

Bildeffekte

Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen

von Cornelia Brink

Abstract: „The Power of Images“, and in particular their emotional effect, is a common topos in historiography and other disciplines. Nevertheless it is not clear what the topos stands for. By exploring emotional responses to pictures, this article proposes a preliminary methodology for future case studies. Where do historians find their material when searching for emotional effects? In what ways do historians actively produce the images they then analyse? This article debates these questions using photographs dating from the First World War to the War in Iraq in 2003.

„Bilder fallen ins Auge wie alles, was wir sehen. Insofern wohnt ihnen eine eigene Wirkmacht und Wirkkraft inne, der wir als Sehende ausgesetzt sind.“¹ Der Philosoph Bernhard Waldenfels, von dem das Zitat stammt, macht seine Leser auf einen ebenso selbstverständlichen wie gern übersehenen Aspekt der Wahrnehmung von Bildern aufmerksam, wenn er danach fragt, „wie Bilder als Bilder wirken, wie sie uns überraschen als Bilder“.² Seine Überlegung leitet hier einen geschichtswissenschaftlichen Beitrag über Bildeffekte ein, um auf eine grundlegende Differenz hinzuweisen, die zwischen Sprache und Bildern besteht – eine Differenz, die auch Quellenkritik und historische Rezeptionsforschung visueller Hinterlassenschaften zu bedenken haben. Anders als bei Waldenfels soll es an dieser Stelle indes nicht um einen theoretischen Entwurf zur Wirkmacht von Bildern und auch nicht um eine systematische Arbeit am Begriff gehen. Gleichwohl erweisen sich Rekurse auf Bildtheorien und Begriffsarbeit als unverzichtbar, wenn am Beispiel der Fotografie als einem technischen Bild, mit spezifischen sozialen Gebrauchswesen und dem Medium eigenen Wirkungen erste Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen vorgestellt werden. Angesichts des aktuellen Forschungsstands einer Emotionsgeschichte der Bilder – beziehungsweise einer Mediengeschichte, die nach Emotionen fragt – rücken vorerst methodologische Fragen ins Zentrum. Bezugspunkt ist vor allem die Gegenwart. Fallstudien, die den Zusammenhang von Medium und Emotion als konkreten me-

1 Bernhard Waldenfels, Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder, in: Gottfried Boehm u. a. (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 47 – 63, hier S. 47.

2 Ebd.

dien- und emotionshistorischen Sachverhalt analysieren, bleiben künftigen Studien vorbehalten.

Systematisch lassen sich drei Modi unterscheiden, wie Emotionen in Bezug auf Fotos thematisch werden. Sie begegnen erstens als Bildmotiv. Fotos zeigen Menschen in einem Moment, in dem sie lachen, weinen, das Gesicht vor Wut oder vor Schmerz verziehen. Fotografien vermögen zweitens emotionale Reaktionen bei denen auszulösen, die sie anschauen. Der Betrachter empfindet bei ihrem Anblick Heiterkeit, Freude, Sehnsucht. Fotos können befremden, verstören, hilflos oder zornig machen, sie wecken Angst, Schaulust oder Begehren. Neben den im Foto repräsentierten Gefühlen und den Reaktionen von Betrachtern geben drittens wissenschaftliche und populäre Diskurse Auskunft darüber, wie das Verhältnis von Fotografie und Emotionen in der Vergangenheit gedacht, wie es erwartet oder postuliert wurde. In der Absicht, die Argumentation zuzuspitzen, richtet sich der Fokus im Folgenden auf die Betrachter.³ Wo und wie sind emotionale Reaktionen auf Fotografien überliefert? Wie lassen sie sich verstehen und analysieren? Sozialpsychologen, Kognitionswissenschaftlern, Neurobiologen, die ihre Probanden befragen, Hirnströme oder Pulsfrequenzen messen, stehen Verfahren zur Verfügung, auf die Historiker, die sich in vergangene Zeiten begeben, nicht zurückgreifen können.⁴ Sie benötigen ein eigenes Instrumentarium, das freilich Übernahmen aus Nachbardisziplinen einschließt.

Medientheoretische Überlegungen zur Fotografie führen im ersten Teil in die Problematik ein. Im zweiten Teil werden Praktiken im Umgang mit Fotos diskutiert, in denen emotionale Reaktionen ihren Ausdruck finden. Das ist der Fall, wenn Fotos ihren Kontext wechseln, etwa vom privaten in einen öffentlichen Raum, von einer Experten- in eine breitere Öffentlichkeit gelangen und auch dann, wenn das Sichtbare in Sprache transformiert wird. Bei der Versprachlichung dienen eine bestimmte Fotografie und zwei individuelle Betrachter als Beispiel; beim Kontextwechsel geht es um emotionale Aspekte medialer Kommunikation in größeren sozialen Zusammenhängen. Das Fazit schließlich formuliert weiterführende Fragen, denen in einem größer angelegten Forschungsprojekt nachzugehen sein wird.

3 Das heißt nicht, Bildmotiv und Betrachterreaktion seien strikt voneinander zu trennen. Von eindeutigen Wechselwirkungen ist indes jedoch nicht auszugehen. Ein Foto, das einen leidenden, gequälten Menschen zeigt, kann, muss aber keine Empathie wecken. Die Aufnahme eines lachenden Menschen kann den Betrachter auch traurig stimmen, etwa, wenn die fotografierte geliebte Person nicht mehr lebt.

4 Wie wenig belastbar die Ergebnisse empirischer Sozialforschung sind, zeigt die Studie von Isabell Otto, *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*, Bielefeld 2008. Vgl. auch den instruktiven Überblick zur Medienwirkungsforschung von Vinzenz Hedinger, *Gefühlte Distanz. Zur Modellierung von Emotionen in der Film- und Medientheorie*, in: Frank Bösch u. Manuel Borrutta (Hg.), *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt 2006, S. 42–62.

I. Das Medium Fotografie

Einzelmedientheorien lehren, von Mediendifferenzen auszugehen statt allgemein von „Bildern“ zu sprechen: eine analoge Fotografie (sei es als Daguerreotypie, als Edeldruck auf Papier, als Farbdiapositiv oder andere) unterscheidet sich von einem Gemälde, von einer Grafik oder einem digital erzeugten Bild. Historiker befragen bisher vor allem analoge Fotografien als Quellen. Deren Eigenheiten lassen sich mit der Fotohistorikerin Herta Wolf so beschreiben:

Ob nun die Welt wie die Fliegen im Bernstein [...] in die fotosensible Schicht [...] einbalsamiert erscheint oder aber ob analoge fotografische Bilder als Sedimente von Photonen definiert werden, immer ist es ihre chemophysikalische Genese, mittels der sowohl ontologische als auch semiologische Fototheorien die Wirkung fotografischer Bilder auf ihre Betrachter begründen. Es ist ihre Konzeptualisierung als Naturselbstabdruck, die ihnen eine Welthaltigkeit verleiht, dank der wiederum jede Fotografie – unabhängig von der theoretischen Verankerung ihres Betrachters – mit einer herausragenden Beziehung zum Subjektiven, zur Erfahrung belehnt wird.⁵

Das, was auf dem Foto sichtbar ist, ist einmal gewesen; das Foto ist Spur, Index eines Gewesenen, aber auch nicht mehr.⁶ Dass etwas gewesen ist, sagt noch nichts darüber aus, welche Bedeutung spätere Betrachter dem, was dargestellt ist, geben werden. Fotografien treten nie isoliert auf. Die Zusammenhänge, in die sie gestellt, die Worte und Texte, mit denen sie erläutert werden, geben Hinweise darauf, wie diejenigen, die die Fotos zeigen, sie gesehen und verstanden wissen wollen. Solche Kontextualisierungen sind kontingent, sie verstehen sich nicht von selbst. Sie lenken die Rezeption, können Auseinandersetzungen provozieren, Zustimmung wie Widerspruch ernten, sogar soziale und/oder politische Folgen haben. Doch auch wenn sie so oder anders ausfallen, bleiben sie eingebunden in Zeit und Ort ihrer Entstehung. Dazu noch einmal Herta Wolf:

- 5 Herta Wolf, Die Tränen der Fotografie, in: Karin Harrasser u. a. (Hg.), *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007, S. 139 – 163, hier S. 139. Wolf folgt dem belgischen Fototheoretiker Philippe Dubois, der sich wiederum auf Roland Barthes und Charles S. Peirce bezieht.
- 6 Das ist eine heute gängige Bestimmung. Vgl. zu den Theorien, die das Foto als Abdruck, Spur und Index bestimmen, Peter Geimer, *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg 2009. Aus dieser Definition folgt, wie Milena Massalongo betont, nicht notwendigerweise, dass Fotografien ein materieller Rest des Gegenstandes sind, den sie abbilden. Eine solche Haltung behandle Fotografien wie moderne, profane Reliquien. Die medientheoretische Bestimmung schließt wiederum nicht aus, dass Fotos tatsächlich wie Reliquien genutzt werden können. Vgl. Milena Massalongo, Was von der Gewalt in Bildern übrig bleibt, in: Urs Stahel u. a. (Hg.), *Dark Side II. Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod*, Göttingen 2009, S. 255 – 258, hier S. 256 f.

Wir haben es bei Fotografien mit Bildern zu tun, die zwar immer die Evidenz des auf ihnen Abgebildeten behaupten, die uns darüber hinaus aber keine weiteren Erkenntnisse gewinnen lassen. [...] Ohne Erklärungen wie z. B. Bildunterschriften, ohne narrative Kontextualisierungen bleiben fotografische Bilder stumm. Die Sprache der Fotografie ist, wenn man so will, pure Evidenz.⁷

Das, was abgebildet sei, könne einzig zum Sprechen gebracht werden, wenn es mit Diskursen angereichert werde, seien dies nun die Kenntnisse der Betrachter, seien es historische Quellen, rechtliche Kommentare oder andere schriftliche Zeugnisse.

