

Die Eigenlogik globaler Krisenbilder. Kriegs fotografie zwischen Ethik und Ästhetik

Aida Bosch und Christoph Mantz

1. Visuelle Eigenlogik der Bilder

Das Visuelle, das Bild, ist prägend für unsere Kultur. Technische Bilder sind heute massenhaft verfügbar und zirkulieren über den Globus; auch Bilder von Katastrophen und Kriegen prägen den Alltag der medialen Kommunikation. Gewalt- und Leiderfahrungen sind so zu selbstverständlichen sekundären Erfahrungen geworden. Erfahrungen, die wir in der Regel nicht selbst machen, jedoch über die Bilder in den Medien ‚hautnah‘ miterleben. Bilder passieren die Sprachgrenzen leichter als Texte. Zwar unterliegt auch die Rezeption von Bildern kulturell erlernten Voraussetzungen, auch Bilder sind letztlich nur innerhalb eines kulturellen Rahmens verstehbar. Doch werden Bilder *scheinbar* leichter verstanden, da sie an sinnliche Erfahrungen unmittelbarer anschließen als Sprache.

Dem Bild wird eine höhere Evidenz zugeschrieben als der gesprochenen Information. Innere Bilder, die wir uns von der Welt machen, liegen ontogenetisch vor der Entwicklung der Sprachfähigkeit. Deshalb überzeugen wir uns gerne *mit eigenen Augen* von einer Sache, wenn wir Zweifel an einer Aussage haben. Dem Visuellen kommt eine besondere ‚Beweiskraft‘ zu, auch wenn dies heute angesichts der vielfältigen technischen Manipulierbarkeit von Bildern in Zweifel zu ziehen ist. Begreift man Bilder als primäre Abstraktionen des direkten sinnlichen Erlebens, so stellen Texte sekundäre Abstraktionen dar. Eindrücke, die Bilder hinterlassen, können durch Texte nicht außer Kraft gesetzt werden; nur ein anderes Bild kann sie korrigieren bzw. überlagern. Die Kraft des Bildlichen ist enorm; Bilder können berühren, bewegen oder auch verletzen, und das nicht nur in einem metaphorischen Sinne. Gerade „technische Bilder“ (Flusser 1983) sind allgegenwärtig und sie scheinen so leicht zu verstehen zu sein. Gleichzeitig ist es kaum möglich, sich gegen ihre Botschaften zu schützen. Bilder brennen sich gewissermaßen in die Netzhaut, in die Erinnerung, ein. Hat man ein Bild erst mal wahrgenommen, zumal ein Bild mit einem starken „*punctum*“ (Barthes 1989), hinterlässt es den Betrachter nicht ohne Wirkung, nicht unverletzt. Nicht zuletzt ist es auch deshalb an der Zeit, dass wir lernen, die Wahrnehmung und den Gebrauch von Bildern wissenschaftlich zu reflektieren und zu entschlüsseln – sonst wird die Magie der technischen Bilder unsere Welt grundlegend verändern, und zwar ohne dass wir dies überhaupt bemerken. Dieser Prozess der Umformung der Welt durch die Macht der technischen Bilder ist natürlich längst im Gange, und nicht erst seit den neuesten bildtechni-

schen Revolutionen. Jürgen Raab und Hans-Georg Soeffner haben überzeugend vorgeführt, wie die sich entwickelnden Konventionen der Bildführung und des Schnitts im Film des frühen 20. Jahrhundert die Sehgewohnheiten und Perspektiven des Publikums verändert haben – innerhalb und außerhalb des Films (Soeffner 2004; Raab 2008). Auch Walter Benjamin beschäftigte sich schon im frühen 20. Jahrhundert mit der Frage, wie die rasch expandierenden Techniken der Fotografie und des Films die menschliche Wahrnehmung, das Denken und Wissen veränderten (Benjamin 2002; 2009).

Doch was ist überhaupt ein Bild und warum können fotografische Bilder symbolische Macht entfalten? Nahezu klassisch zu dieser Frage sind die Arbeiten von Vilém Flusser. Er schreibt: „Bilder sind bedeutende Flächen“ (Flusser 1983: 8). Sie haben die Eigenschaft, „Phänomene in zweidimensionale Symbole zu verschlüsseln“ (ebd.). Wir, die Betrachter, hingegen, haben die Fähigkeit, diese Symbole aufgrund unserer Imaginationskraft „wieder in die Raumzeit zurückzuprojizieren“ (ebd.). Wir sind in der Regel geneigt, eine Fotografie als Abbild einer Situation anzusehen, weil ein unbestechlicher Apparat die Lichtspuren einer realen Situation auf dem Papier hinterlassen hat. Jedoch ist ein Bild nie ein Abbild einer Situation, denn ein Bild enthält immer eine Wahl, eine Entscheidung für einen Standpunkt, für eine Perspektive, für eine Auswahl von Bildelementen und für eine Komposition. Gleichmaßen enthält jede Fotografie Interaktionen: etwa zwischen dem Fotografen und dem dargestellten Gegenstand oder den abgebildeten Menschen, zwischen den Abgebildeten und dem vorgestellten Publikum, und nicht zuletzt existieren Interaktionen des einen spezifischen Bildes mit anderen, vorliegenden und ähnlich gearteten Bildern eines Genres. Ein Bild ist also kein Abbild einer Situation, sondern immer auch eine Abstraktion des Abgebildeten – eine Abstraktion, die eine vielschichtige eigene Realität und Wirkung generiert:

„Die dem Bild eigene Raumzeit ist nichts anderes als die Welt der Magie, eine Welt, in der sich alles wiederholt und in der alles an einem bedeutungsvollen Kontext teilnimmt. Eine solche Welt unterscheidet sich strukturell von der historischen Linearität“ (Flusser 1983: 9).

Dabei verführe der scheinbar nicht-symbolische, objektive Charakter der technischen Bilder, die von Apparaten erzeugt werden, die Betrachter dazu, sie eben nicht als Bilder, sondern als Fenster zur Welt anzusehen. Doch tatsächlich seien Fotografien Bilder von Begriffen, von Abstraktionen, und während man dies den ‚theoretischeren‘ Schwarz-Weiß-Fotos noch ansehen könnte, werde die Abstraktionsleistung bei Farbfotografien ‚vertuscht‘. Das Grün der fotografierten Wiese ist ein Bild des Begriffes grün und hat eigentlich nichts mit dem Wiesen-Grün zu tun; es kommt nicht als ursprüngliches Grün, sondern nach einer Reihe komplexer chemischer oder elektronischer Kodierungen zustande. Fotografien sind also Abstraktionen. *Abstraktionen, die ihrerseits magisches Denken erzeugen*, da die bildliche

Wahrnehmung in einer nicht-kausalen Raum-Zeit-Schleife stattfindet und dabei starke Sinneseindrücke produziert.

Worauf beruht nun aber die *Magie der Bilder*? Fußt sie etwa auf archaischen Resten, auf überlebten Verhältnissen, die der moderne, aufgeklärte Mensch längst abgestreift haben sollte? W. T. Mitchell beschäftigt sich mit dieser Frage. Er spricht in seinen Texten vom „doppelten Bewusstsein“ des modernen Menschen gegenüber Bildern (Mitchell 2005: 46ff.): Wir wissen einerseits, dass Bilder nichts anderes sind als zweidimensionale Projektionen, dazu auch noch technisch manipulierbar – und deshalb sind wir natürlich in der Lage, uns bildkritisch zu verhalten. Doch andererseits enthält unser Verhalten gegenüber Bildern starke irrationale Momente. Wir küssen Fotografien oder wir zerreißen sie, wenn sich unsere Gefühle gegenüber der abgebildeten Person verändern. Wir verehren bestimmte Bilder oder bewundern die Aura von Bildwerken. Fotografien unserer Lieben erhalten einen bevorzugten Platz in unserer Umgebung oder wir tragen sie immer bei uns. Der moderne ‚Animismus‘ gegenüber dem Bild ist: Wir verwechseln Person und Bild, obwohl wir es doch besser wissen! Ähnlich wie bei einer Reliquie sind hier Signifikant und Signifikat nicht distinkt, sondern gehen in der menschlichen Wahrnehmung eine enge Verbindung ein. Der Signifikant steht unmittelbar für das Signifikat. Der Bildgebrauch der Moderne enthält Elemente einer magischen Praxis, und es spricht vieles dafür, dass diese nicht nur Relikte eines vormodernen, archaischen Handelns sind; dass sie nichts sind, was wir vollständig abstreifen können, sondern unserem Verhältnis zu Bildern eingeschrieben. Denn die äußeren Bilder, die wir wahrnehmen, prägen sich in das menschliche Gedächtnis ein und korrespondieren mit inneren Bildern – und innere Bilder können sowohl durch die Anschauung in face-to-face-Situationen aufgebaut und verändert werden, wie auch durch künstliche, mediale Bilder. Dem Bild einer öffentlichen Person etwa werden neue Facetten hinzugefügt, und manchmal wird dieses Bild sogar radikal verändert, wenn zum Beispiel neue, belastende oder kompromittierende Fotografien veröffentlicht werden. Jedes Bild, und das gilt für klassische Portraits ebenso wie für Fotografien, nimmt der abgebildeten Person nicht etwas weg, wie man am Beginn der Entwicklung der Fotografie zuweilen glaubte. Sondern es fügt ihr ein neues Element, eine neue Sichtweise, eine neue Eigenschaft oder einen neuen Sinn hinzu. Jedes neue Bild lässt den Betrachter einen Aspekt der Person oder des Gegenstands wahrnehmen, der vorher möglicherweise noch nicht in der Welt war.

