WerkstattGeschichte 47, Klartext Verlag, Essen 2008, S. 61-74

■ Cornelia Brink

Vor aller Augen:[1]

Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung

»Was gezeigt werden kann und was nicht gezeigt werden darf – es gibt wenige Fragen, die in der Öffentlichkeit heftiger umstritten sind als diese.«
Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten, S. 82.

Fotografien-wider-Willen: Begriff und Gegenstand

Fotografien-wider-Willen. Der Begriff rückt die Entstehungsbedingungen einer Fotografie in den Vordergrund: eine Aufnahmesituation, die von Zwang, von einem Machtverhältnis, in jedem Fall von einer asymmetrischen Beziehung zwischen Fotograf und Fotografiertem bestimmt ist. Eine dritte Instanz, in deren Auftrag oder mit deren Zustimmung fotografiert wird, kann, muss aber nicht im Bild sichtbar sein. Der Begriff übernimmt die Perspektive der Fotografierten, die keine Möglichkeit haben, sich gegen den Akt des Fotografierens zu wehren. Allenfalls können sie – sofern der körperliche oder psychische Zustand das zulässt – durch Blicke und Gesten ihren Widerstand bekunden, können wegsehen, die Augen schließen, aber auch den Blick der Kamera offensiv erwidern, können das Gesicht, den nackten Körper zu bedecken versuchen – hier mischt sich jedoch in die Rekonstruktion des fotografierten Augenblicks rasch die Interpretation derjenigen, die das Foto anschauen.

Die Kultur- und Medienwissenschaftlerin Susanne Regener hat unter *Fotografien-wider-Willen* Aufnahmen krimineller Taten Verdächtiger gefasst, die auf Anordnung der Polizei entstanden sind.[2] Der Begriff lässt sich indes auf weitere Fotografien übertragen, darunter ethnologische/anthropologische Aufnahmen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, viele medizinische Fotografien, zum Teil auch pornografische, vor allem aber zahllose historische und aktuelle Kriegsfotografien.[3] Ganz trennscharf lässt sich ein Gegenstandsbereich

1 Den Titel übernehme ich von Klaus Hesse und Philipp Springer (für die Stiftung Topographie des Terrors, Berlin hrsg. von Reinhard Rürup), Vor aller Augen. Fotodokumente des nationalsozialistischen Terrors in der Provinz, Essen 2002.

2 Susanne Regener, Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999, S. 16.

3 Das Archiv der Kriegsfotografie erschöpft sich selbstverständlich nicht in *Fotografien-wider-Willen.* »Saubere Bilder des Krieges«, auf denen Tod, Leiden, Misshandlungen nicht zu sehen sind wie etwa Aufnahmen von Kriegstechnik, zerstörten Städten etc. bleiben hier jedoch unberücksichtigt. Aber auch das ist zu bedenken: »Opfer haben ein Interesse daran, dass ihre Leiden dargestellt werden.« (Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten, München 2003, S. 130). Ein Beispiel aus Ruanda zitiert Peter Geimer, Bilder, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern, in: Katharina Sykora/Ludger Derenthal/Esther Ruelfs (Hg.), Fotografische Leidenschaften, Marburg 2006, S. 245–257, S. 251. Dass auch im Kontext ethnologischer Fotografien die Fotografierten nicht notwendig passiv sind, zeigt David Bate, Fotografie und der koloniale

Fotografien-wider-Willen sicher nicht von anderen Fotografien abgrenzen.[4] Bei den Aufnahmen, die hier interessieren, handelt es sich zumeist um solche, die offen, das heißt nicht heimlich aufgenommen wurden, allerdings nicht unbedingt für eine größere Öffentlichkeit bestimmt, sondern zunächst den Blicken der Experten, Völkerkundlern etwa oder Ärzten vorbehalten waren, oder auch unter Soldaten kursierten. Vor allem als Teil der visuellen Überlieferung des Holocaust und von Kriegen sind *Fotografien-wider-Willen* in den vergangenen Jahren zunehmend Gegenstand historischer und kulturwissenschaftlicher Analysen geworden.[5] Diese Bilder können, müssen aber nicht in jedem Fall Gewaltakte oder deren Folgen zeigen.[6] Sie stehen im Zentrum der folgenden Überlegungen.

