

Kunstuniversität zu Linz University of Arts Linz

Eingereicht von
Tanja Ruß, BA

Angefertigt am
Institut für Medien

Beurteiler
Dr. phil. Helmut Lethen

Mitbetreuung
**Univ.-Prof. Dr. Jasmin
Mersmann**

Linz, 18. September 2023

Über die visuelle Inszenierung von Kriegsbildern

**Versteckte Narrationen der Kriegsphotografie
am Beispiel des russisch-ukrainischen Krieges**

Masterarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

im Masterstudium

Medienkultur- und Kunsttheorien

UNIVERSITÄT FÜR
KÜNSTLERISCHE UND INDUSTRIELLE GESTALTUNG LINZ
Hauptplatz 6, 4020 Linz, Austria
www.ufg.at

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt bzw. die wörtlich oder sinngemäß entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Die vorliegende Masterarbeit ist mit dem elektronisch übermittelten Textdokument identisch.

Ort, Datum

Unterschrift

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich während der Anfertigung dieser Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

In erster Linie gebührt mein Dank Dr. phil. Helmut Lethen, der meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat. Herzlich bedanken möchte ich mich vor allem für die hilfreichen Anregungen und sein stets offenes Ohr. Die durch ihn erfahrene Begeisterungsfähigkeit hinsichtlich kritischen Denkens hat meinen universitären Werdegang nachhaltig geprägt.

Besonderer Dank gilt auch meiner Zweitbetreuerin Professorin Prof. Dr. Jasmin Mersmann, die in allen Belangen jederzeit zur Stelle stand.

Abschließend möchte ich mich vor allem bei all meinen Freund*innen und meinen Studienkolleg*innen bedanken, insbesondere Eva Schaller, Sebastian Culetto, Dario De Nicolò, Petra Trojer-Florian, Elisabeth Süß und Isabella Huber, welche mir frei von jedem Zweifel stets mit einer Menge Geduld, Verständnis, Interesse und einer bemerkenswerten Hilfsbereitschaft zur Seite standen und immer motivierende Worte gefunden haben.

ABSTRAKT

Der Fotojournalismus widmet sich mit dem Arbeitsbereich der Kriegsfotografie einer herausfordernden Aufgabe: Kriegerische Auseinandersetzungen und deren komplexe, insbesondere aber auch überwiegend konfuse Realitäten sollen in den statischen Rahmen der Fotografie gebannt werden. Die Ergebnisse solcher Vorhaben treten dann nur allzu oft unter dem Mantel einer wahrheitsgetreuen und repräsentativen Authentizität auf. Doch Kriegsfotografien sind niemals so eindeutig, wie sie auf dem ersten Blick erscheinen. Bei Bildern des Krieges handelt es sich nicht um reine Dokumentationen, sondern um diverse Erzählungen, welche einem Publikum transportiert werden. Demzufolge verbirgt sich die Wirklichkeit, welche Kriegsfotografien abbilden sollen, hinter einer Maske aus intendierten aber auch unbewussten Inszenierungen aller Beteiligten, welche die Wahrnehmung und Interpretation solcher Bilder beeinflussen. Die vorliegende Arbeit richtet ihren Fokus auf jene Aspekte der Darstellung von Kriegsfotografien, welche sich hinter dem Schleier des Abgelichteten verbergen. Im Zuge dessen werden vier ausgewählte Fotografien des russisch-ukrainischen Krieges aus dem Jahr 2022 auf narrative Strukturen untersucht. Es soll die Frage beantwortet werden, ob Kriegsfotografien überhaupt Erzählungen vermitteln können, und wenn ja, wie sie das tun. Dazu werden folgende Forschungsfragen gestellt: Welche Kriterien nehmen Einfluss auf unsere Wahrnehmung von Kriegsbildern? Gibt es ein Bild frei von jedweder Inszenierung? Um diese Fragen zu beantworten, werden diese zunächst in einem theoretischen Rahmen untersucht, um dann in Anlehnung an Andreas Veits Analysemethode aus dem Jahr 2021¹ - welcher Bewegungsschemata, formale Kriterien sowie Erkenntnisse der Neuropsychologie nutzt, um ein narrativen Potenzial von Bildwerken zu ermitteln - vier ausgewählte Kriegsfotografien aus dem Jahr 2022 zu analysieren. Die Ergebnisse der Bildanalysen zeigen, dass die untersuchten Kriegsfotografien ein hohes Maß narrativer Strukturen aufweisen, und aus diesem Grund dazu imstande sind, eine Vielzahl unterschiedlichster visueller Erzählungen zu inszenieren. Die unternommenen Untersuchungen zeigen, dass es gilt, die Art und Weise, wie Menschen solche Erzeugnisse wahrnehmen und deuten, verstärkt in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses zu rücken und auch diesen Phänomenen einen dokumentarischen Gestus zuzuschreiben.

¹ Andreas Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2021).

ABSTRACT IN ENGLISH

Photojournalism, and therefore the field of war photography, faces an extremely challenging task: Military conflicts and their complex and confusing realities should be captured within the rigid framework of photography. The products of this venture appear all too often as truthful and representative authenticities. But war photographs are never as clear as they appear. Images of war are not pure documentation, but also various narratives that are conveyed to an audience. As a result, photographic realities are highly influenced by intentional and unconscious staging which influence the perception and interpretation of such images.

The present work focuses on aspects of the representation of war images that are hidden behind the veil of what is being photographed and not clearly recognizable at first glance. In the course of this, four selected photographs of the Russian-Ukrainian war from 2022 are examined for narrative structures. The aim is to answer the question of whether war photographs can convey narratives at all, and if so, how they do so.

To this end, the following research questions are asked: Which realities can be conveyed through photography and how does this happen? What criteria influence the human perception and perception of images of war, and is there a non-staged image? In order to answer these questions conclusively, the questions are first examined in a theoretical framework; at second four selected war photographs from 2022 are analyzed using Andreas Veit's analysis method², which includes formal criteria as well as movement schemes and findings from neuropsychology.

The results of the analyzes reveal that the examined war photographs contain a high level of narrative structures, which therefore trigger a variety of different visual productions. The research shows that the way people perceive and interpret such photographs, and for what reason, should be given more scientific attention. In the end, it is also justified to attribute a documentary gesture to these phenomena.

² Andreas Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2021).

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	S.8-16
1.1. Was sind Bilder?	S.9-11
1.2. Die vermeintliche Beweiskraft der Fotografie	S.11-12
1.3. Wirklichkeit und Objektivität in der Fotografie	S.12-16
 2. NARRATOLOGIE UND BILDER	 S.17-31
2.1. Situationsspezifische Verstehenskontexte	S.18-20
2.2. Bewegung im Zusammenhang narrativer Bilddeutung	S.21-22
2.3. Bilder und ihr narratives Potential	S.22-23
2.4. Menschliche Wahrnehmung und ihre Auslassung	S.23-25
2.5. Zeitlichkeit als Leerstelle der Fotografie	S.26-28
2.6. Fotografie und Symbolkraft	S.29-31
 3. INSZENIERUNG IN DER FOTOGRAFIE	 S.32-39
3.1. Inszenierung – Versuch einer Definition	S.32-35
3.2. Dokumentarische Fotografie und die Inszenierung der Wirklichkeit	S.36-39
 4. KRIEGSFOTOGRAFIE	 S.40-48
4.1. Schockfotos und Bildauswahl	S.41-45
4.2. Kriegsfotografie und Ethik	S.45-48
 5. BILDANALYSEN	 S.49-82
5.1. Bildanalyse 1: “Eine Mutter und ihr Sohn ruhen sich in Lwiw aus“ von Dan Kitwood	 S.50-59
5.1.1. Beschreibung der Fotografie	S. 51
5.1.2. Bewegungsaktivität und ihr narratives Potenzial	S.51-52
5.1.3. Formale Kriterien und narrative Strukturen	S.52-55
5.1.4. Symbolik des Kindes und der Mutter	S.55-57
5.1.5. Schlussbemerkungen	S.57-59
5.2. Bildanalyse 2: “Dokumentation ziviler Todesfälle als Beweise für Kriegsverbrechen in Butscha“ von Carol Guzy	 S.60-67
5.2.1. Beschreibung der Fotografie	S. 61
5.2.2. Bewegungsaktivität und ihr narratives Potenzial	S.61-62
5.2.3. Formale Kriterien und narrative Strukturen	S.62-64
5.2.4. Zeitliche Faktoren	S.64-65
5.2.5. Ethik und Inszenierung	S.65-66
5.2.6. Schlussbemerkungen	S.66-67
5.3. Bildanalyse 3: “Der Körper eines russischen Soldaten liegt neben einem russischen Fahrzeug außerhalb von Kharkiv“ von Tyler Hicks	 S. 68-76
5.3.1. Beschreibung der Fotografie	S.69-70
5.3.2. Bewegungsaktivität und ihr narratives Potenzial	S.70-72
5.3.3. Formale Kriterien und narrative Strukturen	S.72-74
5.3.4. Eine symbolische Auslassung	S.74-75
5.3.5. Schlussbemerkungen	S.75-76

5.4. Bildanalyse 4: “Zerstörung in Borodianka“ von Paula Bronstein	S.77-82
5.4.1. <i>Beschreibung der Fotografie.....</i>	S.78
5.4.2. <i>Bewegungsaktivität und ihr narratives Potenzial.....</i>	S.78-79
5.4.3. <i>Formale Kriterien, narrative Strukturen und symbolische Effekte</i>	S.81-82
5.4.4. <i>Schlussbemerkungen.....</i>	S.82
 6. FAZIT	S.83-84
 7. QUELLENVERZEICHNIS	S.85-91
7.1. Literaturverzeichnis	S.85-86
7.2. Abbildungsverzeichnis	S.87-88
7.3. Online-Quellen	S.89-91

1. EINLEITUNG

Bilder, und infolgedessen auch die Erzeugnisse der Fotografie, besitzen Macht. Hierbei handelt es sich um eine gängige, aber im Alltagsgebrauch doch eher spärlich beleuchtete Rhetorik unserer Zeit. Beleuchtet man diese Denkweise im Kontext der Kriegsfotografie, um welche es in dieser Arbeit gehen soll, scheint diese durchaus nachvollziehbar und zutreffend zu sein: Die schockierende Brutalität der Fotografien, welche die Grausamkeiten kriegerischer Konflikte abbilden, zeigen Wirkung auf uns. Sie bewegen Menschen zu Aufstand und Gegenwehr, zu Zusammenhalt, Mitgefühl und Demut. Gleichsam scheinen uns Kriegsfotografien, insbesondere im Zuge der Bilderflut des digitalen Zeitalters zu narkotisieren: Der Schmerz des Anderen, so aufrüttelnd er im Zuge seiner ersten Begegnung mit uns auch erscheinen mag, verliert an Intensität und Wirkungskraft, je öfter wir ihm begegnen.

Die Geschichte der Kriegsfotografie wirkt wie eine kontinuierliche Erzählung über eine Macht von Bildern, welcher es vermeintlich gelingt uns von Held*innen und Antagonist*innen zu berichten und das Handeln sowie die wahren Intentionen politischer als auch kriegerischer Akteur*innen zu offenbaren. In mach einer Person vermag sie hinzukommend womöglich Gefühle einer Legitimation für kriegerisches Handeln zu entfachen: Insbesondere aber scheint uns die Wirkungsmacht der Kriegsfotografie von Lebensrealitäten berichten zu wollen, welche wir ohne sie – zumindest nicht in ihrer Ganzheit- niemals zu erfassen im Stande wären.

So liegt auch der Schluss nahe, dass sich die Kriegsfotografie in einem Spannungsfeld zwischen ihrem Enthüllungscharakter und der ihr seit jeher unterstellten Inszenierungsabsicht bewegt. Resümierend lässt sich bereits unter dieser Annahme vermuten, dass der Arbeitsbereich der Kriegsfotografie zwar durchaus dazu in der Lage ist, Ereignisse festzuhalten und somit zu dokumentieren, sich aber gleichsam von einer Teilnahme am Kriegsgeschehen auch niemals ganz freimachen wird können. Im Zuge dieser Arbeit werden vier ausgewählte Kriegsfotografien des aktuell stattfindenden russisch-ukrainischen Kriegs auf Inszenierungen und narrative Strukturen untersucht. Um solche Analysen aber überhaupt erst anstellen zu können, sollen im Vorfeld grundlegende Fragestellungen geklärt werden. Diesem Vorhaben verschreibt sich das erste Kapitel.

1.1. Was sind Bilder?

Vorerst gilt es zu definieren, wie der Terminus des Bildes verstanden werden soll. Stefan Jordan und Jürgen Müller berufen sich in ihrer Publikation *„Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“*³ zunächst auf die Erkenntnisse Homers und Aristoteles. Der moderne Bildbegriff sei demnach zwischen dem materiellen Bild (*engl. picture*) und dem Vorstellungsbild (*engl. image*) zu differenzieren. Diese Perspektive entspringt der antiken Tradition: Während das griechische *eikón* (Abbild) sich auf den Gegenstand eines Bildes fokussiert, stehen im Zentrum des *eidolons* (Schattenbild) die Bezüge zwischen dem Abgebildetem und dem Abbild selbst.⁴

Bilder begegnen uns in diversen Erscheinungsformen, weswegen es sich auch nicht als praktikabel oder zweckdienlich erweist, von dem einen, universellen Bild zu sprechen. Der US-amerikanische Kunsthistoriker William John Thomas Mitchell widmet sich im Zuge seines Werkes *„Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur“*⁵, erstmalig erschienen im Jahr 2005, der Fragestellung, was Bilder sind und was sie von ihren Rezipient*innen wollen. Nach Mitchell umfasst die Begrifflichkeit des Bildes einerseits jedes denkbare Abbild und/oder Motiv, welches auf einem Medium erscheint. Als davon abzugrenzen sind nach Mitchell die Materialität eines Gegenstandes, welche er unter Objekt zusammenfasst, und der Begriff der Medien selbst, welcher ein Bildobjekt mit einem Bildträger vereint, um schlussendlich ein Bild entstehen zu lassen. Bilder setzen sich nach Mitchell aus einer Vielzahl materieller aber auch symbolischer Elemente zusammen. Zudem betont er auch, dass sie den Menschen bereits durch den gesamten Verlauf der Menschheitsgeschichte begleiten, und die Art des Menschen sind, sich Zugang zu den Dingen der Welt verschaffen.⁶

Doch weshalb spielen Bilder für den Menschen eine so große Rolle, worin liegt ihre besondere Faszination? Als ursächlich hierfür benennt Mitchell das Phänomen des *„doppelten Bewusstseins“*⁷ und meint damit die mentale Zugangsweise, welche der Mensch gegenüber Bildern völlig selbstredend einnimmt: Der Mensch schreibt nach Mitchell Bildern den Besitz einer Seele zu, welche demgemäß verehrt und/oder beleidigt werden könnten – eine Seele

³ Stefan Jordan, und Jürgen Müller, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (Ditzingen: Reclam, 2008), S. 68.

⁴ Jordan, und Müller S. 68.

⁵ W.J.T. Mitchell, und Hans Belting, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur* (München: Beck, 2012).

⁶ Mitchell, und Belting, S. 11-13.

⁷ Mitchell, und Belting, S. 22.

mit der Fähigkeit, Menschen von etwas zu überzeugen oder in die Irre zu leiten. Mitchell betont, dass es sich hierbei um ein Verständnis von Bildern handelt, welches Personen auch dann nicht ablegen, wenn sie modern und selbstreflektiert sind. So beschreibt er die Situation, dass auch wenn ein Mensch sich selbstredend darüber bewusst ist, dass eine Fotografie einer ihm nahestehenden Person nicht lebendig ist, er dennoch immer zögern wird, diese zu verunstalten oder zu zerstören.⁸

Bereits unter diesem Gesichtspunkt liegt auch die Sichtweise nicht fern, so Mitchell, Bildern eine psychologische als auch eine gesellschaftliche Macht zu unterstellen. In diesem Sinne wäre es ein Leichtes, Bilder in erster Linie vor allem als Bedeutungsträger und Machtinstrumente zu begreifen – dies käme auch selbstredend der Rhetorik der Macht von Bildern entgegen. Mitchell stellt jedoch zugleich die kritische und legitime Frage, ob die Wirkmacht von Bildern nicht auch eine schwächere sein könnte, als die Menschen zurzeit annehmen.⁹

„Vielleicht liegt das offensichtlichste Problem darin, dass die kritische Entlarvung und Zerstörung der schändlichen Macht der Bilder sowohl einfach als auch wirkungslos ist. Bilder sind beliebte politische Widersacher, da man ihnen gegenüber eine harte Haltung einnehmen kann, und doch bleibt am Ende des Tages alles beim Alten. Skopische Regime können wiederholt zu Fall gebracht werden, ohne irgendeinen sichtbaren Effekt auf die visuelle oder politische Kultur zu haben.“¹⁰

Selbstredend spricht Mitchell dem Bild seine Macht damit nicht gänzlich ab. Im Fokus seiner Überlegungen steht vielmehr eine Interessensverlagerung. Primär soll es vor allem darum gehen, was Bilder wollen, anstelle die gängige Fragestellung aufzuwerfen, was Bilder in Menschen auslösen. Folgt man Mitchells Perspektive soll die Rhetorik der Macht von Bildern durch die eines Begehrens ersetzt werden. Die Begrifflichkeit des Begehrens nach Mitchell strebt einen Positionswechsel zwischen Bild und Rezipient*in an: Das Publikum soll sich ein Bild seines eigenen Blickes machen. Demnach definiert Mitchell auch einen signifikanten Mangel, welche Bilder infolgedessen aufweisen sollen: Sie seien immer abhängig von ihren Betrachtenden – die Rezipient*innen gilt es laut ihm als absolute Notwendigkeit zu betrachten. Erst durch diese Prämisse entwickelt ein Bild sein eigenes Begehren.¹¹

⁸ Mitchell, und Belting, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, S. 22-23.

⁹ Mitchell, und Belting, S. 49-51.

¹⁰ Mitchell, und Belting, S.51.

¹¹ Mitchell, und Belting, S.52-55.

Nach Mitchell wollen Bilder jedoch auch nicht bis in ihr kleinstes Detail decodiert und/oder interpretiert werden. Bilder wollen nach seinem Verständnis danach befragt werden, was ihr eigenes Begehren ist – auch wenn das bedeutet, dass sie am Ende gar nichts von ihrem Publikum einfordern wollen. Mitchell resümiert, dass Bilder, ähnlich wie die Sprache, vielmehr zu einem Dialog mit ihnen einladen möchten. So gelte es auch, eine Begrifflichkeit der Visualität zu definieren, welche sich als übereinstimmend mit ihrer Ontologie erweist. In diesem Sinne sollen Mitchell Bilder auf Prozesse und Affekte, als auch auf die Rolle der Betrachter*innen untersucht werden. Vereinfacht gesprochen kann in diesem Sinne die Frage gestellt werden, worauf das Bedürfnis eines Bildes abzielt, oder was ein Bild seinen Betrachter*innen vorenthält.¹²

Mitchells Blickwinkel soll dazu dienen, im Zuge der Bildanalysen der ausgewählten Kriegsfotografien eine Haltung einzunehmen, welche die Prozesse des Dialoges zwischen dem Bild und den betrachtenden Personen miteinbezieht, um dadurch Narrationen und mögliche Inszenierungen offenzulegen.

1.2. Die vermeintliche Beweiskraft der Fotografie

Sobald Kriegsfotografien auf ihnen innewohnende Inszenierungen und Narrationen untersucht werden sollen, wird auch immer wieder die Frage gestellt, ob Fotografien über eine Art Beweiskraft verfügen und demnach Sachverhalte wiedergeben können, welche sich auch tatsächlich wie abgelenkt ereignet haben. Diese Fragestellung gehört wohl zu einer der meistgeführten Auseinandersetzungen innerhalb der Fotografie. Roland Barthes beschäftigt sich bereits im Jahr 1989 im Zuge seines populären Werkes *„Die helle Kammer“*¹³ unter anderem genau mit dieser Thematik. Laut Barthes ist das Objekt, das einst vor der Kameralinse platziert war, als unbedingte Notwendigkeit zu charakterisieren - ohne es gäbe es die Fotografie schlichtweg nicht. Aus diesem Grund ist laut Barthes Referenz als ein Grundprinzip der Fotografie zu verstehen.¹⁴

¹² Mitchell, und Belting, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, S. 66-68.

¹³ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag).

¹⁴ Barthes, S. 87-89.

Barthes fasst dieses Phänomen unter der Begrifflichkeit „*Es-Ist-So-Gewesen*“¹⁵ zusammen. Er versteht die Fotografie somit als ein Indiz dafür, dass die Sache, welche auf einer Fotografie visuell erscheint, sich auch tatsächlich vor der Linse befunden haben musste und definiert das fotografische Abbild somit als Notwendigkeit. Folgt man dieser Prämisse Barthes, verbinden sich Realität, die Vergangenheit und das Lebendige. Das Wesen der Fotografie charakterisiert sich nach Barthes also in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt. Hierfür führt er ein simples Beispiel an. Eine Fotografie, auf welcher Barthes selbst abgelichtet war, konnte er hinsichtlich auf dessen Entstehungsort und Kontext nicht mehr einordnen. Er konnte aber aufgrund der Existenz der Fotografie auch nicht leugnen, dass das Ereignis stattgefunden haben musste. Somit schreibt Barthes der Fotografie die Fähigkeit zu, für sich selbst bürgen zu können – ein Charakteristikum, welches die Sprache nach ihm nicht aufweist.¹⁶

Ob und inwieweit Roland Barthes Überlegungen zum Wesen der Fotografie ihre Gültigkeit haben, wird im nächsten Kapitel erläutert, in welchem ich mich der Wirklichkeit und Objektivität der Fotografie zuwenden möchte.

1.3. Wirklichkeit und Objektivität in der Fotografie

Seit Ende des 20. Jahrhunderts wächst in uns Menschen das Verlangen nach, wie wir es in unserer Alltagssprache oft betiteln, authentischen Bildern. Sei es als Reaktion auf die Vielzahl digitaler Bearbeitungsmöglichkeiten und/oder die Bilderflut unserer Zeit, oder schlichtweg der besondere Reiz, mit einer Fotografie Emotionen oder ganze Kontexte abzulichten. Insbesondere im Arbeitsbereich der Kriegsfotografie, deren Erzeugnisse heute zu unserem medialen Alltag gehören, zählen Termini wie Wahrheit, Authentizität und Manipulation zum gängigen Jargon aller Beteiligten und Betrachtenden. Gemeinhin scheint der Anspruch an die Kriegsfotografie ein äußerst gehaltvoller zu sein: Sie soll dokumentieren, informieren, aufdecken, schockieren, Empathie erzeugen und gleichsam ethisch möglichst korrekt sein. Vornehmlich soll die Kriegsfotografie aber vor allem das Abbilden, das Barthes unter „*Es-Ist-So-Gewesen*“.¹⁷ zusammengefasst hat. Die Werke der Kriegsfotograf*innen sollen uns von

¹⁵ Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, S. 87.

¹⁶ Barthes, S. 86-89.

¹⁷ Barthes, S. 87.

Geschehnissen berichten, welche sich tatsächlich so zugetragen haben, wie sie auch abgelichtet worden sind und schlussendlich in analoger und/oder digitaler Form in Erscheinung treten. Wenn wir feststellen wollen, ob uns Kriegsfotografien von Tatsachen berichten oder uns nicht doch schamlos in die Irre leiten, gilt es vordergründig vor allem die Frage zu stellen, nach welcher Art von Wahrhaftigkeit es uns überhaupt gelüstet, wenn wir Erzeugnisse der Kriegsfotografie nach ihr untersuchen. Im Zuge dessen begegnet uns eine Vielzahl unterschiedlichster Begriffe, welche von einer Vielzahl an Disziplinen bereits etliche Male diskutiert, konstruiert und rekonstruiert wurden, nur um am Ende festzustellen, dass sie sich als wenig angemessen erweisen.

Es erscheint naheliegend, dass sich der Begriff der Objektivität zu einem dieser Termini zählen lässt. Immer wieder wird die Fotografie als ein objektives Medium begriffen – ein Umstand, welcher sich vermutlich anhand ihrer technisierten Praxis begründen lässt. Peter Geimer nennt in diesem Zusammenhang die Prämisse des britischen Fotopioniers William Fox Talbot, welcher der Fotografie eine partielle Selbstständigkeit zuschreibt. Diese verweist laut Talbot auch auf die gleichzeitig stattfindende Abwesenheit der fotografierenden Person:¹⁸

„Es ist nicht der Künstler, der das Bild hervorbringt. Das Bild macht sich von selbst. Der Künstler muss lediglich den Apparat vor dem Objekt, dessen Bild er wünscht, positionieren und überlässt ihn dann – je nach Umständen für eine längere oder kürzere Zeit – sich selbst.“¹⁹

Laut Geimer gilt es auch die Perspektive des französischen Filmkritikers André Bazin zu bedenken, welcher Talbots Überlegungen um das Kriterium eines automatisierten Vorganges erweitert. Laut Bazin entstünde eine Fotografie ohne den schöpferischen Akt der Fotograf*innen. Das fotografische Bild sei somit genau aus diesem Grund als Bestätigung der Existenz des Abgelichteten zu verstehen, da im Moment der fotografischen Aufnahme die Handlungstätigkeit der Fotografierenden für einen Augenblick lang aussetzt. Laut Bazin entsteht das fotografische Bild demnach immer automatisiert, aufgrund dessen er Fotografien auch eine hohe Glaubwürdigkeit zuschreibt.²⁰

¹⁸ Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2009), S. 60-63.

¹⁹ Geimer, S. 60-61.

²⁰ Geimer, S. 64-66.

Letztlich nennt Geimer auch die Prämisse des Medienwissenschaftlers Rudolf Arnheim, welcher sich ebenfalls mit dem Charakteristikum der Automatisierung im Zuge der fotografischen Praxis auseinandersetzt. Arnheim betont, wie sich Details von sich selbst aus in ein Bild setzen können, ohne von den Fotografierenden intendiert oder gar bemerkt worden zu sein.²¹

Das sich Mensch und Maschine, und infolgedessen Objektivität und Subjektivität niemals gänzlich ausschließen, beschreibt Pierre Bourdieu im Zuge seiner Überlegungen zur vermeintlichen Objektivität innerhalb des Arbeitsbereichs der Fotografie. Sichtbar wird dies in Bourdieus Publikation „*Eine illegitime Kunst*“²², im Zuge derer er gemeinsam mit anderen Soziolog*innen eine empirische Studie über die soziale der Fotografie in unterschiedlichsten Schichten der französischen Gesellschaft durchführte. Bourdieu zufolge ist die Fotografie auch stets ein Abbild und Symptom sozialer Beziehungen, weswegen sich die Qualitäten der Fotografie auch immer wesentlich in ihrem sozialen Gebrauch ergeben. Folgt man dieser Perspektive Bourdieus, bildet die Fotografie immer nur ein Fragment des Wahrhaftigen ab:²³

„Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als »realistisch« und »objektiv« gelten.“²⁴

Sich die Fragen zu stellen, ob Fotografien objektiv oder subjektiv, mechanisch oder künstlerisch seien, so Geimer, welcher sich an dieser Stelle auf Bruno Latour bezieht, erweist sich als nicht zielführend. Schlussendlich schlussfolgert Geimer, dass Fotografien alles zugleich sein können: Realistisch und/oder fiktiv, technisiert und/oder kulturell. Latour benennt in diesem Zusammenhang diese Perspektive als Vorteil ihrer Repräsentation – denn je breiter eine Auseinandersetzung gefasst wird, umso wahrscheinlicher findet eine Annäherung an die Wirklichkeit statt.²⁵

²¹ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 66-67.

