

WIE KOMMT DIE GEWALT INS BILD?

Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen

Fotografie und Gewalt – Vom Bildmotiv her denken? _____

Die Frau wadet durch einen Fluss oder See; das Ufer, rechts oben im Bild, ist nicht mehr weit entfernt. Ihren Rock rafft sie bis zu den Knien hoch, damit er trocken bleibt. Um den Kopf hat sie sich ein helles Tuch gebunden. Im Wasser spiegeln sich Himmel und Bäume. Wer das Foto anschaut, sieht – wie der Fotograf, der von einem erhöhten Standort aus auf den Auslöser seiner Kamera drückte – den Rücken der Frau; vielleicht nimmt er auch ihr schönes Bein wahr. (Abb. 1 und 2)

Die Fotografie findet sich auf dem Umschlag des Buches zur Ausstellung *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* – ein irritierender »eye-catcher«. ¹ Was hat dieses ruhige, fast idyllisch anmutende Motiv mit Fotografien zu tun, die man spontan mit Krieg, genauer: mit dem Krieg der deutschen Wehrmacht assoziiert? »Die Minenprobe vom Donez zum Don« 1942 hat jemand auf die Rückseite des Fotos geschrieben. Denjenigen, der den historischen Zusammenhang kennt, verweist die Bildlegende auf die An-

wendung des Befehls zum sogenannten Minensuchgerät 42: »Da mit Verminung zu rechnen ist, ist für die Bereitstellung von Minensuchgerät 42 (Juden oder gefangene Bandenangehörige mit Eggen und Walzen) in ausreichender Menge zu sorgen.« ² Erst das Kontextwissen macht sichtbar, dass in diesem Bild ein Akt tödlicher Gewalt fixiert wurde; der Anblick allein ließe auch andere Vorstellungen zu. Ob die Frau lebend am anderen Ufer ankam, wissen wir nicht.

Gehört diese Aufnahme in den Zusammenhang von Fotografie und Gewalt? Unter welchen Voraussetzungen gehört ein Foto in diesen Zusammenhang? Muss ein angstverzerrter Blick, muss ein geschundener Körper, auf dem eine Gewalttat ihre Spuren hinterlassen hat, zu sehen sein? Oder anders gefragt: Lässt sich der Zusammenhang von Fotografie und Gewalt allein über das Bildmotiv erschließen? Einschlägige Publikationen zum Thema legen das meist nahe. ³ Eine solche, zunächst plausible Herangehensweise setzt indes unausgesprochen einen Konsens darüber voraus, was als Gewalt (im Foto) gilt. Im-

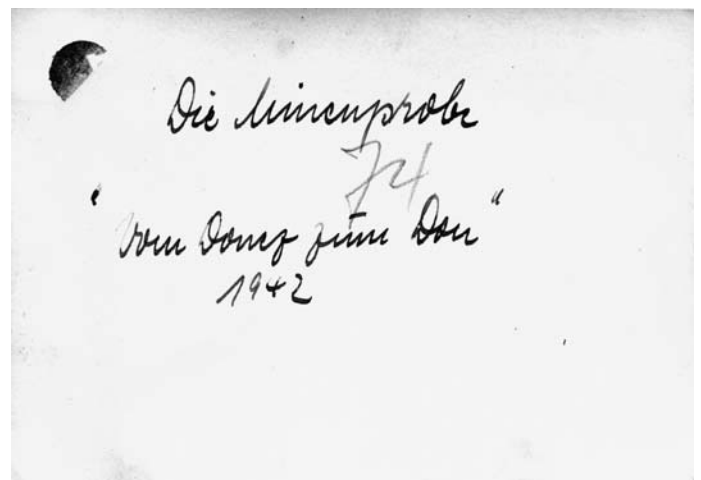


Abb. 1 und 2 Unter welchen Voraussetzungen gehört ein Foto in den Zusammenhang von Fotografie und Gewalt? Erst die Rückseite des Bildes markiert hier den Gewaltakt. Abb. 1: »Die Minenprobe« [aus: Petra Bopp: *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2009, Buchumschlag, Vorderseite]. Abb. 2: »Die Minenprobe« [aus: ebenda, Buchumschlag, Rückseite].

plizit ist damit vorab das Bildkorpus bestimmt, aus dem dann in einem zweiten Schritt als exemplarisch geltende Aufnahmen ausgewählt, präsentiert und analysiert werden. Vorausgesetzt werden außerdem spezifische Betrachterreaktionen: Schrecken, Abscheu, der Wunsch, wegzuschauen auf der einen Seite und auf der anderen – aber seltener thematisiert – Schaulust, Voyeurismus, der Wille zum Sehen.⁴ Diesen Zugang, den Zusammenhang von Fotografie und Gewalt vom Motiv her zu denken, halten wir für unzureichend. Ihm entgehen nicht nur Fotos wie das eingangs beschriebene; auch die Spezifika der fotografischen Praxis im Kontext von Gewalt – das Fotografieren selbst, das Zeigen und Betrachten der Aufnahmen – bleiben undeutlich.⁵

Wir möchten den Zugang zum Zusammenhang von Fotografie und Gewalt erweitern und systematisieren, nicht vom Motiv her denken, sondern versuchen, Herstellung, Darstellung, Verbreitung und Gebrauch von Fotografien in Bezug auf Gewalt – die es zu definieren gilt – zusammenzudenken. Wir sprechen deshalb vom »Komplex Fotografie und Gewalt«. Was können wir durch die Fotografie als Fotografie – also im Unterschied zu anderen Bildmedien – über die Gewalt erfahren? Ermöglicht die Fotografie Gedanken über Gewalt, die anders nicht zu entwickeln sind? Wo hat die Fotografie die Nähe der Gewalt gesucht? Was wird durch die Fotografie ausgehandelt, was ausgeblendet? Wer hat Zugang zu den Fotografien und nutzt sie wie und für welche Zwecke? Welche Funktion nimmt die Fotografie in Diskursen über Gewalt ein? Wenn die Gewalt unter anderem als ein fotografisches Phänomen sozial zugänglich und erfahrbar gemacht wird, gilt es das Feld, in dem dies geschieht, seine Akteure, Institutionen, Apparate und Einsatzgebiete im jeweiligen historischen Kontext zu untersuchen. Empirisch fundierte Annäherungen an diese Fragen finden sich in den Beiträgen dieses Heftes. Der einleitende Text zielt vor allem darauf, grundlegende Problemstellungen zu entwickeln. Dazu soll zunächst das Feld umrissen werden, innerhalb dessen sich das Sprechen und Handeln zum »Komplex Fotografie und Gewalt« bewegt.

Gewalt der Bilder

Bernhard Waldenfels schlägt in einem Aufsatz über die Wirkmacht der Bilder eine prägnante Definition von Gewalt vor; sie bringe es mit sich, heißt es dort, »dass man *jemand als etwas* behandelt, betrachtet, benutzt, erniedrigt, um ihn im äußersten Falle zu vernichten.«⁶ Mit dem französischen Philosophen Jean-Luc Nancy lässt sich dieser Gedanke erweitern: »Gewalt fügt sich in keine Vernunftordnung, in keine Kräfteausrichtung in Hinblick auf ein Ergebnis ein. Sie liegt diesseits der Intention und jenseits des Ergebnisses; sie verfremdet, was sie vergewaltigt, sie plündert und zerstört. Gewalt verwandelt nicht, sie raubt Gestalt und Sinn, schafft lediglich ein Zeichen der eigenen Wut, ein vergewaltigtes Ding oder Wesen – ein Ding oder Wesen, dessen Wesenhaftigkeit nur noch darin besteht, Gewalt erfahren zu haben, vergewaltigt worden zu sein.«⁷ Gewalt, wie sie Nancy hier in eindringlichen Worten beschreibt, drängt sich in den Vordergrund, auch in den Vordergrund des Denkens; das mag erklären, warum das Bildmotiv häufig den selbstverständlichen Ausgangspunkt des Nachdenkens über und des Präsentierens von entsprechenden Fotos bildet. Von der Gewalt überwältigt und fasziniert, scheint diese sich außerhalb der Gesellschaft zu befinden und auch ihre Opfer zu entgesellschäften. Jan Philipp Reemtsma weist dagegen darauf hin, dass Gewalt zumeist einer doppelten Bewegung folgt, der Entgesellschaffung und der Vergesellschaffung: Im Gewaltakt verliert das Opfer seine Sozialität, es wird Körper, zerstörbares Fleisch. Doch der Gewaltakt produziert, indem er sich einem Dritten darstellt, neue Sozialität.⁸ Allein die Tatsache, dass es Bilder eines Gewaltaktes gibt – und damit potenzielle Betrachter –, weist diesen als soziale Handlung aus.