Die Macht der Bilder liegt darin, etwas zu *zeigen*, und damit einen neuen Zugang zu Unsichtbarem, zu Abwesendem oder zu Vergangenen zu gewähren. Gerade aus der Unschärfe, der Unbestimmtheit von Bildern entsteht in der visuellen Eigenlogik Potentialität – ein Überschuss an Sinn. Gute Bilder sind in der Lage, Materialität in aktuelle Wirkungen zu transformieren, und damit Sinn zu generieren. Das Bild leiht einem oder etwas *Abwesenden* sein *Fleisch* (chair) und verschafft ihm damit *Präsenz*, um mit Merleau-Ponty (2003) zu sprechen. Die Gleichzeitigkeit von

Absenz und Präsenz, die durch ein Bild generiert wird, bedeutet für den Betrachter eine paradoxe Strukturierung der Situation. Uns erreichen Nachrichten und Bilder aus aller Welt, auch von weit entlegenen Regionen des Globus. Fotografische Bilder generieren machtvolle Sinneseindrücke von entfernten Ereignissen. Vermittelt über die Bilder, sind diese Ereignisse zugleich *präsent und absent*. Autoren wie Jean Baudrillard (Baudrillard 1978) sprechen deshalb von einem Realitäts- und Geschichtsverlust, der durch die technischen Bilder der Medien erzeugt wird, denn diese paradoxe Strukturierung von Präsenz und Absenz bringt uns globale Geschehnisse mit machtvollen Eindrücken ins Wohnzimmer – und setzt sie gleichzeitig in austauschbare Formate, in ein Nebeneinander und in eine Gleichzeitigkeit von Weltpolitik, Gruselfilmen, Seifenopern und Werbung. Durch die mediale Einbettung geraten die Krisenbilder in den Sog eines unaufhörlichen Hintergrundrauschens der Belanglosigkeiten, selbst wenn sie berührend und eindringlich sind. Diese Bilder können Empathie und Hilfsbereitschaft, etwa in Form von Spenden, beim Betrachter bewirken – oder auch Gleichgültigkeit und Realitätsverlust erzeugen. Es liegt durchaus in der Macht der Krisenbilder, ein ‚globales Bewusstsein‘, eine kollektive Wahrnehmung und eine Verschiebung der räumlichen Bezugsgröße von der nationalen auf die globale Ebene zu bewirken – oder aber im medialen Rauschen unterzugehen.

2. Bilderkrieg

Ein viel diskutiertes Beispiel für die Macht der Bilder ist dasjenige von den zerstörten Twin Towers, das einen wahrhaftigen Bilderkrieg eingeleitet hat. Die Verdoppelung der symbolischen Demütigung Amerikas durch dieses Bild war so wirkungsmächtig, dass sie durch keinen Text ‚gebannt‘ werden konnte. Als Antwort auf dieses Bild gingen schließlich Bilder von amerikanischen Angriffen auf den Irak rund um die Welt. Und nicht zuletzt korrespondieren auch die symbolisch aufgeladenen, kaum auszuhaltenden Bilder von den Folterungen und Schändungen der Gefangenen in Abu Ghraib mit dem Eröffnungsbild der brennenden Türme (Mitchell 2005). Der moderne Krieg wird nicht nur mit Waffengewalt geführt, sondern auch mit der symbolischen Gewalt von Bildern. Diese Bilder verändern die Wahrnehmung der Welt, und sie verändern das implizite Wissen von der Welt. Diese Erkenntnis setzten sowohl die terroristischen Einheiten der Al Quaida als auch das amerikanische Militär sehr effektiv ein. Bilder sind damit nicht nur zu einem Instrument der Propaganda, sondern selbst zu einem Instrument der Kriegsführung geworden. Man handelt im Bewusstsein, dass die symbolische Verdoppelung von Kriegs- und Gewalthandlungen diesen mehr politische Wirkungsmacht als das Handeln selbst ermöglicht. Und so bringt nicht nur die Handlung das Bild dieser Handlung hervor, sondern auch das Bild generiert die (Gewalt-)Handlung. Die