Sie erst erlauben die Einbettung von fotografischen Bildern in einen größeren Sinnzusammenhang. Das bedeutet aber, dass sich die eigentlichen Referenten von fotografischen Bildern nicht auf diesen selbst, sondern in den die Lektüre der Bilder steuernden Diskursen finden.⁸

Emotionale Wirkungen wären demnach keine Qualität der Fotografie allein, sondern fänden ihren Ausdruck in den Worten beziehungsweise in den Texten, welche – als von den Fotografien evozierte – deren spätere Wahrnehmung beeinflussen.

Urs Stahel, Kurator im Fotomuseum Winterthur, bestimmt die der Fotografie eigene Wirkmacht auf andere Weise und bezieht sich auf das, was auf einem Foto zu sehen ist. Die „Kraft des Faktischen, die Macht der realitätsnahen Darstellung“ unterscheide die Fotografie von anderen Bildern, „verbunden mit dem framing, dem örtlichen und zeitlichen Ausschneiden des Bildes aus dem Kontinuum der Wirklichkeit durch den Sucher der Kamera, und die Wahl von Zeit und Blende“. Diese Macht, so Stahel, verwandle jedes zeitfaktische „Es ist gewesen“ – von dem Wolf spricht – in ein bestimmtes, ein begründendes „so will ich (der Fotograf) es gesehen haben“. Darüber hinaus erkennt Stahel noch eine Form von performativer Macht:

Der Akt des Fotografierens ist nicht nur ein Dokumentieren, er ist immer auch ein Eingriff ins Geschehen: Kinder lachen, Frauen weinen – weil sie fotografiert werden. Bestimmte kriegerische Akte geschehen nur, weil eine Kamera (ein Fotoapparat, eine Fernsehkamera) zugegen ist.⁹

Historische Fotos aus den nationalsozialistischen Ghettos und Konzentrationslagern liefern zahlreiche Beispiele dafür, dass Menschen unwillkürlich, den

7 Wolf, Tränen der Fotografie, S. 162 f.

8 Ebd.

9 Urs Stahel, Körper, Bilder, Macht und Gewalt, in: ders. u. a., Dark Side II, S. 8–11. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp spricht in diesem Zusammenhang von einem „Bildakt“, vgl. Horst Bredekamp in zwei Gesprächen mit Ulrich Raulff, Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategien des Krieges, in: Kritische Berichte 33. 2005, S. 5–11. Jetzt auch ders., Theorie des Bildakts, Berlin 2010.

Konventionen folgend, auch dann in die Kamera lächelten, wenn ihnen tatsächlich nicht nach Lachen zumute sein konnte.¹⁰

Damit sind vier Charakteristika genannt, die Fotos von anderen Typen von Bildern unterscheiden und sie auf eine ihnen eigene Weise für eine starke Wirkung prädestinieren, noch bevor von einem konkreten Bildsujet die Rede ist: Erstens, ihr indexikalischer Bezug zum Geschehen, zweitens die Ähnlichkeit des Abgebildeten mit der Szene, die sich vor der Kamera abspielte, verbunden drittens mit der Entscheidung des Fotografen, diese in spezifischer Weise „in Szene zu setzen“ und schließlich, viertens, die Möglichkeit, dass manche Dinge überhaupt nur geschehen, damit oder weil ein Foto entsteht. Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass Fotografien ihre Wirkung der Tatsache verdanken, dass wir als Betrachter wissen, wie sie entstehen. Denn auch das unterscheidet Fotos von anderen Bildmedien: (Fast) jeder fotografiert selbst oder wird fotografiert und besitzt mindestens rudimentäre Kenntnisse oder Erfahrungen mit dieser Praxis. Die Zahl derjenigen, die in Öl malen, Holzschnitte fertigen, Comics zeichnen oder Videoclips drehen ist zweifellos begrenzter. Ob die genannten Eigenschaften der Fotografie später in konkreten Rezeptionssituationen tatsächlich wirksam werden, ist damit noch nicht gesagt. Medienontologien öffnen den Blick für Mediendifferenzen. Es geht um Möglichkeiten, wie Fotos gesehen und genutzt werden können. In den jeweiligen historischen Kontexten können sie aktualisiert, aber ebenso auch modifiziert werden.

II. Kontextwechsel

1. Knipserfotos von Soldaten in der Wehrmachtausstellung

Dass und auf welche Weise Fotos immer wieder neu gesehen werden und wie dabei Emotionen erkennbar werden, lässt sich zunächst am Beispiel der Hamburger Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht, 1941 – 1944“ (1995 – 1999) und dann an weniger bekannten Aufnahmen verwundeter Soldaten aus vergangenen und aktuellen Kriegen genauer zeigen. Die Fotos selbst veränderten sich nicht, allein Ort, Zeit und gesellschaftlicher Kontext ihrer Präsentation wechselten, und damit veränderte sich auch das, was die verschiedenen Betrachter sahen und wie sie es sahen. Durch das Herauslösen von Fotografien aus einem „Originalkontext“ werden Stellungen produziert und somit der historischen Analyse Emotionen als Reaktionen auf Fotos zugänglich.¹¹

10 Vgl. zum Thema der Emotionen im Foto die Beiträge in Katharina Sykora u. a. (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006.

11 Selbstverständlich zieht nicht jeder Kontextwechsel öffentliche Debatten nach sich. Bleiben diese aus, so mag das ein Indiz dafür sein, dass neue Rahmung und Rezeption weitgehend in Einklang miteinander stehen.

Die Kuratoren der ersten Wehrmachtsausstellung wollten zeigen, dass die Wehrmacht als Institution in die Ermordung der europäischen Juden involviert war. Zugleich sollte die Ausstellung der seit Kriegsende vorherrschenden öffentlichen Meinung von der „sauberen Wehrmacht“ entgegentreten.¹² Um diesen Mythos zu entkräften und die neue Position zu untermauern, wurden Dutzende Fotos präsentiert. Ein großer Teil stammte von Wehrmachtssoldaten selbst; die Fotografien zeigten sie als Täter oder als Zuschauer bei Erhängungen, Misshandlungen und Deportationen. Solche Fotos wurden trotz bestehender Fotografierverbote nicht heimlich aufgenommen.¹³ Dass Wehrmachtsangehörige fotografierten beziehungsweise ihren Kameraden Abzüge abkauften, war gängige Praxis. Die Bilder kursierten unter den Soldaten, gelangten aber auch in die Hände von Familienangehörigen. Über die Absichten der Soldaten, Aufnahmen von Toten und Misshandelten zu machen, sie zu kaufen und aufzubewahren, kann man nur spekulieren.¹⁴ In Kriegsfotoalben finden sich solche Fotos seltener – darin überwiegen Motive, die den Krieg als Reise oder Abenteuer zeigen.¹⁵ Sie wurden aber in den Familien aufbewahrt, und ein Teil gelangte, wenn deutsche oder österreichische Soldaten im Krieg umkamen oder in Gefangenschaft gerieten, als Beweismaterial für künftige Prozesse gegen den früheren Kriegsgegner in Archive. Für eine größere Öffentlichkeit waren solche Fotos nie bestimmt.

- 12 Dazu Alexander Pollak, Die Historisierung eines Tabubruchs. Von der umstrittenen Entmythologisierung des Bilds der „sauberen Wehrmacht“ zur versachlichten Dokumentation des Vernichtungskrieges. Ein Vergleich der beiden Wehrmachtsausstellungen, in: *zeitgeschichte* 29. 2002, S. 56–63.
- 13 Zur Praxis des Fotografierens und zu Fotografierverboten vgl. Bernd Boll, Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg, in: *Fotogeschichte* 22. 2002, S. 75–88; Miriam Y. Arani, *Fotografische Selbst- und Fremdbilder von Deutschen und Polen im Reichsgau Wartheland 1939–1945*, Hamburg 2008.
- 14 Dazu Helmuth Lethen, Der Text der Historiografie und der Wunsch nach einer physikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtsausstellungen, in: *zeitgeschichte* 29. 2002, S. 76–86, hier S. 83.
- 15 Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2009; Peter Jahn u. Ulrike Schmiegelt (Hg.), *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945*, Berlin 2000.

Mit der Hamburger Ausstellung entfalteten die Knipserbilder der Soldaten eine neue Wirkung.¹⁶ Am öffentlichen Ort erhielten sie einen Wert,

den sie nicht hatten, solange sie in sowjetischen, polnischen oder serbischen Depots, in Uniformjacken oder Brieftaschen zum Müll der Geschichte gehörten, sorglos archiviert auf Interessenten warteten oder in exklusiven Kabinetten der Militärgeschichten den Blicken des großen Publikums entzogen waren.¹⁷

In der Ausstellung bezogen die Fotografien als Beweismittel einer quasi-juristisch argumentierenden visuellen Anklage Stellung gegen jene, die sie aufgenommen oder gekauft hatten; an diesem Ort richteten sich die Bilder gegen ihre Urheber.¹⁸

Die öffentliche Präsentation von Bildern, die lange Zeit dem privaten Erinnerungshaushalt vorbehalten gewesen waren, wurde als Provokation, sogar als Tabubruch wahrgenommen. Von der „Wucht der Bilder“ und ihrer „schockierenden Wirkung“ sprachen nicht allein die Kritiker der Ausstellung,¹⁹ sondern auch jene, die ihrer Grundaussage zustimmten. Woher kam die besondere Emotionalität? Wie lässt sie sich erklären? Der Skandal der Wehrmachtsausstellung, ihre Schockwirkung bestand Literaturwissenschaftler Helmuth Lethen zufolge darin, dass die Fotos die Trennungslinien zwischen den Bildhaushalten von Krieg auf der einen Seite und Verbrechen auf der

16 Dabei spielte vermutlich nicht allein die Art und Weise ihrer Präsentation eine Rolle, sondern auch der Zeitpunkt. Die Dokumentation „Der Krieg gegen die Sowjetunion 1941 – 1945“, die die „Topographie des Terrors“ 1991 aus Anlass des 50. Jahrestags des Überfalls auf die Sowjetunion in Berlin zeigte, erreichte keine auch nur annähernd vergleichbare Resonanz. Das gilt auch für die spätere Ausstellung „Foto-Feldpost“, die im Jahr 2000 im Deutsch-Russischen Museum Karlshorst zu sehen war. Eine Auswahl von Fotografien aus der Wehrmachtsausstellung erreichte ein Publikum mittelbar über die Bildberichterstattung in den Medien. Dazu Elke Grittmann u. Monika Pater, *Wider die Erinnerung. Der mediale Diskurs um die Ausstellung „Vernichtungskrieg“*, in: Michael Th. Greven u. Oliver von Wrochem (Hg.), *Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik*, Opladen 2000, S. 337 – 353, hier S. 348 – 350.