Indes: Es ist nur ein Bild. »Der dargestellte Schrecken ist kein realer Schrecken. Pixel oder Pinselstriche bluten nicht. Ein Gemälde, das amputierte Gliedmaßen zeigt, stinkt nicht nach Verwesung.«⁹ Der Soziologe Wolfgang Sofsky insistiert auf dem kategorialen Unterschied zwischen Bild und erfahrener Gewalt: »Bilder der Gewalt sind niemals die Gewalt selbst. [...] Bilder entmachten die Gewalt, rauben ihr die sinnliche Substanz und überwältigende Kraft: auf Bildern ist Gewalt

nur sichtbar, nicht riechbar, hörbar, tastbar, fühlbar. Bildgewalt ist also ziemlich ungefährlich.«¹⁰ Bilder der Gewalt überführten reale Gewalt in »reine Sichtbarkeit«; sie lehrten den Betrachter Weisen der Anschauung, eröffneten ihm eine Perspektive auf Akte der Gewalt.¹¹ So einleuchtend Sofskys kategoriale Unterscheidung von Bildwirklichkeit und der Sache selbst zunächst ist, sie verschließt sich vorschnell jenen Fragen, die an den Akt der Bildproduktion im Kontext von Gewalt, an die spätere Zurschaustellung der Bilder und deren Wirkungen zu stellen sind. Sofsky interessiert sich für die imaginative Kraft von Kunstwerken, darunter auch Fotografien, die Gewalt darstellen. Gerade diese Kraft, schreibt er, werde den Bildern aber geraubt, degradiere man sie zu Dokumenten geschichtlicher Kontexte.¹² Von einem spezifischen Zusammenhang von Bild und Gewalt geht dieser ganz auf das Motiv, auf künstlerische Vorstellungsfähigkeit und ästhetische Wirkung fokussierte Ansatz nicht aus; Gewalt auszuüben gehört danach zu den (misslichen) Neigungen der Spezies Mensch, sie wird in Bildern thematisch wie andere Neigungen auch. (Abb. 3 und 4)

Eine Möglichkeit, den Zusammenhang von Bild und Gewalt explizit zu fassen, stellt dagegen Jean-Luc Nancy vor. Er konstatiert ein »wesentliches Verhältnis« der Gewalt zum Bild. Als spezifische Verflechtung arbeitet er den »selbstaufweisenden Akt« der Gewalt und dessen Verwirklichung im Bild oder als Bild heraus: »Der Gewalttätige will seine Brandmarke dort sehen, wo er Gewalt angewendet hat, und Gewalt besteht eben darin, eine solche Marke zu hinterlassen.«¹³ Nancy bindet Gewalt und Bild aneinander; sein Denken führt über das Verständnis von Gewalt zum Verständnis der Bilder – verstanden als Narbe, Spur, Beweis, die von einem vorgängigen Akt der Gewalt zeugen und zeugen sollen.¹⁴

Auch Bernhard Waldenfels beschreibt ein eigenes Verhältnis der Gewalt zum Bild. »Natürlich ist die Darstellung von Gewalt nicht selbst gewaltsam, doch wo verlaufen die Grenzen zwischen Darstellung, Bezeugung und Verherrlichung der Gewalt?«¹⁵ Die Grenzen des Gewaltbildes seien nach außen verschwommen, Bildmotiv und das Anschauen eng miteinander verwoben. Waldenfels spricht beim Bildsehen deshalb von einem Doppelereignis: »Etwas fällt mir auf – ich

merke auf. [...] Ich antworte auf etwas, das mir auffällt; etwas fällt mir auf, indem ich darauf antworte.« Das Auffallen benennt er als (nicht intentionales) Pathos, als Widerfahrnis oder Affektion: »Dieses Pathos schließt gewisse Züge des Widrigen, Unerwünschten, und auch des Verletzenden ein, wie es in alltäglichen Wendungen wie ›ins Auge springen‹ [...] oder ›hervorstechen‹ anklingt.«¹⁶ Das Aufmerken wiederum habe den Charakter einer »Response«, einer »Erwiderung«. Pathos und Response seien beim Bildsehen nicht zu trennen. Bildsehen versteht Waldenfels als spezifische Erfahrung; Bildern wohne eine eigene Wirkmacht und Wirkkraft inne, denen wir als Sehende ausgesetzt seien: »Wir sehen etwas als etwas im Bilde.«¹⁷ Dem Philosophen stellt sich die Frage, wie es zugehe, dass Bilder nicht nur zur Gewalt anstacheln könnten, sondern »geradezu die Qualität von Gewaltbildern annehmen.«¹⁸ Gewalt wird durch das Gewaltbild gedoppelt, wenn, so haben wir Waldenfels verstanden, das Sehen selbst als Überwältigung, als Akt der Gewalt erfahren wird.

Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp schließlich weist in seiner Theorie des Bild-

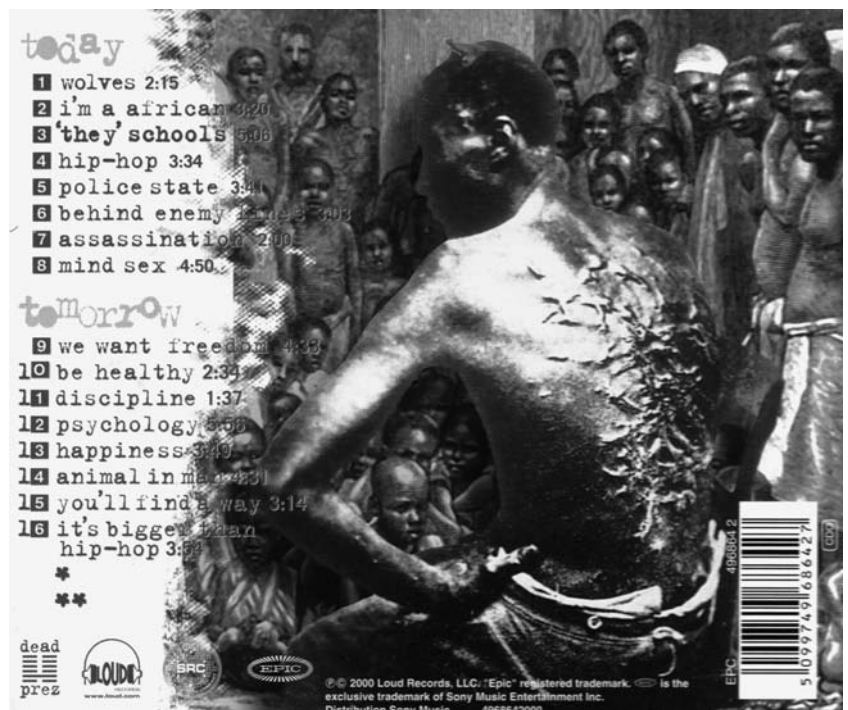


Abb. 3 und 4 »Gewalt verwandelt nicht, sie raubt Gestalt und Sinn, schafft lediglich ein Zeichen der eigenen Wut«. Sie deformiert, drängt sich an die Oberfläche und entwirft ihr eigenes Bild. Die Narbe bleibt als Spur der Tat, sie kann aber auch zum Zeichen werden, das auffordert hinzuschauen. Abb. 3: Leiche im Eis, Chicago/Illinois, USA [aus: Harold »Hal« Andrews (anonym veröffentlicht): *X marks the Spot. Chicago Gang Wars in Pictures*, ca. 1930, S. 53]. Abb. 4: Ausschnitt aus einem Plattencover (Rückseite) der US-amerikanischen HipHop-Gruppe »Dead Prez« zu Beginn des 21. Jahrhunderts unter Verwendung einer Fotografie aus dem 19. Jahrhundert: »Scars of a whipped slave, April 1863, Baton Rouge/Louisiana«, USA; Washington D.C., National Archives.