²² Pierre Bourdieu, *Eine illegitime Kunst* (Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt, 2014).

²³ Bourdieu, S. 11-23.

²⁴ Bourdieu, S. 85-86.

²⁵ Bourdieu, S. 206-207.

„Was wir gewöhnlich als Wirklichkeit bezeichnen, das ist der Bereich der relativ dauerhaften perzeptuellen und begrifflichen Strukturen, die wir im Strom unserer alltäglichen Erfahrung herstellen, benutzen und aufrechterhalten können.“²⁶

Dass es gerade die intersubjektive Wiederholung menschlicher Erfahrung ist, welche dazu im Stande ist, eine möglichst objektive Wirklichkeit zu erzeugen, betont der Philosoph und Kommunikationswissenschaftler Ernst von Glasersfeld, welcher in Detlef Hanischs Publikation *Darstellung und Kritik des Konstruktivismus aus kritisch-rationaler Perspektive: zur Frage nach der Existenz der Realität und ihrer objektiven Erkennbarkeit* zitiert wird. Unter dieser Prämisse gilt, dass je mehr Personen den identen Eindruck eines Ereignisses teilen, dieses als umso objektiver gewertet wird.²⁷

Unter dieser Perspektive, als auch in Hinblick auf die Bilderflut unserer digitalisierten Zeit kann die Annahme formuliert werden, dass die Fotografie maßgeblich an der Wirklichkeitskonstruktion unserer Zeit beteiligt ist. Die Erzeugnisse des Arbeitsbereichs der Fotografie entstehen mechanisch und automatisiert – können infolgedessen somit auch standardisiert und miteinander in Abgleich gebracht werden. An dieser Stelle gilt es jedoch einen weiteren Aspekt in Hinblick auf Objektivität innerhalb der Fotografie zu beschreiben, welchen der Medienphilosoph und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser in seinem Werk *„Für eine Philosophie der Fotografie“*²⁸ nennt. Flusser resümiert, wie der Mensch in der Funktion der Bilder zu leben beginnt, welche er sich selbst zuvor geschaffen hat. Nach dieser Prämisse würden sich Menschen selbst Schablonen im Sinne von Stereotypen konstruieren, welche in weiterer Folge in die reale Welt projiziert werden und anhand ihrer Erfahrungen erneut bewertet und eingeordnet werden. Laut Flusser lebt der Mensch demzufolge immer in der Funktion seiner eigenen Bilder.²⁹ Auch die Publizistin und Regisseurin Susan Sontag versteht die Fotografie als eine reduzierte Annäherung an die Realität. Wirklichkeiten, so Sontag, verbergen jedoch immer mehr als sie Preis geben. Die Wirklichkeit der Welt der Menschen liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen. Sontag versteht die Fotografie als Indiz der Vergänglichkeit des Menschen. Es seien die zeitlichen Abläufe, welche im Kontext erklärt und nur durch eine fortlaufende Narration verstanden werden können.³⁰

²⁶ Ernst von Glasersfeld, *Radikaler Konstruktivismus: Ideen, Ergebnisse, Probleme* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), S. 194.

²⁷ Detlef Arthur Hanisch, *Darstellung und Kritik des Konstruktivismus aus kritisch-rationaler Perspektive: zur Frage nach der Existenz der Realität und ihrer objektiven Erkennbarkeit* (Frankfurt am Main; New York: P. Lang, 2009), S.49-50.

²⁸ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography, 2018).

²⁹ Flusser, S. 10-35.

³⁰ Susan Sontag, *Über Fotografie* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2022), S. 28-29.

In dieser Arbeit möchte ich aus diesem Grund nicht von festgeschriebenen, sich mitunter auch selbst erhöhenden Begriffen wie Wahrheit oder Authentizität Gebrauch machen – denn es sind Termini, welche sich dem Vorwurf eingeschriebener Inszenierung und sozialem Rollenspiel niemals freimachen werden können. Stattdessen werde ich von Realitäten und Wirklichkeiten sprechen, verstanden als eine unterschiedliche Wahrnehmung der Welt; sowie von einer Objektivität, welche insbesondere ihr ursprünglichstes maschinelles Charakteristikum im Sinne eines technisch standardisierten Abbildungscharakters meint, aber zugleich Erweiterungen des Begriffs nicht ausschließen soll. Aus diesem Grunde wird Fotografien in dieser Arbeit keine Beweiskraft, sondern eine Wirklichkeitsnähe im Sinne eines realistischen Bezugsrahmens zugeschrieben. Anhand dieser Begrifflichkeiten werde ich mich dem Terminus der Inszenierung innerhalb der Fotografie nähern, um im Zuge der Bildanalysen aufzudecken, welche Narrationen, Relationen und Bezüge hinter den abgelichteten Abbildern und Szenen der zu untersuchenden Kriegsfotografien in Erscheinung treten.

2. NARRATOLOGIE UND BILDER

Bilder, und mithin auch Fotografien, erzählen uns Geschichten. Diese These scheint uns ebenso selbstverständlich wie über die Macht der Bilder. In Hinblick auf die Erzeugnisse der Kriegsfotografie erscheint diese Annahme jedoch durchaus gültig zu sein: Die Fotografien scheinen uns von Opferschaft und Täter*innenschaft, Gewinner*innen und Verlierer*innen sowie von Held*innen und Antagonist*innen erzählen zu wollen. Doch ist ein unbewegtes Bild überhaupt dazu imstande, Narrationen zu vermitteln?

Der deutsche Medienwissenschaftler Andreas Veits verschreibt sich im Zuge seiner Dissertation *„Narratologie des Bildes“*³¹ der herausfordernden Aufgabe, ein narratives Potenzial von Bildwerken und infolgedessen Analyse Kriterien zu ermitteln. Denn die Art und Weise, wie Narrativität piktoraler Darstellungen verstanden und (re-)konstruiert werden kann, so Veits, wurde bislang kaum in den Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen gerückt. Nach ihm seien es vorwiegend Texte, welche als prototypische Form des Erzählens Geltung finden. Schriftliche Erzeugnisse würden, nach Veits, immer wieder als eine Art Leitfaden für nicht textbasierte Erzeugnisse verwendet werden. Um sich diesem Phänomen ein Stück weit entgegenzustellen, greift Veits nicht nur auf die Perspektiven der medien- und literaturwissenschaftlichen Narratologie zurück, sondern erweitert diese durch die Lehren und Beobachtungen der Kognitionsforschung und der Psychologie, um vor allem medienspezifische Phänomene der Wahrnehmung und Bedeutungszuweisung in den Mittelpunkt seiner Analysen zu stellen.³²

Veits bezieht sich in seinem Werk explizit auf Bildwerke, verweist jedoch in seinen angeführten Schlussfolgerungen darauf, dass die Ergebnisse seiner Analysen weiterführend auf all jene Disziplinen ausgebreitet werden können, welche sich mit narrativen Deutungen, Kultur und identitätsbildenden Prozessen auseinandersetzen. Insbesondere hebt er hervor, wie eine derartige Reflexion auch für aktuelle Erzeugnisse der digitalen Medienkultur anwendbar wäre.³³

³¹ Andreas Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2021).

³² Veits, S. 17-25.

³³ Veits, S. 317.

Veits Untersuchung einer piktoralen Narratologie erweist sich als Behebung einer Leerstelle, welche auch mir im Zuge meiner Recherchen für diese Arbeit begegnet ist. Seine Überlegungen zum narrativen Potenzial von Bildwerken sollen dazu beitragen, die Frage, ob und auch welche Art und Weise Kriegsfotografien Erzählungen vermitteln können, zu beantworten. Zunächst gilt zu klären, ob man im Zuge der Fotografie überhaupt von transportieren Narrationen sprechen kann – zudem sollen Kategorien für eine solche Analyse ermittelt werden. Der Fokus meiner Betrachtung liegt insbesondere auf der Wahrnehmung und den damit einhergehenden Verstehensprozessen des Menschen.

Als Bild klassifiziert Veits im Zuge seiner Bildanalysen alle medialen Artefakte, welche aus Anordnungen von farbigen Linien und Flächen durch den Einsatz von Mal- oder Drucktechniken produziert und visuell auf einem zweidimensionalen Bildträger zu erkennen sind. Als maßgeblichstes Kriterium, um Bilder überhaupt auf Narrativität untersuchen zu können, benennt Veits die Darstellungsqualität eines Bildes: Diese bedingt sich durch die Wahrnehmungsnähe des Abgebildeten: Bilder sollen demnach optische Affinitäten zu realweltlichen Objekten aufweisen, um infolgedessen als bildliche Repräsentationen verstanden werden zu können.³⁴

In den folgenden Unterkapiteln sollen Aspekte aus Veits Analysen vorgestellt werden, welche sich als relevant für die noch nachfolgenden Bildanalysen der Kriegsfotografien erweisen werden.

2.1. Situationsspezifische Verstehenskontexte

Um die Frage, ob ein unbewegtes Einzelbild überhaupt dazu in der Lage ist, eine Erzählung zu vermitteln, gilt es in erster Linie zu untersuchen, wie der Mensch seine Lebenswelt wahrnimmt. Nach Andreas Veits Darlegungen, welche insbesondere auf Birgit Gurners Erkenntnissen beruhen, durchläuft eine Person im Zuge einer Wahrnehmungssituation (in unserem Fall beim Betrachten einer Fotografie) einen vielschichtigen, neurologischen Wahrnehmungsprozess.³⁵

³⁴ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 35-38.

³⁵ Veits, S. 44-45.

Für die anzustellenden Bildanalysen der ausgewählten Kriegsfotografien ist es genau diese komplexe Funktionsweise einer neuronalen Informationsverarbeitung, welcher ein hohes Maß an Relevant zugesprochen werden soll. Bereits das Erkennen eines bildlich dargestellten Objektes ist nach Veits und Gurtner, immer als Endergebnis eines facettenreichen neuronalen Verarbeitungsprozesses zu deuten. Veits zitiert an dieser Stelle Gurtner, welche äußert, dass die Wahrnehmung des Menschen sich immer durch eine Fülle kognitiver Vorgänge ereignet. Diese neuronalen Funktionsweisen repräsentieren nach ihr das Wissen der Menschen, und spielen eine prägnante Rolle in Hinblick auf Prozesse des Verstehens.³⁶

Veits stellt in weiterer Folge die These an, dass es genau diese Verstehensprozesse sind, welche als Voraussetzung einer narrativen Bilddeutung gegeben sein müssen. Im Zuge dessen beruft sich Veits auf Erkenntnisse der kognitiven Psychologie und Erkenntnissen sowie Perspektiven Gurtners, Barletts, Seminos, Raths, Rumelharts, Ortonys, Blumes, Kebecks, Emmotts und Rajama-Nickams.³⁷ Veits betont in diesem Zusammenhang vor allem das Konzept des „*Schematischen Wissens*“³⁸ und beruft sich im Wesentlichen auf den Fachbereich der Psychologie und Erkenntnissen Frederic Bartletts. Unter Schemata werden mentale Wissensvorräte zusammengefasst, welche die menschliche Wahrnehmung und auch die damit einhergehende Informationsvermittlung beeinflussen. Entsprechende Hinweisreize dienen dazu, solche Schemata auszulösen – beispielsweise durch die Wahrnehmung eines medialen Artefaktes. Durch den so gesetzten Reiz werden auf einer neuronalen Ebene automatisiert Informationen gesucht, welche sich als übereinstimmend zu bereits aktivierten Verstehensprozessen herausstellen. Es genügt auch, wenn nur einzelne Variablen eines Schemas durch die Wahrnehmung des Menschen besetzt sind, um ein vollumfängliches Schema auszulösen. Je höher die Dichte prototypischer, visueller Kennzeichen eines Objektes sind, umso eher wird ein Bildobjekt auch erkannt und entsprechend zugeordnet.³⁹ Bildobjekte sollen nach Veits somit eine möglichst hohe Ähnlichkeit aufweisen, schematische Wissensstände in den Betrachtenden auszulösen. Dieses Phänomen definiert Veits als Bedingung für ein narratives Potential und unter der Begrifflichkeit der „*Wahrnehmungsnähe*“.⁴⁰

³⁶ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S.44-46.

³⁷ Veits, S. 46-59.

³⁸ Veits, S. 46.

³⁹ Veits, S. 46-50.

⁴⁰ Veits, S. 56.

Um der Frage nachzugehen, ob und inwiefern Bilder und infolgedessen auch Kriegsfotografien einem Publikum Erzählungen vermitteln können, soll auch der Terminus des „*Skripts*“⁴¹, auch als „*Situationsschema*“⁴² bezeichnet, erläutert werden. Im Zuge dessen beruft sich Veits insbesondere auf Erkenntnisse Blumes, Rumelharts und Emmots. Summierend definiert er unter der Begrifflichkeit des Skripts das Verständnis der Menschen, welches durch deren Handlungsweisen und der damit einhergehenden Aktivierung des Erfahrungswissens entsteht. Einfach gesprochen: Menschen treffen Vorannahmen, welche sich in der Vergangenheit in ähnlichen Kontexten als wahrscheinlich und praktikabel erwiesen haben. Werden diese Annahmen wiederholt bestätigt, verdichten sich diese nach Veits zu Annahmen, welche wiederum in neuronalen Netzwerken gespeichert werden. Somit umfassen Skripte immer Wissensvorräte, welche standardisiert aber gleichsam komplex sind. Veits summiert, dass dies beispielsweise prototypische Informationen zu einem Ort sein können (wo finden spezifische Interaktionen meist statt), Aspekte der Teilnehmenden (wer initiiert vorwiegend spezielle Interaktionen und weshalb), bis hin zu Materialitäten (welche Artefakte finden in welchem Kontext Verwendung, und weshalb) sowie zeitliche und kausale Kriterien (in Hinblick auf Chronologie von Ereignissen und zu erwartende Resultate).⁴³ Veits resümiert in seinen Beobachtungen, dass auch Bilder durchaus dazu in der Lage sind, solche Skripte in Menschen auszulösen. Dies geschieht laut ihm exemplarisch durch die Anordnung der Bildobjekte in einem Bildraum. Sinnbildlich gesprochen werden Objektschemata von Veits als Komponenten einer wirklichkeitsnahen, fiktiven Welt verstanden, welche jedoch durch das realweltliche Erfahrungswissen des Menschen nachvollziehbar und interpretierbar werden.⁴⁴ Des Weiteren reflektiert Veits im Zuge seiner Dissertation diverse Perspektiven einer piktoralen Narratologie. Infolgedessen bezieht er sich auf Schmid, Wolf, Ryan, Steiner, Ranta, Herman und Fluderik, welche sich in ihren theoretischen Annahmen zuweilen stark unterscheiden. Eine Überlegung, welche aber allen Prämissen gemein ist, ist die Annahme, dass es gerade die Nachvollziehbarkeit von Handlungen ist (vor allem im Sinne von Zustandsveränderungen), welche von dargestellten Figuren in einer fiktiven Welt angedeutet werden, welche sich als maßgebliches Kriterium für ein Potenzial piktoraler Narrativität erweist.⁴⁵

⁴¹ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S.51.

⁴² Veits, S. 51.

⁴³ Veits, S. 51-52.

⁴⁴ Veits, S. 52-59.

⁴⁵ Veits, S. 107.

2.2. Bewegung im Zusammenhang narrativer Bilddeutung

Folgt man dem Verständnis und Erkenntnissen der kognitiven Psychologie und der Kognitionsforschung, entwickeln Menschen, so Veits nach Elsner und Hommel, im Laufe ihres Lebens Bewegungsroutinen, welche sich als geeignet erweisen, um explizite Resultate hervorzubringen.⁴⁶ Veits beruft sich auf Gabriele Wulf, welche dieses Phänomen unter dem Begriff der „*Motorschemata*“⁴⁷ zusammenfasst. Veits schlussfolgert, dass sobald ein Mensch solche Schemata optisch wahrnimmt, in ihm damit einhergehende Skripten assoziiert und automatisiert ausgelöst werden. Das narrative Potenzial von Bildern, so Veits, ist demzufolge davon abhängig, ob das Publikum vergleichbare Annahmen über dargestellte Figuren und Szenen innerhalb eines Bildraumes anstellen und ableiten kann. Werden Bildsujets beispielsweise im Zuge spezifischer Bewegungsabläufe dargestellt (oder wenn diese angedeutet werden), ergeben sich schlussendlich narrative Hypothesen welche wiederum zu narrativen Interpretationen führen.⁴⁸

Es lässt sich summierend also festhalten, dass das narrative Potenzial von Bildern davon abhängig ist, ob Rezipient*innen über dargestellte Bildsujets vergleichbare Annahmen ableiten kann. Sobald im Bildraum konnotierte Bewegungseffekte visuell dargestellt werden, können narrative Hypothesen konstruiert werden. Um solche Bewegungsaktivitäten als narrative Strukturen greifbar zu machen, konstruiert Veits im Rahmen der Ermittlung diverser Analysekatoren, welche Bewegungsdarstellungen anhand ihrer einhergehenden Verstehensprozesse klassifizieren.

Bildobjekte innerhalb eines Bildraumes werden von Veits also als narrative Strukturen verstanden, welche zum narrativen Verstehen einer visuell dargestellten Situation dienen. Diese unterliegen individuellen Wahrnehmungsprozessen, die gleichzeitig unterschiedlichen Form- und Gestaltgesetzen unterliegen und nach Veits im Sinne Gurners singulär identifiziert werden sollen. Dadurch ergeben sich Hinweisreize, welche innerhalb einer Bildszene situationsbezogene Annahmen erst ermöglichen.⁴⁹

⁴⁶ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S.120.

⁴⁷ Veits, S. 120-121.

⁴⁸ Veits, S. 126-127.

⁴⁹ Veits, S. 143.

Veits entwirft unterschiedlichste Kategorien solch narrativer Strukturen, welche sich unter anderem mit Bewegungswissen, menschlicher Erfahrung sowie Eigenschaften und Funktionsweisen des menschlichen Körpers beschäftigen. Veits fasst aber auch Formen von Ausdrucksbewegungen, wie Emotionen, mentale Prozesse und potentiell kommunikative Absichten dargestellter Figuren mit ins Auge der Betrachtung.

2.3. Bilder und ihr narratives Potenzial

Bildern soll nach Veits ein narratives Potenzial zugeschrieben werden. Damit ein solches auch erreicht werden kann, benennt er insbesondere das Charakteristikum der „*Prozessualität*“⁵⁰. Laut Veits verweisen fiktive Situationen (in unserem Fall jene Szenen, welche auf Fotografien abgelichtet werden), immer auf problemorientierte Verhaltensweise von Teilnehmenden einer Szene. Dies bezeichnet Veits unter Prozessualität. Diese soll die Fragen beantworten, wer die Teilnehmenden einer fiktiv aber visuell dargestellten Situation sind, auf welche Figuren und/oder dargestellten Objekte diese Einfluss nehmen, als auch aus welchem Grund und durch welche spezifischen Bewegungsaktivitäten (im Sinne einer Umsetzungsphase).⁵¹ Eine Prozessualität in einem Bildwerk muss Veits zufolge nicht immer gänzlich erkennbar sein, sondern es genügt, wenn diese fragmentarisch angedeutet wird, um den Verlauf einer Situation zu rekonstruieren. Als Beispiel hierfür benennt Veits Comics, welche auch nicht alle Anteile eines Situationsverlaufs bildlich wiedergeben. Vielmehr verlässt sich dieses Medium darauf, das Betrachtende aufgrund ihres Erfahrungswissens Lücken eigenständig schematisch ergänzen. Prozessualität kann nach Veits entweder prägnant durch die visuelle Darstellung erschließbar sein, oder aber auch vorwiegend schematisch zu ermitteln sein. Die Annahmen, welche sich aus dieser Prozessualität ergeben, sind nach Veits jedoch niemals als wahrheitsfähig zu begreifen.⁵² Narrative Interpretationen von Bildwerken ergeben sich nach Veits somit immer aufgrund ihres narrativen Potenzials. Schlussendlich führen sie das Publikum zu narrativen Interpretationen (welche das Kriterium einer Abgeschlossenheit in einem hohen Maße erfüllen) oder zu narrativen Hypothesen, im Zuge derer Problemlösungsstrategien ungelöst bleiben, sich aber dennoch eine mögliche Umsetzungsphase konstruieren lässt.⁵³

⁵⁰ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S.190.

⁵¹ Veits, S. 190.191.

⁵² Veits, S. 192-193.

⁵³ Veits, S. 311.

Zusammengefasst führen nach Veits Bildobjekte in einem Bildraum, solange sie eine prägnante Darstellungsqualität und infolgedessen eine hohe Wahrnehmungsnahe aufweisen, zu abgespeicherten Verstehenskontexten, welche im Rahmen einer Umgebungswahrnehmung wiederholt und miteinander in Kontext gesetzt werden, schlussendlich zu einem narrativen Potenzial. Narrative Deutungen sind nach Veits somit insbesondere als zentrale, menschliche Verstehensprozesse zu deuten, im Zuge derer sich narrative Hypothesen und/oder narrative Interpretationen als regel- und erfahrungsgeleitete Annahmen erweisen.⁵⁴ Narrative Deutungen werden also insbesondere als zentrale, menschliche Verstehensprozesse aufgefasst, im Zuge derer sich narrative Hypothesen und narrative Interpretationen als regel- und erfahrungsgeleitete Annahmen erweisen.

Fotografien lässt sich eine außerordentliche Wirklichkeitsnahe zuschreiben: Das Abgelichtete weist zumeist eine hohe Ähnlichkeit zu realweltlichen Bezugsobjekten auf – schlichtweg aus dem Grunde der technisierten und automatisierten Herstellung fotografischer Erzeugnisse. Die Prozessualität und das narrative Potenzial von Kriegsfotografien gilt es in diesem Sinne von Einzelfall zu Einzelfall individuell zu klassifizieren. Eine Anwendbarkeit Veits Analysekriterien auf den Arbeitsbereich der Kriegsfotografie scheint mir an dieser Stelle nicht nur praktikabel, sondern auch zweckdienlich zu sein. Es gilt auf jeden Fall zu prüfen, ob sich durch Veits Perspektiven des Einbezuges der Prozesse menschlicher Wahrnehmung und unter Berücksichtigung der Anwendbarkeit des Erfahrungswissens der Menschen auf Fotografien narrative Strukturen des Abgelichteten ergeben, welche wiederum zu narrativen Deutungen und/oder narrativen Hypothesen führen werden, die insbesondere auf dem ersten Blick nicht sichtbar geworden wären.

2.4. Menschliche Wahrnehmung und ihre Auslassung

Auch Brian Dilg beschäftigt sich mit den aktuellen Erkenntnissen der Psychologie, der kognitiven Neurowissenschaften und der evolutionären Biologie, wenn er sich in seinem Werk *„Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken“*⁵⁵ mit der Wirkmacht von Fotografien auseinandersetzt. Dilgs Erläuterungen sollen zu einem grundlegenden

⁵⁴ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 311-313.

⁵⁵ Brian Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken* (London: mitp Verlags GmbH & Co. KG, 2020).

Verständnis beitragen, welche Erzählungen ich innerhalb dieser Arbeit als versteckte Narrationen betitelt habe – und wie es gelingen kann, solch verborgene Erzählungen in Fotografien auszumachen. Nach Dilg konstruieren die Erfahrungen des Menschen ein Modell der Welt. Sachverhalte, welche sich als neu erweisen, werden nach ihm mit dieser abgeglichen; Motive und Ereignisse werden identifiziert und kategorisiert um den zu erwartenden Ausgang einer Situation eruieren zu können. Wenn im Zuge dieses Prozesses jedoch ein Widerspruch zu bereits wiederholt bestätigten Erfahrungen eines Menschen auftritt, sind Fehlinterpretationen in einem hohen Maße anzunehmen. Dilg beschreibt, wie Individuen oft nur das wahrnehmen, was auch ihren Annahmen entspricht. Somit wird das Gesamtbild des Gesehenen immer einem selektiven Filter unterworfen.⁵⁶

„Wir sehen uns ständig so vielen Reizen gegenüber, dass wir davon nur einen Bruchteil verarbeiten können. Wenn ich Sie überzeugen kann, nur viel weniger zu sehen, als tatsächlich da ist, verändert das ihre gesamte Erfahrung. Eine reiche, übersehene Welt erscheint. Fotografieren ist, als stimmten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf Frequenzen ein, von denen Sie vorher nichts wussten, und als fänden Sie heraus, dass es im Radio unendlich viele Sequenzen gibt. Wenn Sie üben, Gesten zu sehen und einzuordnen, ebenso Farbverhältnisse, Formen, Motive, Licht und Schatten, erweitern Sie nicht nur Ihre Wahrnehmung, sondern auch Ihre Fähigkeit, eine Geschichte für ein Publikum zu konstruieren. Dasselbe gilt für Sie als Beobachter.“⁵⁷

Um zu klären, inwiefern narrative Auslassungen in der fotografischen Praxis entstehen, soll in weiterer Folge anhand Brian Dilgs Erläuterungen die menschliche Wahrnehmung, und infolgedessen die Korrelation zwischen dem dynamisch-menschlichen Blick und dem statischen Bild der Fotografie in Augenschein genommen werden. Dilg beschreibt, dass Fotografien einen mechanisch-statischen Blick aufweisen. Das menschliche Sehen ist jedoch überaus dynamisch: Die Bewegungsabfolgen des menschlichen Auges ereignen sich vielfach pro Sekunde. Die Sehfähigkeit des Menschen benennt Dilg als stets abhängig von Bewegung und entsteht durch Bewegungen des Auges, des Kopfes, aber auch der generellen Mobilität des Menschen. Auf visueller Ebene beginnt ein Bild nach Dilg immer mehr zu verblassen, je weitreichender Bewegungsaktivitäten eingeschränkt werden.⁵⁸

⁵⁶ Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken*, S.14-18.

⁵⁷ Dilg, S. 15.

⁵⁸ Dilg, S. 18.