Bilder des Schreckens und des Leidens überschreiten mühelos kulturelle Grenzen. Und doch wird die Wahrnehmung der Bilder durch den kulturellen Rahmen geformt. Darstellungen des Leids werden im Rahmen dessen wahrgenommen, was als ‚menschlich‘ definiert ist, wie Judith Butler in ihrem Essay „Frames of War. When Is Life Grievable?“ (2009) schreibt. Dieser kulturell-politische Rahmen definiert, welches Leid Mitgefühl verdient. Die Folterbilder von Abu Ghraib etwa zeigen implizit einen Rahmen, der die Gefangenen aus dem Bereich des Humanitären und dem gesetzlichen Schutz ausschließt. Durch diesen normativen Rahmen werden die Gefangenen zu potentiellen Angriffszielen in einem legitimen Krieg definiert, die ihr Leben prinzipiell schon verwirkt hätten und nur durch Zufall biologisch noch am Leben sind. Dieser Rahmen schließt die gefolterten Abgebildeten aus dem Bereich des Menschlichen aus und verbannt sie in ein gesetzloses Zwischenreich. Doch ist dieser Rahmen auch der Rahmen des Betrachters? Der Betrachter sieht nicht nur gequälte und erniedrigte Personen auf den Fotos, sondern auch in die Gesichter ihrer dümmlich grinsenden Folterer, deren Blick zur Kamera von Einverständnis zeugt. Auch die Bilder des menschlichen Leidens sind nicht einfach Abbilder des Geschehens. Der Fotograf lässt den Betrachter sehen, was er sieht, und im Falle dieser Bilder war der Fotograf durch seine Anwesenheit und seinem Einverständnis an dem abgebildeten Geschehen beteiligt. Die Irritationen, die die Bilder aus Abu Ghraib auslösten, bedeuten allerdings mehr als eine Frage von nicht zueinanderpassenden Rahmen. Slavoj Žižek bietet uns eine weitere interessante Interpretation dieser Bilder an (Žižek 2004). Er schildert, wie er sich zum ersten Mal mit dem Bild eines gefolterten Gefangenen aus Abu Ghraib konfrontiert sah: in absonderlicher Pose, eine Kapuze über dem Kopf und Stromkabel an den Gliedmaßen und am Penis. Žižek fühlte sich an ein künstlerisches Ereignis in Lower Manhattan, an Performance-Kunst oder an absonderliche Szenen in Filmen David Lynchs erinnert. Und dies sei bei näherer Betrachtung auch der springende Punkt dieser Folter-Bilder: Sie offenbarten die obszöne Unterseite der amerikanischen Populärkultur, und die Gefangenen von Abu Ghraib hätten nichts anderes erhalten als einen Initiationsritus in die verdrängte und im Populären doch so offensichtliche ‚Nachtseite‘ der Kultur. Das dunkle Über-Ich als Schattenseite der demokratischen Werte Amerikas äußere sich in diesen Fotos, die bis in Details der Folter-Inszenierung an Produkte der Populärkultur erinnerten. Das ‚unbekannte Bekannte‘ hätte sich hier offenbart, mit anderen Worten das Unbewusste, aber Sichtbare, weil visuell Präsent. Und man muss Žižek recht geben, wenn er konstatiert, dieser Kampf sei nicht einer zwischen einer barbarischen und einer auf Menschenwürde bedachten Kultur gewesen, sondern ein Kampf der Nachtseiten zweier Kulturen, der ihnen zugrunde liegenden Barbareien.

Es spricht vieles dafür, dass diese regressiven und archaischen ‚Nachtseiten‘ der Kultur sich umso stärker ausprägen, je stärker die organisationale Effizienz und Rationalität der Strukturen des modernen Wirtschaftens das Leben rund um den

Globus prägt. Der Mensch muss sich als Individuum gegen das ‚stählerne Gehäuse‘ der Moderne behaupten, gegen übermächtige Organisationen, gegen Rationalismus und Effizienz – und dies tut er zum Beispiel durch die radikale Gegenwartsbezogenheit und Anarchie der medialen Kommunikation. Die Folge ist eine tiefe, unversöhnliche Spaltung der spätmodernen Kultur in eine ausgeprägt rationale und in eine radikal gegenwartsbezogene, neo-tribalistische Seite: Archaische Inhalte bestimmen einen großen Teil der medialen Kommunikation in Filmen, Spielen, Blogs etc., bis hin zu sektiererischem Aberglauben und zu aggressivem Fundamentalismus. In dieser ‚Erregung der Sozialität, die jedes Muster sprengt‘ (Mongardini 2003: 450), behauptet sich der Mensch gegen seine Vereinnahmung und erzeugt eine tiefe Spaltung der Kultur und Lebensführung:

„In der einen überwiegt das egoistische und kalkulierende moderne Subjekt (...). In der anderen das primitive Individuum, allem zuwiderhandelnd und alles entweihend, das in der gegenwärtigen Erregung einer Sozialität lebt, die alle Regeln verweigert. Jeder von uns lebt in irgendeiner Form diese Ambivalenz, die das Ende des modernen Individuums in einer Zerreißprobe ohne Möglichkeit zum Kompromiss ausmacht. Jeder von uns zeigt sich einmal in dem einen, dann wieder in dem anderen Kleid.“ (Ebd.: 450f.)

Die visuelle Welt der Bilder mit ihrer nicht-linearen Logik gerät allzu leicht in den Sog der archaischen, regressiven Kultur Tendenzen, sowohl bei der Produktion wie auch bei der Rezeption der Bilder.