Meinen Gedanken zu Fotografien sind keine Bilder beigefügt. Diese Entscheidung liegt nicht darin begründet, das Zeigen von »*Fotografien-wider-Willen*« bediene – ob mit Kommentar oder ohne – per se voyeuristische Impulse oder führe zur weiteren Abstumpfung gegenüber Gewaltdarstellungen. Das scheint zwar unmittelbar evident, die emotionalisierende, auch schockierende Macht von Bildern wird heute regelmäßig hervorgehoben. *Wie* diese funktioniert, auf welche Weise die Bilder welche Wirkungen erzeugen, scheint mir aber noch weitgehend unklar. An dieser Stelle auf eine Präsentation zu verzichten, verstehe ich als Teil der Argumentation: Zum einen würde sich die Aufmerksamkeit rasch von den Blicken auf die Bilder auf einzelne Bilder selbst sowie auf die Ereignisse verschieben, für die sie stehen. Nur um ersteres geht es mir hier. Zum anderen soll deutlich werden, dass *Fotografien-wider-Willen* zwar notwendig Gegenstände einer historischen Analyse des Krieges, des Holocaust (des Kolonialismus, der Medizin, des Körpers, der Sexualität) sind, es darum aber nicht selbstverständlich ist, sie anzuschauen und zu zeigen.

Blick, in: Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2003, S. 115–132. Zu Aufnahmen aus der Psychiatrie vgl. die Anmerkungen von Susanne Holschbach im vorliegenden Heft.

4 Ob etwa die Aufnahmen nackter Kinder aus der Sexualaufklärungsliteratur dazu zählen, von denen in Lutz Sauerteigs Text die Rede ist, wäre zu diskutieren. Zu Kategorisierungsversuchen aller Bilder von Menschen vgl. Michel Melot, Landscape of the Body. Nineteenth-Century Photographic Images in Review, in: Radical History Review Nr. 38 (1987), S. 72–77; außerdem den allerdings wenig überzeugenden Versuch einer ikonologisch begründeten Typologie von »Prototypen visuellen Horrors« (S. 410) von Marion G. Müller, »Burning Bodies«. Visueller Horror als strategisches Element kriegerischen Terrors – eine ikonologische Betrachtung ohne Bilder, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.), War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 405–421.

5 Dazu aus der Fülle der Literatur zuletzt Gerhard Paul, Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn, München u. a. 2004 mit zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen; Annegret Jürgens-Kirchhoff/Agnes Matthias (Hg.), Warshots. Krieg, Kunst & Medien, Weimar 2006; Anton Holzer, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg mit Originalaufnahmen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Darmstadt 2007.

6 John Bergers Terminus »Photographien der Agonie« bezieht sich in einem engeren Sinn auf Kriegsfotos, die »plötzliche Momente der Agonie fest[halten] – einen Schrecken, eine Verwundung, einen Tod, einen Jammerschrei«. John Berger, Photographien der Agonie, in: ders., Das Leben der Bilder. Die Kunst des Sehens, Berlin 1981, S. 35–37, S. 36. In späteren Ausgaben des Buches ist dieser Essay, den Berger 1972 während des Vietnamkrieges geschrieben hat, nicht mehr abgedruckt.

Zur Frage

Den Anstoß zu meinen Fragen an »*Fotografien-wider-Willen*« haben Essays von Susan Sontag gegeben. Sontag hat 1977 ihren Essayband »On Photography« publiziert, der seitdem wie wenige andere Bücher das Nachdenken über Fotografie inspiriert hat.[7] In diesem Buch steht Sontag der Fotografie, dem Fotografieren und dem Anschauen von Fotografien ausgesprochen skeptisch gegenüber. »Mögen die moralischen Ansprüche,« schreibt sie Ende der 1970er Jahre und hat dabei noch Fotos der befreiten NS-Konzentrationslager, aber auch damals aktuelle Bilder aus dem Vietnamkrieg und von den Hungerkatastrophen in Biafra und Indien vor Augen, »die eine Fotografie erhebt, auch noch so hoch sein: ihre Hauptwirkung beruht dennoch auf der Ästhetisierung der Welt. [...] Fotografien können den Betrachter quälen, und sie tun es auch. Aber die letztlich ästhetisierende Wirkung der Fotografie bringt es mit sich, dass das gleiche Medium, das das Leid vermittelt, es am Ende auch neutralisiert.«[8] Das – unvermeidliche – Zusammenspiel von grausamem Gegenstand und seiner ästhetischen Form (im weitesten Sinn: dem, was man sieht, mittels Aufzeichnung mit der Kamera eine Form geben, das heißt entscheiden, wie es sich im Bild darstellt) hat Sontag besonders beschäftigt.