akts auf Foto- und Filmaufnahmen, in deren Fall sich Gewalt erst vollende, wenn ihr bildliches Zeugnis betrachtet werde. Bredekamp spricht vom »substitutiven Bildakt«, (realer) Körper und Bild seien in diesem Fall austauschbar; das Bild sei das, was es abbildet. Solche Bildakte träten im Zuge von asymmetrischen Konflikten vermehrt auf, etwa bei den Sprengungen der Buddah-Statuen im Tal von Bamiyan. Die Sprengungen der Taliban trafen die Statuen, aber über den materiellen Bildern hinaus habe der Akt der Zerstörung dem, was sie repräsentierten, gegolten: einer anderen Religion und deren Anhänger, einem Kulturerbe, das nicht nur für Menschen in Afghanistan von großer Bedeutung ist. Mit den Anschlägen auf das World Trade Center und der Tötung von Menschen vor laufender Kamera radikalisierte sich die Praxis, getötete Menschen im Bild wie Trophäen zu präsentieren, dahingehend, dass getötet würde, um die Tat und die Toten als Bild einsetzen zu können.¹⁹ Töten, Bilder machen und Bilder betrachten sind hier untrennbar miteinander verknüpft.

Ob wesentlich verbunden, gedoppelt oder vollendet: »Gewalt scheint Bilder zu brauchen, Gewalt scheint unsere Bildphantasien zu nähren.«²⁰ Einerseits braucht die Gewalt das Bild, andererseits schlummert im Bild die Gewalt. Die genannten Autoren sprechen allgemein vom Bild, sie beziehen sich dabei ganz überwiegend auf solche Bilder, die von Menschenhand gemacht wurden, meist Kunstwerke, von technisch hergestellten Bildern ist kaum die Rede. Uns geht es an dieser Stelle dagegen ausschließlich um die Fotografie und damit um ein Bildmedium, dessen Voraussetzung ein Ereignis ist, das einmal stattgefunden hat. Für fotografische Bilder der Gewalt ist es wesentlich, dass sie sich auf reale Begebenheiten, auf gesellschaftliche Kontexte beziehen: Die Welt der Fotografie erschöpft sich gerade nicht in dem, was diese vor Augen stellt.²¹

Gewalt und Fotografie _____

Folgt man Waldenfelds' Definition, so gehören zur Gewalt mindestens zwei Akteure; einer, der handelt und einer, der ohne oder gegen seinen Willen als etwas behandelt wird. Mit dem Auftreten eines »Dritten« bekommt der Gewaltakt kommunikativen Gehalt; Gewalt

wird in der triadischen Konstellation zum sozialen Handeln. »Nicht jede Gewalttat«, schreibt dazu Reemtsma, »verlangt den Dritten, aber damit eine Gewalttat einen sozialen Sinn bekommt, braucht es ihn.«²² Mit dem Fotografen tritt ein solcher Dritter hinzu, der sich als Beobachtender besonders zur Gewalt verhält. Er kann dies auf verschiedene Art und Weise tun. Das Dazwischen des Objektivs ermöglicht ihm, auf Distanz zum Gesehenen zu gehen, was dazu beitragen kann, das Reale nicht in seiner vollen Härte wahrnehmen zu müssen. Eine solche Distanz haben Soldaten und Fotografen auf Seiten der Alliierten bei der Befreiung der Konzentrationslager 1945 beschrieben: »Die Kamera zu bedienen, war fast eine Erleichterung, es entstand dann eine schwache Barriere zwischen mir und dem bleichen Entsetzen, das ich vor mir hatte«, erinnerte sich die Fotografin Margaret Bourke-White.²³ Aber genauso ist es möglich, dass der Fotograf den Gewaltakt bestätigt oder gar mitbedingt, wenn eine grausame Handlung für das (Kamera-)Auge ausgeübt oder deren Folgen vorgeführt werden, damit sie im Bild festgehalten werden. Im Gefängnis von Abu Ghraib etwa folterten amerikanische Soldaten ihre Gefangenen im Wissen, bei ihrer Tat fotografiert zu werden und die Fotos später anschauen bzw. zeigen zu können.²⁴ Das Foto fungierte hier als jenes »Brandmal«, von dem Nancy gesprochen hat.

Der Medienhistoriker Peppino Ortoleva hat die Fotografie selbst als »Dreierbeziehung«, jetzt zwischen dem Fotografen, dem Fotografierten und dem Fotoapparat, bezeichnet.²⁵ Den bewussten Willen des Fotografen, der die beobachtete Szene der Gewalt so und nicht anders darstellen will, der stets aus verschiedenen Möglichkeiten auswählt und seinen Apparat einstellt, erkennt Ortoleva dabei nur als eine Komponente bei der Produktion des Bildes. Gleich, ob Amateur oder Profi, besitze der Fotograf nie die vollständige Kontrolle über die Fragmente der Realität, die sein technischer Apparat in der Lage sei aufzunehmen. Immer hält die Kamera mehr fest, als der Fotograf in dem kurzen Moment wahrgenommen hat, als er auf den Auslöser drückte. Die Alliierten, die 1944 Luftaufnahmen von Auschwitz-Birkenau machten, wussten nicht, dass sie zu Augenzeugen eines Verbrechens

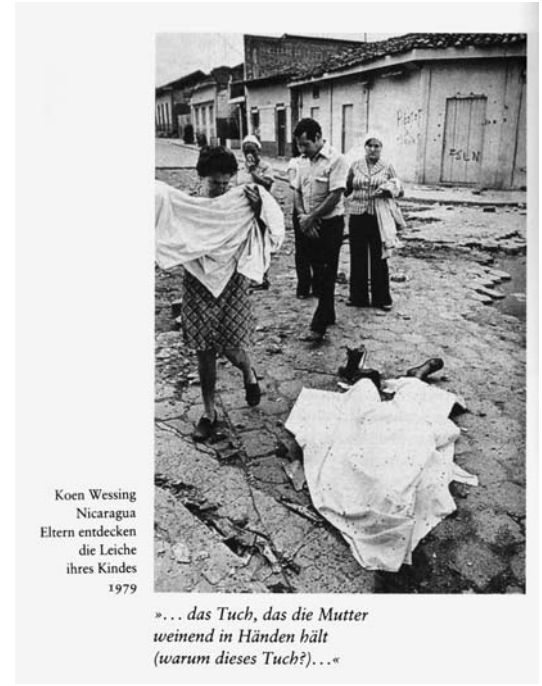


Abb. 5 und 6 Fotografie ist die Abbildung eines Realen und dessen Interpretation. Der Fotograf interpretiert. Die Betrachter interpretieren. Abb. 5: Die Vergrößerung des zufällig geschossenen Fotos soll Klarheit bringen. Aber je näher man hinschaut, desto ferner schaut es zurück: Ist da eine Leiche auf dem Foto? Philippe Garner, David Alan Mellor: *Antonioni's Blow-Up*, Göttingen 2010, S. 68. Abb. 6: »Warum dieses Tuch?«: Koen Wessing: Nicaragua. Eltern entdecken die Leiche ihres Kindes, 1979. Reproduziert und mit Text versehen in: Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 2008, S. 34.