17 Lethen, *Text der Historiografie*, S. 76.

18 Dieses Phänomen beschreibt Anton Holzer auch für Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg sowie für die Fotos, die amerikanische Soldaten 2004 im Gefängnis von Abu Ghraib im Irak aufgenommen haben: ders., *Der lange Schatten von Abu Ghraib. Schaulust und Gewalt in der Kriegsfotografie*, in: *Mittelweg* 36. 2006, S. 4 – 21.

19 Volker Ullrich, *Von Bildern und Legenden. Der neue Streit um die Wehrmachtsausstellung zeigt, wie sorgfältig mit Fotodokumenten gearbeitet werden muss*, in: *Die ZEIT*, 28. 10. 1999, unter <http://www.zeit.de/1999/44/199944.wehrmachtsausste.xml>; Omer Bartov u. a., *Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 – 1944“*, S. 16 f., unter http://www.his-online.de/fileadmin/user_upload/pdf/veranstaltungen/Ausstellungen/Kommissionsbericht.pdf.

anderen Seite überschritten und Überschneidungen im Handlungsraum der Wehrmacht sichtbar machten. Dieselben Fotos, die jahrzehntlang in Schachteln, auf Dachböden oder in Archiven aufbewahrt worden waren, ohne dass jemand nach ihnen gesucht hätte, eröffneten im Sinne Lethens als „Generatoren von Evidenz“ seit 1995 eine neue Sicht auf den Krieg. Ehemalige Angehörige der Wehrmacht, aber auch deren Frauen, Kinder und Enkelkinder sahen sich an öffentlichen Orten mit Fotos konfrontiert, die deutsche und österreichische Lebens- und Familiengeschichten in den Kontext von Auschwitz und Völkermord rückten.

Wissenschaftler haben die heftigen Emotionen, die dieses neue *framing* immerhin mehr als vierzig Jahre alter Fotografien weckte, unterschiedlich erklärt: psychoanalytisch als Wiederkehr des bis dahin Verdrängten im und als Bild; biografiegeschichtlich als drohenden Einsturz eines Erinnerungsgebäudes, das sich die Soldaten nach 1945 errichtet hätten; medientheoretisch als eine dem Medium Foto innewohnende Potenz, das Vergangene nicht nur zu zeigen, sondern dessen Spur zu fixieren oder mit dem Verweis auf die Spannung, die zwischen der Faktizität der Fotografie (ihr „Es-ist-gewesen“) und der „Unvorstellbarkeit“ oder „Unglaublichkeit“ der abgebildeten Ereignisse bestehe.²⁰ Viele wissenschaftliche Aussagen über die Emotionen beim Betrachter blieben jedoch noch vage. Sicher ist allein, dass Emotionen ihren Niederschlag in verschiedenen Textsorten, darunter Parlamentsreden, Presseartikel, Leserbriefe, und in mündlichen Äußerungen fanden.²¹ Die wenigen vorliegenden empirischen Untersuchungen machen darauf aufmerksam, dass es auch hier sinnvoll ist, genauer zu differenzieren. So bestätigt Ilka Quindeau in ihrer Fragebogenstudie zur Rezeption der Ausstellung, diese habe eine hohe emotionale Beteiligung ausgelöst und spezifiziert diese anschließend in ihren jeweiligen Auswirkungen:

Die emotionale Beteiligung steigt mit dem Alter der Befragten. [...] Die häufigsten Nennungen erhielten bei mehr als der Hälfte der Befragten das Gefühl der Betroffenheit und der Trauer. Danach folgten das Erschrecken, die Scham und die Wut. Sehr gering ist die Anzahl derer, die sich durch die Ausstellung diffamiert, beschuldigt oder falsch informiert fühlen. [...] Frauen zeigten sich häufiger wütend, erschreckt und traurig; während sich Männer häufiger durch die Ausstellung diffamiert fühlen.²²

- 20 Gerald Lamprecht, *Kriegsphotographie als Ort der Erinnerung. Photographie zwischen privat und öffentlich am Beispiel eines Kriegererinnerungsalbums und des Diskurses um die Photographien der Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“*, in: eForum zeitGeschichte 2/3. 2002, unter <http://www.eforum-zeitgeschichte.at>.
- 21 Zu letzterem vgl. den Dokumentarfilm *Jenseits des Krieges*, Aichholzer Filmproduktion, Österreich 1996.
- 22 Ilka Quindeau, *Erinnerung und Abwehr. Widersprüchliche Befunde zur Rezeption der Ausstellung „Vernichtungskrieg“*, in: Greven, *Krieg in der Nachkriegszeit*, S. 291 – 306, hier S. 294 – 296. Die Studie wurde vom 22.4.–6.5.1997 in Frankfurt in Kooperation mit

Andere Studien legen nahe, dass es auch vom Medium abhängen kann, welche Emotionen von den Betrachtern jeweils verbalisiert wurden. So unterschieden sich die Angaben in Fragebögen von den deutlich kritischeren Stellungnahmen in Leserbriefen.²³ Wie Betroffenheit – ein Gefühl, das erst im Kontext gesellschaftlicher Individualisierungsprozesse seit den späten 1960er Jahren sozial relevant und öffentlich artikulierbar geworden ist – und Trauer, Erschrecken, Scham oder Wut jeweils konnotiert waren, thematisiert die Untersuchung leider nicht.

2. Medizinische Fotografien in populären Veröffentlichungen

Fotos müssen nicht notwendigerweise die Grenze zwischen privat und öffentlich überschreiten, um Emotionen zu wecken, die dann intersubjektiv kommuniziert und schriftlich fixiert werden. Vergleichbares kann geschehen, wenn Fotografien den Kreis einer Fachöffentlichkeit verlassen und Laien zugänglich gemacht werden. Der Fotoband „War Surgery in Afghanistan and Iraq. A Series of Cases 2003 – 2007“, herausgegeben von Ärzten der US-Army, sollte anfangs ausschließlich Militärärzten zur Verfügung stehen; mittlerweile kann jeder Interessierte das Buch über den Internetbuchhandel erwerben.²⁴ In dem „clinical-technical work of applied medicine“²⁵ beschreiben die Autoren 83 Fallbeispiele schwerstverletzter amerikanischer Soldaten, aber auch iranischer und afghanischer „Kombattanten“, darunter Kinder, die unter den Bedingungen des Krieges chirurgisch versorgt werden. Das reich illustrierte Buch zeigt Schwarz-Weiß-Zeichnungen und Diagramme sowie Scans von Computer- und Magnetresonanztomografien, die jeweils ausführlich erläutert werden. Hinzu kommen etwa 250 Farbaufnahmen, darunter Porträtfotos von Gesichtsverletzten, gelegentlich anonymisiert durch einen Balken vor den Augen, und ebenso Aufnahmen, die die Chirurgen bei ihrer Arbeit am schwerstverletzten menschlichen Körper zeigen. Auch Fotos, die außerhalb des ärztlichen *settings* aufgenommen wurden, sind zu sehen: Waffen, brennende Fahrzeuge, Explosionen, ein Arzt, der ein Kind trägt, ein anderer mit einer Santa-Claus-Mütze auf dem Kopf. Eingeleitet werden die Kapitel von insgesamt acht fast seitenfüllenden Schwarzweiß-Fotos. Sie zeigen den Krieg, wie er aus den Medien bekannt ist: erschöpfte, aber körperlich intakte, auch weinende amerikanische Soldaten als Kameraden, die sich umarmen.²⁶ Diese

dem Fritz Bauer Institut durchgeführt. Von 10.000 in der Ausstellung „Vernichtungskrieg“ ausgelegten Fragebogen kamen etwa 3.500 zurück.

23 Vgl. Johannes Klotz, Die Rezeption der Ausstellung „Vernichtungskrieg“ in Leserbriefen, in: Greven, Krieg in der Nachkriegszeit, S. 307 – 323, hier S. 317 – 319.

24 Shawn Christian Nessen u. a., War Surgery in Afghanistan and Iraq. A Series of Cases 2003 – 2007, Falls Church 2008.

25 Nessen u. a., Introduction, in: ebd., S. xxii.

26 Viele der Fotos, die außerhalb der Operationsbaracken entstanden, stammen von David Leeson, einem Fotoreporter der *Dallas Morning News*. Leeson begleitete die amerika-

Bilder können den Betrachtern die Möglichkeit bieten, kurz Atem zu holen, bevor sie weiterblättern und sie erwecken den Eindruck, als wollten die Herausgeber sich selbst und den Lesern visuell bestätigen, dass die Kriege trotz der Verwundungen und Zerstörungen gerechtfertigt seien.