In einem Interview mit Brian Dilg erklärt der Experimentalpsychologe Jay Friedenber, dass Menschen auch unbewusst Sachverhalte und Dinge wahrnehmen, selbst wenn er sie nicht bewusst fokussiert. Dies lässt sich nach Friedenber insofern erklären, dass Erwartungen der betrachtenden Personen einen automatisierten, physiologischen Effekt auf deren Neuronen auslösen. Wenn ein Individuum aufgrund seines Erfahrungswissens darauf eingestimmt ist, etwas Bestimmtes zu sehen, erhöht sich gleichermaßen dessen Ansprechvermögen, welches die entsprechenden Neuronen im Gehirn aktiviert.⁵⁹

„Bei der Bottom-Up. Wahrnehmung werden Ihre Wahrnehmungsbilder von dem getrieben, was es ‘da draußen’ gibt. Top-Down-Wahrnehmung beruht auf dem, was Sie bereits wissen, wofür Sie empfänglich sind und was Sie im Laufe der Zeit gelernt haben – Gedächtnis. Normale Wahrnehmung umfasst beides: Sie ist wahrnehmungs- und konzeptgesteuert. Was Sie wissen, beeinflusst, was Sie sehen.“⁶⁰

Zusammengefasst lässt sich an dieser Stelle also festhalten, dass die menschliche Wahrnehmung sich aus einer naturalistischen Anschauung als auch einer selektiven, konzeptualisierten Wahrnehmung zusammensetzt. Brian Dilg listet diverse Praktiken und Kategorien der Fotografie auf, welche ein unbestreitbares Potenzial aufweisen, die menschliche Wahrnehmung und infolgedessen auch die Wirkkraft von Fotografien zu beeinflussen.

Im Zuge der noch anzustellenden Bildanalysen werden exemplarisch insbesondere formale Kriterien, wie beispielsweise Bildausschnitt, Kameraperspektive als auch Fokus und Schärfe mitaufgenommen und erörtert werden. Denn auch diese Aspekte spielen eine Rolle für narrative Strukturen von Fotografien, welche den Rezipient*innen entweder durch Unkenntnis oder deren selektiven Auslassung mitunter verborgen bleiben.

⁵⁹ Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken*, S. 86-87.

⁶⁰ Dilg, S. 87.

2.5. Zeitlichkeit als Leerstelle der Fotografie

Abseits der soeben genannten formalen Kategorien sollen weitere mögliche Leerstellen narrativen Potenzials innerhalb der Disziplin der Fotografie identifiziert werden. Es gilt, sich auch mit jenen Dingen zu beschäftigen, welche Fotografien eben nicht zeigen. Auslassungen können sich als ebenso aussagekräftig für das narrative Potenzial erweisen – unabhängig davon, ob sie intendiert sind oder sich durch die begrenzten Möglichkeiten des Mediums Fotografie ergeben. Die Kategorie der Zeit innerhalb der Fotografie ist hierbei als ein wesentlicher Aspekt anzuführen. Fotografien sehen sich, ganz im Gegensatz zu den Werken des Films oder des Theaters, mit der außerordentlichen Herausforderung konfrontiert, anhand eines einzigen Bildes im besten Fall eine gesamte Narration zu vermitteln. Ein universelles Ereignis wird demnach zu einem einzigen Bild komprimiert. Was sich jedoch vor oder nach einem abgebildeten Sachverhalt und/oder hinter der Kameralinse zugetragen hat, bleibt den Betrachtenden unzugänglich und kann im Bild lediglich angedeutet werden.

Der deutsche Soziologe, Journalist und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer verweist in diesem Zusammenhang, so Geimer, auf eine besondere Zeitlichkeit der Fotografie hin. Wenn eine fotografierende Person den Auslöser einer Kamera betätigt, nimmt sie auch simultan das Dargestellte aus der Zeit. Infolgedessen überschneiden sich nach Kracauer divergenter Zeithorizonte: Die Zeitlichkeit des Bildes (die Momentaufnahme eines flüchtigen Augenblicks); den Zeitpunkt der Ablichtung; als auch das Hier und Jetzt, während eine Fotografie von einem Publikum betrachtet wird. Im Zuge dessen entsteht nach Kracauer jedoch auch eine Leerstelle: Fotografien zeigen nicht die vergangene Zeit, sondern lediglich die Tatsache, dass Fotografien Vergangene sind. Für Betrachtende bleibt nur ihr Restbestand, den die Geschichte von sich abgetrennt hat. Somit holt die Fotografie Vergangenheit hervor, in dem sie bestätigt, dass sich das Abgelichtete vor der Kameralinse befand und dies vergangen ist, dementiert aber auch gleichzeitig das Vergangene.⁶¹

Die Abhängigkeit zwischen abgelichtetem Motiv und der Notwendigkeit, dass es sich einst vor der Linse befinden musste, welche Roland Barthes bereits benannt hatte, steht in diesem

⁶¹ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 21-59.

Zusammenhang jedoch in keinerlei Widerspruch.⁶² Es ist Barthes selbst, welcher auf diese sonderliche Gleichzeitigkeit hinweist. Die Fotografie zeigt das Vergangene und Wirkliche zum selben Zeitpunkt – sie ist nach Barthes weder Erinnerung noch bloße Fantasie.⁶³

„Vor dem Objekt bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. [...] In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE (die, welche ich im Sinn habe) jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst. Der PHOTOGRAPH weiß dies sehr gut, und er hat selbst Angst (und sei es aus kommerziellen Gründen) vor diesem Tod, der Einbalsamierung, die er mit seiner Geste an mir vollzieht.“⁶⁴

Barthes spricht vom Terminus des „gewöhnlichen Todes“⁶⁵: Eine Fotografie bringt den Tod hervor, indem es das Leben aufbewahren will. Er veranschaulicht dies am Beispiel der einzigen Fotografie seiner Eltern: Barthes weiß, wie sehr sich die beiden liebten; doch diese Liebe würde ihm zufolge einfach verschwinden, sobald er selbst nicht mehr ist und diese bezeugen könnte. Am Ende bliebe nur die Natur dieser Fotografie.⁶⁶

Welche Auswirkungen zeitliche und infolgedessen kontextuelle Auslassungen nehmen können, soll an dieser Stelle anhand eines Beispiels sichtbar gemacht werden:



Abb. 1 „Erschießung des Vietcong-Offiziers Nguyen Van Lem“, Eddie Adams, 01. Februar 1968

⁶² Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, S. 86-89.

⁶³ Barthes, S. 92-96.

⁶⁴ Barthes, S.22.

⁶⁵ Barthes, S. 103.

⁶⁶ Barthes, S. 102-105.

Abb. 1, „Saigon execution: Murder of a Vietcong by Saigon Police Chief, 1968 - Rare Historical Photos“, zugegriffen 15. September 2023, <https://rarehistoricalphotos.com/saigon-execution-1968/>.

Die Fotografie in Abbildung 1 zeigt den südvietnamesischen General und Chef der nationalen Polizei Nguyen Ngoc Loan, wie er am 01. Februar 1968 in Saigon auf offener Straße den Vietcong-Offizier Nguyen Van Lem durch einen Kopfschuss tötet. Bei dieser Fotografie handelt es sich um ein Standbild, aufgenommen von dem US-amerikanischen Fotografen und Kriegsjournalisten Eddie Adams, welcher während des Vietnamkrieges das Kriegsgeschehen dokumentierte. Die Fotografie wurde kurz nach Drücken des Abzugs der Schusswaffe getätigt und offenbart im Zuge einer detaillierten Betrachtung auch die Kugel, welche aus dem Schädel Nguyen Van Lems wieder austritt.⁶⁷

Die Publikation der Fotografie nahm maßgeblich Anteil an der veränderten amerikanischen Wahrnehmung des Vietnamkrieges: Es wurde zu einem Symbol für die Grausamkeit des Krieges und erkor den General Nguyen Ngoc Loan, welcher den Abzug der Waffe drückte, zu einem ikonischen Bösewicht, welcher unter den Folgen der Veröffentlichung der Fotografie leiden musste. An dieser Stelle bleibt hervorzuheben, was die Fotografie eben nicht zu offenbaren vermag: Der öffentlich hingerichtete Nguyen Van Lem galt als Anführer eines terroristischen Racheaktes, im Zuge dessen am selben Tag zuvor unbewaffnete Familienmitglieder südvietnamesischer Polizeibeamter getötet worden waren. Auch, wenn diese Gegebenheit niemals zweifelsfrei nachgewiesen werden konnte, empfand Adams Empathie für den Schützen und schlussfolgerte, dass zu jenem Zeitpunkt der Ablichtung der öffentlichen Exekution zwei Menschen ihren Tod fanden: Das Opfer der Kugel Nguyen Van Lem, aber auch der General Ngyuen Ngoc Loan welcher seinen Tod durch Adams Kamera fand. Adams betonte in einem Interview 1998 in der Times, dass Fotografien niemals die Wirklichkeit zeigen würden, auch ohne jedwede Manipulation des Dargestellten.⁶⁸

Das Paradoxon der Zeitlichkeit innerhalb der Disziplin der Fotografie, welches eine fotografische Aufnahme aus dem Vergangenen herauslöst, kann jederzeit zu narrativen Auslassungen führen, welche wiederum die Wirkkraft von Fotografien in ihren Grundzügen erschüttern kann. Die vier ausgewählten Kriegsfotografien, welche anhand der noch anzustellenden Bildanalysen untersucht werden sollen, sollen auf Auslassungen untersucht werden, um ihr Potenzial versteckter Narrationen zu ermitteln.

⁶⁷ „Saigon execution: Murder of a Vietcong by Saigon Police Chief, 1968 - Rare Historical Photos“. Zugegriffen 15. September 2023. <https://rarehistoricalphotos.com/saigon-execution-1968/>.

⁶⁸ „Saigon execution: Murder of a Vietcong by Saigon Police Chief, 1968 - Rare Historical Photos“. Zugegriffen 15. September 2023. <https://rarehistoricalphotos.com/saigon-execution-1968/>.

2.6. Fotografie und Symbolkraft

Wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert, gilt es Fotografien ein narratives Potenzial zuzuschreiben. Als maßgeblich verantwortlich hierfür benennt Veits das schematische Wissen des Menschen, anhand dessen er Erfahrung schafft und welche seine Wahrnehmung sowie den damit einhergehenden Wissensvorrat beeinflusst.⁶⁹ An dieser Stelle soll die Prämisse, dass Fotografien über Symbolkraft verfügen, miteinfließen: Wenn fotografische Erzeugnisse über die Macht verfügen, Rezeptoren eines, nennen wir es an dieser Stelle schematisch-selektiven Wissens in uns auszulösen, erscheint die Frage nach der Symbolkraft innerhalb der Fotografie selbstredend.

Der Medienphilosoph und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser widmet sich genau dieser Thematik. Laut Flusser ersetzen die Erzeugnisse der Fotografie Sachverhalte und übersetzen diese in Szenen. Somit sei die Bedeutung einer Fotografie, welche sich aus dem ersten Augenschein ergibt, weder gewissenhaft noch gründlich. Die Werke der Fotografie sollen nicht als Symptome der Welt verstanden werden, sondern als Symbole selbst.⁷⁰ Die Fotografie sei ein Symbolkomplex abstrakter Begriffe, welche es zu decodieren gilt (beispielsweise durch die Fragestellung, in welcher Funktion und für welches Publikum fotografiert wird).⁷¹

Nach Flusser ist die Fotografie niemals der Versuch der Fotografierenden, ein mechanisches Abbild eines Ereignisses anzufertigen, sondern die Bemühung ein Bild von Begriffen zu kreieren, welche sich die fotografierende Person hinsichtlich einer Szene gemacht hat. Flusser zufolge zeigen die Erzeugnisse der Fotografie den Menschen eine Welt, innerhalb der sich alle Komponenten und Teilhabenden bedeutungsvoll miteinander verbinden und in eine kontinuierliche Wiederholung treten.⁷²

Es gilt an dieser Stelle, die Disziplin der Fotografie auch mit den Erkenntnissen der Semiotik in Relation zu bringen. Geimer beschreibt, wie der US-amerikanische Mathematiker, Philosoph und Semiotiker Charles Sanders Peirce die Erzeugnisse der Fotografie als geeignete Beispiele

⁶⁹ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 46-50.

⁷⁰ Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 8-15.

⁷¹ Flusser, S. 41-50.

⁷² Flusser, S. 8-17.

seiner Zeichentheorie benennt. Demzufolge liegt ein Zeichen dann vor, sobald ein spezifisches Ding etwas repräsentiert und dem menschlichen Verstand auf diese Weise eine Idee vermittelt.⁷³ Peirce unterscheidet drei unterschiedliche Arten von Zeichen: Ikon, Indizes und Symbole. Ikone meinen Zeichen, welche aufgrund ihrer wahrnehmbaren Ähnlichkeit auf einen Gegenstand hinweisen (im Sinne einer Nachahmung). Die fotografische Affinität ergibt sich somit aus der Entsprechung zwischen fotografischer Aufnahme und dem abgelichteten Objekt. Indizes verweisen hingegen auf einen kausalen Zusammenhang zwischen einem Objekt und einem Zeichen. Einem Symbol wohnt ein konventionelles Charakteristikum inne: Es wird durch ein Kollektiv vereinbart und beruht auf dem Prinzip der Gewohnheit und der Wiederholung.⁷⁴

„Das Photo ist ein Symbol vor allem deshalb, weil es eine Wahl innerhalb der Ordnung dessen trifft, was symbolisiert und ausgedrückt werden kann. Nicht alles, was vorkommt, wird der photographischen Weihe für wert befunden. Hinter jedem Photo steht ein Relevanzurteil, die Entscheidung eines Individuums, und jenseits von dieser Entscheidung ein Zeichen für jene Werte, die von der Gruppe legitimiert sind.“⁷⁵

Die Wirklichkeit eines Symbols - an dieser Stelle beruft sich Bourdieu auf den französischen Soziologen Robert Castel - begründet sich also in der Bedeutung, welche ihm durch Individuen oder ein Kollektiv zugeschrieben wird, für die es etwas symbolisiert. Die Disziplin der Fotografie weist jedoch keine intentionale Reproduktion des Dargestellten auf, wie beispielsweise die Malerei: Die Intention findet vor und nach der Ablichtung statt und setzt im Augenblick der Aufnahme aus. Somit ist die Fotografie als reale Abwesenheit zu verstehen. Jedes Symbol ist imaginär, und jedes Bild ist die Darstellung einer Abwesenheit.⁷⁶ Von einer solch besonderen Symbolkraft der Fotografie spricht auch Vilém Flusser und nennt infolgedessen ein Beispiel der traditionellen Malerei. Hierbei nehmen die Malenden eine Position zwischen Bild und Bedeutung ein, erstellen Bildsymbole in ihren Köpfen und bringen diese anschließend auf die Leinwand. Um solche Erzeugnisse zu decodieren gelte es, genau diesen Vorgang der Imagination zu examinieren. In Hinblick auf technische Bilder sei dieser Prozess jedoch wesentlich abstrakter. Die Fotokamera stellt sich zwischen die Fotografie und

⁷³ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 191-193.

⁷⁴ Geimer, S. 191-199.

⁷⁵ Bourdieu, *Eine illegitime Kunst*, S. 239.

⁷⁶ Bourdieu, S. 239-244.

Bedeutung, und das, was im Inneren der Kamera vor sich geht, bleibt den Betrachtenden verborgen. Daraus erklärt sich die abstrakte Symbolkraft der Fotografie.⁷⁷

Anhand dieser Erläuterungen wird offenbar, dass Fotografien durchaus Symbolkraft zugesprochen werden kann. Wenn in dieser Arbeit eine solche Befähigung ausgesprochen wird, gilt dies insbesondere in Hinblick auf ihr narratives Potenzial – wenn Fotografien uns anhand ausgelöster erprobter Skripten und Schemata Narrationen vermitteln können, gilt dies auch für Symbole - denn auch diese sind von einem Kollektiv innerhalb einer sozialen Welt generiert und durch Erfahrung als auch Wiederholung bestätigt. Erinnerungsprozesse scheinen im Zuge dessen ebenfalls eine Rolle zu spielen. Betrachtet man die Erzeugnisse der Fotografie im Sinne einer Symbolkraft, muss auch das Kulturelle Gedächtnis Erwähnung finden.

Der Ägyptologe und Kulturwissenschaftler Jan Assmann beschreibt, wie das kulturelle Gedächtnis Vergangenheit in symbolische Figuren transformiert, um sie für zukünftige Generationen zu archivieren. Im Zuge dessen wird nicht die faktische, sondern die erinnerte Geschichte gespeichert. Hierfür bedient es sich den unterschiedlichsten Artefakten der Überlieferung, zu denen sich auch die Materialitäten der Fotografie zählen lassen.⁷⁸

Die Schlussfolgerung, dass die Erzählungen des Kulturellen Gedächtnisses ebenfalls in das Erfahrungswissen des Menschen ihren Platz finden und ihre Berücksichtigung finden müssen, scheint für mich an dieser Stelle naheliegend. Sie verstärken für mich den Eindruck der Prägnanz, die Symbolhaftigkeit der Fotografie mit in das narrative Potenzial von Kriegsfotografien mitaufzunehmen.

⁷⁷ Bourdieu, *Eine illegitime Kunst*, S. 14-15.

⁷⁸ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Verlag H.C. Beck, 2013), S. 52-54.

3. INSZENIERUNG IN DER FOTOGRAFIE

Als bald die Wirkmacht von Fotografien als konzeptualisiert, prozesshaft und narrativ verstanden wird, scheint es naheliegend, ihr ein hohes Manipulationspotenzial zuzuschreiben. Der Kunsthistoriker Jürgen Reiche beschreibt, wie Bilder Einfluss auf die Vorstellungen des Menschen von Vergangenheit und Gegenwart nehmen und dessen Idee von Wirklichkeit prägen:

„Wir sollten es besser wissen. Kein Bild ist authentisch, kein Foto objektiv. Der Fotograf entscheidet subjektiv. Er [sic] reißt den Bildausschnitt aus dem Zusammenhang, befindet über Ort und Zeit, bestimmt Blickwinkel und Objekt – er inszeniert.“⁷⁹

In diesem Sinne soll im Zuge dieses Kapitels der Begriff der Inszenierung innerhalb der Disziplin der Fotografie erörtert werden, um zu klären, wie er in dieser Arbeit verstanden und angewandt werden soll, und inwiefern der Terminus der Manipulation von ihm abgrenzt wird.

3.1. Inszenierung – Versuch einer Definition

Christina Walter unternimmt im Zuge Ihrer Dissertation *„Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood“*⁸⁰ den Versuch einer Definition der Begrifflichkeit der Inszenierten Fotografie, indem der Inszenierungsbegriff der Theaterwissenschaften auf die Disziplin der Fotografie übertragen wird.⁸¹

Innerhalb der Theaterwissenschaften bezog sich der Terminus der Inszenierung bis in das 20. Jahrhundert insbesondere auf die visuelle Bühnengestaltung und somit auf den materiell-technischen Bereich, welcher auch als prägnantes Merkmal Inszenierter Fotografie

⁷⁹ Hans Walter Hütter und, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Hrsg., *X für U: Bilder die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 27. November 1998 bis 28. Februar 1991* (Bonn: Bouvier, 1998), S. 16.

⁸⁰ Christine Walter, *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood* (Weimar: VDG, 2022).

⁸¹ Walter, S. 52-53.

verstanden werden soll. Die neuere Theaterwissenschaft versteht unter Inszenierung jedoch auch den schematischen Entwurf eines Theaterwerkes.⁸² Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts umfasst der Terminus der Inszenierung weiters die Rezeption einer Aufführung als Bestandteil ihres Entstehungsprozesses. Daraus lässt sich nach Walter, welche sich auf Trilse, Hammer, Kabel und Rolf bezieht schlussfolgern, dass eine Inszenierung auch auf die Reaktionen der Rezipient*innen erarbeitet und/oder überarbeitet wird. Der Bezug zu einem Publikum erweist sich somit ebenfalls als konstituierend.⁸³

Die Erzeugnisse der Disziplin der Fotografie sind laut Walter jedoch natürlich nicht dazu in der Lage, eine Gesamtinszenierung mit all jenen Charakteristiken wiederzugeben, wie es ein Theaterstück vollbringt. Jedoch ist eine Fotografie durchaus dazu imstande, eine solche partiell abzubilden, alsbald die Inszenierte Fotografie als (Theater-) Sequenz verstanden wird, welche Bestandteil einer (theatralen) Inszenierung ist; vor allem dann, wenn die Fotografie eine narrative Struktur ausweist. Folglich ist es für die Inszenierte Fotografie unabdingbar, dass eine solche Sequenz, welche als Teil einer Inszenierung denkbar wäre, bildlich umgesetzt wird. Damit verbindet sich die Darstellung eines narrativen Prozesses, welcher entweder aktiv durch Bewegung im Bild abgebildet wird oder passiv durch die Anwendung von Motiven, welche in den Betrachtenden spezifische Assoziationen auslösen. Die Gesamtdarstellung einer Szene ist somit auch immer als ausgerichtet nach ihrem Publikum zu verstehen.⁸⁴

Um Fotografien anhand Bildanalysen examinieren zu können, soll also der äußere Bereich (wie beispielsweise formale Bildmittel und eine Untersuchung dessen, welche Inhalte auf welche Art und Weise dem Publikum narrativ transportiert werden.)⁸⁵ Der Kunsttheoretiker und Professor für Ästhetik und Kulturvermittlung Bazon Brock benennt laut Peter Geimer die Inszenierte Fotografie neben der Objektivierenden Fotografie als wesentlichste Ausdrucksform fotografischer Bewältigung der Wirklichkeit. Wohingegen die Objektivierende Fotografie auf eine möglichst exakte Wiedergabe einer vorgängigen Realität abzielt (im Sinne ihres Abbildungscharakteristikums), verschreibt sich die Inszenierende Fotografie der Aufgabe, eine eigene Bildwirklichkeit zu erzeugen. Nach Brock meint der Terminus der Inszenierung die Auswahl einer spezifischen Perspektive, die Umsetzung diverser formaler

⁸² Walter, *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*, S. 53-54.

⁸³ Walter, S. 260.

⁸⁴ Walter, S. 56-61.

⁸⁵ Walter, S. 62.

und ästhetischer Kriterien aber gleichsam die Konsultation der Betrachtendenposition eines Bildes. Dennoch kommt Brock zu dem Schluss, dass Inszenierung Ereignisse zwar deutet, diese aber nicht hervorbringt.⁸⁶

Weshalb Brocks Erörterungen als außerordentlich attraktiv für diese Arbeit zu verorten sind, ist Brocks Prämisse der Einordnung möglicher Fälschungen innerhalb der Disziplin der Fotografie, auf welche sich Peter Geimer in seinem Werk beruft. Brock schreibt das Potenzial der Fälschung nämlich nicht der Inszenierten Fotografie, sondern der Objektivierenden Fotografie zu. Es sei jene Fotografie, welche sich offenkundig um Objektivität bemüht und infolgedessen ihre eigenen Handlungsweisen nicht offenlegt, welche die größte Gefahr birgt. Er versteht unter der fälschenden Fotografie alles, was nicht eindeutige und bewusste fotografische Handlungsweise ist. Als unverfälscht gelten jene Fotografien, welche sich offen zur Bedeutung der eigenen Handlungsweisen bekennen.⁸⁷

Der amerikanische Fotografietheoretiker Allan Douglass Coleman unternimmt ebenfalls den Versuch der Definition Inszenierter Fotografie, weshalb Geimer sie in seiner Publikation ebenfalls anführt. Inszenierung nach Coleman meint die Darstellung von Geschehnissen und Sachverhalten, welche jenseits ihrer fotografischen Darstellung nicht existieren würden: Die Fotografierenden erzeugen bewusst und intentional Ereignisse, um Bilder zu konstruieren. Somit erreicht die Inszenierte Fotografie eine Form der Einflussnahme, welche ein Potenzial der reinen Form weit übersteigt. Coleman erinnert daran, dass die Praktiken der Inszenierung die Geschichte der Fotografie seit jeher maßgeblich prägten. Im Zuge dessen verweist er auf die Künstlichkeit der Studio- und Portraitfotografien, bezieht sich jedoch auch auf die Arrangements der ersten Kriegsfotografien.⁸⁸

Folgt man der Betrachtungsweise Colemans, gilt es einer jeden Fotografie das Kriterium der Verfälschung der Realität zuzuordnen. Grund hierfür sei die Übertragung einer dreidimensionalen Formenwelt in eine zweidimensionale Abstraktion, welche sich auf den Fotografien zeigt: Jede als dokumentarische Aufnahme deklarierte Fotografie unterliegt somit partiell einer Inszenierung. Unter dieser Prämisse sind die Dokumentarfotografie (welche

⁸⁶ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 236-239.

⁸⁷ Geimer, S. 236-239.

⁸⁸ Geimer, S. 240-243.

informieren soll) und die Erzeugnisse der Inszenierten Fotografie nicht als Polaritäten zu verorten, sondern markieren lediglich spezifische Merkmale, welche nach Art und Funktion des Bildes unterschiedlich zu verteilen sind. Coleman schreibt somit den Werken der Inszenierten Fotografie realistische Komponenten zu: Denn auch wenn sich der Ausschnitt ohne der Intentionen der Fotografierenden (und ihrer Auftraggeber*innen) nicht ereignet hätte, fanden sie wirklich statt, wie die Existenz der Bilder schlussendlich belegt. Nach Coleman besitzen demnach Erzeugnisse der Inszenierten Fotografie eine Beweisfunktion, welche ich innerhalb dieser Arbeit stellvertretend als Realitätsnähe einordne.⁸⁹

Im Zuge seiner Überlegungen hebt Coleman vor allem das kritisch- aufklärerische Potenzial der Inszenierenden Fotografie hervor: Sie benutzt den Wahrheitsanspruch der Disziplin der Fotografie gegen ihre Rezipient*innen durch die Übertragung der Annahme einer Authentizität auf Geschehnisse, welche von den Fotografierenden sichtbar inszeniert wurden. Das inszenierte Bild nutzt diesen traditionellen Wahrheitsanspruch der Fotografie, um ihn anschließend bewusst in Frage zu stellen. Coleman definiert Fotografien in ihrer Gesamtheit als eine Manipulation der Wirklichkeit, wohingegen die Inszenierte Fotografie ihr manipulatives Handeln offenlegt. Inszenierung bedeutet nach Coleman immer Manipulation – und Manipulation meint auch immer eine Verfälschung der Wirklichkeit.⁹⁰ Resümierend erweist sich eine Definition des Begriffes der Inszenierten Fotografie als äußerst herausfordernd und vage. Colemans und Brocks Ansätze bringen mich jedoch zu dem Schluss, dass eine reine Fotografie (wie auch eine objektive Fotografie) schlichtweg nicht existiert. Es gilt, Fotografien – und somit auch den Erzeugnissen der Kriegsfotografie – stets eine partielle Teilhabe an Inszenierung zuzuschreiben. Maßgeblich erscheint mir jedoch der Grad, wie hoch der Anteil inszenierter Komponenten innerhalb einer Fotografie ist (im Sinne einer Realitätsnähe) – als auch, ob eine zu untersuchende Fotografien diese Inszenierung offenlegt. Als großer Vorteil der Inszenierten Fotografie gilt es, deren Potenzial eines Aufklärungscharakters zu unterstreichen: Die Offenlegung inszenierter Strukturen beinhaltet auch die herausragende Möglichkeit, Prozesse des subjektiven Verstehens sichtbar und somit rekonstruierbar zu machen, um die individuelle, aber auch kollektive Rezeption hinterfragen zu können.