geworden waren. Der Fotograf in Antonionis Film »Blow up« (1966) erkennt erst beim Entwickeln seiner Aufnahmen, dass er einen Mord fotografiert hat oder haben könnte. Vom »Optisch-Unbewussten« hat Walter Benjamin gesprochen: »Es [ist] eine andere Natur, die zu der Kamera als die zum Auge spricht.«²⁶ Während der Raum des Menschen mit Bewusstsein durchwirkt sei, könne der technische Apparat noch erfassen, was jenem entgehe. (Abb. 5 und 6)

Das Foto ist also immer beides: Abbildung eines Realen und dessen Interpretation. Gewalt kann es zeigen, sofern der Ort des Geschehens dem Fotografen zugänglich, die Szene für ihn sichtbar – wenn auch nicht notwendig als Gewaltakt identifizierbar – ist.²⁷ Dem Fotografen geht es darum, den fotografierten Akt im Bild auf Dauer zu stellen; beim Fotografieren wird ein künftiger Betrachter stets mitgedacht. Bei Bildern im Kontext der Gewalt drängt sich die Frage nach der Intention des Fotografen – er kann auf der Seite des Täters oder auf der des Opfers stehen²⁸ – besonders in den Vordergrund. Sie manifestiert sich zumeist in Überlegungen zu seiner Position, seinem Blick und der damit verbundenen Blicklenkung der späteren Betrachter, zu seiner Haltung und der damit verbundenen

Haltungsanweisung an den Betrachter. Der Betrachter ist auf den Fotografen als Vermittler angewiesen, dieser hat für ihn gesehen und im Bild festgehalten, was sich vor der Kamera ereignet hat.

Vom Betrachter her gedacht wird ein weiterer, der Fotografie eigener Widerspruch deutlich. Auf der einen Seite erschöpft sich die Wirklichkeit des Fotos in dem, was es vor Augen stellt: »Bildlichkeit trennt die Sichtbarkeit eines Sachverhalts von der materiellen Anwesenheit der Tatsache. [...] Man mag Blut und Wunden sehen, doch das [...] Blut ist nicht warm und aus der Wunde fließt kein Blut.«²⁹ Die Distanz, die die Kamera dem Fotografen bietet (ebenso wie die Bestätigung der Tat durch das Bild), findet sich als Möglichkeit auch auf Seiten des Betrachters: Es ist nur ein Foto. Auf der anderen Seite aber verschafft erst die Fotografie einem Betrachter Zugang zu Bereichen der Wirklichkeit, die ihm anders nicht zugänglich wären, und die nur auf diese Weise – als Foto – Gegenstand ethischer und politischer Diskurse werden können. Siegfried Kracauer beschreibt in seiner *Theorie des Films* in einem Kapitel zum Haupt der Medusa, wie die Erfahrung der Gewalt und die Verarbeitung und Vermittlung dieser Erfahrung über die Fotografie erfol-

gen. Nur im fotografischen Bild könnten wir das wahre Angesicht der Gewalt erblicken, wenn diese zu furchtbar sei, um sie in der Realität wirklich zu sehen.³⁰ Die Fotografie halte der Natur den Spiegel vor und ermögliche »damit die ›Reflexion‹ von Ereignissen [...], die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an.«³¹ Im fotografischen Zeitalter wird Gewalt mithin neu erfahrbar und diskutabel; das Foto erhält einen Platz in sozialen Zusammenhängen, den es so vorher nicht gab, und verändert sie damit auch. Ortoleva spricht vom »atemporalen Charakter« der Fotografie, deren Kennzeichen ihre Nähe zu etwas Abwesendem, Fernen sei: »Die Photographie erzeugt unweigerlich die Illusion der Gleichzeitigkeit und zugleich das Bewußtsein, daß das Abgebildete immer und notwendigerweise bereits Vergangenheit ist; sie beschwört Anwesenheit und betont Abwesenheit.«³²

Mit der Ambiguität von Abbild und Interpretation, von (zeitlicher und räumlicher) Nähe und Distanz sind medienspezifische Eigenschaften der Fotografie angedeutet, die diese von anderen Bildmedien, Gemälden etwa, unterscheidet. Für den Komplex Fotografie und Gewalt lassen sie sich weiter präzisieren. Zu nennen wäre zunächst der mediale Code der Fotografie. Dazu gehört, was Fottheoretiker als das *Es-ist-so-gewesen* der Fotografie, den auf Dauer gestellten Moment, die *insistierende Präsenz* umschrieben haben.³³ Die damit verbundene Auffassung von und die Debatte über Fotografie als Abdruck, Spur

und Index betrifft das dem Medium Fotografie eigene Verhältnis zur Realität und damit auch das Verhältnis von Fotografie und Geschichte.³⁴ Gerade eine historische Herangehensweise sollte den Punkt, an dem das Foto das Reale berührt (ohne dass die Dinge und ihr fotografisches Bild zur Deckung kämen), präzise herausarbeiten und einer genauen Analyse zugänglich machen.³⁵ Ein Foto als Spur bestätigt, dass eine Person einmal existiert hat; etwas war und hat sich mittels physikalisch-chemischer Prozesse auf die lichtempfindliche Platte, den Film eingeschrieben. Die Frau, die 1942 von den deutschen Besatzern gezwungen wurde, einen Fluss oder See zu durchqueren, weil darin Minen vermutet wurden, hat einmal gelebt. Zumindest einer hat ihr zugeschaut und die Szene fotografisch festgehalten.

Die ihr eigene Beziehung zur Realität – die Fotografie als Spur/Abdruck/Index von etwas, das war – sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Fotografie ästhetisch medialen Traditionen, Konventionen und Logiken folgt. Die Fotografie, auch im Bereich der Gewalt, neigt zur Schönheit.³⁶ Wie andere Bildmedien nimmt sie Bezug auf frühere Bilder, sie greift auf ein Bildwissen zurück, aktualisiert und produziert neues Bildwissen.³⁷ Bedeutsam für die Entwicklung des Verhältnisses von Fotografie und Gewalt ist dabei wohl der Einfluss des bewegten Bildes im Kino und später im Fernsehen, das in den Genres Horror, Pornografie und Sensationsnachrichten das Zeigbare, der eigenen Logik ge-

mäß, ausgeweitet hat und damit auch auf die Fotografie zurückgewirkt haben muss. Innerhalb dieses Rahmens, der durch kulturelle und gesellschaftliche Normen ebenso wie durch ein implizites Publikum konstituiert ist, bewegt sich der Fotograf. »Wir müssen uns diesen Rahmen also als aktiv denken«, schreibt dazu Judith Butler, »als ausgrenzend und darstellend zugleich, und das schweigend, ohne sichtbares Zeichen seines Operierens, aber dennoch effektiv.«³⁸ Auch Karin Harrasser macht nachdrücklich auf diesen Zusammenhang aufmerksam, wenn sie über die Fotos von Frontsoldaten aus den beiden Weltkriegen und über die Aufnahmen aus Abu Ghraib schreibt, dass Folterer und die Betrachter der Fotografien in der gleichen Bildwelt und damit innerhalb der gleichen Kultur operieren: »Diese ›inneren Bilder‹ [in den Köpfen der Betrachter, CB/JW] erzeugen ein-zugegebenermaßen diffuses – Wissen darüber, dass die Gewalt, die hier zu sehen ist, nicht jenseits kultureller Übereinkünfte, sondern innerhalb eines bestimmten (westlichen) kategorialen Rahmens stattfindet. [...] Gerade das Faktum, dass diese Bilder andere Bilder auslösen, dass sie keinen singulären, rein ereignishaften Charakter haben, macht sie so bedrohlich.«³⁹ (Abb. 7 und 8)