Den Herausgebern zufolge zielt das Buch auf „immediate trauma care“.²⁷ Es soll Ärzte mit neuen Operationstechniken bei bislang wenig bekannten Verletzungen vertraut machen, mit denen aufgrund moderner Waffen zu rechnen war. Zahlreiche Zitate, unter anderem von Abraham Lincoln, und Widmungen – „TO SERVICE. To the Soldiers, Marines, Airmen, and Sailors who have sacrificed so much for their country“ –, außerdem das Vorwort des ABC-Kriegsberichterstatters Bob Woodroff legen indes einen größeren Adressatenkreis und eine patriotische Haltung nahe, die über das rein Medizinische hinausgehen.²⁸ Das Format eines gewichtigen *coffee table book*, das die praktische Handhabung am OP-Tisch nicht gerade erleichtert, die durchdachte Anordnung von Fotos und Texten sowie die Aufnahme auch solcher Fotografien, die nicht medizinisch im strikten Sinn sind, stützen die Vermutung, die Herausgeber hätten eine größere Verbreitung beabsichtigt. Zu diesem Schluss kommen auch niederländische Medizinhistoriker und -ethiker in einem Beitrag zu ethischen Fragen, wie sie sich mit der Publikation medizinischer Fotografien stellen:

Strictly speaking, it is not a pure medical instruction manual; it is a statement about the reality of modern war. It is a book to honour the people who gave their lives, and to the ones who try to save them.²⁹

„War Surgery in Afghanistan and Iraq“ konnte erst nach einer längeren Auseinandersetzung mit den zuständigen militärischen Einrichtungen veröffentlicht werden. Diese hatten befürchtet, die Feinde könnten darin Informationen finden, die ihnen nicht zugänglich gemacht werden sollten. An der Heimatfront wiederum könnten Fotos von der „grim nature of today’s wars“ die Überzeugung von der Legitimität der Kriege erschüttern. „The information contained herein will foster discussion that may form the basis of policy and doctrine“, schreiben die Herausgeber im Impressum und rechneten offensichtlich damit, dass diese Debatte nach der Publikation eine Fortsetzung finden würde. Doch auch nachdem das Buch erscheinen konnte und 2009 sogar von der American Medical Writers Association mit dem Preis für medizinische Publikationen ausgezeichnet worden war, blieb eine kritische

nische Invasion in den Irak als „embedded journalist“ mit der 3. Infanteriedivision der US-Army.

27 Nessen u. a., Introduction, S. xv f.

28 Ebd., S. xxii.

29 Leo van Bergen u. a., From Goya to Afghanistan. An Essay on the Ratio and Ethics of Medical War Pictures, in: *Medicine, Conflict and Survival* 26. 2010, S. 124 – 144, hier S. 138 f.

Kontroverse aus. Nur wenige Zeitungen brachten Berichte oder Rezensionen.³⁰ In deren Zentrum standen die Fotos: Sollte und durfte diese Seite des Krieges gezeigt werden? Legitimierte das medizinische Interesse die Veröffentlichung? Welche politischen und emotionalen Reaktionen waren zu erwarten? Die Zeitungsberichte knüpften damit an die Auseinandersetzungen an, die bereits vor der Publikation geführt worden waren. Dass ein Bildband, der schonungslos dokumentierte, mit welchen Gefahren für Leib und Leben amerikanische Soldaten bei einem Einsatz im Irak und in Afghanistan zu rechnen hatten, weitgehend ohne öffentliche Resonanz blieb, ist bemerkenswert. Tatsächlich waren Fotos von invaliden Soldaten in der amerikanischen Öffentlichkeit zum Zeitpunkt des Erscheinens schon sehr präsent. Sie fanden sich jedoch an anderen Orten und in andere politische und mediale Zusammenhänge gestellt.

So kursieren seit 2004 Fotografien und Interviews, die die amerikanische Fotografin Nina Berman von US-Veteranen des Irakkrieges in deren privater Umgebung, in Krankenhäusern und in Institutionen des Militärs aufgenommen hat, in Museen und Galerien, in Universitäten und Rathäusern, als Film, in Printmedien und im Internet. Bermans Aufnahmen – darunter vor allem das Foto „Marine Wedding“ von einer jungen Braut und einem Bräutigam, dessen Gesicht bei einem Selbstmordattentat verbrannt wurde und trotz mehrerer Operationen bis zur Unkenntlichkeit entstellt bleiben würde – haben in den USA und in europäischen Ländern über mehrere Jahre hin kontinuierlich Stellungnahmen provoziert.³¹ Sie dokumentieren emotionale Reaktionen auf die Bilder, aber auch Empfindungen und Einstellungen gegenüber dem Krieg im Irak, dessen körperliche Folgen Berman bei einzelnen Soldaten in künstlerischer und politischer Absicht festgehalten hat, und es sind Kommentare, die im Fall von „War Surgery in Afghanistan and Iraq“ ausblieben, dessen

30 Vgl. z. B. Donald G. McNeil Jr., To Heal the Wounded, in: *The New York Times*, 5. 8. 2008 (mit einem Interview, in dem einer der Herausgeber die Intentionen des Buches erläutert, online verfügbar unter <http://www.nytimes.com/2008/08/05/health/05surg.html?ex=1375675200&en=1459f0a61596c962&ei=5124&partner=permlink&exprod=permlink>); sowie die Leserbriefe in der Ausgabe vom 12. 8. 2008 unter <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9506E1D6143E>

F931 A2575BC0 A96E9C8B63. Vgl. außerdem die Rezension von S. Halpern, *The War We Don't Want to See*, in: *New York Times Review of Books*, 18. 12. 2008, S. 60–62.

31 Vgl. die Listen zu Ausstellungen und Presseberichten unter <http://www.purpleheartbook.com/>; zu den Reaktionen auf „Marine Wedding“, für das Berman 2006 den World Press Photo Award erhielt, auch Lindsay Beyerstein, *The Face of War*, im online-Magazin *Salon*, unter http://www.salon.com/life/feature/2007/03/10/berman_photo. Für diese Hinweise danke ich Vera Marstaller herzlich. Auch in Deutschland wurden Bermans Fotos mehrfach ausgestellt, unter anderem von Oktober bis Dezember 2009 im Kunstraum Potsdam.

Abbildungen den Betrachter an Orte führen, wo die Wunden – im wörtlichen Sinn – noch offen liegen.

Über die Frage, ob medizinische Fotografien aus Kriegskontexten öffentlich zugänglich gemacht werden sollen, wird nicht erst heute gestritten. Entsprechende Diskussionen wurden bereits in den 1920er Jahren geführt, als der Schriftsteller und Pazifist Ernst Friedrich für den Fotoband „Krieg dem Kriege“ und für sein „Antikriegsmuseum“ unter anderem auf medizinische Aufnahmen so genannter „Kriegszermalmter“ aus dem Ersten Weltkrieg zurückgriff, auf Fotos, die wenige Jahre zuvor Ärzten, aber auch Laien die Möglichkeiten vor allem der Kiefer- und Gesichtschirurgie demonstrieren sollten.³² In diesen Bildern, so legitimierte Friedrich seine Publikation, zeige sich das „wahre Antlitz des Krieges“.

Die Historikerin Sandy Callister hat kürzlich in einem britischen Archiv Aufnahmen aus einem vergleichbaren Kontext gefunden und teilweise publiziert. Es handelt sich dabei um knapp dreihundert Fotografien gesichtsverletzter neuseeländischer Soldaten, die im Ersten Weltkrieg auf der Seite Großbritanniens im Mittleren Osten und an der Westfront kämpften.³³ Als Dokumente eines „surgical/clinical gaze“ hatten die Aufnahmen wie diejenigen in Friedrichs noch heute bekanntem Buch zunächst wissenschaftliche und pädagogische Funktionen erfüllt. Mit ihrer Hilfe, so die damaligen Chirurgen, seien Operationen besser zu planen, könnten Medizinstudenten Fallgeschichten studieren und die sich etablierende plastische Chirurgie als eigene Disziplin für sich werben.³⁴ Ihre Argumente glichen denen der Herausgeber von „War Surgery in Afghanistan and Iraq“. Callister rückte die „verstörenden Bilder“,³⁵ die sie nun als Historikerin neunzig Jahre später ans Licht einer größeren Öffentlichkeit brachte, aus dem medizinischen Zusammenhang ihrer Entstehung in den der Erinnerungskultur ihres Landes. Zweifellos ist davon auszugehen, dass emotionale Reaktionen auf die Fotos von Kriegsverletzten nach dem Ersten Weltkrieg kulturell anders vermittelt waren als zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Doch auch 2007 musste die Entscheidung, die Aufnahmen einem größeren Adressatenkreis zugänglich zu machen, noch gerechtfertigt werden:

32 Astrid Deilmann, Grenzen des Darstellbaren in der Fotografie. Anmerkungen zu Ernst Friedrichs „Krieg dem Kriege“ von 1924, in: Raoul Zühlke (Hg.), Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg, Hamburg 2000, S. 395–430. Zum Kontext vgl. auch Sabine Kienitz, Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923, Paderborn 2008.

33 Vgl. dazu Sandy Callister, „Broken Gargoyles“. The Photographic Representation of Severely Wounded New Zealand Soldiers, in: Social History of Medicine 20. 2007, S. 111–130.

