Abb. 5: Taylor, Alan. „Operation Desert Storm. 25 Years Since the First Gulf War.“ *The Atlantic* 14. Januar 2016. 2. Juli 2018 <https://cdn.theatlantic.com/assets/media/img/photo/2016/01/operation-desert-storm-25-years-sin/g31_AP9103010238/main_600.jpg?1452803178>.