Schließlich bleibt noch die Materialität der Fotografie als weitere medienspezifische Eigenschaft zu erwähnen. Ein Foto ist nicht nur ein Bild, sondern auch ein materielles Objekt. Als solches ist es nah, sogar greifbar. Fotos als Objekte und Spur von etwas, das war,



Abb. 7 und 8 Auch die Fotografie im Umfeld der Gewalt folgt ästhetisch medialen Traditionen, Konventionen und Logiken, auch sie neigt zur Schönheit. Und sie kann materiell angegriffen werden. Abb. 7: Falling Man [aus: Joanne Faulkner: *The Innocence of Victimhood Versus the »Innocence of Becoming«*. Nietzsche, 9/11 and the »Falling Man«, in: *Journal of Nietzsche Studies*, 18. Jg., Heft 35/36 (Sommer/Herbst), 2008, S. 67–85, S. 70]. Abb. 8: Zerkratzer Hitler [aus: Rudolf Herz: *Museumbilder*, in: *Fotogeschichte*, Heft 28, 1988, S. 3–16, S. 7].

können als Reliquien fungieren, die ihre Wirkung durch Überschreitung der eigenen Medialität im Rezeptionsprozess erzeugen, dabei aber niemals auf ihre Materialität verzichten können.⁴⁰ Kathrin Hoffmann-Curtius berichtet darüber, wie deutsche Soldaten im Zweiten Weltkrieg Fotografien getöteter Feinde als Gegenstand magischer Abwehrpraktiken gebrauchten, sie wie Trophäen und Amulette am eigenen Körper trugen, um diesen unverwundbar zu machen.⁴¹ Vergleichbare Praktiken werden evident, wenn Fotografien von geliebten, verehrten, gehassten Personen als gleichsam magische Objekte versteckt, geküsst oder zerrissen, oder auch, wenn Hitler-Fotografien oder in der jüngeren Vergangenheit Fotos von Osama Bin Laden zerkratzt werden. Im letzten Fall richtet sich der unmögliche Gewaltakt – das Objekt der Gewalt entzieht sich, ist nicht greifbar oder soll gar nicht von ›realer‹ Gewalt getroffen werden – gegen die Materialität der Fotografie. Umgekehrt verweist auch die Scheu, ein bestimmtes Foto zu zerstören, auf diese Möglichkeit der Fotografie zur Magie. W. J. T. Mitchell berichtet, wie ein Kollege aus der Kunstgeschichte diesen Sachverhalt veranschaulicht: »Wenn Studenten sich über die Idee von einer magischen Beziehung zwischen einem Bild und dem, was es darstellt, lustig machen, dann bitte man sie darum, eine Fotografie ihrer Mutter zu nehmen und dieser die Augen auszuschneiden.«⁴²

Gewaltfotos und Betrachter

»Durch die Kamera sind wir immer dort, wo wir eigentlich nicht sein sollten, im Zentrum der Gewalt.«⁴³ Sehen-Wollen und Nicht-Sehen-Wollen – wie beim Blick des Fotografen durch die Kamera ringen beide Haltungen auch beim Blick auf das Foto miteinander. Welche Emotion ein Foto auslöst, hängt nicht zuletzt davon ab, welche entsprechende Empfänglichkeit beim Betrachter besteht. Dieser kann ein Foto genau und immer wieder anschauen, er kann sich aber ebenso entscheiden, den Blick abzuwenden oder den Bildern den Blick ganz verweigern, etwa mit der Begründung, sie seien ohne Einwilligung der Fotografierten entstanden.⁴⁴ Ob die eine Praxis moralisch besser oder angemessener ist als die andere, ist damit noch nicht gesagt. Die Reaktionen der Betrachter müssen also nicht notwendig den Absichten des Fotografen folgen. Wer ein Foto anschaut, kann anders, anderes sehen, als der Fotograf ursprünglich zeigen wollte.⁴⁵ Da Fotografien zu einem gewissen Grad lückenhaft sind, ist der Akt des Betrachtens (wie auch der des Zeigens) immer über den Bildrand hinausweisende »Lektüre«.

Für den Soziologen Roland Barthes liegt die Möglichkeit der Fotografie gerade in deren Fähigkeit, den Betrachter zu einem eigenen Urteil zu zwingen, »das er selbst erarbeitet, ohne dabei von der demiurgischen Anwesenheit des Photographen gestört zu werden.«⁴⁶ Dieses »Anders Sehen« kann in bestimmten Fällen zu einem bewussten Prozess gemacht

werden, zur (moralischen, politischen) Aufgabe des Betrachters werden, nicht den Fotografen, sondern beispielsweise die Fotografierten sprechen zu lassen.⁴⁷ (Abb. 9 und 10)

Noch komplexer wird die Frage der Lesbarkeit schließlich dadurch, dass die Interpretation ein und derselben Fotografie durch unterschiedliche Kontextualisierungen verschieden ausfallen kann. Neben dem Fotografen ist der Betrachter nämlich auf einen weiteren Vermittler angewiesen, einen, der ihm das Foto in Museen und Ausstellungen, in Zeitungen, Bildbänden und Schulbüchern, in Computerspielen und auf zahllosen Seiten des Internets zeigt. Mit Nachdruck weist Peppino Ortleva auf die »außergewöhnliche Anpassungsfähigkeit« der Fotografie bei der Präsentation hin. »Die unter den Medien einzigartige Flexibilität im Format, die nahezu unbegrenzten Bearbeitungsmöglichkeiten erlauben es ihr, sich in alle Arten von Botschaft einzufügen und ihre Präsenz auf verschiedenste Weise zu zeigen, von der diskreten Beinahe-Unsichtbarkeit bis hin zur extremsten Aggressivität.«⁴⁸

Die Position, in die Vermittler wie der Fotograf und der Kurator oder Redakteur den Betrachter stellen, dessen »Response« (Waldenfelds) auf das, was er zu sehen bekommt, und die soziale Funktion von Gewaltbildern in einem gegebenen Kontext konstituieren das Verhältnis von fotografierte Gewalt und sozialen Gebrauchsweisen der Bilder. Hier kommt die bildpolitische bzw. -ethische Dimension des Blicks auf Gewalt ins Spiel: Will



Abb. 9 und 10 »Dort, wo wir eigentlich nicht sein sollten, im Zentrum der Gewalt«. Abb. 9: Andrea di Bartolo: Strage degli Innocenti, ca. 1380; Baltimore, Walters Art Museum. Der Blick des Königs auf den Bethlehemer Kindermord: Was sieht der Betrachter, der den König beim Betrachten sieht? Abb. 10: Beim Betrachten von Gewalt sollte kein »Wir« als selbstverständlich vorausgesetzt werden: Das Weiße Haus verfolgt den »Krieg gegen den Terror« live am Bildschirm. Ausschnitt aus: konkret, Nr. 6, 2011, S. 40.

man das sehen? Soll man das sehen? Wem gibt man diese Bilder zu sehen? Fotografien von Gewalt – davon gehen wir aus – setzen einen normativen Diskurs über den gesellschaftlichen Umgang mit Gewalt, das gesellschaftliche Verständnis von Gewalt in Gang. Sie holen das Entfernte heran, jedoch ohne es zugleich anwesend zu machen. Es geht hier nie um Gewalt, die am eigenen Körper erfahren wird – vielleicht mit der Einschränkung, dass Menschen durchaus körperlich auf Bilder reagieren oder die Bilder bei Betrachtern, die selbst Gewalt erfahren haben, als *trigger* fungieren können, als Sinneseindrücke, die Erinnerungen an eine frühere Erfahrung in einer Art wecken, als ob diese Erfahrung noch einmal neu gemacht werden würde.