⁸⁹ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 199-201.

⁹⁰ Geimer, S. 201-202.

3.2. Dokumentarische Fotografie und die Inszenierung der Wirklichkeit

Bevor in der vorliegenden Arbeit ausgewählte Kriegsfotografien untersucht werden können, gilt es auch, diese einem Arbeitsbereich der Fotografie zuzuordnen. An dieser Stelle erweist es sich als provokativ und unproduktiv, Erzeugnissen der Kriegsfotografie einen isolierten dokumentarischen oder einem ausschließlich inszenierten Charakter zuzuschreiben. Die Kriegsfotografie dokumentiert selbstredend Ereignisse im Sinne eines höchstmöglichen Wirklichkeitsbezuges mit dem Ziel, ihr Publikum zu informieren und/oder aufzuklären. Darüber hinaus scheint es aber gleichsam unmöglich zu sein, Erzeugnissen der Fotografie einen reinen Charakter, fernab jedweder intentioneller und/oder unbewussten Inszenierung zuzuschreiben.

Die Unstetigkeit einer klaren Einordnung in Hinblick auf die Disziplin der Kriegsfotografie begründet sich ohne Zweifel in ihrem steten Wirklichkeitsbezug: Die Betrachtenden möchten nicht in die Irre geführt werden, und doch erweist sich der Anspruch an die Kriegsfotografie, dass tatsächlich Stattgefundene abzubilden, als beachtlich. Demgegenüber ist dem Publikum unserer Zeit zweifellos bewusst, dass die Begrifflichkeiten der Inszenierung und Manipulation in gleicher Weise zu ihr gehören, wie ihr Wirklichkeitsbezug. Es entsteht eine Polarität, welche es einzuordnen gilt.

Bilder, demzufolge auch die Erzeugnisse der Kriegsfotografie, erzählen den Rezipient*innen Geschichten – sie dokumentieren stattgefundene Geschehnisse und inszenieren simultan Erzählungen und damit einhergehend Bedeutungen, Zuschreibungen und Kontexte. Als Prämisse dieser Arbeit soll die Perspektive vertreten werden, dass die „reine Fotografie“ – also eine Fotografie, welche sich gänzlich dem Charakteristikum der Inszenierung freisprechen kann, schlichtweg nicht existieren kann. Jedoch soll der Kriegsfotografie ein dokumentarischer Gestus keinesfalls abgesprochen werden, sondern soll lediglich neu eingeordnet werden.

Die US-amerikanische Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin Abigail Solomon-Godeau hält fest, dass jede Fotografie auch ein Dokument darstellt, da sie immer auf eine indexikalische Beziehung verweist. Sie betrachtet die Dokumentarfotografie aus einer historischen, visuellen und medialen Perspektive. Kurzgefasst soll die Dokumentarfotografie als Zeichensystem

bestimmter Rezeptions- und Gebrauchsweisen verstanden werden. Ihre Historizität als auch ihre dokumentarischen Praktiken stehen in einem steten Wechselspiel. Solomon-Godeau betont in Herta Wolfs Werk „*Diskurse der Fotografie*“ zudem das Charakteristikum der offenen Diskussion zwischen der Dokumentarfotografie und den Massenmedien.⁹¹

Der deutsche Literaturwissenschaftler und Fotohistoriker Bernd Stiegler findet eine Definition des Terminus, welche sich als äußerst praktikabel erweist: Laut Stiegler ist die Dokumentarfotografie als Entwicklung einer eigenen Bildsprache zu begreifen, welche dazu dient, dass Dokumentarische überhaupt entziffern zu können. Fotografie sei ein Dokument, welches aus einer eigenen Bildrhetorik entsteht.⁹²

Die Aufgabe der Dokumentarfotografie ist es insbesondere, anhand ihrer Erzeugnisse den Menschen Dokumente zu hinterlassen, welche nicht ausschließlich auf einer künstlerischen Ebene wirken, sondern als eine Art Zeugenschaft verstanden werden soll. Sie soll ihre Rezipient*innen informieren, schockieren, wachrütteln und das (soziale) Bewusstsein des Menschen stärken.

Die Begrifflichkeit der Dokumentarfotografie sieht sich jedoch auch mit Vorwurf konfrontiert, dass eine Ablichtung der Wirklichkeit durch die Zunahme möglicher Bildmanipulation schlichtweg nicht mehr möglich sei. Der deutsche Fotograf, Autor und Publizist Reinhard Matz schlussfolgert in Wolfgang Kamps „*Theorien der Fotografie IV*“, dass die Begrifflichkeit und der damit einhergehende Sprachgebrauch des Dokumentarischen die Herstellung und Prozessualität der Disziplin verschleiert.⁹³

Die Auseinandersetzung mit dem Terminus der Dokumentarfotografie birgt somit auch immer eine Reflexion des Forschungsgegenstandes der Disziplin der Fotografie.

Möchte man sich nun dem Bildjournalismus und dem Arbeitsbereich der Kriegsfotografie annähern, scheint es nachvollziehbar, diesen als dokumentarisch im Sinne einer

⁹¹ Abigail Solomon-Godeau „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Hrsg. Herta Wolf (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003), S.53-55.

⁹² Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie: ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), S. 72-73.

⁹³ Reinhard Matz „Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie“, in *Theorien der Fotografie IV*, Hrsg. Wolfgang Kemp (München: Schirmer/Mosel Verlag, 2006), S. 100.

sozialdokumentarischen Fotografie zu klassifizieren. Wenn im Zuge der noch anzustellenden Bildanalysen der ausgewählten Kriegsfotografien des Russisch-Ukrainischen Krieges eine Untersuchung auf die Kriterien einer Inszenierung und versteckter Narrationen unternommen werden soll, wird vor allem eines offenbar: Diesen Kriegsfotografien, welchen selbstredend ein dokumentarischer Gestus zugeordnet werden soll, bilden vor allem aber auch immer soziale Realitäten ab.

Die Werke der Sozialdokumentarischen Fotografie präsentieren dem Publikum immer auch die Lebensumstände der Menschen und zeigen Missstände auf. Im Zuge der Kriegsfotografie werden vor allem soziale Ereignisse und Gegebenheiten dokumentiert und wiedergegeben. Für den deutschen Kunst- und Kulturhistoriker Roland Günter, welcher sich insbesondere mit der Arbeiterfotografie beschäftigte, ist die soziale Fotografie als Erfassung sozialer Realitäten zu begreifen. Nach Günter lichtet jede Fotografie einen Teil der Wirklichkeit ab und impliziert soziale Erfahrung. Anhand der Werke der Sozialdokumentarischen Fotografie können die Betrachtenden soziale und gesellschaftliche Hintergründe aus ihnen ableiten. Für Günter ist die Fotografie an sich immer als dokumentarisch aufzufassen und fällt somit in die unterschiedlichsten Fachbereiche wie den Kommunikationswissenschaften, Politikwissenschaften, Kultur- und Sozialanthropologie als auch der Kunstgeschichte. Günter beschreibt die Fotografie als Waffe und verweist damit auf ein wesentliches Charakteristikum der Sozialdokumentarischen Fotografie: Es sei genau dieser Fachbereich, welcher dazu imstande sei, eine Fülle an Emotionen in seinem Publikum auszulösen.⁹⁴

Das Kriterium des Dokumentarischen ist in diesem Sinne, und auch in Hinblick auf die zu untersuchenden Kriegsfotografien, wesentlich durch den Abbildungscharakter der Fotografie zu begründen.

„Die Photographie kann, anders als die anderen bildenden Künste, keine Alternativen zur Abbildung finden. Es liegt in der physischen Natur ihres Mediums, Dinge abzubilden.“⁹⁵

Peter Geimer nennt die Unterscheidung des kanadischen Fotokünstlers Jeff Wall zwischen der dokumentarischen Fotografie und der cinematografischen Fotografie. Das Dokumentarische

⁹⁴ Roland Günter, *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1982), S. 16-18.

⁹⁵ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 202.

nach Wall meint das Nichteingreifen der Fotografierenden in eine Szene, wenngleich sie den Zeitpunkt und den Ort einer Aufnahme bestimmen. Die cinematografische Fotografie zeigt Geschehnisse und Handlungen, welche inszeniert und von Darstellern ausgeführt werden.⁹⁶ Nach Wall ist der Terminus der Inszenierung jedoch nicht als Kritik der Wirklichkeit zu begreifen. Es ist die nachfolgende Betrachtung, welche sich auch im Zuge dieser Arbeit als relevant erweist: Inszenierung nach Wall definiert eine eigene Darstellungsform, welche mit ihrem inszenatorischen Potenzial einen Bezug zur Wirklichkeit herstellt. So seien die cinematografischen Fotografien zwar wie Gemälde konstruiert aber gleichsam von der Abbildung der physischen Natur ihres Mediums abhängig. Somit sind cinematografische Fotografien als "beinahe dokumentarisch" einzuordnen.⁹⁷

Peter Geimer stellt fest (und beruft sich im Zuge dessen auf die Erkenntnisse Bruno Latours), dass Fotografie alles sein kann: Objektiv und besetzt, natürlich und kulturell. Dieser inhaltliche Reichtum ergibt sich deshalb, da sich das Natürliche (das Objektive im Sinne eines Abbildungscharakters) und das Kulturelle (Besetzung) niemals gänzlich ausschließen. Es gilt das Vermittelnde und Indirekte als positive Bedingung ihrer Repräsentation zu verstehen. Je höher das Maß der Vermittlung, umso eher gelingt das Begreifen der Wirklichkeit.⁹⁸ Wenn also die vier ausgewählten Kriegsfotografien untersucht werden sollen, gilt es, ihr narratives und inszenierendes Potenzial zu bestimmen, sowie deren zugrundeliegenden Dynamiken und Prozesse.

⁹⁶ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 377-433.

⁹⁷ Geimer, S. 444-445.

⁹⁸ Geimer, S. 202.

4. KRIEGSFOTOGRAFIE

Am 24. Februar 2022 startete Russland unter Präsident Wladimir Putin eine groß angelegte Invasion der Ukraine. Bis zum heutigen Tag verteidigt sich die Ukraine gegen diesen Überfall. Nur drei Tage später, am 27. Februar 2022, verkündet der deutsche Bundeskanzler Olaf Scholz in seiner Regierungserklärung im deutschen Bundestag:

„Wir erleben eine Zeitenwende. Und das bedeutet: Die Welt danach ist nicht mehr dieselbe wie die Welt davor. Im Kern geht es um die Frage, ob Macht das Recht brechen darf, ob wir es Putin gestatten, die Uhren zurückzudrehen in die Zeit der Großmächte des 19. Jahrhunderts, oder ob wir die Kraft aufbringen, Kriegstreibern wie Putin Grenzen zu setzen. [...] Die schrecklichen Bilder aus Kiew, Charkiw, Odessa und Mariupol zeigen die ganze Skrupellosigkeit Putins. Die himmelschreiende Ungerechtigkeit, der Schmerz der Ukrainerinnen und Ukrainer, sie gehen uns alle sehr nahe [...] In Kiew, Charkiw, Odessa und Mariupol verteidigen die Menschen nicht nur ihre Heimat. Sie kämpfen für Freiheit und ihre Demokratie, für Werte, die wir mit ihnen teilen.“⁹⁹

Nur rund 1.600km entfernt meiner Heimat Österreich marschieren militärische Streitkräfte und es herrscht Krieg in Europa – insbesondere für meine Generation ein schockierendes und zugleich einschneidendes Ereignis. Der russisch-ukrainische Krieg geht mit einer medialen Bilderflut entsetzlicher Kriegsfotografien einher: Es sind Fotografien von Journalist*innen und Handyfotografien von Zivilist*innen, welche sich in eine serielle Erzählung von Zerstörung, Tod und Schmerz, Flucht und Abschied, aber auch Zeichen des Widerstands und Zusammenhalts einfügen. Solche Kriegsbilder und Narrationen sind selbstverständlich kein neues Phänomen. Zu Beginn des Krieges fand ein medialer Aufschrei statt: Die Kriegsfotografien des Konfliktes fluteten den medialen Alltag in Europa im Stundentakt. Mittlerweile hat die Kriegsberichterstattung in den österreichischen Medien wieder merklich abgenommen. Es scheint, als hätten die Bilder des russisch-ukrainischen Krieges ihre Schockkraft verloren, und es gilt die Frage zu stellen, ob der Umgang und die Präsentation dieser Fotografien dazu beigetragen hat. Bevor die vier ausgewählten Fotografien des russisch-ukrainischen Krieges untersucht werden sollen, soll es insbesondere darum gehen, wie Kriegsfotografien in dieser

⁹⁹ „Regierungserklärung von Bundeskanzler Olaf Scholz am 27. Februar 2022“. Zugriffen 15. September 2023. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/regierungserklaerung-von-bundeskanzler-olaf-scholz-am-27-februar-2022-2008356>.

Arbeit moralisch und ethisch eingeordnet werden können. Summierend aus diesen Erkenntnissen wird auch die Auswahl der zu untersuchenden Fotografien für die anstehende Bildanalyse erläutert.

4.1. Schockfotos und Bildauswahl

Kriegsfotografien berichten ihrem Publikum von Gräueltaten – schockieren die Betrachtenden und sind dazu imstande, diverse Emotionen und Reaktionen in Menschen auszulösen. Vor allem jedoch verschreiben sie sich dem Ziel, zu dokumentieren und die Rezipient*innen aufzuklären. Der österreichische Fotohistoriker Anton Holzer berichtet in seinem Sammelband *„Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie“* zunächst aber davon, dass Fotografien kriegerischer Akte vorerst Portraitfotografien – und somit weit entfernt der Front – gewesen waren. Dies änderte sich erst mit dem Krimkrieg, welcher sich als erste fotografische Dokumentation des Kriegsgeschehens an der Front klassifizieren lässt. Endgültig wurde das Schlachtfeld zur Bühne der Fotografierenden im Zuge des Ersten Weltkrieges: Nun wurde auch der Feind sichtbar gemacht. Und genau dieses Faktum sei es nach Holzer, welches dazu führte, dass sich Bilder von kriegerischen Konflikten in das Gedächtnis und Bewusstsein der Menschen einbrannten – die bildlich dargestellte Konfrontation aller Kriegsparteien. Im Zuge des Ersten Weltkrieges wurde die Kriegsfotografie zum systematischen Mittel der Kriegsführung und infolgedessen zu einem mächtigen Propagandawerkzeug. Journalist*innen und Fotograf*innen wurden zum Teil der Armee und verloren den Status außenstehender Beobachter*innen. Zusätzlich wurde den Kriegsfotograf*innen ein besonderer Heldenstatus verliehen, da sich diese im Schatten der Soldaten bewegten. Dies setzte sich auch im Zweiten Weltkrieg fort. Erst der Vietnamkrieg schuf eine emotionale Nähe der Fotograf*innen zu den abgelichteten Brutalitäten: Die Zivilbevölkerung und ihr Leid rückte in den Vordergrund des journalistischen Interesses.¹⁰⁰

Betrachten wir die Erzeugnisse der Kriegsfotografie unserer Zeit lässt sich feststellen, dass uns immer mehr Schockfotos aus Kriegsgebieten begegnen. Der deutsche Gesellschaftswissenschaftler und Kommunalpolitiker Jörg Becker beruft sich in seiner

¹⁰⁰ Anton Holzer, Hrsg., *Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie* (Marburg: Jonas Verlag, 2013), S.8-12.

Publikation „*Medien im Krieg-Krieg in den Medien*“¹⁰¹ auf den Journalisten Frank Schirrmeister, welcher über die Notwendigkeit aber auch die Grenzen spricht, auch schockierende Bilder aus Kriegsgebieten zu publizieren. Nach Schirrmeister gelte es zwar mit der Abbildung solcher Fotografien keiner Boulevardisierung von Leichen zu produzieren, gleichermaßen gelte es in einem demokratischen Land jedoch auch, das Publikum aufzuklären. Die Frage, wie viel Gewalt den Betrachtenden gezeigt werden soll, erweist sich jedoch als äußerst herausfordernd. Medien sollen laut Schirrmeister nicht tabuisieren, dass Krieg immer mit der essenziellen Erfahrung von Tod, Freiwilligkeit und Zwang einhergeht.¹⁰² Um diese Polarität zu veranschaulichen, beruft sich Jörg Becker auf Ernst Friedrichs zweibändigen antimilitärischen Buchklassiker „*Krieg dem Kriege!*“¹⁰³, erstmalig publiziert im Jahr 1924. Bei diesem Werk handelt es sich um einen viersprachigen Fotoband in deutscher, niederländischer, englischer und französischer Sprache über den Ersten Weltkrieg. Im Zuge dieses Werkes werden die Lesenden laut Becker noch auf der ersten Seite dazu aufgefordert, in einer dort abgedruckten und leeren Tabelle die Namen der Regierenden einzutragen, welche die Wahrheit fürchten und dieses Buch verbieten würden. Friedrich wendet sich auch an jene Leserschaft, welche sich darüber brüskieren würde, solche Schockfotografien einem Publikum vorzustellen, mit den Worten, den Schwindel vom Heldentod, dem Vaterland und von Tapferkeit aufzudecken.¹⁰⁴

Friedrichs Fotobuch war der Gegenentwurf zu den vielen propagandistischen Weltkriegsfotobänden aus den 1920er Jahren, und zeigt Motive, welche in anderen Büchern keinen Platz fanden. Für Friedrich waren Schockbilder das Mittel die Menschen aufzuklären und ein Werkzeug seiner Intention dafür, Kriege für immer abzuschaffen. Die Annahme, dass Schockfotografien abschreckend wirken, steht direkt der Perspektive gegenüber, welche Fotografien eine heimliche Faszination zuschreibt. Auch das Faktum, dass Kriegsphotografien mit einem hohen Maß visueller Brutalität auch eine psychologische Abwehrreaktion hervorrufen können, sei nach Becker nicht von der Hand zu weisen: Der Widerstand der Betrachtenden könnte so groß sein, dass sie das Fotobuch Friedrichs einfach beiseitelegen, da sie es nicht ertragen können, sich solche Bilder anzusehen.¹⁰⁵

¹⁰¹ Jörg Becker, *Medien im Krieg. Krieg in den Medien* (Wiesbaden: Springer VS, 2016).

¹⁰² Becker, S. 139-140.

¹⁰³ Ernst Friedrich, und Gerd Krumeich, *Krieg dem Kriege* (Berlin: Ch. Links Verlag, 2016).

¹⁰⁴ Becker, *Medien im Krieg. Krieg in den Medien*, S. 146-147.

¹⁰⁵ Becker, S. 153-154.



Abb. 2 „Die Soldatin Lynndie England mit einem nackten irakischen Gefangenen an der Hundeleine“, Graner Charles, 2006

Kriegsfotografien sollen dokumentieren, jedoch insbesondere auch aufdecken: Sie sollen Realitäten darstellen, welche sich tatsächlich so zugetragen haben. Doch es gilt auch, die Wirkungsweise solcher Schockfotos kriegerischer Konflikte zu hinterfragen. Roland Barthes nimmt in seinem Werk *„Mythen des Alltags“*¹⁰⁶ genau eine solche Kritik vor. Nach Barthes fühlen Schockfotos für uns und lassen bis auf ein Anrecht intellektueller Zustimmung wenig Freiraum für Reflektion und Rezeption. Schockfotos seien überkonstruiert und effekthaschend, da sie in ihrem Publikum durch eine scheinbar klare Lesart eine Reaktion hervorrufen wollen, welche das Tatsächliche verhindert. Solche Fotografien zeichnen nach Barthes eine Abgeschlossenheit vor und nehmen sich infolgedessen selbst jede Wirkung. Laut Barthes wirken solche Erzeugnisse kaum nach, ihnen fehlt die Tiefe und bleiben ohne wesentliche Reaktion der Betrachtenden. Eine gelungene Fotografie sollte laut Barthes ihr Publikum jedoch immer zu einer individuellen Interpretation führen – Fotografierende sollten sich eher im Hintergrund halten.¹⁰⁷

Abb. 2, „Irak: Folter-Soldatin Lynndie England steht vor Militärtribunal - Ausland - FAZ“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/irak-folter-soldatin-lynn-die-england-steht-vor-militaertribunal-1175875.html>.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (Berlin: Suhrkamp, 2020).

¹⁰⁷ Barthes, S. 124-135.

In Hinblick auf diese Arbeit möchte ich Roland Barthes Perspektive miteinbeziehen. Selbstredend sind mir im Zuge der Recherche für diese Arbeit eine Vielzahl an Schockfotos begegnet. Beispielhaft hierfür ist die Fotografie von Evgeniy Maloletka, welche eine schwangere Frau zeigen, die von Rettungskräften aus einer zerstörten Geburtsklinik getragen wird. Am 14. März 2022 wurde bekannt, dass die Frau ihr ungeborenes Kind verlor und anschließend verstarb.¹⁰⁸



Abb. 3 *“Bomben auf Spitäler”*, von Evgeniy Maloletka, 09. März 2022

Die abgebildete Fotografie macht den Skandal so offenkundig, dass das Publikum ihn nicht mehr aus der Bildszene analysieren muss. Die Prägnanz solcher Fotografien soll an dieser Stelle jedoch nicht geschmälert werden. Ich schließe mich Ernst Friedrichs Perspektive an, dass Gräueltaten und die schrecklichen Auswirkungen des Krieges publik gemacht werden müssen und nicht tabuisiert werden sollen. Sobald jedoch Barthes Überlegungen zu Schockfotos miteinbezogen werden, erweisen sich genau solche schockierenden Kriegsfotografien für eine Analyse als ein schwieriger Zugang, da die Art der Präsentation die Interpretationen des Abgebildeten oftmals auf eine einzige primäre Narration verengen. Für mich jedoch galt es, für diese Arbeit Kriegsfotografien auszuwählen, welche in ihrer Art der Darstellung mehr Raum für Interpretationen lassen und in ihrer Bedeutung undurchsichtiger sind, um die Wirkungsweisen möglicher Inszenierungen für die Lesenden besser veranschaulichen zu

Abb. 3, Der Landbote. „Zoom: Kriegsbilder aus der Ukraine – Leid in Butscha, Hochzeit in Kiew und verheerende Zerstörung in Borodjanka“, 6. März 2022. <https://www.landbote.ch/ukraine-krise-in-bildern-551319708839>.

¹⁰⁸ „Zoom: Kriegsbilder aus der Ukraine – Leid in Butscha, Hochzeit in Kiew und verheerende Zerstörung in Borodjanka | Der Landbote“. Zugegriffen 15. September 2023. <https://www.landbote.ch/ukraine-krise-in-bildern-551319708839>.

können. An dieser Stelle soll aber auch festgehalten werden, dass die Methoden der nachfolgenden Bildanalysen selbstverständlich auf sämtliche Erzeugnisse der Kriegsfotografie angewandt werden können.

4.2. Kriegsfotografie und Ethik

Sobald man mit Erzeugnissen der Kriegsfotografie arbeitet, stellt sich auch die Frage danach, ob und inwiefern Ethik und Moral in diesem Kontext eine Rolle spielen. In diesem Kapitel soll darauf eingegangen werden, ob Kriegsfotografien ethisch und moralisch vertretbar sind; zusätzlich soll aber im Zuge der noch anzustellenden Bildanalysen auch erörtert werden, ob Kategorien der Moral in den Prozess der Ablichtung des Dargestellten und auch in die aufzudeckenden Narrationen miteinfließen.

In der Alltagssprache wird nur äußerst selten zwischen ethischen und moralischen Handeln unterschieden. Die deutsche Philosophin Annemarie Pieper weist in ihrer Publikation *„Einführung in die Ethik“*¹⁰⁹ auf die beiden Bedeutungen des Begriffs der Ethik hin, welche es klar zu differenzieren gilt. Zunächst entstammt der Terminus der Ethik dem Griechischen und umfasst Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten der Menschen. Gleichsam gibt es jedoch eine weitere Bedeutungsebene, welche zudem Moralität und Sittlichkeit miteinschließt.¹¹⁰ Jürgen Habermas fasst die beiden unterschiedlichen Bedeutungen und Schreibweisen der Ethik anschaulich zusammen: Eine Person, die ihre Handlungsweisen nach einem kollektiv beschlossenen und anerkannten moralischen Leitfaden ausrichtet, handelt ethisch. Moralisches Handeln nach Habermas beinhaltet jedoch auch die Reflexion über einen solchen moralischen Kodex. Aus diesem Grund beinhaltet der Begriff der Moral auch die Grundhaltung der Tugend.¹¹¹

Die österreichische Philosophin Herlinde Pauer-Stauder versteht Moral als eine Kombination aus Normen, Tugenden und Prinzipien, die die Verhaltensweisen der Menschen anleiten. Im Sinne moralischen Handelns, so Pauer-Stauder, lässt sich auch immer eine Allgemeingültigkeit feststellen, da auch immer kollektive Aspekte miteinfließen – selbst, wenn es gilt, eine

¹⁰⁹ Annemarie Pieper, *Einführung in die Ethik* (Tübingen: A. Francke Verlag, 2017).

¹¹⁰ Pieper, S. 26-27.

¹¹¹ Jürgen Habermas, *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), S.73.

Unterscheidung zwischen einer individuellen Moral und einer öffentlichen Moral zu treffen. Pauder-Stauder beschreibt auch, dass sich selbst die Individualmoral immer als abhängig von einem Kollektiv erweist: Menschen rechtfertigen ihr Handeln stets gegenüber anderen Personen.¹¹² Die Frage, inwiefern und ob sich Kriegsfotografien als moralisch und/oder ethisch klassifizieren lassen, verliert durch diese Perspektive jedoch keineswegs an Bedeutung. Fotografien dieses journalistischen Arbeitsbereiches zählen zum visuellen Alltag unserer digitalisierten und globalisierten Welt und nehmen Einfluss auf ihre Betrachter*innen. In diesem Zusammenhang soll der Begriff der Ethik in Hinblick auf den Geltungsbereich der Medien bestimmt werden, um anhand der Bildanalysen der ausgewählten Kriegsfotografien zu ermitteln, ob auch moralische und ethische Aspekte Einfluss auf die visuelle Inszenierung und Erzählung dieser Bilder nehmen.

Im Alltag wird der Medienethik aus einer unreflektierten Perspektive oft rasch abverlangt, ethische Herausforderungen kollektiver Handlungsweisen einer Gesellschaft korrigieren zu können. Es ist jedoch fraglich, ob dieser Anspruch als gerechtfertigt und realistisch einzustufen ist. Bernhard Debatin und Rüdiger Funiok bekräftigen, dass sich die Medienethik vorrangig damit befassen soll, die Handlungsweisen der Menschen in Hinblick auf Medien immerzu neu zu reflektieren. Zudem soll sie zur Orientierung in einem sehr unübersichtlichen Feld dienen. Als ihr wesentlichstes Charakteristikum nennen Debatin und Funiok somit eine Reflexions- und Steuerungsfunktion. Medienethik sei somit immer als prozesshaft und dynamisch zu verstehen, kann aber den Wunsch, immer über jeden Zweifel erhaben und sofort eindeutig abrufbar zu sein, nicht erfüllen.¹¹³

Auch laut Klaus Wieglerling ist es vor allem die Steuerungsfunktion der Medienethik, welche sich als unabdingbar erweist. Wieglerling betont, dass es einen Orientierungsrahmen für ethisches und moralisches Handeln innerhalb der Medien braucht, im Zuge derer Wirklichkeit, Manipulation und die Funktion der Praktiken oft verschwimmen.¹¹⁴

¹¹² Herlinde Pauer-Studer, *Einführung in die Ethik* (Wien: facultas.wuv, 2010): S. 37-38.