34 Ebd., S. 114.

35 Ebd.

To re-examine these archives is to cart a history of the politics of looking at the suffering of others. [...] Medical photography is, for me, the most problematic of our wartime visual narratives. This category of war photographs brings into sharp relief the tension between remembering and forgetting.³⁶

Offensichtlich macht es einen Unterschied, ob Ärzte Kriegsverletzungen im Foto dokumentieren, um ihren Kollegen und Studenten die jeweils neuesten Möglichkeiten der Chirurgie vorzuführen, oder ob medizinische Laien Aufnahmen beschädigter Körper in Bildbänden oder Ausstellungen anschauen. Gemeinsam ist den Fotografien verletzter Körper und zerstörter Gesichter aus dem Ersten Weltkrieg und dem Irakkrieg, dass sie die bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bekannten visuellen Darstellungen des Kriegs um neue Bilder und damit zugleich um neue Imaginationen ergänzten. Auch das erklärt ihre Wirkung.³⁷ Ob dann zu einem späteren Zeitpunkt mit den Fotos gegen oder für einen Krieg argumentiert wird, welche Lektürepräsentationen ihnen in den jeweiligen Text-Bild-Produktionen eingeschrieben werden, geben die Motive allein nicht vor: „Medical war photos have medical, political and emotional connotations and therefore have an impact on the medical consequences of waging war as well as (medical) protest against war.“³⁸ Weil mit beidem, und darüber hinaus mit heftigen emotionalen Reaktionen zu rechnen war, musste der Kontextwechsel von der Fachöffentlichkeit in eine breitere Öffentlichkeit jeweils legitimiert werden. Die Verschiebungen haben Texte hinterlassen, die sich im Hinblick auf die emotionalen Wirkungen von Fotografien auswerten lassen. Im Einzelfall wäre zudem genauer zu unterscheiden, wessen Emotionen eigentlich dokumentiert wurden: ob es um die Empfindungen der Publizisten geht, um Betrachterreaktionen, die sie imaginierten, oder tatsächlich um Gefühle eines weiteren Rezipientenkreises.

Nicht zuletzt zeigen die Beispiele, dass und auf welche Weise sich über Gefühle die Welt der Ideen mit der des Handelns verschränkt. Für die Kontroverse um die Fotografien in der Wehrmachtausstellung galt dasselbe wie für die Publikationsgeschichte von „War Surgery in Afghanistan and Iraq“; der Entscheidung, die Fotos zu zeigen, gingen Debatten voraus und begleiteten auch die Präsentation. „Eine Gemeinschaft“, so hat es der Filmhistoriker Georg Seeßlen zugespitzt formuliert, „ist eine Gemeinschaft von Menschen, die sich darüber verständigt, was gesehen und gezeigt wird, was verborgen bleiben soll und

36 Callister, Gargoyles, S. 129.

37 Valentin Groebner geht im Gegenteil davon aus, dass Gewaltbilder ihre Wirkung entfalten, Erschrecken oder Faszination auslösen, weil sie *nichts* Neues zeigen. Beide Begründungen wären noch genauer zu diskutieren und zu überlegen, ob sie sich notwendig ausschließen; siehe Valentin Groebner, Zeige deine Wunde! Gewaltbilder und ihre Betrachter in historischer Perspektive, in: Neue Zürcher Zeitung, 13. 2. 2010, S. 70.

38 Van Bergen, From Goya to Afghanistan, S. 126.

welche Ausnahmen es gibt. Macht fließt auf diese Weise durch die Bilder.³⁹ Und, so lässt sich hinzufügen, auch Emotionen fließen auf diese Weise durch die Bilder.

In einer Nebenbemerkung verweist Sandy Callister darauf, dass Wissenschaftler selbst daran beteiligt sein können, wenn Bilder Emotionen wecken: „Historians who gaze at this material are themselves implicated as witnesses at the site of a photographic memory.“⁴⁰ Es lohnt sich, auch diesem Gedanken genauer nachzugehen. Historiker und Historikerinnen arbeiten nicht nur quellenkritisch über Fotos; sie zeigen Fotos auch und kontextualisieren sie neu. Durch ihre die Wahrnehmung steuernden Erläuterungen sind sie an der Herstellung der Referenten von Fotografien beteiligt. Ob im Vortrag, in Universitätsseminaren, Vorlesungen oder in Ausstellungen: Soziale Konventionen, individuelle Empfindlichkeiten, pädagogische Absichten und erhoffte Publikumswirkungen mischen sich in die wissenschaftliche Kommentierung der Aufnahmen. Indem sie Fotografien der gesichtsverletzten neuseeländischen Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg, der im Zweiten Weltkrieg Erhängten oder der amerikanischen Invaliden und ihrer Ärzte in einer Powerpoint-Präsentation vorführen, setzen sie ihr Publikum und sich selbst diesem Anblick aus.

Hier kommt erneut der medienspezifische Aspekt der Fotografie ins Spiel, von dem eingangs die Rede war. Wir wissen aus eigener Praxis, dass die Fotografie eines Ereignisses, einer Person nicht das Ereignis oder die Person selbst ist. Als Betrachter ist man weit von dem im Foto dargestellten Geschehen entfernt. Dennoch bewirkt das Bild etwas mit dem, der es anschaut. Im Fall der Fotografie scheinen Signifikant und Signifikat einander zum Verwechseln ähnlich. Ein verletztes Gesicht wird durch ein verletztes Gesicht dargestellt, eine Prothese durch eine Prothese. Und nicht nur das: Was zu sehen ist, ist einmal gewesen. Durch die Kamera sind die Betrachter dort, wo sie nicht sein sollten, in der OP-Baracke der amerikanischen Militärärzte, im Zentrum der Gewalt, als deutsche Wehrmachtssoldaten jüdische Männer, Frauen und Kinder misshandelten oder dabei zuschauten, wie diese misshandelt oder ermordet wurden. „Die Kamera ist das Schlüsselloch der Mediengesellschaft“, kommentiert Georg Seeßen, „allerdings nicht als heimliches, sondern als in einer ästhetischen Ökonomie mehr oder weniger abgekartetes Spiel.“⁴¹

Fotografien wie die genannten anzuschauen und zu zeigen bedeutet, das in unserer Gegenwart im wissenschaftlichen Kontext visuell Normierte zu überschreiten. Wenn Fotografien physischen Leids den Schreibtisch des Wissenschaftlers verlassen und im sozialen Raum auftreten, macht sich rasch

39 Georg Seeßen, Die Lust und die Last des Sehens, unter <http://www.bpb.de/publikationen/UWDR13.html>.

40 Callister, Gargoyles, S. 115.

41 Seeßen, Lust und Last.

eine gewisse soziale Nervosität bemerkbar, ein Hinweis, dass hier Grenzbe-
reiche des Visuellen oder, wie Susan Sontag sagt, „die Grenzen des guten
Geschmacks“ verhandelt werden.⁴² Kein flüchtiger Blick ist möglich, sondern
ganz im Gegenteil genaues Hinschauen und ein Gespräch über das, was zu
sehen ist, ausdrücklich gefordert: Schauen Sie her! Das geschieht in der Ab-
sicht, das Gesehene in seinen historischen Zusammenhang zu rücken:

Wozu wurden die Fotos gemacht? Oder allgemeiner: In welchem Verhältnis steht das Her-
stellen solcher Bilder der Gewalt zu den Gewalttaten, Folterungen und Demütigungen, die sie
zeigen? Welche Blicke halten diese Aufnahmen fest? Und warum lassen uns diese Bilder nicht
mehr los?⁴³

III. Fotografie und Sprache

Wenn Fotos ihren Kontext wechseln, finden Emotionen ihren (schriftlichen)
Ausdruck. Das ist auch dann der Fall, wenn Visuelles in Sprache transformiert
wird. Viele jüngere geschichtswissenschaftliche und fotohistorische Unter-
suchungen richten ihren Fokus vor allem auf das Fotografieren als soziale
Praxis; sie fragen nach Bildüberlieferungen und nach dem Echo, das Fotos im
Kontext von Politik, Gesellschaft und Alltag gefunden haben. Ausgeschlossen
bleibt dagegen meist, was am Beginn der Analyse steht; ausgeschlossen blei-
ben die Blicke des Wissenschaftlers, der Wissenschaftlerin, die über Foto-
grafien arbeiten – ganz so, als sei ein Foto mit der forschenden Rezeption
vollständig und eindeutig in Worte und Begriffe aufzulösen.⁴⁴ Dabei ist die
Herausforderung, über ein Bild zu schreiben, nicht zu unterschätzen: „Was
immer der Interpret eines bildnerischen Werkes methodisch im einzelnen
herausarbeiten mag“, postuliert der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm,
„ob ihn historische Prämissen, philologische Kritik, ikonografischer Gehalt
oder die ästhetische Physiognomie beschäftigen, das Nadelöhr seiner Arbeit
ist die sprachliche Erfassung des Phänomens.“⁴⁵ Boehm hat vor allem künst-

42 Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt 2005, S. 81. Selbstverständlich
sind solche Grenzen nicht unverrückbar. Wie sie jeweils gezogen werden, hängt von Zeit,
Ort und sozialem Kontext des Betrachtenden ab. Zu Parallelen zwischen Bildern der
Gewalt und pornografischen Bildern, die dabei mit zu bedenken sind, vgl. Seeßlen, *Die
Lust und die Last*, außerdem Anton Holzers Hinweis auf die Verbindung von Kriegs-
bildern und Pornografie Holzers, *Der lange Schatten*, S. 13 f.

43 Ebd., S. 4.

44 Zu den erwähnenswerten Ausnahmen gehören Janina Struk, *Photographing the Ho-
locaust. Interpretation of the Evidence*, London 2004, und Anton Holzer, *Das Lächeln
der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918*, Darmstadt
2008.