Wie wenige andere hat Susan Sontag den Zusammenhang von Gewalt und Fotografie ausdrücklich vom Betrachter her gedacht. In ihrem Essay *Regarding the pain of Others* fragt sie ihre Leser, ob eine gemeinsame Vorstellung von Gewalt vorhanden sein kann: »Wer sind die ›Wir‹, an die sich solche erschütternden Bilder richten?«⁴⁹ Wie lassen sich diese »Wir« differenzieren, und was machen diese »Wir« mit den Bildern, was machen die Bilder mit »ihnen/uns«? Die vorliegende fotohistorische Literatur über den Zusammenhang von Fotografie und Gewalt geht in vielen Fällen mehr implizit als explizit von einem solchen einheitlichen »Wir« aus.⁵⁰ Dem widerspricht Sontag entschieden: »Wo es um das Betrachten des Leidens anderer geht, sollte man kein ›Wir‹ als selbstverständlich voraussetzen.«⁵¹ Stets verschränken sich subjektive Bilderfahrungen, Sehgewohnheiten der eigenen Zeit, außerdem Erfahrungen mit bestimmten Typen von Bildern und visuellen Medien. Die Möglichkeiten solcher Verschränkungen sind vielfältiger als meist angenommen, aber nicht endlos; sie bleiben an ihre Zeit gebunden.

Gewaltfotos und Geschichtswissenschaft

Gewalt kennt (mindestens) zwei Akteure. Einen, der handelt; einen, der »als etwas behandelt, betrachtet, benutzt, erniedrigt [wird], um ihn im äußersten Falle zu vernichten«⁵². Mit der Fotografie kommt ein »Dritter« hinzu. Gewalt wird kommuniziert und setzt einen Prozess der Vergesellschaftung ihrer selbst in Gang. Sie bekommt sozialen Sinn.

Vielleicht liegt es wesentlich in der Gewalt sich zu doppelnd; Gewalt braucht Zeugen. Fotografien können solche Zeugen werden. Bilder, so ließe sich mit Bernhard Waldenfels sagen, beunruhigen den Blick. Gleich welcher Art und welchen Sujets machen sie auf etwas aufmerksam, ob wir wollen oder nicht. Wir nehmen Bilder sehend wahr (und nicht mit anderen Sinnen): Wir sehen Gewalt als Gewalt im Medium der Fotografie.

Das Feld fotografischer Gewalt, der Komplex Fotografie und Gewalt, lässt sich zwischen vielen Akteuren aufspannen: einer der handelt – einer, der als etwas behandelt wird – der Fotograf – das Foto – einer, der das Foto zeigt – der Betrachter. Fasst man Gewalt nicht anthropologisch, sondern als sozial ausgehandelt und implementiert in Codes und Medien⁵³ und betrachtet man die Fotografie im Hinblick auf ihre sozialen Funktionen und kontextuelle Einbettung, dann verweist der Komplex von Fotografie und Gewalt in ein spezifisch soziales, politisches und ästhetisches Feld hinein, das es erst seit dem 19. Jahrhundert gibt und das sich stetig wandelt.⁵⁴

Zwei Achsen durchlaufen das Feld fotografischer Gewalt. Auf einer ersten Achse werden konkrete Praxen und Mechanismen der Gewaltanwendung vollzogen. Die Fotografie hat ihren Platz an mehreren Knotenpunkten, verschiedenen Orten und bei unterschiedlichen Akteuren der Gewaltausübung. Sie kann selbst Objekt der Gewaltanwendung, zum Stellvertreter eines anderen Körpers werden, dessen visuelle Repräsentation zerstört wird. Und sie wird selbst gewaltsam, sie vollendet den Gewaltakt oder bringt ihn sogar erst hervor. Bereits »[d]ie bloße Existenz dieser Fotos ist erklärungsbedürftig und kein harmloses Element der Fotogeschichte«, insistiert Bernd Hüppauf beim Anblick von Fotografien, die Wehrmachtssoldaten im Zweiten Weltkrieg von Misshandlungen und Erhängungen aufgenommen haben.⁵⁵ Was hat den Fotografen 1942 veranlasst, die Kamera vors Auge zu heben, einen Ausschnitt zu bestimmen und auf den Auslöser der Kamera zu drücken, als die Frau den Fluss durchquerte? Was lässt sich herausfinden über gesellschaftliche Werte, zu deren Diensten der Fotoapparat in Kontexten von Gewalt bestimmt war? Solche Fotos wurden später aufbewahrt,

verbreitet und öffentlich gezeigt: Welche symbolischen Bedeutungen wurden in verschiedenen historischen Zeiten damit verbunden? Welche Wirkungen hat der Blick auf diese Abbildungen für das Erinnern? Ein historisch interessierter Zugang zum Komplex Fotografie und Gewalt, der sich – wie das Foto der Minensucherin zeigt – über Motive allein nicht erschließen lässt, sollte nach den konkreten Akteuren dieses Feldes fragen, deren Praxen und Strategien beschreiben. Wie gehen Gewaltakt, fotografische Aufnahme, deren Verbreitung und Gebrauch – jeweils – zusammen?

Auf der zweiten Achse, die das fotografische Feld durchläuft, finden mit Hilfe des Mediums Fotografie – soweit es publiziert ist oder werden soll – Verständigungen über gesellschaftliche Werte bzw. Normen und Diskurse über Grenzziehungen und -überschreitungen statt. An die fotografische Praxis (was wird wie fotografiert?) und an Ausstellungs- und Darstellungsweisen (was wird wie gezeigt?) schließt sich der teilgesellschaftliche Diskurs an, der die Gewalt, medial codiert und vermittelt, zu ordnen versucht. Auf dieser Achse des fotografischen Feldes befinden sich auch die HistorikerInnen und KulturwissenschaftlerInnen, die über den Komplex Fotografie und Gewalt nachdenken. Indem sie mit überlieferten Bildern der Gewalt arbeiten, diese reproduzieren, neu »lesen« und rekontextualisieren, greifen sie in den Diskurs ein. Der nach wie vor häufigste – und gleichzeitig wohl hilfloseste – Versuch, eine verbindliche historiografische Deutung von Fotos zu fixieren, die Wirkungen fotografierter Gewalt gleichsam unter Kontrolle zu halten, ist deren Beschriftung. Doch eine Bildunterschrift kann die Ambiguität von Fotografien nicht überwinden; »sie versucht vielmehr, sie zu begrenzen und einzuschränken. [...] Weit davon entfernt, die Ambiguität des Bildes gänzlich aufzulösen, bleibt die Bildunterschrift ein mitbestimmendes Element derselben und gleichzeitig von ihr bedingt – wie magisch angezogen.«⁵⁶ Der Anspruch des »bildbewussten« Historikers, die Fotografien und mit ihnen die historische Imaginationsfähigkeit in Bewegung zu versetzen, um eine komplexere Perspektive auf das Gewaltgeschehen vor der Kamera zu eröffnen, müsste über das Bemühen, eindeuti-

ge Lesarten herzustellen, hinausgehen. Hier kommen beispielsweise am Film orientierte Analysetechniken wie die Montage zum Einsatz, bei der Quellenkritik und Vorstellungskraft einander nicht ausschließen.⁵⁷

Beim Komplex Fotografie und Gewalt sieht sich der Wissenschaftler vor eine doppelte Herausforderung gestellt. Wer die Bilder verstehen will, muss genau hinsehen, sich dem Anblick aussetzen; gleichzeitig darf ihm das wie auch immer verstörende Motiv nicht vor-schnell das Denken verstellen. Abstand zu nehmen ist eine Voraussetzung für Aufmerksamkeit, für Nachdenken und Lernen.⁵⁸ Zudem gilt es, das Foto nicht zu verwechseln mit dem, was es darstellt, seine Beweisfunktion, oder in der Sprache des Historikers: seinen Quellenwert im historischen Prozess nicht zu verabsolutieren. Fotografien und ihre jeweiligen Gebrauchswesen sind von vielen Widersprüchen gekennzeichnet. Es ist nur ein Foto, ein Abbild, eine Interpretation. Was es zeigt, ist dem Betrachter nah und fern zugleich. Statt sie zu negieren, kann man die Ambiguitäten, die in der Geschichte der Fotografie ihren Niederschlag gefunden haben, historisch zu verstehen suchen. Diesem Ansatz folgen die Beiträge im vorliegenden Heft. Sie zielen darauf, die Fotografie als einen Aspekt einer allgemeineren Geschichte von Gesellschaft und Gewalt zu analysieren.