¹¹³ Bernhard Debatin, und Rüdiger Funiok, *Kommunikations und Medienethik* (Konstanz: UVK-Verl.-Ges, 2003), S. 9-11.

¹¹⁴ Klaus Wieglerling, *Medienethik* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1998), S. 46-55.

Aus den genannten Erkenntnissen lässt sich schlussfolgern, dass die Frage, ob Kriegsphotografien moralisch und ethisch korrekt seien, niemals generalisierend beantwortet werden kann sondern in jedem individuellen Einzelfall neu betrachtet und bewertet werden muss. Die Grenzen erweisen sich hierbei jedoch stets als fließend. Die „*New York Times*“¹¹⁵ veröffentlichte auf ihrer Titelseite am 07. März 2021 beispielsweise fünf Fotografien der amerikanischen Kriegsreporterin Lynsey Addario, im Zuge derer getötete Zivilist*innen reglos auf einer Straße in Irpin, einem Vorort von Kiew, zeigten. Ihre Gesichter waren eindeutig identifizierbar, eines der Gesichter war blutverschmiert.¹¹⁶ Das „*Europäische Journalismus-Observatorium*“ (kurz: *EJO*)¹¹⁷, welches Trends und Kulturen des Journalismus innerhalb der Medienbranche miteinander in Vergleich stellt, diskutierte diese Publikation. Im Zuge dessen berief sich das *EJO* auf den Journalistenkodex des Schweizer Presserates. Dieser besagt laut Berichterstattung des *Europäischen Journalismus Observatoriums*, dass Kriegsphotografien Kriterien eines einmaligen Dokumentes der Zeitgeschichte erfüllen müssen, welches demnach von einem hohen öffentlichen Interesse sei. Gleichzeitig dürften abgelichtete Personen als Individuen nicht erkennbar sein und sollten in ihrer Menschenwürde (beispielsweise das Recht auf Totenruhe) nicht verletzt werden. Es gelte auch die Sensibilität der Betrachter*innen zu berücksichtigen. Das *EJO* schlussfolgert in diesem Bericht, dass die Grenzen moralischen und ethischen Handelns innerhalb der Kriegsphotografie verschwimmen. Es sei jedoch in jedem Fall festgehalten, dass alle Beteiligten und deren Perspektiven berücksichtigt werden müssten.¹¹⁸

Die Kulturkritikerin Susan Sontag betont die Zwiespältigkeit dieser Debatte, rund um die Frage, wie viel Leid Kriegsphotografien tatsächlich visuell darstellen sollten. Auf der einen Seite ergebe sich die Frage nach der Aufrechterhaltung und potentiellen Zerstörung der öffentlichen Moral und Ordnung, als auch die Perspektive, solche Fotografien im Sinne einer Rücksichtnahme auf die Emotionen und Rechte der Angehörigen nicht zu zeigen. Kriegsphotografien können, so Sontag, diverse Reaktionen in Rezipient*innen hervorrufen, welche es zu berücksichtigen gilt: Das Bedürfnis nach Frieden, aber auch Rachegelüste im Sinne einer scheinbaren Gerechtigkeit.¹¹⁹

¹¹⁵ The New York Times Company. „Company“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.nytc.com/company/>.

¹¹⁶ „Bilder vom Krieg: Die Grenzen des Zumutbaren“. *Europäisches Journalismus-Observatorium (EJO)* (blog), 22. März 2022. <https://de.ejo-online.eu/qualitaet-ethik/bilder-vom-krieg-die-grenzen-des-zumutbaren>.

¹¹⁷ Europäisches Journalismus-Observatorium (EJO). „Das EJO“. Zugegriffen 15. September 2023. <https://de.ejo-online.eu/europaeisches-journalismus-observatorium>.

¹¹⁸ „Bilder vom Krieg: Die Grenzen des Zumutbaren“. *Europäisches Journalismus-Observatorium (EJO)* (blog), 22. März 2022. <https://de.ejo-online.eu/qualitaet-ethik/bilder-vom-krieg-die-grenzen-des-zumutbaren>.

¹¹⁹ Susan Sontag, und Reinhard Kaiser, *Das Leiden anderer betrachten* (München Wien: Hanser, 2003), S. 10-26.

Sontag führt weiter aus, dass es in Hinblick auf die Kriegsfotografie gerade jene Fotografien seien, auf denen sich nicht im ersten Moment erkennen lässt, was auf ihnen visuell zu erkennen ist, welche die Betrachter*innen besonders emotional berühren. Durch eine unterschiedliche Kontextualisierung dieser Fotografien, wie beispielsweise durch Änderung von Bildunterschriften, könnte zudem der Hass auf den Feind merklich angeheizt werden. Interessanterweise sind es laut Sontag auch insbesondere jene Kriegsfotografien, welche in einem Widerspruch zu den eigenen individuellen Überzeugungen der Rezipient*innen stehen, welchen oft Manipulation vorgeworfen wird. Die Wirkung von Kriegsfotografien sei nach Sontag somit immer unübersichtlich.¹²⁰ Genau aus diesem Grund, so Sontag, beschäftigten sich Fotografierende und Theoretiker*innen in Hinblick auf ethische Herausforderungen im Zuge der Kriegsfotografie verstärkt mit der Frage nach einer potentiellen Ausbeutung von Emotionen (wie beispielsweise Bedauern und/oder Empörung).¹²¹

Summierend lässt sich die Frage, ob Kriegsfotografien moralisch und/oder ethisch vertretbar sind, keinesfalls allgemeingültig beantworten. In Hinblick auf die nun folgenden Bildanalysen soll jedoch mitbedacht werden, dass Wirkungsweisen moralischer und ethischer Aspekte Einfluss auf die Narration der ausgewählten Fotografien nehmen könnten. Dies gilt es, zuzüglich im Zuge der Analysen festzustellen.

¹²⁰ Susan Sontag, und Reinhard Kaiser, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 10-20.

¹²¹ Sontag und, Kaiser S. 93-119.

5. BILDANALYSEN

In diesem Kapitel werden insgesamt vier Fotografien des russisch-ukrainischen Krieges unterschiedlicher Urheber*innen aus dem Jahr 2022 analysiert. Im Zuge der Analysen soll in erster Linie geklärt werden, ob und in welchem Ausmaß die ausgewählten Kriegsfotografien narrative Strukturen im Sinne Andreas Veits zulassen. In weiterer Folge werden die Fotografien auf formalistische Kriterien und deren Auswirkungen untersucht um festzustellen, ob und inwieweit diese Einfluss auf die Wahrnehmung der Menschen und demzufolge auf deren Rezeption von Bildern des Krieges nehmen. Zusätzlich werden visuelle Auslassungen identifiziert und analysiert, um offenzulegen, ob diese über eine Wirkmacht verfügen und zu einer Inszenierung des Abgebildeten beitragen.

Keine der nachfolgenden Bildanalysen beansprucht für sich das Recht auf Vollständigkeit und/oder Abgeschlossenheit. Vielmehr soll es darum gehen, die theoretischen Erkenntnisse der vorangegangenen Kapitel exemplarisch zur Anwendung zu bringen und auf den Prüfstand zu stellen. Infolgedessen wurden auch bewusst zwei Fotografien ausgewählt, welche auf den ersten Blick kein ausreichend hohes narratives Potenzial, wie Veits es beschrieben hat, aufweisen.

Die nun nachfolgenden Bildanalysen werden wie folgt strukturiert:

- Urheberschaft und Kontextualisierung der ausgewählten Fotografien
- Beschreibung der Fotografien im Sinne einer vorikonografischen Bestandsaufnahme
- Untersuchung auf narrative Strukturen innerhalb der ausgewählten Fotografie
- Individuelle und ausgewählte prägnante Kriterien, welche Einfluss auf das narrative Potenzial und eine potentielle Inszenierung innerhalb des Bildraumes geben. Diese umfassen:

Bewegungsstrukturen

(Kulturelle) Symbole

Formale Kriterien (und deren Auslassungen)

Ethische Aspekte

Zeitlichkeit innerhalb der Fotografie (und deren Auslassungen)

5.1. Bildanalyse 1: „Eine Mutter und ihr Sohn ruhen sich in Lwiw aus“ von Dan Kitwood



Abb. 4 „Eine Mutter und ihr Sohn ruhen sich in Lwiw aus“, von Dan Kitwood, 12. März 2022

Die Fotografie wurde am 12. März 2022 in Lwiw, einer Stadt in der Ukraine abgelichtet, welche sich rund 70km von der polnischen Grenze befindet. Der Fotograf Dan Kitwood wartete gerade auf einen Zug, um die Ukraine wieder zu verlassen. Laut Kitwoods Beschreibungen befanden sich hunderte von Menschen an diesem Tag auf dem Bahnhof und warteten. Die Fotografie wurde vom US-amerikanischen Fernsehsender „*Cable News Network*“ (kurz: *CNN*)¹²² am 13. Mai 2022 als eines jener Werke gelistet, welche den Krieg in der Ukraine wesentlich definierten.¹²³ Dan Kitwood studierte zunächst Bildende Kunst, bevor er sich 2022 dem Fotojournalismus widmete.¹²⁴ Er beschreibt, dass am 12. März 2022 viele Mütter mit ihren Kindern vor Ort waren - verwirrt, müde, betäubt und von ihren übrigen Familienmitgliedern entrissen. Zu jenem Tag hatten bereits mehr als 5 Millionen Flüchtlinge die Ukraine verlassen.¹²⁵

Abb. 4, „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹²² „ABOUT CNN DIGITAL | CNN“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.cnn.com/about>.

¹²³ „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹²⁴ Kitwood, Dan. „About - Dan Kitwood“. Pixelrights. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.dankitwood.com/about>.

¹²⁵ The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

5.1.1. Beschreibung der Fotografie

Bei der ausgewählten Fotografie in Abbildung 4 „*Eine Mutter und ihr Sohn ruhen sich in Lwiw aus*“ von Dan Kitwood handelt es sich um ein nicht-serielles Bild. Abgebildet sind eine erwachsene Person und ein Kind, welche in der linken Bildhälfte platziert sind und eine liegende Position einnehmen. Die erwachsene Person hat die Augen geschlossen und liegt dem Kind körperlich zugewandt. Das Kind selbst richtet sein Gesicht frontal der Kamera entgegen, weicht mit seinem Blick jedoch nach rechts unten aus und stützt seinen Kopf mit dem rechten Arm ab. Die Körper der Abgebildeten bleiben durch eine Decke, unter welcher sie liegen, von den Augen der Betrachtenden verborgen. Die Mimik der erwachsenen Person ist weniger gut erkennbar, wohingegen die des Kindes klar sichtbar ist. Die prägnantesten Farben der Fotografie sind Bordeaux und ein rötliches Beige (Hautfarben). Die Farben Gelb, Braun, Schwarz, Weiß und Indigoblau treten nur vereinzelt und wenig markant auf.

5.1.2. Bewegungsaktivität und narratives Potenzial

Auf dem ersten Blick erweist sich die ausgewählte Fotografie Dan Kitwoods im Sinne von visuell dargestellten Bewegungsaktivitäten als wenig ergiebig. Im Zuge einer detaillierten Betrachtung des Abgebildeten wird jedoch erkennbar, dass sich vor allem durch die Kombination von Mimik und Gestik und den daraus ableitenden Verstehenskontexten durchaus narrative Strukturen abbilden.

Im Zuge der ausgewählten Fotografie handelt es sich zunächst um eine fotografische Darstellung einer erwachsenen Person und eines Kindes, welche als solche im Bildraum eindeutig identifizierbar sind und durch den mechanischen Abbildungscharakter des Fotoapparates ein hohes Maß einer Ähnlichkeit mit realweltlichen Objekten erreichen. Die abgelichtete erwachsene Person und auch das Kind sind im Sinne Veits Analysemethode als Teilnehmende der abgebildeten Situation zu verstehen, welche Aktivitäten ausführen, die zu regelhaften Veränderungen in der fiktiven Welt des Bildraumes führen.¹²⁶ Als Aktivität gilt hier die Tätigkeit des Schlafens und Ausruhens, welche in einer fiktiven Zukunft des Abgelichteten zu der Zustandsänderung Erholung führen werden; ein Umstand, welcher sich

¹²⁶ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 51-53.

klar aus den „schematischen Wissensressourcen“¹²⁷, wie Veits es benannt hat, ableiten lässt. Vor allem gilt es hier aber auch die Ausdrucksaktivität¹²⁸ (hier die Mimik des Kindes) zu nennen, welche die Aktivitätstätigkeit des Schlafens und Ausruhens verstärkt: Durch den erkenntlichen emotionalen Zustand des Kindes (erschöpft, ängstlich) wird das situationsspezifische Ziel (Erholung, Flucht vor der unbekannten aber als bedrohlich dargestellten Umgebung) im Sinne eines prozesshaften Verlaufes zur Problemlösung der Erzählung des Abgelichteten. Auch wenn nach Veits Analysekriterien es insbesondere dargestellte Bewegungsaktivitäten sind, wie beispielsweise Transport-, Transfer- oder Kraftaktivitäten, welche zu einem hohen narrativen Potenzial führen¹²⁹, gilt es an dieser Stelle auch den eben beschriebenen Ausdrucksaktivitäten Gewichtung zu geben, da diese nach Veits Verständnis Hinweisreize aufweisen, welche in den Betrachtenden Skripte aktivieren, welche als situationsspezifische Verstehenskontexte funktionieren und somit als narrativ zu deuten sind.

5.1.3. Formale Kriterien und narrative Strukturen

Im ersten Schritt der Analyse sollen relevante formale Aspekte der ausgewählten Fotografie identifiziert werden, um infolgedessen potenzielle narrative Strukturen zu ermitteln. Zunächst soll der Bildausschnitt der ausgewählten Fotografie betrachtet werden. Fotografien offenbaren laut Brian Dilg nur, was uns Fotografierende auch zeigen wollen: Dem Publikum wird die Möglichkeit genommen, sich umzusehen. Dilg beschreibt, dass wir Fotografien deshalb zugetan sind, weil sie uns Dinge eben nicht zeigen: Sie vereinfachen unsere Welt und definieren ein Bild, Thema und/oder Motiv, welches aus einem unendlichen Fluss visueller Reize herausgelöst wird.¹³⁰ Dan Kitwoods Fotografie wurde in Nahperspektive aufgenommen – für Rezipient*innen ist nicht erkennbar, wo sich die abgelichteten Personen befinden und wie sich ihre Umgebung gestaltet. Der Bildhintergrund besteht zusätzlich lediglich aus einer bordeauxfarbenen, teils gemusterten Fläche, welche stark abgedunkelt ist, und wirkt ganz im Sinne einer Vignettierung – einer Abschattung zum Bildrand in schwarz. So ergeben sich für das Publikum keine klaren Hinweisreize, welche eine nähere Spezifizierung der Umgebung zulassen würden. Hier findet sich eine klare Auslassung: Für Rezipient*innen ist es unmöglich,

¹²⁷ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 50-52.

¹²⁸ Veits, S. 144.

¹²⁹ Veits, S. 120.

¹³⁰ Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken*, S. 21.

auszumachen, wo sich die Personen tatsächlich befinden – dies wird auf bildlicher Ebene gänzlich der Vorstellung des Publikums überlassen. Brian Dilg benennt die Auslassung als eines der mächtigsten Werkzeuge von Fotograf*innen: Sobald etwas nur angedeutet, nur vage oder gar nicht gezeigt wird, wird die Fantasie der Betrachtenden angeregt.¹³¹ Die Frage, wo sich die Abgelichteten befinden, die das Bild allein durch seine Rahmung aufwirft, gewinnt durch ein weiteres Kriterium an Prägnanz: Durch die Mimik des Kindes. Brian Dilg beruft sich auf den Psychologen Paul Ekman, welcher menschliche Gesichtsausdrücke untersucht und entdeckte, dass reale Emotionen sich nicht nur durch unwillkürliche Bewegungen der Gesichtsmuskeln zeigen, sondern auch dass diese universell und kulturübergreifend sind. Dilg beschreibt, dass Menschen in Fotografien auch immer sich selbst suchen. Die Fotografie sei laut ihm dazu imstande, Mikroausdrücke der Gestik und Mimik, welche sich in Sekundenbruchteilen ereignen, festzuhalten und so Emotionen zu enthüllen.¹³² Dies unterstützt auch Mitchells Theorie des doppelten Bewusstseins und der Beseelung von Bildobjekten.¹³³ Dan Kitwoods Fotografie zeigt dem Publikum ein Kind, welches in seiner Mimik Erschöpfung und Angst transportiert – Emotionen, welche kulturübergreifend gedeutet werden können. Dieses Erkenntnis verstärkt die Frage der Rezipient*innen, an welchem Ort sich die Abgelichteten befinden, und unter welchem Umständen die Fotografie entstanden sein könnte.

Als ein weiteres prägnantes formales Kriterium soll die Tiefenschärfe in der ausgewählten Fotografie genannt werden. Tiefenschärfe definiert laut Dilg den scharf dargestellten Bereich eines Fotos und ist als ein Gestaltungselement zu verstehen, welches vorwiegend über Blende und Brennweite geschaffen wird. Diese Wahl des Fotografen entspricht am ehesten dem, was wir in unserem Alltag mit unseren Augen zu sehen glauben.¹³⁴ Die ausgewählte Fotografie weist eine hohe Tiefenschärfe auf: Alle Elemente im Bild sind gleichermaßen scharf. Aus diesem Grund wirken die abgebildeten Motive (Erwachsene/r; Kind; Decke) einheitlich und ineinanderfließend. Zusätzlich wird die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf die gesamte Szene gelenkt, anstatt nur eine Person in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen.

Dennoch findet zugleich eine selektive Fokussierung auf das Gesicht des Kindes statt. Im Bild herrschen stark kontrastierende Lichtverhältnisse: Das Licht wirkt hier wie ein Scheinwerfer

¹³¹ Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken*, S. 116.

¹³² Dilg, S. 78-81.

¹³³ Mitchell, und Belting, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur* S. 22.

¹³⁴ Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken*, S. 30-34.

und lässt keinen Zweifel daran, welches Sujet von den Rezipient*innen zuerst wahrgenommen werden soll. Brian Dilg benennt Licht als stille Sprache der Fotografie: Licht gilt für ihn als die Interpunktion eines Bildes und betont das, was es beleuchtet. Ein Lichtstrahl auf eine Person vermittelt dem Publikum auch die Bedeutung des fotografierten Augenblicks. Schatten wiederum kommunizieren Spannung und Dramatik. Nach Dilg wirkt der Einsatz von Licht und Schatten wie Töne und Musik im Film.¹³⁵ Im Falle Dan Kitwoods Fotografie wird die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen durch die Ausleuchtung des Gesichtes des Kindes klar auf es und seine Emotionen gelenkt. Gleichzeitig ist auch die Blickrichtung des Kindes als prägnant hervorzuheben: Es blickt an den Zusehenden vorbei auf eine unbekannte Umgebung. Somit verweist es, ebenfalls wie die gewählte Bildrahmung, auf den für die Zuseher*innen nicht zu erahnende Umgebung. Um die Wirkungsweisen dieser formalen Auswahl verständlich zu machen, wurde die von CNN publizierte Fotografie Dan Kitwoods von mir selbst in dem Editierprogramm „Adobe Photoshop Lightroom“¹³⁶ nachträglich bearbeitet:



Abb. 5 „Darstellung der schwarzen, kaum belichteten Komponenten des Bildes“; siehe Originalfotografie in Abb. 4; bearbeitet von Tanja Ruß, BA in Adobe Photoshop Lightroom am 02.09.2023



Abb. 6 „Fotografie mit hoher Belichtung und geringer Sättigung“; siehe Originalfotografie in Abb. 4; bearbeitet von Tanja Ruß, BA in Adobe Photoshop Lightroom am 02.09.2023

¹³⁵ Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken*, S. 148.

¹³⁶ „Organizer und Fotobearbeitungsprogramm | Adobe Photoshop Lightroom“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.adobe.com/at/products/photoshop-lightroom/campaign/pricing.html>.

Abb. 5, siehe Originalfotografie in Abbildung 4 in Kapitel 5.1. S. 50

Abb. 6, siehe Originalfotografie in Abbildung 4 in Kapitel 5.1. S. 50

Abbildung 5 zeigt die dunklen Komponenten der Fotografie, welche im Zuge des auf CNN veröffentlichten Originals durch die gering gewählte Belichtung in Schwarz übergehen und somit ausgeblendet werden. In Abbildung 6 wurde eine stark erhöhte Belichtung und eine geringe Sättigungsrate gewählt. Erst unter dieser Einstellung tritt der Hintergrund der Szenerie – in diesem Fall ein Teppich – erstmalig klar in Erscheinung. Zudem ist auch die Mimik der erwachsenen Person klar erkennbar und nicht mehr im Schatten verborgen. Wenngleich auch Abbildung 6 Fragen zur Umgebung aufwirft, wirkt es in Abgleich mit Abbildung 5 weit weniger emotional.

Dan Kitwoods Fotografie und seine gewählten formalen Einstellungen schaffen somit einen Spannungsbogen zwischen einer intimen Nähe des Dargestellten (aufgrund der Nahperspektive, der Mimik und der Lichtverhältnisse) und der verstärkten Fokussierung auf die Bedrohlichkeit der bewusst nicht abgelichteten Umgebung. Diese Erkenntnisse sind bereits als narrative Strukturen der ausgewählten Fotografie zu verstehen: Es ist eine Erzählung menschlicher Emotionen welche kulturübergreifend deutbar sind, in einem durch Auslassung erzeugten ungewissen und bedrohlich inszenierten Kontext.

5.1.4. Symbolik des Kindes und der Mutter

Wird im Zuge der Betrachtung der ausgewählten Fotografie interpretiert, dass es sich im Zuge der Darstellung um eine Mutter und ihr Kind handelt (ein Skript, welches sich im Kontext dieser Fotografie durchaus aktivieren kann, alsbald die äußerlichen Merkmale der erwachsenen Person als weiblich gedeutet werden), ist es auch möglich, die Tätigkeit des Beschützens als „*konzeptualisierende Annahme*“¹³⁷ nach Veits zu verstehen. Somit erzählt die ausgewählte Fotografie im weiteren Sinne auch von einer Mutter, welche ihr Kind vor einer angedeuteten Bedrohung schützen möchte. Dies wird einerseits durch die Ausdrucksaktivität der Mutter (Gestik des „sich Zuwendens“ zu dem Kind) als auch durch die kollektiv erlernte und ethische Annahme, dass es insbesondere die Mütter sind, deren Aufgabe es ist, sich um Kinder zu kümmern, vermittelt.

¹³⁷ Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken*, S. 313.

Bedenkt man, dass die ausgewählte Fotografie im Rahmen des Kriegsgeschehens des Russisch-Ukrainischen Krieges abgelichtet wurde, gilt es auch, die Rolle von Frauen im Krieg zu bedenken, und inwiefern dies Einfluss auf den Fotografen Dan Kitwood genommen haben könnte. Kretschmer zufolge stehen Abbildungen von Kindern in der Kunstgeschichte symbolisch immer als Sinnbild von Unschuld und Reinheit.¹³⁸ Kinder gelten, insbesondere im Krieg, als besonders schützenswert und verwundbar. In Hinblick auf Kitwoods Fotografie ist als besonders prägnant zu erwähnen, dass es sich auch um eine Fotografie von Schlaf im öffentlichen Raum handelt. Somit rückt auch die abgelichtete Frau in eine Position, in welcher sie als besonders verwundbar erscheint. Selbstverständlich treffen Kriege Frauen und Mädchen in einem eindrucksvollen Maße, bedenkt man, dass sexualisierte Gewalt an Frauen in Kriegen oft als Waffe eingesetzt wird. Jörg Becker verweist jedoch auch auf die Fragwürdigkeit dieser Genderlogik, welche auch immer wieder darin gipfelt, weibliche Soldatinnen als feminine Selbstverwirklichung und Autonomie zu begreifen.¹³⁹



Abb. 7 „Portrait von Anastasia Blyshchyk“, von Emilie Ducke, 04.11.2022



Abb. 8 „Eine Mutter und ihr Sohn ruhen sich in Lwiw aus“, von Dan Kitwood, 12. März 2022

Vergleicht man solche fotografischen Darstellungen von Frauen im Krieg wird augenscheinlich, dass selbst die scheinbar belanglose Aktivität des Schlafens in Sinne Andreas Veits Analyse kategorien eine markante Tätigkeit und Narration vermittelt. In der von CNN

Abb. 7, „Opinion | I Went to Ukraine, and I Saw a Resolve That We Should Learn From - The New York Times“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.nytimes.com/2022/11/16/opinion/ukraine-russia-war.html>.

Abb. 8, „The photos that have defined the war in Ukraine“, Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹³⁸ Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst* (Ditzingen: Reclam, 2022) S. 214.

¹³⁹ Geimer, *Medien im Krieg – Krieg in den Medien*, S. 239-240.

veröffentlichten Fotografie Kitwoods, siehe Abbildung 8 (ident mit Abbildung 4), lässt sich die ikonische und ethische Darstellung einer verwundbaren, zugleich sanften und sich kümmernden Mutter ableiten. In Abbildung 7 hingegen lässt sich eine gänzlich differenzierte Erzählung beobachten. Hierbei handelt es sich um ein Portrait von Anastasia Blyshchyk, welche sich freiwillig wie viele andere Frauen für den Wehrdienst in der Ukraine meldete.¹⁴⁰

Im Vergleich dieser beiden Kriegsfotografien kollidieren nicht nur unterschiedliche Bildinszenierungen, sondern gleichermaßen unterschiedliche Perspektiven auf das weibliche Geschlecht im Kontext des Krieges. Kitwood folgt somit dem ethischen Gedanken, dass insbesondere Frauen und Kinder im Krieg wehrlos und somit als besonders schützenswert zu betrachten sind.