45 Gottfried Boehm, *Bildbeschreibung*, in: ders. u. Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschrei-
bungskunst. Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*,

lerische Produktionen vor Augen, Bilder, die durch Menschenhand entstanden sind. Doch was er sagt, lässt sich auch für visuelle Darstellungen ohne künstlerischen Anspruch fruchtbar machen, die ihre Entstehung Apparaten verdanken. Das, was man sieht, in Worte zu fassen und so für die Zuhörer oder Leser nachvollziehbar zu machen „was die Sache ist“, ist grundlegend für jede weitere Argumentation.

Besonders deutlich wird die Aufgabe, vor der man damit steht, im Fall von Aufnahmen zerstörter menschlicher Körper. „Körper werden angeschossen, verletzt, aufgeschlitzt, abgeschossen, vergewaltigt, verstümmelt, zerstückelt; Körper werden hingerichtet, gehängt, geköpft, [...] Leichen werden verscharrt“,⁴⁶ schreibt Urs Stahel anlässlich der Ausstellung „Dark Side II. Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod“ und allein seine Aufzählung ist geeignet, Phantasien zu wecken, die das Spektrum der bisher angesprochenen Bildmotive weit überschreiten. Historiker und Historikerinnen 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.⁴⁷ Durch die Versprachlichung dessen, was zu sehen ist, konfrontiert sich der Wissenschaftler mit dem Bild und dem eigenen Blick darauf – spätestens dann, wenn Worte gefunden werden müssen für schwer Nachvollziehbares, von dem man weiß, dass es geschehen ist, oder auch für Ereignisse, von denen man im Rückblick weiß, dass die Abgebildeten sie nicht überleben werden, zeigt sich, dass ein neutraler Blick nicht möglich ist. Das soll an zwei Beispielen genauer erläutert werden. Die folgenden Bildbeschreibungen stammen von Bildexperten, der Politologin und Kunsthistorikerin Marion G. Müller und dem Kunsthistoriker Peter Geimer.⁴⁸

In ihrem Aufsatz „Burning Bodies“. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder“ beschreibt Marion G. Müller ein Foto aus dem ersten Irakkrieg. Für die Wirkmacht des visuellen Horrors, nach der der Beitrag fragt, ist es Müller zufolge entscheidend, ob sich die Betrachter mit den abgebildeten Personen identifizieren könnten oder ob der politische Bildkontext eine Identifikation nicht zulasse. Von dieser Hypothese aus entwickelt die Autorin in absteigender Reihenfolge der Identifikationsmöglichkeit sieben Bildtypen „visueller Horrorarstellungen im Rahmen von Kriegskommunikation“. Das Foto aus dem

München 1995, S. 23 – 40, hier S. 24. Zur Versprachlichung von Filmbildern vgl. Georg Seeßlen, Chaos der Bilder – Ordnung des Textes?, in: Gustav Ernst u. a. (Hg.), Film Kritik Schreiben, Wien 1993, S. 119 – 142.

46 Stahel, Körper, Bilder, S. 9.

47 Dazu mit einer Fülle weiterführender Literatur Gerhard Paul, Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004.

48 Die Beispiele wurden ausgewählt, weil sich an ihnen die Problematik besonders prägnant deutlich machen lässt.

Irakkrieg findet sich dem Typus 5 „Verbrannte Körper – die Auslöschung des Individuums“ zugeordnet; eine Identifikation wäre danach kaum noch möglich, zumindest sehr erschwert. Über das, was sie sieht, schreibt Müller:

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 eingepreßt, 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.⁴⁹

Um das ungewollte „visuelle Eindringen von Ikonen des Grauens in [das] Gedächtnis [der Leser]“ zu vermeiden, hat die Autorin ausdrücklich darauf verzichtet, ihren Ausführungen auch die Fotos beizufügen. 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 der Leser nicht notwendig mit dem beschriebenen Foto in Einklang bringen wird. Die Autorin rückt das Foto in Kontexte, die mit seiner Entstehung nichts zu tun haben, etwa ins Genre des fotografischen Porträts; 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. Zuletzt schreibt die Autorin dem Bild beziehungsweise dessen Fotografen eine spezifische Aussage zu. Das „Restgesicht“ offenbare den Siegern die Grimasse des Krieges. Kurz: In dieser Bildbeschreibung, die die weitere Grundlage liefert für eine Typenbildung von Bildmotiven und Betrachterreaktionen, werden die emotionale Wirkung auf die geschulte Betrachterin, deren motivgeschichtliches Wissen sowie ihre Kenntnisse über den Entstehungskontext (Fotograf, Ereignis, Publikationsort) in einer Weise vermengt, die ebenso wie die Zuordnung zum Bildtypus 5 des visuellen Horrors Eindeutigkeit unterstellt.

49 Marion G. Müller, „Burning Bodies“. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors. Eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder, in: Thomas Knieper u. dies. (Hg.), *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 405–421, hier S. 418 f. 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) beziehungsweise als erster und zweiter Irakkrieg.

Auch Peter Geimer hat Jareckes Foto in Worte gefasst. Bei ihm erscheint die Aufnahme in einem Aufsatz zum zeitgenössischen Umgang mit Fotografien, deren Bildgegenstand die Frage aufwirft, ob es zulässig ist, sie öffentlich zu zeigen. Dem Autor dient das Foto als Beispiel dafür, welche Absichten ein Fotograf mit der Veröffentlichung von Kriegsphotos verfolgen kann. Geimers Kommentar zur Aufnahme, die als Zeitungsauriss auch reproduziert wird:

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.

Die verstörende Wirkung der Aufnahme arbeitet Geimer an einem Detail heraus und fordert damit auch den Leser 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 1991 zu verweisen, als der Dargestellte abgelichtet wurde.⁵⁰

Auch Geimer recurriert auf Emotionen. Das Foto wirke verstörend, unheimlich; wie Müller assoziiert er Szenen aus Horrorfilmen. Doch 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 Betrachters, wenn dieser „gegen den Blick des Toten“ nur mühsam ankommt. Geimer stellt Jareckes Aufnahme andere Kriegsphotografien an die Seite – „wie man es von den meisten Kriegsbildern gewohnt ist“. Vor allem aber sieht er genau hin: „Die rechte Hand ruht“. Während Geimer nicht nur die Redakteure des *Observer*, sondern auch sich selbst als deutende Instanz ins Spiel bringt, gleichzeitig dem Leser ermöglicht, seine Aussagen am Foto zu überprüfen, stellt Müllers Kommentar eine größere Unmittelbarkeit zum Foto her, die überdies Allgemeingültigkeit beansprucht. Das Foto selbst bekommt der Leser nicht zu sehen.

50 Peter Geimer, Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern, in: Katharina Sykora u. a. (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, S. 245–257, hier S. 248 f.

Eines machen schon diese beiden Beispiele deutlich. Die pragmatische, quellenkritische und kontextualisierende Befragung von Fotografien kommt ohne die Einbindung des forschenden Subjekts, das selbst auf Fotos blickt und so in das Dargestellte eingebunden ist nicht aus. Sehen und Zeigen werden damit notwendig zum Thema der Methodenreflexion. 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.⁵¹ Indem der Historiker das Angesehene mit seiner Lebenswelt, mit eigenen normativen Hintergrundannahmen und dem ihm zur Verfügung stehenden begrifflichen Vokabular verbindet, erhalten die Bilder eine Bedeutung; sie werden verstehbar, erklärbar und erzählbar.⁵² In diesem Punkt ist der aktuelle Stand der geschichtswissenschaftlichen Bildforschung mit frühen Suchbewegungen im Feld der Oral History zu vergleichen. Das Authentizitätsversprechen, das Historiker 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.⁵³ Hier können Historiker von der Literatur- und der Kunstgeschichte lernen, die die Ekphrasis als Übersetzung von visuellen in sprachliche Formen beziehungsweise die Autopsie eines Bildes als analytische Werkzeuge kennen – Werkzeuge, die es nicht zuletzt ermöglichen, ein Bild in die für eine Analyse nötige Distanz zu rücken, ohne sich zugleich in der falschen Sicherheit zu wiegen, ein Bild und seine Wirkungen ließen sich vollständig unter die Kontrolle des professionellen Betrachters bringen.⁵⁴

51 Vgl. dazu Peter Larsen, *Der private Blick*, in: *Fotogeschichte* 11. 1991, S. 3–11.

52 Vgl. Stefan Kurke-Maasmeier, *Hinter dem Bild. Skizzen einer ethisch-informierten Bildhermeneutik und ihre Bedeutung für die Betrachtung fremden Leids*, in: *sozialer-sinn* 8. 2007, S. 25–38, hier S. 27. Auch ist damit zu rechnen, dass es dem Betrachter beim Anblick mancher Fotos schlicht die Sprache verschlägt.

53 Vgl. zur Analogie Gerhard Jagschitz, *Visual History*, in: *Das audiovisuelle Archiv* 29/30. 1991, S. 23–51, zum Begriff auch Gerhard Paul, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 7–36. Es geht also sowohl um einen Aspekt einer Theorie der Fotografie wie um eine Methode ihrer historiografischen Erfassung und Auswertung.

54 Boehm u. Pfothner, *Beschreibungskunst*; Rüdiger Inhetveen u. Rudolf Kötter (Hg.), *Betrachten, Beobachten, Beschreiben. Beschreibungen in Kultur- und Naturwissenschaften*, München 1996.