Technische Bilder sind durch ihre visuelle Struktur in der Lage, beim Betrachter in ihrer Wahrnehmung magisches Denken zu bewirken – dieser Überzeugung war Vilém Flusser (1999a). Dies gilt besonders für Fotografien von Leid und Gewalt, da sie starke und existentielle emotionale Regungen bewirken können. Auch Susan Sontag (2005) war der Auffassung, eine Fotografie, die Leid und Gewalt darstelle, sei nicht dazu geeignet, den Betrachter die Krisensituation verstehen zu lassen. Erst recht sei die Fotografie nicht dazu geeignet, politische Handlungsmuster zu generieren, die die Krise befrieden könnten oder neue Krisen zu verhindern in der Lage wären. Vielmehr dienten diese Bilder und ihre Zumutungen nur einem emotionalen Erfassen. Die Empathie, das Mitleid des Betrachters, nütze sich jedoch bald ab, da immer wieder ähnliche Bilder von Leiderfahrungen den Zuschauer erreichten. Immer direktere, kraftvollere Bilder würden gewählt, um die Aufmerksamkeit der Betrachter zu binden, da sich der Zuschauer an das dargestellte Leid ‚gewöhnen‘ kann und für die intendierte Botschaft unempfindlich wird. Diese ‚Aufrüstung‘ der bildnerischen Mittel führe – anstatt zu einer Sensibilisierung des Zuschauers, wie es in der expliziten Absicht vieler Kriegs fotografien liegt – eher zu einer emotionalen Abstumpfung, zu einer Teilnahmslosigkeit des Publikums am Leiden anderer. Doch gleichzeitig hinterlassen diese Bilder des extremen Leids den Betrachter nicht unverändert. Sontag schildert an einer Stelle, wie sie selbst als 12-jährige in einer Buchhandlung auf einen Band über die nationalsozialistischen

Konzentrationslager stieß, der viele Fotografien enthielt. In diesem Alter konnte sie diese Bilder weder verstehen noch einordnen, da ihr das entsprechende historische Wissen fehlte. Nach der Betrachtung dieser Bilder war sie jedoch nicht mehr der gleiche Mensch wie vorher. Die Bilder hätten nicht zu mehr Einsicht in die Verhältnisse geführt, jedoch ihr Seelenleben verändert. Sontag schlussfolgerte, nur Textmitteilungen helfen, die politischen Verhältnisse zu verstehen und geeignete Handlungsmuster zu generieren; Bilder hätten diese Wirkung nicht. Für Susan Sontag führt die spektakuläre Kraft der Bilder zum Abstumpfen des Betrachters und zur Instrumentalisierung bzw. Generalisierung der Opfer.

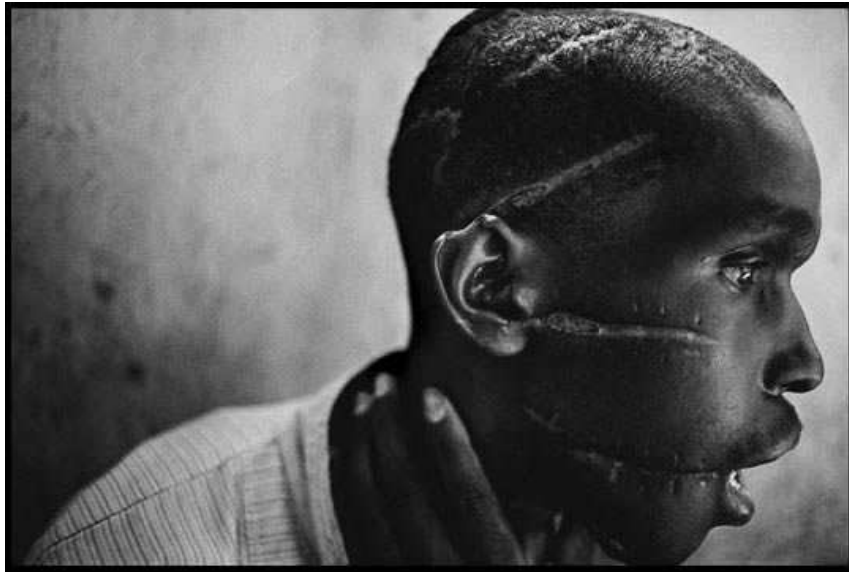
Die Macht des Bildes entsteht durch die Simultanität der sichtbaren Elemente und die Präsenz des Sichtbaren. Deshalb sollte die Kraft des Bildlichen auch anhand der Ästhetik von Photographie untersucht werden. Aber wie können wir die ästhetische Struktur einer Photographie beschreiben? Und welche Mechanismen dieser bildlichen Strukturen führen dazu, dass wir vom punctum (Barthes 1989) einer Photographie berührt werden können? Auf diese Fragen soll im Folgenden anhand eines Bildbeispiels eingegangen werden.