5.1.5. Schlussbemerkungen

Dan Kitwoods Fotografie könnte oberflächlich als ausschließlich atmosphärisch verstanden werden. Ohne eine klare schriftliche Einbettung in den Kontext des russisch-ukrainischen Krieges lässt die Fotografie einen zu großen Assoziationsspielraum übrig, um ohne textliche Beifügung überhaupt als Kriegsfotografie erkannt zu werden. In diesem Sinne unterstellt der Kunsthistoriker Peter Geimer Bildern das Attribut der Unwahrheit: Fotografien seien unvollständig und suggestiv. Jedoch folgt Geimer auch nicht einer Überhöhung der Schrift, sondern stellt klar, dass für ihn weder Bild noch Schrift aus sich selbst heraus evident seien.¹⁴¹

Es ergeben sich, wie in der Analyse Dan Kitwoods Fotografie sichtbar wird, durchaus Hinweisreize, welche narrative Strukturen aufweisen:

- Erzählung einer visuell nicht dargestellten und somit unbekannten Bedrohung - welche mittels Mimik und Blickrichtung des Kindes in der fiktiven Umgebung des Abgelichteten verortet werden kann

¹⁴⁰ Kristof, Nicholas. „Opinion | Ukrainian Women Fight for Their Own Liberation“. *The New York Times*, 3. Dezember 2022, Abschn. Opinion. <https://www.nytimes.com/2022/12/03/opinion/ukraine-women.html>.

¹⁴¹ Peter Geimer „Was aus dem Rahmen fällt“, in *Verbrechen der Wehrmacht. Anmerkungen zu einer Ausstellung*, Hrsg. Martin Bauer und Jens Bisky (Hamburg: Hamburger Edition, HIS, 2021), S. 32.

- Erzählung einer kulturübergreifend erkennbaren Emotionalität des Kindes – Angst und Erschöpfung sind eindeutig erkennbar; zudem wird der Fokus auf die transportierten Gefühle und dem Näheverhältnis zwischen Rezipient*innen und Abgelichteten gelegt
- Erzählung der Rolle der Frau als potentiell besonders verwundbares Opfer als Gegensatz zur wehrhaften Soldatin
- Erzählung der Rolle der Frau als Beschützerin des Kindes

Dan Kitwoods Fotografie wird durch ihren Beitekt, welchen CNN hinzugefügt hat, weitererzählt:

„As a relatively new father, seeing that lady with her young son in that quiet moment struck a chord with me wondering what their future might hold,“ Kitwood said. „That could have been my wife, my son laying there on a cold floor in a train station with no idea what the future might hold.“¹⁴²

Die in 5.1.2. ermittelte Fokussierung auf das Gesicht des Kindes verdichtet sich im textlichen Zusammenhang somit zu einer autobiographischen Motivation des Fotografen. Kitwoods Erläuterungen zeigen jedoch nicht nur seine persönliche Motivation, das von ihm ausgewählte Motiv abzulichten. Der Blick des Kindes, welcher in die Ferne abstreift, kann nun neu gedeutet werden: Begreift es, was geschieht? Hat es Angst vor dem Krieg? Welches Leid haben diese Kinderaugen bereits gesehen? Das narrative Potenzial der Fotografie verdichtet sich durch den beigefügten Text um ein Vielfaches.

Durch die durchgeführte Analyse lässt sich vor allem durch die ermittelten formalen Charakteristiken ein hoher Inszenierungsgehalt der Fotografie Dan Kitwoods feststellen. Die Begrifflichkeit der Inszenierung soll an dieser Stelle jedoch keinesfalls negativ gewertet werden oder als Verfälschung der Realität verstanden werden. Kitwoods Fotografie ist vielmehr als Zeugnis Mitchells Bildverständnisses¹⁴³ einzuordnen: Es zeigt, wie der Mensch Bildern eine Seele zuschreibt und in ihnen zu leben beginnt – und dies umfasst das betrachtende Publikum als auch das gedankliche Bild, welches Kitwood selbst im Sinne hatte, als er den Auslöser des Fotoapparates drückte. Ganz im Sinne Colemans legt die ausgewählte

¹⁴² „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹⁴³ Mitchell, und Belting, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, S. 22.

Fotografie ihr manipulatives Handeln¹⁴⁴ durch die ermittelten formalen Kriterien und gestalterischen Elemente auch offen. Den Betrachtenden ist bereits durch die Auswahl des Bildausschnittes bewusst, dass das Bild eher Emotionalität transportieren als ein konkretes Geschehnis dokumentieren soll.

Zuzüglich bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass Kitwoods Fotografie auch eine Erzählung darüber ist und gleichsam bezeugt, welche Emotionalitäten sich in Hinblick auf kriegerische Ereignisse ereignen – auf Seite der Betrachtenden und auf Seiten der Betroffenen. Die Authentizität und Wirklichkeit der untersuchten Fotografie ergibt sich in einem hohen Maße über deren transportierte Gefühlswelten, und lässt die Frage offen, ob der Fokus auf dokumentarische Kriegsfotografien im Sinne eines zu bezeugenden Ereignisses erweitert werden soll, um auch solche Komplexitäten abzubilden und der realweltlichen Wirklichkeit näher zu kommen. Der hohe Inszenierungsgrad des Bildes erweist sich im Fall Dan Kitwoods Fotografie als dessen besondere Stärke: Es ist nicht nur ein Spiegelbild dessen, wie Menschen Krieg erleben, sondern vielmehr auch Zeugnis dafür, wie wir als Gesellschaft und fühlende Wesen diese wahrnehmen und betrachten.

¹⁴⁴ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 199-201.

5.2. Bildanalyse 2: “Dokumentation ziviler Todesfälle als Beweise für Kriegsverbrechen in Butscha “ von Carol Guzy



Abb. 9 “Dokumentation ziviler Todesfälle als Beweise für Kriegsverbrechen in Butscha“, von Carol Guzy, 06. April 2022

Die Fotografie wurde am 06. April 2022 in der ukrainischen Stadt Butscha von der Fotojournalistin Carol Guzy aufgenommen. Die Originalfotografie wurde einerseits auf Guzys persönlicher Website¹⁴⁵ publiziert, wurde zudem aber auch von CNN als eine der einflussreichsten Fotografien im Zusammenhang mit dem aktuell stattfindenden russisch-ukrainischen Krieg gelistet.¹⁴⁶ Carol Guzy zählt zum jetzigen Zeitpunkt als erste Journalistin, welche bereits zum vierten Mal mit dem Pulitzer-Preis geehrt wurde. Sie ist bekannt für ihre fotografischen Erzeugnisse in Hinblick auf das Erdbeben in Haiti im Jahr 2010, der Militärintervention in Haiti und der verheerenden Schammlawine in Armenien sowie für ihre Arbeiten im Kosovo.¹⁴⁷ Guzy beschreibt, wie Ermittler*innen und Zivilist*innen am 06. April 2022 damit begannen, die zivilen Todesfälle zu dokumentieren, um Beweise für Kriegsverbrechen in Butscha in der Ukraine zu sammeln, das von den russischen Truppen befreit worden war. In Summe wurden über 320 Leichen geborgen.¹⁴⁸

Abb. 9, „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹⁴⁵ Carol Guzy - photojournalist. „Carol Guzy - Photojournalist“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.carolguzy.com>.

¹⁴⁶ „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹⁴⁷ Carol Guzy - photojournalist. „Bio“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.carolguzy.com/bio>.

¹⁴⁸ „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

Die US-amerikanische und international tätige und nichtstaatliche Organisation „*Human Rights Watch*“ (kurz: *HRW*)¹⁴⁹, welche für die Wahrung der Menschenrechte eintritt, untersuchte von 4. bis 10. April 2022 die Geschehnisse in Butscha und sammelte umfassende Beweise für Hinrichtungen, das Verschwinden lassen, Folter als auch rechtswidrige Tötungen von Zivilist*innen. Zu diesen Dokumenten zählten neben Satellitenbildern auch Originalfotografien und Videoaufnahmen, welche Zeug*innen und Opfer zur Verfügung stellten. Den ukrainischen Behörden kam unter anderem die Aufgabe zu, Fotografien der Leichen abzulichten.¹⁵⁰ Carol Guzys Fotografie reiht sich somit in eine Bilderserie eines schrecklichen kriegerischen Ereignisses – es gilt jedoch zu analysieren, ob sich diese von anderen fotografischen Erzeugnissen dieses Geschehnisses differenzieren lässt.

5.2.1. Beschreibung der Fotografie

In Hinblick auf die ausgewählte Fotografie in Abbildung 9 „*Dokumentation ziviler Todesfälle als Beweise für Kriegsverbrechen in Butscha*“ von Carol Guzy handelt es sich um ein Einzelbild. Abgebildet ist das Profil des Kopfes eines Menschen, welcher eingebettet in einem schwarzen Sack liegend erkennbar wird, welcher durch einen Reißverschluss beinahe zur Gänze verschlossen ist. Sichtbar sind die Stirn und das rechte geöffnete Auge der abgelichteten Person, dessen Blickwinkel sich vertikal am oberen Bildrand ausrichtet. Das Bild liefert keinerlei Auskunft über eine Geschlechterzugehörigkeit oder das Alter der abgelichteten Person. Am Gesicht des Menschen sind mehrere Wunden erkennbar; der schwarze Sack ist übersät von Regentropfen. Der Hintergrund des Dargestellten präsentiert sich in einer wesentlichen Unschärfe. Die prägnantesten Farben der Fotografie sind Schwarz, ein rötliches Beige (Hautfarben) als auch Braun.

5.2.2. Bewegungsaktivität und narratives Potenzial

Im Zuge Carol Guzys Fotografie lässt sich feststellen, dass es sich um eine fotografische Darstellung eines Menschen handelt, welcher sich im Bildraum eindeutig als ein solcher identifizieren lässt und somit Andreas Veits Kriterium der Wahrnehmungsnahe¹⁵¹ erfüllt. Die

¹⁴⁹ „About Us | Human Rights Watch“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.hrw.org/about/about-us>.

¹⁵⁰ „Ukraine: Die Todesspur der russischen Streitkräfte in Butscha | Human Rights Watch“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.hrw.org/de/news/2022/04/21/ukraine-die-todesspur-der-russischen-streitkraefte-butscha>.

¹⁵¹ Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 35-38.

abgelichtete Person ist als Teilnehmer*in der abgelichteten Situation zu definieren. Anhand vorhandener Objektschemata¹⁵² können Rezipient*innen den abgebildeten schwarzen Sack als Leichensack identifizieren. Die Kenntnis über die Benutzung und den Zweck eines solchen Gegenstandes lässt also eine nachvollziehbare Interpretation über das Abgelichtete und infolgedessen kontextualisierende Annahmen der Darstellung zu. Anhand des schematischen Erfahrungswissens¹⁵³ lässt sich demnach auch ableiten, dass die fotografierte Person tot sein muss. Genau diese verhaltenspsychologischen Kenntnisse, welche auf vergangenen menschlichen Erfahrungen beruhen bestätigen, dass sich vor dem Zeitpunkt der Ablichtung eine Bewegungsaktivität ereignet haben muss: Der Leichnam muss von einer Person mit dem Leichensack ummantelt worden sein, und der Reißverschluss muss von einem Menschen, welcher auf der Fotografie nicht abgelichtet wurde, auch geschlossen worden sein. Demnach implizieren die dargestellten Objektschemata der ausgewählten Fotografie vergangene Transport- und Kraftbewegungen, wenngleich diese im Bild nicht visuell dargestellt und nur anhand schematischer Vorannahmen rekonstruierbar sind. Der beinahe gänzlich geschlossene Reißverschluss kann jedoch im weitesten Sinne als Umsetzungsphase einer begonnenen Bestattungssituation, welche wiederum eine Transportaktivität ankündigt, verstanden werden. Summierend kann Carol Guzys Fotografie jedoch keine eindeutig prozessualen narrativen Deutungen und somit auch kein narratives Potenzial im Sinne Veits Analysemethodik hervorbringen, insbesondere weil es keine klar einzutreffende Zustandsänderung im Sinne einer eindeutig eintretenden Umsetzungsphase erkennbar macht. Die ausgewählte Fotografie weist jedoch einige Schlüsselreize auf, welche narrative Deutungen aus dem menschlichen Gedächtnis wahrscheinlich und abrufbar machen. Dadurch verfügt die Fotografie über narrative Strukturen, bleibt in erster Linie aber bildextrinsisch verortet und führt uns zu narrativen Hypothesen.

5.2.3. Formale Kriterien und narrative Strukturen

In weiterer Folge sollen formale Kriterien der ausgewählten Fotografie identifiziert werden, um diese auf narrative Strukturen zu untersuchen. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass der Blick der Betrachtenden sich direkt auf das Auge der abgelichteten Person fokussiert. Es handelt sich unverkennbar um eine Nahaufnahme. Marion Krammer, Projektleiterin des FWF-

¹⁵² Veits, *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 311.

¹⁵³ Veits, S. 311-312.

Projektes „*Visuelle Öffentlichkeit im Nationalsozialismus*“¹⁵⁴ beschreibt die divergenten Bildstrategien der beobachtenden Distanz und der anklagenden Nahaufnahme in einem direkten Vergleich. Während die Aufnahme, welche aus einer Distanz heraus abgelichtet worden war, nach Krammer wie die eines distanzierten Flaneurs mit einer vermeintlichen Zufälligkeit wirkt und somit einen dokumentarischen Gestus erhält, wirkt die zweite Ablichtung weniger reserviert und teilnahmslos.¹⁵⁵



Abb. 10 „Dokumentation ziviler Todesfälle als Beweise für Kriegsverbrechen in Butsch“, von Carol Guzy, 06. April 2022



Abb. 11 „The bodies of Bucha: Images of dead civilians cause outrage worldwide“, von Alkis Konstantinidis, 06. April 2022

Ein ähnliches Phänomen lässt sich im direkten Vergleich der Fotografien in Abbildung 10 und Abbildung 11 erkennen. Obgleich beide Fotografien nur anteilig die Identitäten der Abgelichteten preisgeben, wirkt die Fotografie in Abbildung 2 vielmehr wie ein Schockfoto. Um dies zu begründen, gilt es Guzys Bildausschnitt und Aufnahmeperspektive zu bedenken: Auch, wenn sie sich mit ihrer Fotokamera sehr nahe an ihr fotografisches Sujet begibt, vermittelt die Fotografie eine teilhabende Nähe, zugleich jedoch auch eine deutliche Sozialkritik und eine mahnende Anklage. Der intimere Zugang des Dargestellten in Abbildung 10 lässt sich durch die Wahl der Nahaufnahme begründen – denn nur diese ermöglicht es den Rezipient*innen eine Mimik und demzufolge eine Emotion aus dem Gesicht des Opfers abzuleiten. Diese wird in der Fotografie Guzys insbesondere über die Blickrichtung des sichtbaren Auges transportiert, welche sich an einen weit entfernten Punkt in der unbekannten Umgebung richtet und der Tatsache, dass das Publikum der abgelichteten

¹⁵⁴ „Marion Krammer“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://zeitgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/projektmitarbeiterinnen/marion-krammer/>.

Abb. 10, „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

Abb. 11: Reuters. „The Bodies of Bucha: Images of Dead Civilians Cause Outrage Worldwide | Reuters.Com“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.reuters.com/news/picture/the-bodies-of-bucha-images-of-dead-civil-idUSRTS6VN22>.

¹⁵⁵ Marion Krammer „Die ‚Dunkle‘ Seite der Strasse. Sozialdokumentarische Fotografie Wien“, in *Augenblick! Straßenfotografie in Wien*, Hrsg. Anton Holzer, Frauke Kreutler, Susanne Breuss, und Matti Bunzl (Heidelberg: Kehrer, Wien Museum, 2021) S. 278-280.

Person räumlich sehr nahe zu kommen scheint. Der gewählte Bildausschnitt in Abbildung 11 verhält sich hingegen konträr: Die abgebildete Person ist zur Gänze abgebildet, wodurch sich auch eine Bewegungstätigkeit und demzufolge ein möglicher Hergang des grauenhaften Geschehens rekonstruieren lässt.

Eine besondere Rolle in Carol Guzys Fotografie (Abbildung 10) stellt die gewählte Tiefenschärfe dar, welche im Bild kontrastierend wirkt. Es wurde eine stark reduzierte Tiefenschärfe gewählt: Während sich der Hintergrund durch Unschärfe als beinahe gänzlich unkenntlich darstellt, ist das Hauptmotiv (das menschliche Gesicht und der Sack, in welchem es sichtbar wird) gestochen scharf abgelichtet. Es ist diese formalistische Wahl, welche die fotografische und thematische Fokussierung der ausgewählten Fotografie bestimmt. Dadurch tritt das Bild beinahe wie eine Portraitfotografie auf und impliziert infolgedessen die Spezifikation der abgelichteten Person, jedoch ohne dass die Identität des fotografierten Menschen gänzlich zur Schau gestellt wird. Durch diese sich ergebende Dynamik aus Schärfe und Unschärfe ergibt sich im Zuge der Rezeption ein Wechselspiel aus Nähe und einer simultanen Distanz, welche es den Betrachtenden ermöglicht, den Leichnam zu betrachten und gleichsam potentiell aufkommende schuldbeladene voyeuristische Emotionen möglichst gering zu halten.

5.2.4. Zeitliche Faktoren

Besonders im Vergleich mit Abbildung 11 erscheint Carol Guzys Fotografie als im hohen Maße inszeniert. Dieser Eindruck lässt sich nicht ausschließlich durch formalistische Kriterien begründen, sondern wird zusätzlich unter Einbezug des Faktors der Zeit der Fotografie nachvollziehbar. Zunächst lässt sich festhalten, dass sich Carol Guzys Fotografie kalendarisch in eine Serie diverser fotografischer Erzeugnisse einreicht, welche die Verbrechen in Butscha dokumentieren und infolgedessen einem Beweiszweck dienen sollen. Dieser Zugang zum Medium der Fotografie erinnert an Roland Barthes „*Es-Ist-So-Gewesen*“¹⁵⁶, im Zuge dessen die Zeitlichkeit der Fotografie als die Tatsache über die Anwesenheit von Vergangenem beschrieben wird. Carol Guzys Fotografie unter dieser Perspektive zu analysieren, erweist sich jedoch aufgrund unterschiedlichster Zeithorizonte innerhalb des Bildes als nicht zweckdienlich

¹⁵⁶ Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, S. 86-89.

und eindimensional. Carol Guzys Fotografie ist vielmehr ein Zeugnis einer klaffenden zeitlichen Leerstelle, welche Betrachtenden den Eindruck vermittelt, dass es sich um ein Bild mit einer hohen Inszenierungsdichte handelt. Wie bereits in Kapitel 5.2.2. erörtert, handelt es sich bei der zu analysierenden Fotografie um eine Nahaufnahme, welche das gewählte Motiv (das Gesicht des Leichnams) gestochen scharf wiedergibt. In unserer digitalisierten Welt ist einer breiten Masse an Menschen (und auch mir selbst als Amateurfotografin und Verfasserin dieser Arbeit) durchaus bewusst, dass um eine solche Tiefenschärfe zu erreichen, unterschiedliche Faktoren gegeben sein müssen. Beispielsweise bedarf es zunächst die sorgfältig durchdachte Wahl des richtigen Blickwinkels (unter besonderer Berücksichtigung der Licht- und Schattenverhältnisse, welche im Zuge von Makro- und Nahaufnahmen immer zunehmen) eine entsprechende Ausrüstung (Stativ, um Mikrobewegungen zu unterbinden und infolgedessen ungewollte Unschärfe im Bild zu vermeiden), als auch eine längere Ablichtungszeit. Zusammengefasst ist davon auszugehen, dass Guzys Fotografie (wie Nahaufnahmen im Allgemeinen) im Zuge der fotografischen Praxis meist weitaus mehr Zeit in Hinblick auf Vorbereitung und Durchführung im Sinne der Ablichtung in Anspruch nehmen, als es eine distanziertere Perspektive erfordert. Dieses Faktum offenbart die zeitliche Leerstelle Guzys Fotografie – im Vergleich zu Abbildung 11, welche eher wie eine Momentfotografie auftritt, wird in Abbildung 10 offenkundig, dass die Fotografie des Leichnams intendiert wie ein Theaterstück inszeniert worden ist. Diese zeitliche Leerstelle nimmt der Fotografie Guzys ihren Dokumentationsgestus, wenngleich auch sie abbildet, was sich vor der Kameralinse befunden hat.

5.2.5. Ethik und Inszenierung

Im Zuge der fotografischen Ablichtung von Leichnamen stellt sich selbstredend die Frage, ob ethische Aspekte Einfluss auf die fotografische Inszenierung der zu untersuchenden Fotografie nehmen. Die Publikation von Kriegsfotografien, welche tote Menschen abbilden, bringen in den Medien immer wieder Diskussionen und infolgedessen unterschiedlichste Standpunkte hervor. Die Gräueltaten von Butscha wurden in diversen Zeitungen und auf einer Vielzahl digitalen Plattformen einer breiten Masse präsentiert. An dieser Stelle soll jedoch nicht der Umgang der Medien mit solchen Erzeugnissen hinterfragt werden, sondern inwiefern das zu untersuchende Einzelbild von Carol Guzy von ethischen Kriterien beeinflusst worden ist. Die freie Autorin und Redakteurin für den Deutschlandfunk Annika Schneider zitiert in einem

Online Artikel, veröffentlicht am 04.04.2023, den Deutschen Presserat, welcher an Redaktionen appellierte, im Zusammenhang mit Kriegsbildern umsichtig zwischen dem Informationsinteresse der Lesenden und den persönlichen Interessen von Opfern und Angehörigen abzuwägen.¹⁵⁷ Die Bemühungen der Fotografin Carol Guzys, die Fotografie möglichst ethisch korrekt zu inszenieren, wird spätestens dann offenkundig, wenn man weitere Fotografien desselben Ereignisses betrachtet. Während viele publizierte Fotografien im Zusammenhang des Ereignisses in Butscha aus einer distanzierten Perspektive aufgenommen wurden und Menschen in durchaus als herabwürdig interpretierbaren Situationen abbilden, beschränkt sich Guzy auf die partielle Darstellung eines nicht identifizierbaren Gesichtes und arbeitet vorwiegend mit Hinweisreizen. Das Leid in dieser Szene wird lediglich durch den Blick in die Ferne, den sichtbaren Wunden und den halb verschlossenen Leichensack suggeriert. Guzy agiert im Zuge der Aufnahme der ausgewählten Fotografie ganz im Sinne Roland Barthes, welcher Schockfotos unterstellt den Rezipient*innen die Reflektion über das Gesehene abzunehmen.¹⁵⁸ Guzys gewählte Inszenierung der fotografischen Szene erweist sich auch im Sinne der narrativen Hypothesen als unabgeschlossen: Es lässt sich im Zuge der Betrachtung der Fotografie keine eindeutige und primäre Erzählung des vorangegangenen Ereignisses ableiten. Die Fotografin distanziert sich somit von einer ausschließlich reißerischen und unmoralischen Darstellung und bewahrt gleichsam die Privatsphäre des Opfers, ohne es zu entmenslichen oder dessen Identität einer breiten Masse zur Schau zu stellen.

5.2.6. Schlussbemerkungen

Der Fotografie *„Dokumentation ziviler Todesfälle als Beweise für Kriegsverbrechen in Butscha“* von Carol Guzy konnte kein narratives Potenzial im Sinne von Bewegungsaktivitäten nach Andreas Veits nachgewiesen werden. Allerdings konnten diverse narrative Strukturen und Hinweisreize ermittelt werden, welche direkten Einfluss auf den Inszenierungsgehalt der Fotografie ermöglichen und nachvollziehbar machen.

¹⁵⁷ „Massaker in Butscha - Wie umgehen mit Fotos des Grauens?“ Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.deutschlandfunk.de/medien-bilder-butscha-100.html>.

¹⁵⁸ Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 124-135.

Es konnten folgende narrative Hypothesen ermittelt werden:

- Eine Erzählung über einer teilhabenden Nähe
- Erzählung einer Spezifikation des fotografisch abgelichteten Menschen und Herstellung einer Intimität ohne gänzlicher Preisgabe der Identität
- Erzählung einer intendierten fotografischen Inszenierung des Geschehens, welche medienethische Aspekte berücksichtigt
- Erzählung einer vorangegangenen Kraftaktivität (Verhüllen des Leichnams in einem Leichensack; Öffnen oder Schließen des Reißverschlusses des Leichensacks)
- Erzählung einer zukünftigen Bestattung oder Transportaktivität des Leichnams im Sinne einer Umsetzungsphase

Die Ergebnisse der Analyse werden summierend als narrative Hypothesen und narrative Interpretationen definiert, welche in den Rezipient*innen regelgeleitete Ausformungen narrativer Deutungsprozesse auslösen. Zudem konnte im direkten Bildvergleich zu Abbildung 12 festgestellt werden, dass Fotografien, welche im Sinne einer „Halbtotale“¹⁵⁹ (der fotografischen Erfassung einer Person komplett in ihrer Umgebung) zu einem höheren narrativen Potenzial führen und infolgedessen einen höheren Dokumentationscharakter aufweisen. Durch die von Guzy bewusst gewählte Fokussierung auf eine ethisch vermittelbare Emotionalität der Geschehnisse in Butscha und deren Auswirkungen auf die Opfer und deren Angehörigen tritt die ausgewählte Fotografie weniger wie ein Schockfoto, sondern vielmehr als eine soziale Anklage auf, welche es nicht vordergründig zum Ziel hat, Rachegefühle in den Betrachtenden auszulösen und gleichsam ein breites Reflexionspotenzial ermöglicht. Die Fotografie Carol Guzys inszeniert die fotografische Darstellung des Todes unter Berücksichtigung jedweder Perspektiven aller Teilhabenden und Betrachtenden und lässt sich in diesem Sinne eher als künstlerische Fotografie als Fotografie mit Dokumentcharakteristikum einordnen.

¹⁵⁹ „Einstellungsgröße, Bildausschnitt, amerikanische Einstellung • Filmpuls“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://filmpuls.info/einstellungen-einstellungsgroesse-bildausschnitt/>.