Für ihre Hinweise, kritischen Kommentare und vielfältigen Anregungen danken wir Vera Marsteller und Jörg Später.

1 Petra Bopp: *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2009, vgl. auch S. 100–106, 120f. In einem Forschungsprojekt zu den privaten Fotografien von Soldaten der Wehrmacht hat Petra Bopp die Provenienz sowie den historisch-politischen und ästhetischen Kontext von rund einhundertfünfzig Fotokonvoluten analysiert. Die Ausstellung läuft seit 2009 und wurde bislang in den Stadtmuseen von Oldenburg, München, Frankfurt/M., Jena und Peine gezeigt und geht nun auch ins Ausland: Delft (2012), Graz (2012/13), Paris (2013/14) und dann in das Militärgeschichtliche Museum Dresden (2014).

2 Ebenda, S. 103.

3 Vgl. zuletzt z. B. Wolfgang Sofsky: *Todesarten. Über Bilder der Gewalt*, Berlin 2011; Sandra S. Phillips (Hg.): *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*, London 2010 (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Tate Modern, London, dem San Francisco Museum of Modern Art und dem Waker Art Center, Minneapolis), S. 109–139; Urs Stahel (Hg.): *Dark Side II. Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod*, Göttingen 2009 (Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum Winterthur); Habbo Knoch: Unerträglich. Moderne Gewalt und die Suche nach dem rettenden Bild, in: Torsten Hoffmann, Gabriele Rippl (Hg.): *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen 2006, S. 193–208.

4 Einzig Wolfgang Sofsky weist daraufhin, dass die allermeisten Betrachter »das Spektakel« ungerührt hinnehmen: »Trotz lauten Getöses bewahren sie sich eine Art spielerischer Gelassenheit, die auch einen leichten Anflug von Abscheu erträgt. [...] Gewaltbilder sind nämlich harmloser als es den Anschein hat. Ihre emotionale Sprengkraft ist begrenzt.« Vgl. Sofsky, (Anm. 3), S. 17f. Dass Opfer gewalttätiger Akte durch das Anschauen von Bildern der Gewalt eine Re-Traumatisierung erfahren können, haben wir in einschlägigen bild- bzw. fotohistorischen Arbeiten nicht angesprochen gefunden.

5 Ihm entgeht zudem, dass der Begriff der Gewalt (wie der der Macht) an verschiedenen Stellen auch positiv gefasst wurde. Mit Georges Sorel: *Über die Gewalt* (1908), Lüneburg 2007 und Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt (1921), in: ders.: *Gesammelte Schriften Band II.1. Aufsätze, Essays, Vorträge*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974, S. 179–203 wurde die Frage nach dem revolutionären Potential der Gewalt und damit einem anders gewichteten Gewaltbegriff systematisch gestellt. Die Begriffsarbeit an der positiven Gewalt hat eine eigene Ikonografie hervorgebracht. Im Zusammenhang der Pariser Kommune etwa sind dies vor allem die Barrikaden, im Zusammenhang mit der Münchner Räterepublik sind es die Massenaufmärsche, die ins fotografische Bild gesetzt werden und mit dem Gewaltbegriff zusammenhängen. Für fotografisches Bildmaterial siehe Gérald Dittmar (Hg.): *Iconographie de la Commune de Paris de 1871*, Paris 2005; Rudolf Herz, Dirk Halfbrodt: *Revolution und Fotografie. München 1918/19*, Berlin 1988. Im vorliegenden Aufsatz spielt dieser Aspekt, der bis heute virulent ist, keine Rolle (vgl. dazu aber Roger Behrens: Steine werfen erwünscht. Über den Begriff der Gewalt, in: *Jungle World*, Nr. 28, 24. Juli 2011).

6 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. 52. Formen der Naturgewalt, die ebenfalls

soziale und politische Folgen haben können, schließen wir in unserem Beitrag aus.

7 Jean-Luc Nancy: Bild und Gewalt, in: Daniel Tyradellis, Burkhardt Wolf (Hg.): *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*, Frankfurt/M. 2007, S. 33–44, S. 34.

8 Vgl. Jan Philipp Reemtsma: *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburg 2008, besonders S. 480.

9 Sofsky, (Anm. 3), S. 18.

10 Ebenda, S. 18, 20f.

11 Ebenda, S. 19.

12 Ebenda, S. 22.

13 Nancy, (Anm. 7), S. 34.

14 Ebenda, S. 38.

15 Waldenfels, (Anm. 6), S. 47–63, hier: S. 52.

16 Ebenda, S. 50.

17 Ebenda, S. 54.

18 Ebenda, S. 52.

19 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt/M. 2010, S. 224–230. Zur expliziten Verbindung des »substitutiven Bildakts« mit der Gewalt siehe ebenda, S. 327.

20 Urs Stahel: Körper, Bilder, Macht und Gewalt. Einleitung, in: ders., (Anm. 3), S. 8–15, S. 9.

21 Dies gegen Sofsky, (Anm. 3), S. 19: »Die Welt des Bildes erschöpft sich in dem, was das Bild vor Augen stellt.«

22 Vgl. Reemtsma, (Anm. 8), S. 470. Angela Kappler hat diesen Gedanken für Gewaltdarstellungen in Film und Fernsehen genauer ausgeführt: Angela Kappler: Das Gleiche ist nicht immer gleich. Gewaltdarstellungen in Film und Fernsehen, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 8. Jg., Heft 1, 2011, S. 50–65, S. 51.

23 Margarete Bourke-White: *Deutschland. April 1945*, München 1979, S. 90.

24 Dazu und mit weiteren Beispielen aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg Anton Holzer: Der lange Schatten von Abu Ghraib. Schaulust und Gewalt in der Kriegsfotografie, in: *Mittelweg* 36, 15. Jg., Heft 1, 2006, S. 4–21.

25 Peppino Ortleva: Photographie und Geschichtswissenschaft. Teil II, in: *Photographie und Gesellschaft*, 1. Jg., Heft 2, 1989, S. 4–12, S. 4.

26 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: ders.: *Gesammelte Schriften Band I.2. Abhandlungen*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 471–508, S. 500.

27 Relevant für die Betrachtung des Komplexes Fotografie und Gewalt sind jedoch auch jene Diskurse, die Gewalt ohne Fotografie verhandeln, weil keine Fotos existieren. Der Bereich der häuslichen und familiären Gewalt hinter verschlossenen Türen gehört hierher. Vgl. Ariella Azoulay Überlegungen zu dem Fall, dass keine Fotos eines Gewaltaktes vorliegen: dies.: Wie wäre die Fotografie einer Vergewaltigung?, in: Stahel, (Anm. 3), S. 244–254, S. 245.