IV. Fazit und Ausblick

Von der „Macht der Bilder“ zu sprechen, ist heute selbstverständlich geworden. Es ist geradezu ein Allgemeinplatz, dass wir von einer bisher ungeahnten Bilderflut überschwemmt werden und dass diese Bilder eine ihnen eigene Macht besitzen. Als einen „inflationär überhitzten Diskurszusammenhang“ hat der Berliner Kunsthistoriker und Publizist Michael Mayer die aktuelle Konjunktion von Bild und Macht bezeichnet.⁵⁵

Dass Bilder besonders wirkmächtig sind, setzen auch Historiker als selbstverständlich voraus. „Die mediale Realität“, so kann man in einem geschichtswissenschaftlichen Beitrag zum Thema lesen,

verfügt über ihre eigenen Gesetze. Bilder und Fotos entfalten ihre eigene Dynamik mit unvorhersehbaren Folgen – je nachdem, auf welches Publikum sie stoßen. Vor diesem Hintergrund ist es eine wichtige Herausforderung für die Zeitgeschichte, Medienkompetenz bei den Bürgerinnen und Bürgern zu entwickeln und zu stärken. Die einstige Hegemonie der Druckschrift in der Aneignung von Wirklichkeit ist unwiederbringlich an ihr Ende gekommen. Wir haben die Gutenberg-Galaxie hinter uns gelassen. Man wird sagen können: Nicht der Schriftkundige ist der Analphabet der Zukunft, sondern der Bildunkundige. In einem Satz: Das Schlagbild hat das Schlagwort abgelöst!⁵⁶

Abgesehen davon, dass die Rede vom Bildunkundigen als künftigem Analphabeten schon vor achtzig Jahren zu hören war – „Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein“ zitierte Walter Benjamin 1931 in seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ einen nicht genannten Vorgänger, vermutlich László Moholy-Nagy –, hier bleibt auch sonst noch manches ungeklärt.

Den Autoren geht es in ihrem Artikel um die „Wirkungsmächtigkeit“ „der“ Bilder auf „die“ Betrachter. Um welche Bilder es dabei gehen soll, bleibt ebenso diffus wie die Unterscheidung von Foto und Bild, von Bildern und Medien. Mentale Bildmuster, heißt es weiter, formten als Filter unsere Wahrnehmung vor, sie prägten unsere Erinnerung, von unzähligen Möglichkeiten der Manipulation oder Montage und dem Einsatz von Bildern in der politischen Propaganda ist die Rede; „Bilder können zudem lügen.“⁵⁷

„Wirkung“ steht hier – und die zitierten Autoren vertreten zahlreiche andere –⁵⁸ vor allem für den Verdacht, dass Bilder emotionalisieren, dass sie Emotionen

55 Michael Mayer, Kraft der Dissidenz. Louis Marin, „Von den Mächten des Bildes“, unter <http://www.artnet.de/magazine/louis-marin-von-den-machten-des-bildes/>.

56 Edgar Wolfrum u. Cord Arendes, Die Macht der Bilder, unter <http://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca06-2/8.html>.

57 Ebd.

58 In Vorannahmen und Tonfall nahezu gleichlautend: Die Macht der Bilder. Festrede von Thomas Krüger anlässlich der Buchvorstellung „Das Jahrhundert der Bilder“ (Band 1

manipulieren können und dass ihre Darstellung einer nüchtern-sachlichen Bewertung im Wege steht. Kurz: Wer Bilder anschaut, ist ihnen ausgesetzt. Als Instrument eines solchen Emotionsverdachts, so der Medienwissenschaftler Vinzenz Hedinger in einem anderen Zusammenhang, genüge eine psychologische Alltagstheorie. Dieser *folktheory* der medialen Emotionen lägen, so Hedinger, drei „in europäischen Denktraditionen gut verankerte Annahmen“ zugrunde, nämlich dass Gefühle ohne Verstand seien, dass Gefühlserleben mit einem Verlust der Distanz zwischen Subjekt und Welt einhergehe, und dass Gefühl und Verstand im Widerspruch zueinander stehen.⁵⁹ Eine Theorie des Gefühlserlebens bei der Bildrezeption gibt es (noch) ebenso wenig wie einen wissenschaftlichen Konsens darüber, worin deren ständig postulierte Wirkmacht, bei der „Emotion“ stets mitgedacht wird, bestehen könnte.⁶⁰ Die allgegenwärtige Rede von der „Macht der Bilder“ ist deshalb als Nachhall bürgerlicher Emotions- und Bilderskepsis eher zu verstehen denn als empirisch-analytischer Befund.

Zu den Vorannahmen, die damit verknüpft werden, gehört vor allem jene, durch Sprache und Schrift – die dem Verstand und der Vernunft zugeordnet werden – ließen sich die Bilder und mit ihnen ihre unerwünschten Wirkungen bannen. Harald Welzer, historisch und erinnerungsgeschichtlich informierter Sozialpsychologe, hat diese Vermutung schon vor Jahren skeptisch kommentiert. Wer davon ausgehe, schreibt er in einem Aufsatz zum Nachhall der NS-Bildpropaganda bis in die Gegenwart, unterstelle die Möglichkeit einer vollständigen Kontrolle (vermeintlicher) Effekte des Visuellen durch sprachliche Kommentierungen. Eine solche Kontrolle sei aber so einfach nicht zu haben:

Bilder lassen sich qua Vorführung [zwar] analysieren, aber nicht zerstören – [...] jede Dokumentation manifestiert ihre Präsenz. [...] Bilder können affektiv noch bedeutsam sein, wenn sie kognitiv schon längst ‚abgehakt‘ scheinen.⁶¹

In der Geschichtswissenschaft ist darüber hinaus eine eigentümliche Ambivalenz zu beobachten. Mit Verweis auf ihre besondere Wirkung finden Bilder im Allgemeinen und Fotografien im Besonderen erkennbar größere Aufmerksamkeit als noch vor wenigen Jahren. Doch mit der Hinwendung zu den Bildwelten der Vergangenheit geht unübersehbar eine spezifische Zurück-

1900 bis 1949, Band 2 1949 bis heute) am 11.5. 2009 in Berlin, unter http://www.bpb.de/presse/HUIFW7,0,Die_Macht_der_Bilder.html.

59 Hedinger, *Gefühlte Distanz*, S. 43.

60 Vgl. die ersten Schritte hin zu einer allgemeinen Emotionstheorie der medialen Kommunikation bei Hedinger, *Gefühlte Distanz*. Die sorgfältige Arbeit am Begriff, die dabei notwendig ist, führt Bernhard Waldenfels vor: ders., *Von der Wirkmacht*.

61 Harald Welzer, *Die Bilder der Macht und die Ohnmacht der Bilder. Über Besetzung und Auslöschung von Erinnerung*, in: ders. (Hg.), *Das Gedächtnis der Bilder*, Tübingen 1995, S. 165 – 194, hier S. 168.

haltung einher. Problemstellungen, bei denen das Emotionale im Umgang mit Bildern rasch konkret wird, bleiben meist ausgeklammert. Das gilt für den genauen Blick auf die Bilder, für die Versprachlichung dessen, was zu sehen ist, für die Reflexion des Bildgebrauchs nicht nur im vergangenen sozialen, sondern auch in gegenwärtigen (geschichts-)wissenschaftlichen Kontexten. Emotionen sind der Analyse jedoch nicht äußerlich; deshalb ist es unabdingbar, den Historiker, der Bilder und Bildlichkeit untersucht, selbst als einen Sehenden zu konzeptionalisieren. Es geht – mit den Worten Pierre Bourdieus – auch hier darum, zu „wissen, was man tut, wenn man Wissenschaft betreibt“. ⁶² Zweifellos ist es richtig und notwendig, den Bildern die kritische, wissenschaftliche Aufmerksamkeit zu schenken, die sie der sozialen, politischen und kulturellen Bedeutung wegen verdienen, die ihnen in der Vergangenheit zukam und heute mehr denn je zukommt. Zeitgeschichte zu schreiben, ohne jene Bilder zu berücksichtigen, die die historischen Akteure im Kontext von Propaganda, Kaltem Krieg und Wirtschaftswunder schon zu sehen bekamen, noch bevor der Fernsehapparat um 1960 Einzug in die Haushalte fand, erweist sich immer mehr als unzureichend. ⁶³ Doch die gut gemeinte Absicht, über Bilder, über Visualität und Politiken des Sichtbaren in der Vergangenheit aufzuklären, droht ins Leere zu laufen, wenn man sich nicht genauer als bisher, also medientheoretisch informiert und kontextspezifisch Rechenschaft darüber ablegt, worin die Wirkmacht des Visuellen jeweils bestanden haben könnte. ⁶⁴ Die „Macht der Bilder“ ist nicht als gegeben vorauszusetzen, sondern erst einmal erklärungsbedürftig. W. J. T. Mitchell, der zu den einflussreichsten Gründern der Visual Culture Studies gehört, hat diese Forderung polemischer formuliert:

Die Vorstellung, daß Bilder und Visualität die entscheidenden politischen Kräfte unserer Zeit sind, ist in der Tat eine jener kollektiven Halluzinationen, die in der Visual Culture Gegenstand der Untersuchung und nicht eines ihrer konstitutiven Axiome sein sollten. ⁶⁵

Die aktuelle Rede von der „Macht der Bilder“ ist stark normativ aufgeladen. Zwar wird ihr ein Realitätsbezug nicht vollkommen abzuspochen sein, doch bleibt sie überaus vage, und man kann nicht voraussetzen, dass sie Faktisches

62 Pierre Bourdieu, *Soziologische Fragen*, Frankfurt 1993, S. 13.

63 Dazu das Plädoyer von Thomas Lindenberger, *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe 1. 2004, unter <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004>.

64 Hier sehe ich zudem die Gefahr, dass eine Absicht, die sich als Aufklärung versteht, antiaufklärerische Effekte produziert. Die Rede von der „Macht der Bilder“ wäre dann selbst eine Begleiterscheinung eines Bildalphabetismus.