5.3 Bildanalyse 3: „Der Körper eines russischen Soldaten liegt neben einem russischen Fahrzeug außerhalb von Kharkiv“, von Tyler Hicks



Abb. 12 „Der Körper eines russischen Soldaten liegt neben einem russischen Fahrzeug außerhalb von Kharkiv“, von Tyler Hicks, 25. Februar 2022

Die ausgewählte und zu analysierende Fotografie wurde am 25. Februar 2022, einen Tag nach Beginn der militärischen russischen Invasion, welche der russische Präsident Vladimir Putin zu diesem Zeitpunkt medial noch als „Spezialoperation“ betitelte, außerhalb der ukrainischen Stadt Kharkiv abgelichtet. Laut Bildunterschrift zeigt sie den Leichnam eines russischen Soldaten, welcher vor einem Kampfpanzer der russischen Armee im Schnee liegt. Die Fotografie wurde von dem Fotojournalisten Tyler Hicks abgelichtet und von dem amerikanischen Fernsehsender CNN ebenfalls wie alle zu untersuchenden Fotografien als eine jener gelistet, welche den russisch-ukrainischen Krieg visuell maßgeblich definierten.¹⁶⁰ Die nichtstaatliche Organisation „Human Rights Watch“¹⁶¹ veröffentlichte am 28. Februar 2022, also nur drei Tage später, einen Online-Artikel mit dem Titel: *Russland: Zensur erreicht im Krieg*

Abb. 12, „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹⁶⁰ „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹⁶¹ „About Us | Human Rights Watch“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.hrw.org/about/about-us>.

neue Dimensionen. Im Zuge dieser Berichterstattung wird beschrieben, wie russische Behörden unabhängige Medien anhand diverser Drohungen dazu zwangen, ihre Veröffentlichungen über den Krieg in der Ukraine zu löschen und titulierte diese als Fehlinformationen. In weiterer Folge wurden von Seiten des russischen Staates der Zugang zu einer Vielzahl an Social-Media Plattformen wie beispielsweise Facebook und Twitter, als auch diverse andere Websites behördlich gesperrt und in Russland unter Zensur gestellt.¹⁶² Die ausgewählte und zu untersuchende Kriegsfotografie von Tyler Hicks wurde vom US-amerikanischen Fernsehsender Cable News Network zusätzlich als eine der eindringlichsten frühen Bilder des russisch-ukrainischen Krieges benannt. CNN beschreibt des Weiteren, wie Tyler Hicks in diesem Zusammenhang die Anonymität der mehr als 150.000 Russen, die in einen Krieg gegen ihre Nachbarn geschickt wurden, visuell in Szene setzt. Zu diesem Zeitpunkt verlautbarte die ukrainische Regierung außerdem, die russische Armee würde mobile Krematorien transportieren, um ihre eigenen Gefallenen zu verbrennen um deren Schicksal für aller Augen unkenntlich zu machen und das stattfindende Kriegsgeschehen, insbesondere vor den eigenen Landsleuten, zu verschleiern.¹⁶³

Der Fotojournalist Tyler Hicks ist leitender Redakteur der amerikanischen Tageszeitung *New York Times* und gilt als erfahrener Kriegsfotograf. Unter anderem berichtete er über das Massaker in der Westgate Mall in Nairobi in Kenia, als auch über die Terroranschläge am 11. September, den Balkankonflikt und auch den eskalierenden Krieg zwischen Eritrea und Äthiopien in Afrika. Im Zuge der Berichterstattung über die Revolution in Libyen wurde Hicks zudem für ein Jahr in Gefangenschaft genommen. Heute lebt der Fotojournalist in Nairobi, ist aber nur selten zu Hause anzutreffen und setzt seine journalistischen Tätigkeiten weiter fort.¹⁶⁴

5.3.1. Beschreibung der Fotografie

Die zu untersuchende Kriegsfotografie Tyler Hicks ist ebenfalls wie die bereits analysierten Fotografien zuvor als Einzelbild zu kategorisieren. Im Vordergrund der fotografischen Szene ist ein menschlicher Körper abgelichtet, welcher auf dem Rücken liegend von Schnee bedeckt

¹⁶² Human Rights Watch. „Russland: Zensur erreicht im Krieg neue Dimensionen“, 28. Februar 2022. <https://www.hrw.org/de/news/2022/02/28/russland-zensur-erreicht-im-krieg-neue-dimensionen>.

¹⁶³ „The bodies of Russian soldiers are piling up in Ukraine, as Kremlin conceals true toll of war | CNN“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/2022/03/23/europe/ukraine-war-russian-soldiers-deaths-cmd-intl/index.html>

¹⁶⁴ „Tyler Hicks - The New York Times“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.nytimes.com/by/tyler-hicks>.

ist und somit keinerlei Identifikation der Person zulässt. Dessen Kleidung tritt in einheitlicher, olivgrüner Farbe zu Tage; die geschnürten Stiefel glänzen aufgrund der Witterung in schwarz. Die linke Hand des abgelichteten Menschen liegt auf dessen eigenen Körper, während die andere Hand von ihm weggestreckt in Richtung der Kamera deutet. Der ebenfalls von Schnee bedeckte Untergrund, auf welchem er liegt, nimmt flächenmäßig den größten Anteil im Bild ein. Auf diesem lassen sich auch mehrere Objekte identifizieren, welche von Laien, die sich nicht mit Kriegskontexten auseinandersetzen, nicht zweifelsfrei identifizieren lassen. Aus diesem Grund wird die Fotografie nicht anhand dieser Hinweisreize untersucht, um eine Ausgangsbasis zu schaffen, welche auf einem möglichst breiten vorhandenem Wissensvorrat der Betrachtenden beruht. Hinter dem im Schnee liegendem Körper ist ein rostbraunes Fahrzeug abgelichtet, welches sich anhand seiner Ausrichtung entlang einer Horizontalen in Richtung des linken Bildraumes positioniert. Nur wenige Meter hinter diesem ist ein weiteres Fahrzeug erkennbar, welches sich im rechten Bildraum verorten lässt und visuell offene Türen erkennen lässt. Im Hintergrund der Gesamtszene lassen sich zudem Wohnhäuser, Bäume, ein Baugerüst, ein Straßenschild als auch Freileitungsmasten ausmachen. Eine genauere Einschätzung der Tageszeit lässt sich aufgrund der Witterungsverhältnisse nicht bestimmen. Die Gesamtszenarie wird von einem leichten Schneefall, welcher insbesondere durch den Blick auf die abgelichteten Fahrzeuge offenbar wird, umrahmt.

5.3.2. Bewegungsaktivität und ihr narratives Potenzial

Die Fotografie Hicks weist insbesondere im Vergleich der vorangegangenen Bildanalysen eine hohe Dichte visuell abgelichteter Bewegungsaktivitäten auf. Es gilt nun, situationsrelevante Aspekte zur narrativen Deutung dieser Aktivitäten zu eruieren. Nach Andreas Veits sind es vor allem diese, welche das narrative Potenzial eines Bildes im Wesentlichen bestimmen.¹⁶⁵ Im Zuge der ausgewählten Fotografie in Abbildung 13 werden Transportaktivitäten und Transferbewegungen bildlich dargestellt und infolgedessen für das Publikum nachvollziehbar gemacht.

Anhand des menschlichen Wissens über Bewegungsabläufe, welches erlernte, wiederholt bestätigte als auch standardisierte Wissensvorräte zusammenfasst, wird es den

¹⁶⁵ Veits, *Narratologie des Bildes. Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 142-145.

Betrachter*innen möglich gemacht, zu rekonstruieren, dass Fahrzeuge dem Transport dienen, um Menschen und/oder Objekte von einer räumlichen Position zur nächsten zu befördern. Des Weiteren lässt sich anhand situationsbedingter Annahmen schlussfolgern, dass es sich bei dem abgelichteten Fahrzeug um einen Kriegspanzer handeln muss. Nach Andreas Veits ermittelten Analysekriterien weisen Transporteffekte auch immer eine kraftbezogene Dimension auf: Ein Transporteffekt wird von einem intelligenten Individuum bewusst initiiert, um Distanzen zu überwinden.¹⁶⁶ Für Hicks Fotografie lässt sich in Hinblick auf die räumliche Ausrichtung des Kriegspanzers feststellen, dass er sich entlang einer horizontalen Linie vom rechten Bildrand zum linken Bildrand hin fortbewegt haben musste (oder zumindest dieser Intention folgte). Der Schnee, welcher sich auf dem Fahrzeug befindet, deutet zudem auf die zeitliche Dimension dieser Transportbewegung hin: Es muss zu einem Stillstand gekommen sein. Das Fahrzeug, welches hinter dem Kampfpanzer erkennbar ist, ist von weit weniger Schnee bedeckt und scheint aus diesem Grund zeitversetzt in die Szenerie getreten zu sein. Aufgrund der Position des Fahrzeuges im Bild, welches anhand des Erfahrungswissens des Menschen als Transporter erkannt werden kann, lässt sich erörtern, dass sich auch dieses entlang einer Horizontale durch die Szenerie bewegt hatte, bevor auch es zum Stillstand gekommen war (dies deuten die offenen Fahrzeugh Türen an).

Die Umsetzungsphase der Bewegungsaktivitäten im Sinne eines Transports lässt sich im Zuge der Aufnahme als eingefroren interpretieren: Die Fahrzeuge erreichen ihr Ziel nicht, sondern stehen an Ort und Stelle (anderenfalls wären sie auf die abgelichtete Person ausgerichtet). Die Position und Ausrichtung des leblosen Körpers wirkt zudem in die Irre führend: Sie zeigt an, dass sich der Mensch mit dem Rücken entgegen der Horizontalen bewegt haben musste, auf welcher sich die beiden abgelichteten Fahrzeuge bewegt hatten. Als bald sowohl der Kriegspanzer und die abgelichtete Person als dem russischen Militär zugehörig gedeutet werden (dies geschieht an dieser Stelle vorwiegend durch den Beirer; für einen Laien wäre dies nicht erkenntlich und im Sinne eines bereits vorhandenen Wissensvorrates nicht abzuleiten), lässt sich hier die Frage stellen, ob der/die abgelichtete Soldat*in sich in einem feindlichen Hinterhalt wiederfand, und prinzipiell welcher Bewegungshergang im Sinne von Transport-/Transfer- und/oder Kraftaktivitäten sich im Vorfeld der abgelichteten Szene ereignet hat.

¹⁶⁶ Veits, *Narratologie des Bildes. Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 145-146.

Betrachtet man das Bewegungsgeschehen der abgelichteten Szene lässt sich festhalten, dass es sich um eine hohe narrative Dichte im Sinne von Bewegungstätigkeiten und infolgedessen um ein hohes narratives Potenzial handelt. Gleichsam lässt sich jedoch auch eruieren, dass sich dieses als äußerst konfus erweist und keine eindeutige narrative Interpretation des Geschehens zulässt. In diesem Sinne handelt es sich jedoch auch um eine Kriegsfotografie, welche dem Charakteristikum des stets auftretenden Chaos, welches im Zusammenhang mit kriegerischen Geschehnissen stets einhergeht, gerecht wird. Infolgedessen (und auch aufgrund des hohen narrativen Potenzials der Szenerie) tritt die Fotografie zunächst als hochgradig realitätsnah auf und würde von einem Publikum höchstwahrscheinlich als dokumentarisch verortet werden.

5.3.3. Formale Kriterien und narrative Strukturen

Um zu prüfen, ob die von Tyler Hicks abgelichtete Kriegsfotografie tatsächlich als dokumentarisch und infolgedessen als objektiv, oder auch als eine Fotografie mit geringem Inszenierungspotenzial gedeutet werden kann, gilt es selbstverständlich auch die formalen Kriterien der Fotografie zu berücksichtigen.

Auch im Zuge Tyler Hicks abgelichteter Fotografie handelt es sich um ein nicht serielles Bild. Als wesentliches formales Kriterium gilt es zu benennen, dass die Aufnahme in einer „*Halbtotale Perspektive*“¹⁶⁷, also einen Bildausschnitt, welcher eine Person vollständig in der unmittelbaren Umgebung erfasst, aufgenommen wurde. Diese formale Auswahl führt auch dazu, dass die Fotografie ein hohes narratives Potenzial im Sinne von Bewegungsaktivitäten zulässt: Sie zeigt möglichst viele Hinweisreize und teilnehmende Objekte. So lässt sich auch der Auftritt als dokumentarische Aufnahme begründen. Ein weiterer nennenswerter Aspekt ist die Tatsache, dass die Kriegsfotografie in einer „*Aufsicht*“¹⁶⁸ aufgenommen wurde, einer Kameraperspektive, im Zuge derer Fotografierende das Geschehen aus einer erhöhten vertikalen Position ablichten. Diese folgt insbesondere der Funktion, einen Überblick über ein Ereignis visuell nachzubilden, möglichst viele Akteur*innen zu erfassen, aber auch den Vordergrund oder Hintergrund einer Auslassung zu unterziehen. Die Aufsicht wird zudem auch

¹⁶⁷ Filmpuls, Redaktion. „Einstellungsgröße, Bildausschnitt, amerikanische Einstellung • Filmpuls“. Zugriffen 16. September 2023. <https://filmpuls.info/einstellungen-einstellungsgroesse-bildausschnitt/>.

¹⁶⁸ „Kameraperspektiven | Für eine optimale Bildwirkung“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.kgmediafactory.com/wissen/kameraperspektiven/>.

oft als Symbol der Unterlegenheit und Machtlosigkeit des Abgelichteten wahrgenommen und interpretiert.¹⁶⁹

Distanzierte Beobachtungen im Zusammenhang der fotografischen Praxis, so beschreibt es Marion Krammer, wirken immer etwas reservierter und teilnahmsloser als Nahaufnahmen, und infolgedessen auch dokumentarischer und realitätsnäher.¹⁷⁰ Diese Perspektive wird auch durch die formale Logik der Halbtotalen Perspektive unterstützt: Im Zuge der Ablichtung Hicks werden Details der fotografischen Szene (wie beispielsweise Mimik, Gestik und die Objekte im Schnee) nur schwer und unter bewusster Vergrößerung der Fotografie sichtbar. Durch die formalistische Auswahl der Halbtotalen Perspektive wird die emotionalisierende Beseelung des Objektes, wie Mitchell sie beschrieben hat¹⁷¹, merklich erschwert.

Eine weitere Auswirkung der Halbtotalen Perspektive ist das Fehlen eines technisierten spezifizierten Fokus der Szene. Dadurch, dass alle Objekte im Bildraum (Fahrzeuge, Objekte im Schnee, der leblose Körper) gleichermaßen scharf zu erkennen sind, ergibt sich auch keine explizite Fokussierung auf ein singuläres Hauptmotiv des Abgelichteten. Lediglich der Kampfpanzer und der abgelichtete Mensch stimmen formal in abgelichteter Größe und Position im Bild annähernd ident überein. Durch diese Gegebenheit entsteht ein sich verbindendes Hauptmotiv und eine implizite Beziehung zwischen Fahrzeug und des Menschen: Der Blick der Betrachter*innen wandert maßgeblich zwischen diesen beiden Objekten umher. Diese Beobachtung stellt die narrative Hypothese in den Vordergrund, beide Motive wären im Zuge des Geschehens in einem gemeinsam und direkten Kontext zu bringen. Schlussendlich könnten jedoch beide Objekte für den tatsächlichen Verlauf des Ereignisses füreinander gänzlich unwesentlich, gleichsam aber auch von prägnanter Bedeutung gewesen zu sein.

In Summe bleibt jedoch festzustellen, dass die gewählte Kameraperspektive sich darum bemüht, ein möglichst wirklichkeitsnahes Zeugnis des stattgefundenen kriegerischen Geschehens zu sein, indem es betont emotionslos, im Bildraum möglichst allumfassend und somit auch distanziert auftritt. Die Vielzahl auszumachender Bewegungsaktivitäten, aber auch

¹⁶⁹ „Kameraperspektiven | Für eine optimale Bildwirkung“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.kgmediafactory.com/wissen/kameraperspektiven/>.

¹⁷⁰ Marion Krammer „Die ‚Dunkle‘ Seite der Strasse. Sozialdokumentarische Fotografie Wien“, in *Augenblick! Straßenfotografie in Wien*. Hrsg. Anton Holzer, Frauke Kreutler, Susanne Breuss, und Matti Bunzl (Heidelberg: Kehr, Wien Museum, 2021) S. 278-280.

¹⁷¹ Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, S. 49-51.

die hohe Dichte der formalen Aspekte, welche darum bemüht sind, einen möglichst breiten Überblick über das Geschehnis wiederzugeben, ergeben ein hohes Maß eines narrativen Potenzials. Die Fotografie ist als hochgradig dynamisch zu definieren - wirft bei näherer Betrachtung aller erwähnten Kriterien jedoch mehr Fragen auf, als sie am Ende im Sinne situationsrelevanter Annahmen und eindeutig nachvollziehbarer Umsetzungsphasen eindeutig und schlüssig beantworten könnte.

5.3.4. Eine symbolische Auslassung

Aus formaler, gleichsam aber auch aus einer Perspektive, welche das zu vermittelnde Thema der Fotografie Hicks umfasst, ergibt sich eine nennenswerte formale Auslassung: Die Anonymisierung des Körpers, welcher sich anhand erlernter Situationsschemata als Leichnam interpretieren lässt. Selbstredend ist es der Schnee, welcher den Körper bedeckt, der die Identifikation der abgelichteten Person unmöglich macht und infolgedessen eine gewisse Unschärfe des Abgelichteten erzeugt. Diese ist schlussendlich nicht dem Fotografen, sondern der Witterung geschuldet. Doch die Motivauswahl des Fotografen gilt es an dieser Stelle nicht aus dem Auge zu verlieren. Hildegard Kretschmer beschreibt in *„Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst“*¹⁷² Schnee als Sinnbild der jungfräulichen Reinheit und als Mariensymbol.¹⁷³ Es lässt sich annehmen, dass das Bildnis des Schnees als „etwas zudecken“ und/oder als „Unschuld“ Einfluss auf die Motivauswahl des Fotografen genommen hat. Es soll an dieser Stelle dennoch darum gehen, die Perspektive der Betrachter*innen einzunehmen, anstatt zu hinterfragen, weshalb sich der Fotograf Tyler Hicks für dieses Bild entschieden hat. An dieser Stelle gilt es erneut Mitchells Phänomen des *„doppelten Bewusstseins“*¹⁷⁴ zu nennen. Die gewählte Perspektive der Aufsicht in Kombination der vollständigen Anonymisierung des abgelichteten Körpers zwingt das Publikum dazu, seinen Blick direkt auf es selbst zurückzuwerfen. Aufgrund des Wissensvorrates des Menschen ist ihm bewusst, dass er sich im Sinne der gewählten Kameraperspektive in einer Machtposition befindet: Es blickt auf das Abgebildete und infolgedessen auf den Leichnam herab; gleichsam führt die formalistische Auslassung der Identifikation der abgelichteten Person und die damit einhergehende fehlende Emotionalisierung dazu, dass die Betrachtenden das abgelichtete

¹⁷² Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, S. 214.

¹⁷³ Kretschmer, S. 376.

¹⁷⁴ Mitchell, und Belting, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, S. 22.

Motiv kaum beseelen können: Der Fokus der Rezipient*innen liegt plötzlich ganz unerwartet, ganz im Sinne Mitchells, auf ihrem eigenen Blick auf das Geschehen und Abgelichtete.

5.3.5. Schlussbemerkungen

Tyler Hicks Fotografie wirkt auf den ersten Blick im hohen Maße dokumentarisch, ganz im Sinne eines mechanischen Abbildungscharakters und Roland Barthes „*Es-Ist-So-Gewesen*“.¹⁷⁵ Dieses Charakteristikum soll ihr auch nicht abgesprochen werden. Im Sinne eines technisierten, mechanischen Vorganges, wie ihn Roland Barthes beschreibt, hat Hicks Fotoapparat selbstredend das abgebildet, was sich vor der Kameralinse tatsächlich befunden hat. Im Zuge der Analyse wurde zudem ein hohes narratives Potenzial nach Andreas Veits ausfindig gemacht: Die Fotografie weist eine hohe Dichte an Bewegungsaktivitäten als auch formaler Kriterien auf, welche narrative Deutungen ermöglichen. In diesem Sinne ergeben sich folgende narrative Hypothesen:

- Eine Erzählung eines konfusen, kriegerischen Geschehens
- Eine Erzählung der Anonymisierung des abgelichteten Leichnams
- Eine Erzählung über eine unterbrochene Umsetzungsphase in Hinblick auf das abgebildete Bewegungsgeschehen

Durch den formalen Auftritt der Fotografie als dokumentarisches, visuell allumfassendes dokumentarisches Zeugnis wird das Kriterium der ihr innewohnenden Inszenierung nicht erkenntlich für die Betrachtenden offengelegt. Es ist gerade das Charakteristikum der Auslassung der Identifikation des Leichnams, welches die Wahrnehmung und Rezeption der Betrachtenden am Ende maßgeblich beeinflusst. Hierbei spielt es auch keine Rolle, ob sich die Motivauswahl von Tyler Hicks intendiert oder unbewusst ereignete. Die visuell sichtbare Auslassung erweitert den Fokus der Rezipient*innen weg von dem Urheber der Fotografie hin zu ihrer eigenen Perspektive der Wahrnehmung und Bilddeutung. Im Sinne Colemans erweist sich hiermit exemplarisch das kritisch-aufklärerische Potenzial der Inszenierenden Fotografie.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, S. 87.

¹⁷⁶ Barthes, S. 87.

Der Wahrheitsanspruch der Fotografie wird in Frage gestellt, und beinhaltet somit auch die wertvolle Reflexion über Wirklichkeit und Wahrnehmung fotografischer Erzeugnisse an sich.

In diesem Sinne stellt sich der Erkenntnisinhalt der Analyse Tyler Hicks Fotografie auch klar gegen den Presseparatext, welcher der amerikanische Fernsehsender CNN publizierte: Zum Zeitpunkt der Ablichtung der Fotografie, am 25. Februar 2022, wurde erst wenige Tage darauffolgend die russische Bildzensur in den Medien bekannt. Somit lässt sich Tyler Hicks Motivauswahl nur darin begründen, dass er anhand seines persönlichen Wissensvorrates, welcher sozial, ethisch und kulturell geprägt ist, gehandelt hat. Der eigentliche Wertgehalt der analysierten Fotografie, die Frage weshalb und auf welche Art und Weise Menschen solche Erzeugnisse überhaupt betrachten, ergibt sich ausschließlich aus dem Kriterium der Inszenierung.

5.4. Bildanalyse 4: “Zerstörung in Borodianka“, von Paula Bronstein



Abb. 13 “Zerstörung in Borodianka“, von Paula Bronstein, 09. April 2022

Die zuletzt zu untersuchende Fotografie zeigt die Auswirkungen der kriegesischen Zerstörung in Bordinanka, einem Stadtteil der ukrainischen Stadt Kiew in der Ukraine am 09. April 2022. Die abgelichtete Szene wurde von der Fotojournalisten Paula Bronstein aufgenommen.¹⁷⁷ Bronstein lebt zurzeit in Bangkok. Auf ihrer eigenen Website schreibt die Fotografin über ihre Intention, Kriegsfotografien im abzulichten: Hauptsächlich geht es ihr um Geschichten und Versionen des Krieges, welche in der üblichen Kriegsberichtserstattung nur selten Aufmerksamkeit geschenkt wird. Insbesondere geht es ihr um humanitäre, ökonomische, aber auch um politische Problematiken und Gegebenheiten in kriegesischen Kontexten.¹⁷⁸ Über die nun zu analysierende Fotografie äußert Bronstein gegenüber dem US-amerikanischen Fernsehsender CNN, sie hätte als sie an jenem Tag im April die Rückkehr der Sonne bemerkt hatte darauf spekuliert, dass ein Regenbogen entstehen müsste und entschied sich bewusst dafür Kiew trotz Ausgangssperre nach 19 Uhr dennoch nicht zu verlassen. So kehrte sie erst lange nach dieser zu ihrem Stützpunkt in der ukrainischen Hauptstadt zurück.¹⁷⁹

¹⁷⁷ „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

Abb. 13, „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

¹⁷⁸ „Ukraine’s War: Elderly Lives Frozen By Conflict: About Paula: Paula Bronstein Photojournalist“. Zugegriffen 16. September 2023. <http://paulaphoto.com/about-paula/ukraines-war-elderly-lives-frozen-by-conflict/>.

¹⁷⁹ „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

5.4.1. Beschreibung der Fotografie

Im Zuge der zu analysierenden Fotografie handelt es sich erneut um ein Einzelbild, welches im 16:9 Format (Querformat) und aus einer „Untersicht“¹⁸⁰, einer Kameraperspektive welche eine Aufnahme von einer niedrigen Position entlang einer Horizontalen nach oben meint, aufgenommen wurde. Das Bild wurde zusätzlich unter der Einstellungsgröße eines sogenannten „american shots“¹⁸¹ abgelichtet, welche in Kapitel 5.4.2. näher erläutert wird. Die Fotografie zeigt ein Reihenhauses, im Zuge dessen die rechte Front des Gebäudes gänzlich zerstört worden ist. Am unteren linken Bildrand ist eine erwachsene Person abgelichtet, welche aufgrund mangelnder Ausleuchtung nur schemenhaft zu erkennen ist. In der rechten Hand hält sie eine Zigarette. Im rechten Bildrand liegt Bauschutt. Im Hintergrund spannen sich zwei Regenbögen über den Himmel und von links zum rechten Bildrand. Das zerstörte Objekt wird von der Sonne hell ausgeleuchtet, der Bauschutt als auch der Mensch, welcher im Profil abgelichtet und am zerstörten Gebäude vorbei blickt, sind kontrastierend sehr dunkel dargestellt.

5.4.2. Bewegungsaktivität und ihr narratives Potenzial

Die Fotografie Bronsteins soll in diesem Kapitel auf vorhandene Bewegungsaktivitäten nach Andreas Veits untersucht werden. Unter Transportbewegungen nach Veits handelt es sich um jene körperlichen Bewegungsabläufe, welche menschliche Individuen für einen räumlichen Positionswechsel einsetzen. Zu diesen zählen nach Veits unter anderem „gehen“, „laufen“ und/oder „springen“.¹⁸² Der erwachsene Mensch in Abbildung 13 wird in seiner Gestik am linken Bildrand positioniert und stehend abgelichtet. Die Ausrichtung seines Körpers ist leicht nach vorne über gebeugt. Der Blick der Person richtet sich entlang der selben Horizontalen, auf welcher sich die beiden Regenbögen befinden: Hierbei entsteht eine implizierte Beziehung zwischen beiden Objekten, welche als Bewegungsausrichtung der abgebildeten Person entlang derselben horizontalen Linie gedeutet werden kann. Die Positionierung des abgelichteten Menschen kann im Sinne Veits somit als räumlicher Startpunkt der Bewegung

¹⁸⁰ „Untersicht / Froschperspektive - Kleine-Fotoschule.de | Entdecken Sie die faszinierende Welt der Fotografie“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.kleine-fotoschule.de/bildgestaltung/perspektive/untersicht-froschperspektive.html>.

¹⁸¹ „The American shot: The cowboy of camera angles - Videomaker“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.videomaker.com/how-to/shooting/composition/the-american-shot-the-cowboy-of-camera-angles/>.

¹⁸² Veits, *Narratologie des Bildes. Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 145.

interpretiert werden; die Bewegungsrichtung des Regenbogens gilt es an dieser Stelle nach Veits genannten Endpunkt und Bewegungsrichtung zu definieren.¹⁸³ Durch die Positionierung des Menschen im Bildraum lässt sich somit ein Hinweisreiz einer bald einsetzenden Bewegung interpretieren.

Durch die gewählte Anordnung der Position der abgelichteten Person, welche ihren Blick entlang der Horizontalen ausrichtet, auf welcher sich der Regenbogen bewegt, entsteht auch der starke Eindruck der Bewegungsaktivität des Flanierens des Menschen – eine Bewegungsabfolge, welche insbesondere für die Straßenfotografie eine lange Zeit sehr üblich war. Frauke Kreutler beschreibt die Motorschemata Flanieren und Schlendern als typische Bewegungsformen innerhalb des Genres der Straßenfotografie der 1880er Jahre. Sie beruft sich auf Charles Baudelaires, welcher als metaphorische Figur des Flaneurs galt: Dieser ließ sich durch die Straßen treiben, schlenderte ohne Ziel durch die Stadt und nahm reflexive Stadtbeobachtungen vor. Des Weiteren zitiert sie Uta Felten, welche festhielt, dass die Großstadt als eine Art Bühne für das flüchtige Begehren des Flaneurs gilt und zur medialen Inszenierung des großstädtischen Lebens gehört.¹⁸⁴ Im Sinne der Fotografie in Abbildung 13 lässt sich feststellen, dass das Bewegungsschema des Flanierens als situationsrelevante Annahme abgeleitet werden kann.