3. Präsenz des Sichtbaren und fotografische Ästhetik (am Beispiel einer Fotografie des Leidens)

Als Beispielbild ziehen wir eine Fotografie heran, die menschliches Leid und Gewalterfahrung eindrücklich zeigt. An diesem Bild soll nach dem Zusammenhang von Ethik und Ästhetik des Bildlichen gefragt werden. Durch welche bildnerischen Mittel ist ein Bild in der Lage, einen starken Eindruck oder Verstehen zu erzeugen? Ist seine ästhetische, visuelle Struktur mit den Inhalten und Wirkungen des Bildes verbunden? Wir beschreiben zunächst mit dem ‚naiven Blick‘, was wir sehen, um auf dieser Basis nach dem ‚Bildsinn‘ zu fragen, der von einer phänomenologischen Perspektive aus untersucht wird.

Wir sehen ein Bild eines Mannes, der von einem Todeslager der Hutu befreit wurde, wie uns die Bildunterschrift sagt. Der Mann ist selbst ein Hutu, aber weil er den Genozid der Tutsis nicht unterstützte, wurde er in ein Lager gebracht und der Folter unterzogen. Mehr als die rechte Hälfte dieses Bildes ist mit dem scharfen Profil eines Mannes ausgefüllt. Fast in der Mitte des Bildes sehen wir sein Ohr, das oben abgeschnitten ist. Unter seinem Kopf sehen wir seine linke Hand, die um seinen Hals fasst, als ob er eine besonders empfindliche Stelle schützen wolle. In der Form eines Sterns gehen fünf dicke Narben weg von dem Teil hinter seinem Ohr. Sie führen in jeden Teil seines Profils. Auf der linken Seite sehen wir seine rechte Schulter und einen grauen Hintergrund. Er schaut leicht herab und öffnet seinen Mund. Die berührende Hand und sein vom Betrachter wegführender Blick scheinen beschützende Gesten zu sein, beschützend vor seiner Erfahrung und vor

dem schärfenden Blick des Betrachters. Die Kamera erlaubt einen intimen Blick zu dem Mann, einen Blick, dem allerdings nicht alles preisgegeben wird, und dokumentiert seine unverrückbare Verletzung.



James Nachtwey, Ruanda 1994: Survivor of Hutu death camp

Schwarz und weiß, die Schärfe, der Kopf, abgesetzt vom Hintergrund in einem scharfen Kontrast, und die Linienführung, all dies scheint seine Verletzung zu objektivieren. Die Verletzung und die Narben des Mannes werden sehr nah gezeigt, die Kamera geht nah heran, setzt sich den grauenvollen Verletzungen aus. Ebenso setzt sich der verletzte Überlebende dem Blick der Kamera aus. Trotz seines grauenvollen Inhaltes ist das Bild formal-ästhetisch sehr sorgfältig komponiert: Linienführung, Kontraste, das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund. Die Darstellung erinnert zunächst an Profilbilder in schwarz/weiß in frühen ethnographischen Studien, mit denen physiognomische Merkmale dokumentiert und objektiviert wurden. Die Kamera gewährt keinen geraden Blick in das Gesicht des Mannes, in seine Augen, der Mann selbst sieht den Betrachter nicht an. Er wird zum Objekt des Blickes und kann nicht zurückblicken. Der verwehrte Blick in seine Augen, in sein Gesicht, vermeidet allerdings auch allzu viel Intimität; diese wäre angesichts des erfahrenen Leids nicht angemessen. Die Linienführung führt zu seinem Blick, der wiederum leer in die Ferne zu sehen scheint. Und so blicken wir

zurück auf die Verletzung, die im Zentrum des Bildes ist, und wir müssen sie anschauen, fixieren und gleichzeitig wollen wir wegsehen. Die Verletzungen dieses Mannes durch die Folter werden in diesem Bild ausgestellt, doch durch seine abgewandte Geste schützt der Mann gleichzeitig sein Inneres vor dem Betrachter.

Die Präsenz dieses Bildes als eine Fotografie des Mannes mit seinen Spuren der Folter involviert den Betrachter in die Geschichte dieser Fotografie. Dadurch kommuniziert die Fotografie ihre Präsenz. Die Spuren der Folter werden lesbar als Zeichen der Gewalt. Bevor wir allerdings fähig sind, dieses Bild begrifflich zu konzeptualisieren, stellen wir eine nicht-repräsentationale unmittelbare Konkretion des Bildes fest, die auf unserem leiblichen Kontakt mit unserer Umwelt, unserem Milieu basiert. Bevor wir dem Bild einen gefolterten Mann begrifflich zusprechen, haben wir ein nichtbegriffliches Wissen von dem, was wir sehen. Ein Wissen, das einer perzeptionellen Erfahrung der unmittelbar gegebenen Präsenz des Fotos entspricht. Was die Präsenz des Fotos verstehbar macht, ist nicht primär die Fähigkeit, die semiotische Bedeutungsstruktur des Fotos zu dekodieren, sondern die bedeutungsgenerierenden Akte meines Leibes, der mich dazu befähigt, die Gehalte des Fotos wahrzunehmen. Dadurch wendet sich das Foto „an meine Fähigkeit, die Welt oder die Menschen stillschweigend zu entziffern und mit ihnen zu koexistieren“ (Merleau-Ponty 2003: 44). Das Foto präsentiert uns unmittelbar eine bestimmte Weise des Zur-Welt-Seins. Sie ist strukturiert durch die Erfahrung der Folter. Ihren Ausdruck findet sie nicht nur in den evidenten vernarbten körperlichen Verletzungen, sondern auch in der Art und Weise, in der der Mann auf dem Bild seine Gesichtsseite zeigt und seinen Mund öffnet - eine Geste, die nicht aufgeführt zu sein scheint, um nur das verletzte Ohr und die Narben zu zeigen. Es ist ein Verhaltensmodus, der die Erfahrung der Folter in dieser Situation zeigt. Die Unausdrückbarkeit und Unteilbarkeit der Erfahrung der Folter ist dennoch Teil der visuellen und nicht-propositionalen Struktur des Fotos. Was gezeigt wird, ist nicht ein generalisierter Typus der Folter und kein generalisiertes Opfer, sondern der individuelle Ausdruck des Mannes, wie er durch den Fotograf gesehen wird.