65 W. J. T. Mitchell, *Interdisziplinarität und visuelle Kultur*, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt 2003, S. 38 – 50, hier S. 43.

bezeichnet. Vielmehr scheint diese Unbestimmtheit geradezu eine Voraussetzung zu sein für die bemerkenswerte Resonanz. Die Rede von der „Macht der Bilder“ kann breit in populären und eben auch in wissenschaftlichen Zusammenhängen streuen, gerade weil sowohl der zugrunde liegende Machtbegriff als auch die Unterscheidung von Bildtypen und nicht zuletzt der Zusammenhang zwischen beiden nicht ausreichend definiert sind. Bei der Rede von der „Macht der Bilder“ geht es um „Vermutungswissen“. Vermutungswissen, so der Literaturwissenschaftler Georg Bollenbeck, der den Begriff in einem anderen Zusammenhang verwendet hat, ist gekennzeichnet durch „Charakteristika, die nicht Wissen sind, die aber die Produktion und Präsentation von Wissen ermöglichen – und dies innerhalb sich wandelnder historischer Zusammenhänge.“⁶⁶ Genau das macht die Rede von der „Macht der Bilder“ zu einem wichtigen Gegenstand der historischen Forschung. Ein solches Vorhaben, das die Vorgeschichte eines aktuellen Diskurszusammenhangs rekonstruiert und analysiert, verspricht außerdem, zur Selbstaufklärung der eigenen Disziplin beizutragen, deren Vertreter sich gerade wenig reflektiert darin einzuschreiben beginnen. Wie kann man in historischer Perspektive genauere Aussagen machen über die oft ebenso plausible wie diffuse „Macht der Bilder“? Mit dieser Leitfrage, die der „Macht der Bilder“ als einem „Denkmuster“ im 19. und 20. Jahrhundert nachgeht,⁶⁷ weist das an dieser Stelle nur knapp skizzierte Projekt über den Zusammenhang von Fotografien und Emotionen hinaus. Viele Fragen sind noch zu klären, und vorerst mögen vier zusammenfassende Anmerkungen samt weiterführenden Überlegungen genügen.

Erstens. Über den Zusammenhang von Fotografie und Emotionen nachzudenken impliziert, dass man in doppelter Hinsicht von Vermittlungen auszugehen hat. Die Logik der Bilder wird nicht durch Sprache, sondern wahrnehmend realisiert: Wir sehen Bilder an.⁶⁸ Anders als durch Sprache ist sie indes der historischen Forschung nicht zugänglich. Individuelle Empfindungen wiederum, die der Anblick eines Fotos in einer konkreten Situation auslösen kann, sind nicht gleichzusetzen mit dem Status, den bestimmte Bilder in „Gefühls- und Erregungsgemeinschaften“ erlangen können,⁶⁹ und beides wiederum ist von der intersubjektiven und verschriftlichten Kommunikation

66 Georg Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, München 2007, S. 18.

67 Von einem „Denkmuster“ beziehungsweise „Reflexionsmodus der Moderne“ spricht Bollenbeck in seiner Studie zur Kulturkritik. Mit der Kulturkritik scheint das Denkmuster von der „Macht der Bilder“ einige Gemeinsamkeiten zu haben, ohne darin jedoch aufzugehen.

68 Vgl. Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zu einer Logik der Bilder*, in: Christa Maar u. Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28–43, hier S. 28.

69 Den Begriff übernehme ich von Groebner, *Zeige deine Wunde*.

über Gefühle zu unterscheiden. Zu den Effekten, die Bilder hervorrufen, gelangt man nur über deren emotionale, physische oder auch kognitive Wirkungen, „über die Indizien und letzten Endes über die Texte, welche diese aufzeichnen.“⁷⁰ 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 Historiker Aussagen machen können, wenn es um Fotografie und Emotionen geht?

Zweitens. Wenn über Kriegsfotos und über die Grenzen des Zeigbaren in der Fotografie gesprochen wird, geht es oft um die (vermuteten) Empfindungen der Betrachter. Man sollte indes beim Anschauen fotografischer Darstellungen von Leid und Gewalt, von Leidenschaften und freundlichen Momenten der Geschichte kein „Wir“ voraussetzen. Wenn hier darauf insistiert wird, Blicke zu unterscheiden, so zielt das darauf, vorläufig konkrete historische Gebrauchszusammenhänge zu untersuchen statt von einer eindeutigen Wirkung des Visuellen auszugehen. Sofern Kriegsfotografien und andere Aufnahmen von Gewalt Aufmerksamkeit finden, herrscht in den Geschichts- und Kulturwissenschaften ein verallgemeinernder, normativer, nicht selten auch moralisierender Grundton vor, der vorgibt, selbstevident und allgemeingültig zu sein. Die Differenzierung dagegen gestattet es, die Wahrnehmungsbedingungen und -möglichkeiten der Zeitgenossen zu historisieren und von den eigenen zu unterscheiden und ebenso, den eigenen Blick auf ein Foto nicht für den einzig möglichen zu halten.

Drittens. So wenig, wie sich von „den“ Emotionen „der“ Betrachter sprechen lässt, so wenig gibt es „die“ Bilder, sondern Typen von Bildern mit zu unterscheidenden medialen Eigenheiten. Wenn nach Emotionen gefragt wird, ist es sinnvoll, solche Mediendifferenzen und damit die spezifischen Gebrauchsweisen der jeweiligen Bildtypen in die Analyse einzubeziehen. Im Fall der Fotografie ist das deren apparative Genese, die ihr eigene Verbindung von Geschehenem und Gezeigtem. Besonderheiten des Bildgebrauchs sind gleichfalls zu beachten: die Illustrierte Zeitschrift, die ein flüchtiger Blick am Kiosk streift; das Fotoalbum, das im Kreis der Familie durchgeblättert wird; Aufnahmen, die in Schuhkartons verwahrt und vergessen werden. Es gilt sogar die Überzeugung in Frage zu stellen, wonach Fotografie vor allem ein Medium der Darstellung ist. Menschen schauen Fotos nicht nur an, sie tun auch etwas mit ihnen. Manche Fotos werden als Objekte behandelt, sie werden retuschiert, montiert, beschnitten, zerrissen, zerkratzt, übermalt, besonders gerahtet et

70 Louis Marin, *Von den Mächten des Bildes*, Zürich 2007, S. 18 f. Weitere Studien von Kunsthistorikern versprechen genaueren Aufschluss. Dazu aus teils kontroversen Perspektiven Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, Zürich 2006; Marie-José Mondzain, *Können Bilder töten?*, Zürich 2006; David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; sowie aktuell Forschungsprogramm und Workshops von eikones, NFS Bildkritik (Basel), in dessen Zentrum u. a. die Frage nach der Wirksamkeit der Bilder steht: <http://www.eikones.ch/>.

cetera. Die Soldaten der Wehrmacht trugen ihre Fotos oft eng am Körper, in den Brieftaschen, auch zusammen mit Fotos von Familienangehörigen. In solchem Tun, das auf magische Funktionen hinweist, die der Fotografie zugeschrieben werden, bringen sich Emotionen zum Ausdruck.⁷¹ Man muss nur danach fragen.

Viertens. Bezieht man die Herstellung, die Präsentation und das Anschauen von Fotografien in historische Analysen ein, lassen sich emotionale Interaktionen und soziale Dynamiken in Teilbereichen der Gesellschaft genauer erklären. Fotos können Folgen haben: Wie soll ein Krieg künftig dargestellt, wie legitimiert oder erinnert werden? Welche Selbstbilder einer Nation, welche sozialen Normen treffen in Kontroversen um vermutete, gewünschte, zu verhindernde Bildwirkungen aufeinander?⁷² Wenn es darum geht, in historischer Perspektive politische, kollektive oder auch individuelle Effekte von Bildern zu erfassen, scheinen bestimmte (medien-)geschichtliche Situationen besonders aufschlussreich zu sein. Neben Kontextwechseln, die im vorliegenden Beitrag in Bezug auf Kriegsfotos ausführlicher behandelt wurden, versprechen vor allem mediale Umbruchzeiten tiefere Einblicke in die Art und Weise, wie Bilder in der Vergangenheit angeschaut wurden und welche Reaktionen sie hervorriefen. Das gilt für Phasen, in denen neue Bildtypen wie beispielsweise die Röntgenfotografie ihre technisch gestützte und kulturell sanktionierte Evidenz erst noch erwerben mussten, die Modi von Anschauen und Interpretieren also noch nicht standardisiert und selbstverständlich waren, und es gilt für jeden grundlegenden Medienwandel, wie ihn etwa die Verbreitung von Kino und Radio in der Weimarer Republik oder des Fernsehens in den 1950er Jahren mit sich brachten.⁷³

Den Zusammenhang von Visualität und Emotionen zu thematisieren, lässt etwas explizit werden, das in gängigen Diskursen über Bilder ständig mitschwingt. Doch erst die Frage macht das Implizite der Reflexion zugänglich: Was hat es mit der „Macht der Bilder“ auf sich? Gehört sie auf die Seite der

71 Ein Beispiel dafür, wie sich magische Funktionen, die Fotografien zugeschrieben werden, erfassen lassen, bringt Kathrin Hoffmann-Curtius in ihrem Aufsatz Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten, in: Fotogeschichte 20. 2000, S. 63 – 76. Für einen größeren historischen und visuellen Zusammenhang vgl. auch Freedberg, Power of Images.

72 Hier knüpfe ich an Fragen an, die Ute Frevert in Bezug auf eine Geschichte der Emotionen formuliert hat: dies., Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert, in: Paul Nolte u. a. (Hg.), Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte, München 2000, S. 95 – 111.

73 Dazu mit zahlreichen Bildbeispielen David Gugerli u. Barbara Orland (Hg.), Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit, Zürich 2002, sowie als Beispiel für sich in einem Jahr verdichtende Debatten über Tradition und Innovation von Medien und ihren Wirkungen Stefan Andriopoulos u. Bernhard J. Dotzler (Hg.), 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt 2002.