28 Fotografien, die sich intentional auf die Seite der Opfer der fotografierten Gewalt stellen, sind häufiger anzutreffen als Fotos der Gewalt, die jene geschossen haben, die ihr ausgesetzt waren. Vgl. aber Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, München 2007; *Lódz Ghetto Album. Photographs by Henryk Ross, Text by Thomas Weber*, London 2004. Jörg Arnold analysiert in seinem Beitrag die kaum bekannte Entstehungs- und Verwendungsgeschichte von Fotos, die von Seiten der deutschen Opfer alliierter Bombenangriffe aufgenommen wurden.

29 Sofsky, (Anm. 3), S. 18f.

30 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 2005, S. 469.

- 31 Ebenda, S. 468.
- 32 Ortoleva, (Anm. 25), S. 4.
- 33 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 2008, S. 86 ff.
- 34 Zusammenfassend dazu Peter Geimer: *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 13–69.
- 35 Der mediale Code der Spur wurde zwar von mehreren Seiten kritisiert, ist aber noch immer der häufigste Zugang zum Verhältnis von Fotografie und Realität; deshalb auch immer wieder der Aufschrei, falls sich eine Aufnahme als Inszenierung oder Fälschung erweist. Die Kritik an der »Spur« ist berechtigt, wenn diese Auffassung zu einer Ontologie der Fotografie führt. Vgl. beispielsweise Roland Barthes' Beschreibung der Fotografie »Die Ballade des Geigers« von André Kertész: »Hier weist die Photographie wirklich über sich selbst hinaus: ist dies nicht der einzige Beweis ihrer Kunst? Sich als Medium aufzuheben, nicht mehr Zeichen, sondern die Sache selbst zu sein?«: Barthes, (Anm. 33), S. 55. Als Beispiel für eine philosophisch und psychoanalytisch geprägte Kritik am Foto als Spur vgl. Gérard Wajcman: *De la croyance photographique*, in: *Les temps modernes*, 56. Jg., Nr. 631 (März–Mai), 2001, S. 47–83.
- 36 Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt/M. 2005, S. 88 ff.; Mark Reinhardt, Holly Edwards, Erina Duganne (Hg.): *Beautiful suffering. Photography and the Traffic in Pain*, Williamstown/Mass. 2007.
- 37 Michael J. Shapiro nennt dieses Bildwissen in Bezug auf Gewalt »Violent Cartography«. Er beschreibt, wie der Fotograf Tomas Munita mit seinem Foto eines Soldaten im Afghanistankrieg ästhetisch auf Bilder aus John Fords Western »The Searchers« von 1956 zurückgreift. Michael J. Shapiro: *The New Violent Cartography*, in: *Security Dialogue*, 38. Jg., Heft 3, 2007, S. 291–313. Vgl. auch die Zitate christlicher Ikonografie in Fotografien, die alliierte Fotografen 1945 bei der Befreiung der Konzentrationslager aufnahmen: Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998, S. 57. Am Beispiel von Fotografien aus dem Getto Łódź diskutiert Gertrud Koch, dass die Nationalsozialisten durch die Fotoisierung Juden nach ihrem Bild erst geschaffen haben; was sie selbst verursacht hatten, stellten sie später im Bild als quasi-ontologischen Zustand dar. Dem späteren Betrachter bestätigte das Foto als neues Bildwissen, »der Andere« sei tatsächlich so, wie man ihn imaginiert hatte. Vgl. Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt/M. 1992, S. 174.
- 38 Judith Butler: *Folter und die Ethik der Fotografie*, in: Linda Hentschel (Hg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008, S. 203–228, S. 208.
- 39 Karin Harrasser: *Innensichten einer Ikonografie des Äußersten. Kommentar*, in: dies., Thomas Macho, Burckhardt Wolf (Hg.): *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, München 2007, S. 133–138, S. 136 f.
- 40 Vgl. Martin Andree: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*, München 2005. Ob Fotografien aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit wirklich Reliquien sind – vgl. Milena Massalongo: *Was von der Gewalt in Bildern übrig bleibt*, in: Stahel, (Anm. 3), S. 255–262; früher schon Barthes, (Anm. 33), – ist dabei weniger interessant als die Frage, ob und wann Fotografien als solche behandelt werden. Vgl. auch Didi-Huberman, (Anm. 28), S. 232 f.
- 41 Kathrin Hoffmann-Curtius: *Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 20. Jg., Heft 78, 2000, S. 97–110.
- 42 W. J. T. Mitchell: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008, S. 25.
- 43 Georg Seeßlen: *Die Lust und die Last des Sehens*, in: *ApuZ*, Heft 44, 2005, URL: <http://www.bpb.de/publikationen/UWDR13.html> [5.8.2011].
- 44 Vgl. Susan A. Crane: *Choosing not to look. Representation, Repatriation, and the Holocaust Atrocity Photography*, in: *History and Theory*, 47. Jg., Heft 3, 2008, S. 309–330.
- 45 Vgl. die Beispiele bei Holzer, (Anm. 24), besonders S. 15–17.
- 46 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1964, S. 58.
- 47 Die Möglichkeit dazu liegt in jenem Versprechen der Fotografie, das Ulrich Baer am Beispiel von Fotografien aus dem Getto Łódź als »future beyond the historical moment« bezeichnet. Ein Versprechen, das die Bildanalyse mit einer Politik des Erinnerns verbinden kann, die nicht die Sichtweise der Täter (bzw. der ihnen folgenden Fotografen) übernimmt, sondern »die Geschichte gegen den Strich bürestet« (Walter Benjamin), um sich einer Verantwortung zu stellen. Ulrich Baer: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge/London 2002, S. 144.
- 48 Ortoleva, (Anm. 25), S. 4.
- 49 Sontag, (Anm. 36), S. 13.
- 50 Vgl. etwa Marion G. Müller: *Burning Bodies. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder*, in: Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 405–423.
- 51 Ebenda.
- 52 Waldenfels, (Anm. 6), S. 52.
- 53 Vgl. Daniel Tyradellis, Burkhard Wolf: *Hinter den Kulissen der Gewalt*, in: dies., (Anm. 7), S. 13–32, S. 15 f.
- 54 Dabei bleibt etwa zu bedenken, dass die technischen Möglichkeiten, Gewalt in actu zu fotografieren und das Fotografierte für einen größeren Betrachterkreis zu reproduzieren, im 19. Jahrhundert andere waren als dies heute der Fall ist. Vgl. am Beispiel des Krimkrieges Ulrich Keller: *The Ultimate Spectacle. A Visual History of the Crimean War*, Amsterdam 2001. Daran anschließende Fragen wären etwa: Entstehen oder verbreiten sich mit dem neuen Medium Fotografie neue Arten der Gewalt und ihrer Repräsentation? Erschließen sich mit späteren technischen Entwicklungen für die Fotografie neue Felder der Gewalt?
- 55 Bernd Hüppauf: *Der entleerte Blick hinter der Kamera*, in: Klaus Naumann (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*, Hamburg 1995, S. 504–527, hier: S. 505.
- 56 Ortoleva, (Anm. 25), S. 5 f.
- 57 Zu dieser Praxis der Bildinterpretation vgl. den Beitrag von Axel Doßmann in diesem Heft. Dazu auch Georges Didi-Huberman, der darauf insistiert, dass Fotografien notwendig lückenhaft sind. Sie sind sowohl Bild-Spur (image-trace) als auch Bild im Verschwinden (image-disparition), deshalb ist ein sorgfältiger Umgang, eine Montage, die »eine Lesbarkeit und einen Erkenntnis-effekt bewirkt« von besonderer Bedeutung. Didi-Huberman, (Anm. 28), S. 234 f., vgl. auch S. 174; ders.: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München 2010.
- 58 Vgl. Sontag, (Anm. 36), S. 136 ff.