Das Foto zeigt die Differenz zwischen dem Mann und dem Betrachter. Der Mann erfasst seinen Schmerz „mühelos“, während ich als Betrachter ihn „mühe-los“ nicht erfassen kann (Scarry 1985: 4). Ich bin nicht fähig, den Schmerz des Anderen vollständig zu verstehen, und *nach*zufühlen, und sogar, wenn ich mich mit größter Mühe und Aufmerksamkeit versuche, diese Erfahrung zu erfassen, wird das Verständnis für die Erfahrungen des Mannes nur eine „abgeschattetes Bruchstück“ (Scarry 1985: 4) der Folter sein. Wenn wir die Differenz zwischen dem Mann und dem Betrachter berücksichtigen, können wir sagen, dass das Foto ehrlich ist in seiner Unmöglichkeit, das Ereignis der Folter zeigen zu können. Insofern bedeutet es weder einen Realitätsverlust (Sontag 2003) noch den „Triumph eines feststehenden Gefühls über die eher kognitiven Fähigkeiten“ (Butler 2009: 71). Photographie des Leidens ist weder fähig, die Folter, noch die politischen Konflik-

te, die zu dieser Folter führten, zu erklären. Wie wir gesehen haben, ist sie mit ihrer ästhetischen Struktur in der Lage, Spuren eines Konflikts zu präsentieren, indem sie den leiblichen Ausdruck der Folter-Erfahrung verdichtet. Daher ist die visuelle Logik fähig, die *Präsenz leiblicher Erfahrung zu ko-konstituieren*. Die bedrohliche Evidenz der Folter ist ein Effekt dieser Präsenz der Fotografie, ebenso das Person-Sein des Mannes, dessen Persönlichkeit durch die Folter beschädigt wurde. Die Fotografie hat einen paradoxen Charakter und führt uns gleichzeitig Nahes und Fernes, Unmittelbares und Nicht-Verstehbares vor Augen.

4. Schlussfolgerungen

Das betrachtete Bild stammt von James Nachtwey, einem bekannten Kriegs- und Krisenfotografen. Es steht natürlich in Frage, ob der Fotograf die eben beschriebenen fein austarierten, gewissermaßen schwebenden Bildverhältnisse von Empathie und Distanz, von Objektivierung und Subjektivierung bewusst in diesem Foto inszeniert hat. Seine Kritiker behaupten, dass Nachtweys Bilder von Zynismus zeugen, da sie trotz ihres oft grauenvollen Inhaltes mit allen Mitteln der fotografischen Ästhetik gestaltet wurden. Doch spricht vieles dafür, dass gerade die ästhetische Gestaltung der Bilder ihren Inhalt nicht entwertet oder konterkariert. Die Ästhetik der Bilder verdichtet im Gegenteil die dargestellten Erfahrungen, das Leid und die Gewalt; und dabei wird das punctum, die Fähigkeit des Bildes, den Betrachter zu berühren und zu bewegen, intensiviert. James Nachtwey begreift sich als Zeuge des Geschehens, der Bilder mit ‚ikonischem Charakter‘ zu schaffen versucht; seine Bilder sollen die Öffentlichkeit aufrütteln und zum Handeln bewegen, um das Leiden zu beenden. Jedoch mögen die Fotografien auch in politischer Absicht gemacht worden sein – sie können dennoch in den Sog der ‚Nachtseite‘ der Populärkultur geraten: Begibt man sich in die entsprechenden Internet-Blogs, kann man Zeuge einer solchen Rezeption werden – die düstere Kriegs-Fotografie von James Nachtwey hat viele Fans, darunter findet sich auch das Muster des ‚obszönen Genießens‘, das Žižek (2004) beschrieb.