Im Zuge Bronsteins abgelichteter Fotografie können keine weiteren Bewegungsaktivitäten, welche sich auf die Gegenwart der visuellen Szene oder aber auch auf zukünftig ausgerichtete Bewegungsabläufe hinweisen, festgemacht werden. Somit ergibt sich kein hohes narratives Potenzial der Szene, welches sich aus stattfindenden oder angedeuteten Bewegungsaktivitäten bestimmen ließe. Dieses Faktum führt jedoch zu einer sehr klaren, eindeutigen „Umsetzungsphase“¹⁸⁵, wie Veits sie beschrieben hat: Der abgelichtete Mensch wird sich von Position A hin zu Position B, somit vom äußersten linken Bildrand bis hin zum rechten äußersten Bildrand fortbewegen. Dies ist als narrative Hypothese des Abgelichteten zu verstehen, welche sich aus den visuell angedeuteten Bewegungsaktivitäten konstruieren lässt. Diesem obliegt jedoch selbstredend kein Wirklichkeitsanspruch. Die abgelichtete Aufnahme tritt aufgrund ihrer abgelichteten Bewegungsaktivitäten und der daraus ableitbaren Kategorisierung des Flaneurs als dokumentarisch auf.

¹⁸³ Veits, *Narratologie des Bildes. Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S. 146.

¹⁸⁴ Susanne Kreutler „Vom Zentrum zur Vorstadt. Strassenleben in den Sammlungen des Wien Museums“, in *Augenblick! Straßenfotografie in Wien*. Hrsg. Anton Holzer, Frauke Kreutler, Susanne Breuss, und Matti Bunzl (Heidelberg: Kehrler, Wien Museum, 2021), S.25-26.

¹⁸⁵ Veits, *Narratologie des Bildes. Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*, S.190.

5.4.3. Formale Kriterien, narrative Strukturen und symbolische Effekte

Um zu überprüfen, ob Bronsteins Kriegs fotografie als dokumentarisch und realitätsnah zu definieren ist, sollen die formalen Aspekte der Fotografie in Augenschein genommen werden. Die Fotografie wurde in einer Untersicht aufgenommen. Die Untersicht meint eine Kameraausrichtung, welche nach oben gerichtet ist. Durch diese Perspektive wirken Objekte um ein vielfaches größer. Dieser Effekt wird innerhalb der Bildgestaltung oft eingesetzt, um Attribute wie Dominanz und Macht darzustellen. Ein abgelichtetes Motiv kann durch diese Perspektivwahl auch als bedrohlich dargestellt werden.¹⁸⁶ Innerhalb Bronsteins Fotografie wird dieser Effekt offenkundig: Insbesondere das abgelichtete Gebäude wirkt durch diese Auswahl, trotz der sichtbaren Zerstörung, imposant und ist aus diesem Grund auch als klares Hauptmotiv der visuellen Szene zu definieren. Das abgelichtete Gebäude scheint somit zu vermitteln, dass es zwar beschädigt sei, aber nicht bezwungen. Dies lässt erkennen, dass Betrachtende sogar abgelichtete Gebäude als beseelt im Sinne Mitchells interpretieren.¹⁸⁷ Das natürliche Licht innerhalb der gewählten Bildszene wirkt erneut, wie Brian Dilg beschrieben hat, als Interpunktion des Bildes.¹⁸⁸ Es hebt eindeutig das Hauptmotiv der fotografischen Szene hervor und unterstützt somit die Wahrnehmung, welche die gewählte Perspektive der Untersicht bereits vermittelt. Die Abdunkelung der abgelichteten Person, als auch des Bauschuttes, welcher sich im rechten Bildrand zeigt, kommunizieren Spannung und wirken visuell dramatisch – Aspekte, wie Dilg sie ebenfalls benannt hat.¹⁸⁹

Im Zuge der abgelichteten Person handelt es sich um eine formale Auslassung der visuellen Bildszene. Die Mimik des abgebildeten Menschen bleibt den Rezipient*innen verborgen. Dilg beschreibt, wie Schatten über einem Gesicht die Betrachter*innen darüber spekulieren lassen, was diese Person denkt. Licht und Schatten würden nach Dilg so eingesetzt, dass die Gefühle des Publikums in einer Art und Weise manipuliert werden, welche sich dem rationalen Denken entzieht.¹⁹⁰ Im Kontext der zu analysierenden Fotografie gilt es in diesem Zusammenhang auch die Einstellung des sogenannten „*american shots*“¹⁹¹ zu nennen- hierbei wird ein Motiv von der Mitte der Taille bis direkt über den Kopf abgelichtet. Auch wenn

¹⁸⁶ „Untersicht / Froschperspektive - Kleine-Fotoschule.de | Entdecken Sie die faszinierende Welt der Fotografie“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.kleine-fotoschule.de/bildgestaltung/perspektive/untersicht-froschperspektive.html>.

¹⁸⁷ Mitchell, und Belting, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, S. 22.

¹⁸⁸ Dilg, *Wie Fotos wirken. Wie wir sehen, wahrnehmen und denken*, S. 148.

¹⁸⁹ Dilg, S. 148.

¹⁹⁰ Dilg, S. 148.

¹⁹¹ „The American shot: The cowboy of camera angles - Videomaker“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.videomaker.com/how-to/shooting/composition/the-american-shot-the-cowboy-of-camera-angles/>.

innerhalb der fotografischen Szene Braunsteins das Gebäude als Hauptmotiv auszumachen ist, gilt es diese fotografische Perspektive in Hinblick auf den abgebildeten Menschen und dessen formalen Auslassung zu erwähnen. Die Einstellung des *american-shots*, welcher auf die abgelichtete Person eindeutig zutrifft, wird oft als Heldenmut und Selbstvertrauen gedeutet und wird oft in Westernfilmen angewandt, um Heldentum zu transportieren.¹⁹² Im Zuge Braunsteins Fotografie verbinden sich somit die imposante Ablichtung des Gebäudes im Sinne einer Machtdemonstration (durch die gewählte Untersicht der fotografischen Aufnahme) und der Auftritt der abgelichteten Person als Helden (durch die gewählte Einstellung des *american-shots*) zu einer narrativen Erzählung, welche klar ein Bild von Held*innen transportiert. Durch die formale Auslassung des Fehlens einer sichtbaren Mimik der abgelichteten Person wird das Potenzial einer anderen narrativen Hypothese erschwert. Würden die Gesichtszüge des abgelichteten Menschen erkennbar Schmerz, Wut, Angst oder Trauer zeigen, gelte es eine andere narrative Interpretation des Abgelichteten abzuleiten.

Diese Lesart, welche Heldentum vermittelt, wird durch die Symbolik des Regenbogens eindeutig stark unterstützt. Nach Hildegard Kretschmer galt der Regenbogen bereits bei den Germanen als Verbindungsbrücke von den Göttern zur Erde, in weiterer Folge als Zeichen des Friedens, der göttlichen Herrlichkeit.¹⁹³ Auch, wenn dieses Wissen nicht explizit in den schematischen Wissensvorräten der Menschen verankert ist, wird der Regenbogen kulturell als etwas Positives und Hoffnungsbringendes gedeutet. Es ist diese symbolische Ansichtsweise, welche die Heldenerzählung innerhalb Braunsteins Fotografie maßgeblich verstärkt und unterstützt.

5.4.4. Schlussbemerkungen

Paula Bronsteins Fotografie ergibt relevante Bewegungsaktivitäten im Sinne eines nachvollziehbaren, bald einzutreffenden Bewegungsablaufes. Auf formaler Ebene zeigt sich eine hohe Inszenierungsdichte der visuell ableitbaren fotografischen Erzählungen. Auch wenn ohne Berücksichtigung des Begleittextes nicht abgeleitet werden kann, ob diese intendiert oder

¹⁹² „The American shot: The cowboy of camera angles - Videomaker“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.videomaker.com/how-to/shooting/composition/the-american-shot-the-cowboy-of-camera-angles/>.

¹⁹³ Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, S. 340.

unbewusst geschahen, sind diese für Betrachter*innen insbesondere durch die Ablichtung des Regenbogens und dessen kulturell ableitbaren Wissensvorräten als offensichtlich zu werten. Es ergeben sich innerhalb der Analyse folgende Erzählungen des Abgelichteten:

- Erzählung einer Bewegungsaktivität der abgelichteten Person von linken Bildrand hin zum rechten Bildrand
- Erzählung eines beobachtenden Flaneurs
- Erzählung einer Beseelung von Objekten insofern das abgelichtete Gebäude als imposant und mächtig auftritt
- Erzählung von Heldentum

Die analysierte Fotografie Braunsteins erweist sich demzufolge als hochgradig inszeniert. Im Gegensatz zu Tyler Hicks Fotografie in Abbildung 12 gibt sie eine prägnante Hauptnarration in Hinblick auf Bewegungsaktivitäten und formaler Kriterien vor. Im Sinne Colemans erweist sich jedoch auch ein „kritisch-aufklärerisches Potenzial“¹⁹⁴ der Fotografie Bronsteins, welches Geimer in seinem Werk beschrieb: Durch die Ablichtung des Regenbogens wird Betrachter*innen klar, dass es sich um ein Bild handeln muss, welches bewusst entlang einer intendierten inszenierten Narration ausgerichtet ist. Infolgedessen richtet sich der Blick der Rezipient*innen erneut auf deren eigenen Wahrnehmung und der Art und Weise, wie sie selbst das Bild lesen und/oder lesen sollen.

¹⁹⁴ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 199-200.

6. FAZIT

Kriegerische Konflikte sind vielfältig, konfus, und demnach auch immer undurchsichtig. So verhält es sich auch mit den Erzeugnissen der Kriegsfotografie. Im Zuge der durchgeführten Analysen wurde ein hohes Maß narrativer Strukturen der Fotografien festgestellt. Schlussfolgernd ergeben sich im Zuge der Kriegsfotografie immer Erzählungen, welche auf ihr Publikum einwirken. Diese Narrationen geschehen intendiert als auch unbewusst auf Seiten aller Teilnehmenden und konstruieren sich durch Bewegungsaktivitäten im Bildraum, die Auswahl formaler Kriterien und deren Wirkungsweisen, anhand neuropsychologischer Effekte sowie durch kulturelle Symboliken und soziale Gegebenheiten. Im Zuge der Analyse konnte ermittelt werden, dass Fotografien vor allem durch Bewegungsaktivitäten Erzählungen vermitteln, welche auf Betrachtende eindeutig und somit nachvollziehbar wirken und den Anschein einer realitätsnahen, dokumentarischen Fotografie erwirken, auch wenn es an dieser Stelle zu erwähnen gilt, dass selbst Bewegungstätigkeiten einer (un-)bewussten Intention der Fotografierenden unterliegen können. Im Zusammenspiel unterschiedlichster formaler Kriterien im Bildraum verliert die Wirklichkeitsnähe der Bewegungsaktivitäten jedoch maßgeblich an Aussagekraft: Die Mechanismen unterschiedlichster Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven tragen zu dem Inszenierungsgehalt der Fotografien maßgeblich bei und verändern die Wahrnehmung der Rezipient*innen deutlich. Kulturelle Normen, ethische Überzeugungen und soziale Gegebenheiten beeinflussen die Perspektive aller Teilnehmenden zusätzlich, dass an dieser Stelle geschlossen werden kann, dass ein Bild frei von jedweder Inszenierung schlichtweg nicht existiert. Die visuelle Inszenierung von Kriegsbildern soll jedoch in keiner Weise, also weder positiv noch negativ gewertet, sondern als ein Faktum wahrgenommen werden. Anhand der Analysen traten auch Narrationen zu Tage, welche ohne gründliche Untersuchung (welche selbstredend noch viel weiter ausgebaut werden könnte) nicht ausgemacht hätten werden können. Peter Geimers Erwähnung Bruno Latours Perspektive, dass Fotografien subjektiv und objektiv, kulturell und mechanisch gleichzeitig sein können¹⁹⁵, soll an dieser Stelle hiermit zugestimmt werden. Roland Barthes Ansatz, die Fotografie als Indiz im Sinne eines Abbildungscharakters zu verstehen, welcher schlichtweg abbildet, was sich vor der Kameralinse befunden haben musste¹⁹⁶, soll jedoch auch nicht in

¹⁹⁵ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 206-207.

¹⁹⁶ Geimer, S. 86-89.

Abrede gestellt werden. Fotografien ihre technisierte, mechanische und automatisierte Praxis abzusprechen, wäre nicht zielführend. Vielmehr gilt es an dieser Stelle anzumerken, dass Fotografierende und Betrachtende Individuen sind, die über Emotionen, Erfahrungswissen und erlernte Schemata verfügen – ein Aspekt, dem unbedingt Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Hierin liegt vielleicht eine Überschneidung, welche es zu reflektieren gilt: Fotografien entstehen zwar mechanisiert, aber es gilt festzuhalten, dass Bilder, wie Mitchell es beschreibt, stets auf die Rezeption und Interaktion mit ihren Rezipient*innen angewiesen sind.¹⁹⁷ In diesem Sinne kann eine Kriegsfotografie niemals neutral und/oder objektiv betrachtet werden und ist immer bis hin zu einem gewissen Grad einer Inszenierung unterworfen – denn gelesen und interpretiert wird sie von Menschen. Somit gilt es Mitchells These, dass Bilder eventuell nicht über eine solche Macht verfügen, wie wir ihnen zugestehen¹⁹⁸, zuzustimmen. Vielmehr sollte die Art und Weise, wie Menschen Bilder und infolgedessen Erzeugnisse der Kriegsfotografie deuten und wahrnehmen, verstärkt in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses gestellt werden. Es gilt auch anzudenken, dass auch Fotografien, welche in einem hohen Maße inszeniert auftreten, auch dokumentarisch verstanden werden können: Denn die Entstehung und Lesart der Kriegsfotografien unserer Zeit sind vor allem auch als ein Spiegelbild unserer Gesellschaft zu verstehen, als auch als Zeitzeugnis ihrer politischen, sozialen, kulturellen und ethischen Gegebenheiten und Herausforderungen. Es gilt am Ende dieser Arbeit festzustellen, dass insbesondere der Umgang mit Erzeugnissen der Kriegsfotografie erneut verstärkt diskutiert werden muss, und dass eine Dokumentation von Kriegen (im Sinne eines erhöhten Wahrheitsanspruches) in Zukunft auch anhand jener Fotografien, welche eine hohe Inszenierungsdichte aufweisen, erweitert werden sollte. So gelingt es vielleicht auch, zukünftig der Diskussion darüber, ob es sich im Sinne der Fotografie um Kunst oder Nichtkunst handelt, entgegenzuwirken.

¹⁹⁷ Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S.52-55.

¹⁹⁸ Mitchell, und Belting, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, S. 51.

7. QUELLENVERZEICHNIS

7.1. Literaturverzeichnis

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 7. Auflage. Beck'sche Reihe 1307. München: Verlag H.C.Beck, 2013.

Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. 18. Auflage. Suhrkamp Taschenbuch 1642. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2021.

Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Übersetzt von Horst Brühmann. Vollständige Ausgabe, 5. Auflage. Suhrkamp-Taschenbuch 4338. Berlin: Suhrkamp, 2020.

Becker, Jörg. *Medien im Krieg, Krieg in den Medien*. Wiesbaden: Springer VS, 2016.

Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gerard Lagneau, und Dominique Schnapper. *Eine illegitime Kunst: die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Übersetzt von Udo Rennert. eva-Taschenbuch 250. Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt, 2014.

Dacos, Alexander. *Digitale Schwarz-Weiß-Fotografie*. 2. Auflage. Edition FotoHits. Frechen: mitp, 2018

Debatin, Bernhard, und Rüdiger Funiok. *Kommunikations und Medienethik*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges, 2003.

Dilg, Brian. *Wie Fotos wirken: wie wir sehen, wahrnehmen und denken*. 1. Auflage. Frechen: mitp Verlags GmbH & Co. KG, 2019.

Flusser, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*. 12. Auflage. Edition Flusser / hrsg. von Andreas Müller-Pohle 3. Göttingen: European Photography, 2018.

Friedrich, Ernst, und Gerd Krumeich. *Krieg dem Kriege*. 2. Auflage. Berlin: Ch. Links Verlag, 2016.

Geimer, Peter. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Zur Einführung 366. Hamburg: Junius, 2009.

Geimer, Peter. „Was aus dem Rahmen fällt“. In *Verbrechen der Wehrmacht. Anmerkungen zu einer Ausstellung*, herausgegeben von Martin Bauer und Jens Bisky, Heft 5/6. Hamburg: Hamburger Edition, HIS, 2021.

Glaserfeld, Ernst von. *Radikaler Konstruktivismus: Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft 1326. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Günter, Roland. *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1982

Habermas, Jürgen. *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*. 1. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 422. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Hanisch, Detlef Arthur. *Darstellung und Kritik des Konstruktivismus aus kritisch-rationaler Perspektive: zur Frage nach der Existenz der Realität und ihrer objektiven Erkennbarkeit*. Frankfurt am Main ; New York: P. Lang, 2009.

Hütter, Hans Walter, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Hrsg., *X für U: Bilder die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 27. November 1998 bis 28. Februar 1999*. Bonn: Bouvier, 1998.

Holzer, Anton, Hrsg. *Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie*. Marburg: Jonas Verlag, 2003.

Jordan, Stefan, und Jürgen Müller, Hrsg. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Durchgesehene Ausgabe 2018, [Nachdruck] 2022. Reclams Universal-Bibliothek premium, Nr. 19559. Ditzingen: Reclam, 2018.

Krammer, Marion. Die ‚Dunkle‘ Seite der Strasse. Sozialdokumentarische Fotografie Wien. In *Augenblick! Straßenfotografie in Wien*. Herausgegeben von Anton Holzer, Frauke Kreutler, Susanne Breuss, und Matti Bunzl. Heidelberg: Kehrer, Wien Museum, 2021.

Kreutler, Susanne. „Vom Zentrum zur Vorstadt. Strassenleben in den Sammlungen des Wien Museums. In *Augenblick! Straßenfotografie in Wien*. Herausgegeben von Anton Holzer, Frauke Kreutler, Susanne Breuss, und Matti Bunzl. Heidelberg: Kehrer, Wien Museum, 2021.

Kretschmer, Hildegard. *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. 11. Auflage. Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 19566. Ditzingen: Reclam, 2022.

Matz, Reinhard. „Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie“. In *Theorien der Fotografie IV*, herausgegeben von Amelunxen, Hubertus von Kemp, durchgesehene Ausgabe 2006. München: Schirmer/Mosel Verlag, 1981

Mitchell, W. J. T., und Hans Belting. *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*. Übersetzt von Achim Eschbach, Anna-Victoria Eschbach, und Mark Halawa-Sarholz. 2. Auflage. Beck'sche Reihe 1860. München: Beck, 2012.

Pauer-Studer, Herlinde. *Einführung in die Ethik*. 2. aktualisierte und Erweiterte Auflage. UTB Philosophie 2350. Wien: facultas.wuv, 2010.

Pieper, Annemarie. *Einführung in die Ethik*. 7., Aktualisierte Auflage. UTB Philosophie 1637. Tübingen: A. Francke Verlag, 2017.

Solomon-Godeau, Abigail. „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“. In *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, herausgegeben von Herta Wolf, Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.

Sontag, Susan. *Über Fotografie*. Übersetzt von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. 24. Auflage. Fischer 3022. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2022.

Sontag, Susan, und Reinhard Kaiser. *Das Leiden anderer betrachten*. 1. Aufl., 5. Nachdr. München Wien: Hanser, 2003.

Stiegler, Bernd. *Bilder der Photographie: ein Album photographischer Metaphern*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Ullrich, Wolfgang. *Die Geschichte der Unschärfe*. Veränd. u. erg. Neuausg. Wagenbachs Taschenbuch 626. Berlin: Wagenbach, 2009.

Veits, Andreas. *Narratologie des Bildes: Zum narrativen Potenzial unbewegter Bilder*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2021.

Walter, Christine. *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. Weimar: VDG, 2002.

Wiegerling, Klaus. *Medienethik*. Sammlung Metzler, Bd. 314. Stuttgart: J.B. Metzler, 1998.

7.2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Saigon execution: Murder of a Vietcong by Saigon Police Chief, 1968 - Rare Historical Photos“,
zugegriffen 15. September 2023, <https://rarehistoricalphotos.com/saigon-execution-1968/>.

..... Seite 27

Abb. 2: „Irak: Folter-Soldatin Lynndie England steht vor Militärtribunal - Ausland - FAZ“. Zugegriffen 16.
September 2023. <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/irak-folter-soldatin-lynn-die-england-steht-vor-militaertribunal-1175875.html>.

..... Seite 43

Abb. 3: Der Landbote. „Zoom: Kriegsbilder aus der Ukraine – Leid in Butscha, Hochzeit in Kiew und verheerende
Zerstörung in Borodjanka“, 6. März 2022. <https://www.landbote.ch/ukraine-krise-in-bildern-551319708839>.

..... Seite 44

Abb. 4: „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023.
<https://www.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

..... Seite 50

Abb. 5+6: Siehe Abb.4; bearbeitet von Tanja Ruß, BA

..... Seite 54

Abb. 7: „Opinion | I Went to Ukraine, and I Saw a Resolve That We Should Learn From - The New York Times“.
Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.nytimes.com/2022/11/16/opinion/ukraine-russia-war.html>.

..... Seite 56

Abb. 8: „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023.
<https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

..... Seite 56

Abb. 9: „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023.
<https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

..... Seite 60

Abb. 10: „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023.
<https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

..... Seite 63

Abb. 11 *Reuters*. „The Bodies of Bucha: Images of Dead Civilians Cause Outrage Worldwide | Reuters.Com“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.reuters.com/news/picture/the-bodies-of-bucha-images-of-dead-civil-idUSRTS6VN22>.

..... Seite 63

Abb. 12 „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023.
<https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

..... Seite 68

Abb. 13 „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugegriffen 16. September 2023.
<https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.

..... Seite 77

7.3. Online-Quellen

- „Saigon execution: Murder of a Vietcong by Saigon Police Chief, 1968 - Rare Historical Photos“. Zugriffen 15. September 2023. <https://rarehistoricalphotos.com/saigon-execution-1968/>.
- „Regierungserklärung von Bundeskanzler Olaf Scholz am 27. Februar 2022“. Zugriffen 15. September 2023. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/regierungserklaerung-von-bundeskanzler-olaf-scholz-am-27-februar-2022-2008356>.
- „Zoom: Kriegsbilder aus der Ukraine – Leid in Butscha, Hochzeit in Kiew und verheerende Zerstörung in Borodjanka | Der Landbote“. Zugriffen 15. September 2023. <https://www.landbote.ch/ukraine-krise-in-bildern-551319708839>.
- „Bilder vom Krieg: Die Grenzen des Zumutbaren“. *Europäisches Journalismus-Observatorium (EJO)* (blog), 22. März 2022. <https://de.ejo-online.eu/qualitaet-ethik/bilder-vom-krieg-die-grenzen-des-zumutbaren>.
- Europäisches Journalismus-Observatorium (EJO). „Das EJO“. Zugriffen 15. September 2023. <https://de.ejo-online.eu/europaeisches-journalismus-observatorium>.
- „The photos that have defined the war in Ukraine“. Zugriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>.
- Kitwood, Dan. „About - Dan Kitwood“. Pixelrights. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.dankitwood.com/about>.
- Kristof, Nicholas. „Opinion | Ukrainian Women Fight for Their Own Liberation“. *The New York Times*, 3. Dezember 2022, Abschn. Opinion. <https://www.nytimes.com/2022/12/03/opinion/ukraine-women.html>.
- Carol Guzy - photojournalist. „Carol Guzy - Photojournalist“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.carolguzy.com>.
- Carol Guzy - photojournalist. „Bio“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.carolguzy.com/bio>.
- „Ukraine: Die Todesspur der russischen Streitkräfte in Butscha | Human Rights Watch“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.hrw.org/de/news/2022/04/21/ukraine-die-todesspur-der-russischen-streitkraefte-butscha>.

- „Marion Krammer“. Zugriffen 16. September 2023. <https://zeitgeschichte.univie.ac.at/ueberuns/projektmitarbeiterinnen/marion-krammer/>.
- „Massaker in Butscha - Wie umgehen mit Fotos des Grauens?“ Zugriffen 16. September 2023. <https://www.deutschlandfunk.de/medien-bilder-butscha-100.html>.
- Human Rights Watch. „Russland: Zensur erreicht im Krieg neue Dimensionen“, 28. Februar 2022. <https://www.hrw.org/de/news/2022/02/28/russland-zensur-erreicht-im-krieg-neue-dimensionen>.
- „The bodies of Russian soldiers are piling up in Ukraine, as Kremlin conceals true toll of war | CNN“. Zugriffen 16. September 2023. <https://edition.cnn.com/2022/03/23/europe/ukraine-war-russian-soldiers-deaths-cmd-intl/index.html>.
- „Tyler Hicks - The New York Times“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.nytimes.com/by/tyler-hicks>.
- Filmpuls, Redaktion. „Einstellungsgröße, Bildausschnitt, amerikanische Einstellung • Filmpuls“. Zugriffen 16. September 2023. <https://filmpuls.info/einstellungen-einstellungsgroesse-bildausschnitt/>.
- „Kameraperspektiven | Für eine optimale Bildwirkung“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.kgmediafactory.com/wissen/kameraperspektiven/>.
- „Ukraine’s War: Elderly Lives Frozen By Conflict: About Paula: Paula Bronstein Photojournalist“. Zugriffen 16. September 2023. <http://paulaphoto.com/about-paula/ukraines-war--elderly-lives-frozen-by-conflict/>.
- „Untersicht / Froschperspektive - Kleine-Fotoschule.de | Entdecken Sie die faszinierende Welt der Fotografie“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.kleine-fotoschule.de/bildgestaltung/perspektive/untersicht-froschperspektive.html>.
- „The American shot: The cowboy of camera angles - Videomaker“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.videomaker.com/how-to/shooting/composition/the-american-shot-the-cowboy-of-camera-angles/>.
- The New York Times Company. „Company“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.nytimes.com/company/>.
- „ABOUT CNN DIGITAL | CNN“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.cnn.com/about>.
- „Organizer und Fotobearbeitungsprogramm | Adobe Photoshop Lightroom“. Zugriffen 16. September 2023. <https://www.adobe.com/at/products/photoshop-lightroom/campaign/pricing.html>.

- „About Us | Human Rights Watch“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://www.hrw.org/about/about-us>.
- „Einstellungsgröße, Bildausschnitt, amerikanische Einstellung • Film puls“. Zugegriffen 16. September 2023. <https://filmpuls.info/einstellungen-einstellungsgroesse-bildausschnitt/>.



CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International