Die Bilder selbst sind in bester Absicht und nach allen Regeln der fotografischen Kunst hergestellt. Gerade aufgrund der eingesetzten ästhetischen Mittel ist das punctum dieser Bilder von einer solchen Kraft, dass es kaum zu ertragen ist. Doch Kriegs- und Krisenbilder kann man nicht betrachten und angemessen verstehen, ohne zur Empathie bereit zu sein – genau genommen zu einem Maß an Empathie, das bereit ist, Unaushaltbares und Unverstehbares auszuhalten. Diese Überlegungen verschieben die gestellte Frage von den Bildern selbst auf das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter: Ist der Betrachter in der Lage, das Bild zu verstehen und die Empathie, die überhaupt erst die Betrachtung dieses Leids rechtfertigen würde, aufzubringen? Die Frage lautet also andersherum: Darf das darge-

stelle Leid, in dieser bildlich intensivierten und verdichteten Form, zu *jedweder* Betrachtung ausgestellt werden? Hinzu kommt: Die Bilder begegnen dem Betrachter in der Regel ohne Kontext, ohne Erklärungen, ohne Geschichte des kriegerischen Konflikts, und werden so, ikonisch fotografiert und aus ihrem politischen Kontext gerissen, zu Ikonen allgemeiner menschlicher Erfahrung des Leids und der Gewalt. Damit konterkarieren sich die Bilder selbst, denn wenn sie zu Ikonen des Leids und der Gewalt werden, so spricht vieles dafür, dass sie den Betrachter zur Akzeptanz und nicht zum Protest gegen die Geschehnisse bewegen.

Der Kampf um die Bilder ist zuletzt einer, der darum streitet, wie die Bilder zu verstehen sind. Die Bilder haben eine visuelle Eigenlogik, aus deren Regeln und aus deren Dynamik sie ihre Stärke und Intensität beziehen. Bilder haben eine große symbolische Kraft. Doch selbst für die kraftvollsten und ‚eindeutigsten‘ Bilder gilt: Der Streit um ihre Rahmung *bedarf eben auch der Worte*. Insofern führt der vielzitierte Satz: ‚Ein Bild sagt mehr als tausend Worte‘ in die Irre. Denn Bilder können uns erreichen und berühren, da sie an unsere leiblichen, nicht-propositionalen Erfahrungen direkt anknüpfen. Und dennoch: Sie erklären sich nicht von selbst.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Baudrillard, Jean (1978): Agonie des Realen. Berlin : Mervé
- Benjamin, Walter (2002): Kleine Geschichte der Photographie. In: Benjamin (2002): 300-324
- Benjamin, Walter (2002): Medienästhetische Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Benjamin, Walter (2009): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Boehm, Gottfried (1978): Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Gadamer/Boehm (1978): 444-471
- Boehm, Gottfried (2006): Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink
- Boehm, Gottfried (2008): Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Univ. Press
- Bosch, Aida (2010): Konsum und Exklusion. Eine Kultursoziologie der Dinge. Bielefeld: transcript
- Bourdieu, Pierre u. a. (2006): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt
- Butler, Judith (2009): Frames of War. When Is Life Grievable? London/New York: Verso
- Denzin, Norman K./Lincoln, Yvonna S. (Hrsg.) (1994): Handbook Qualitative Research. Thousand Oaks; London; New Dehli: Sage Publications
- Fischer, Joachim/Joas, Hans (Hrsg.) (2003): Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne. Frankfurt am Main: Campus
- Flusser, Vilém (1997): Medienkultur. Frankfurt am Main: Fischer Verlag
- Flusser, Vilém (1999a): Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography
- Flusser, Vilém (1999b): Für eine Philosophie der Photographie. Göttingen: European Photography
- Gadamer, Hans-Georg/Gottfried Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1978): Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Gadamer, Hans-Georg (1967) (Hrsg.): Das Problem der Sprache. München: Fink

- Harper, Douglas (1994): On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads. In: Denzin/Lincoln (1994): 403-412
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: De Gruyter
- Merleau-Ponty, Maurice (2003): Das Primat der Wahrnehmung. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Mitchell, W. J. T. (2005): Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Beck
- Mitchell, W. J. T. (2008): Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Mongardini, Carlo (2003): Das Individuum in der Kultur der globalen Kommunikation. In: Fischer/Joas (2003): 439-456
- Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie. Köln: Dumont
- Plessner, Helmuth (1967): Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks. In: Gadamer (1967): 555-556
- Raab, Jürgen (2008): Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen. Konstanz: UVK
- Scarry, Elaine (1985): The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World. New York/Oxford: Oxford University Press
- Simmel, Georg (1995): Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel (1995): 116-131
- Simmel, Georg (1995): Gesamtausgabe Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908/I. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Soeffner, Hans-Georg (2004): Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Konstanz: UVK
- Sontag, Susan (1980): Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer
- Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main: Fischer
- Žižek, Slavoj (2004): „Die Amerikaner kontrollieren gar nichts! Nicht mal sich selbst!“ Berliner Zeitung vom 23. Juni