Fünfundzwanzig Jahre später, 2003, ist ihr letzter Essay zu Bildern der Gewalt erschienen, darunter Gemälde und Zeichnungen, vor allem aber wieder Fotografien: »Das Leiden anderer betrachten«.[9] Darin greift Sontag das Thema einer Ethik des Sehens erneut auf. Die frühere, man kann fast sagen ikonoklastische Sicht auf Bilder des Grauens und der Gewalt ist hier einer abwägenden Argumentation gewichen. Indes steht jetzt nicht die Ästhetisierung von Gewalt im Medium des Bildes im Zentrum, sondern die Bewertung der Distanz, die das Sehen dem Gegenstand der Betrachtung gegenüber erlaubt. 1977 als Mangel kritisiert, wird diese nun gerade zur Voraussetzung »kritischen Sehens«. »Es entsteht der Eindruck,« korrigiert Sontag ihre älteren Einsichten, »als sei etwas moralisch falsch daran, wie die Fotografie ein *abstract*, eine Kurzfassung der Realität, liefert; als habe man nicht das Recht, das Leiden anderer aus der Distanz wahrzunehmen, ohne selbst auch die rohe Gewalt zu spüren; als würden wir menschlich (und moralisch) einen zu hohen Preis für die einst so bewunderten Eigenschaften des Sehens zahlen – das Abstandnehmen von der Aggressivität der Welt, das uns die Freiheit gibt, zu beobachten und unsere Aufmerksamkeit gezielt einzusetzen. [...] Es ist nicht unbillig, Abstand zu nehmen und nachzudenken.«[10] Abstand nehmen heißt bei Sontag keineswegs, sich von dem Angeschauten nicht berühren zu lassen, im Gegenteil: Um nicht in Gleichgültigkeit umzuschlagen, sollte die beobachtende Distanz nicht all zu groß sein. »Lassen wir uns also von den grausigen Bildern heim-

7 Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt am Main 1991. Die deutsche Erstausgabe erschien 1978.

8 Ebd., S. 107. Zu dem Schluss, dass Kriegsfotografien eher verschleiern und entpolitisieren, kommt 1972 auch Berger, Photographien, S. 37. Sontags und Bergers zeitgenössische Kommentare stehen im Kontrast zu heute gängigeren Auffassungen, der Vietnamkrieg sei u.a. wegen der fatalen (innen-)politischen Wirkung der visuellen Kriegsberichterstattung beendet worden. Der Zusammenhang verdiente eine genauere Untersuchung.

9 Sontag, Leiden. Susan Sontag bezieht sich in diesem Essay wiederholt auf meinen Aufsatz Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps, in: History and Memory 12 (2000)1, S. 135–150, der wiederum ihren Überlegungen von 1977 zahlreiche Anregungen verdankt. Den vorliegenden Beitrag verstehe ich daher auch als Fortsetzung dieses Dialogs in Fußnoten, der damit abgeschlossen ist. Susan Sontag ist im Dezember 2004 gestorben.

10 Ebd., S. 137f.

suchen. Auch wenn sie nur Markierungen sind und den größeren Teil der Realität, auf die sie sich beziehen, gar nicht erfassen können, kommt ihnen eine wichtige Funktion zu. Die Bilder sagen: Menschen sind imstande, dies hier anderen anzutun – vielleicht sogar freiwillig, begeistert, selbstgerecht. Vergeßt das nicht.«[11] Erfahrungsschranken, darauf beharrt Sontag weiter, sind prinzipiell unüberwindbar. Wer nicht selbst den Krieg erlebt und erlitten hat, kann dessen Schrecken wie auch seine Normalität nicht nachvollziehen; Bilder können nicht mehr sein als ein notdürftiger Behelf. »Das Leiden anderer betrachten,« so bringt der Kulturwissenschaftler Tom Holert auf den Punkt, worum es in Sontags Essay geht, »kreist um das fundamentale Problem, dass es keinen Ausweg aus der Passivität des Schauens gibt, solange man selbst auf der Seite derjenigen steht, denen die Anderen Objekte oder ›Opfer‹ der Betrachtung sind.«[12]

Susan Sontag spricht 2003 (wie schon 1977) als politisch engagierte Zeitgenossin, die sich täglich im Fernsehen, in Filmen, Zeitungen und Illustrierten mit »shocking images« aktueller Kriege und Krisen in Bosnien, später im Irak konfrontiert sieht und das zum Anlass nimmt, über ihre Rolle als Zuschauerin nachzudenken. Von einem anderen Ort aus hat sich kürzlich auch der Zürcher Kunsthistoriker und Wissenschaftsforscher Peter Geimer Bildern zugewandt, »die man nicht zeigt«.[13] In einem laufenden Forschungsprojekt untersucht er aktuelle Diskussionen, die im Kontext der Nachrichtenmedien über das Zeigen oder Nicht-Zeigen von Bildern, meist solchen von Kriegs- oder Folteropfern, Hinrichtungsvideos, geführt werden. Geimer nimmt die Position des aufzeichnenden Beobachters ein, den – das betont er wiederholt in seinen Beiträgen – nicht pro oder contra, Zeigen oder Nicht-Zeigen interessieren. Vielmehr geht es ihm darum, was die Diskussionen über die ungebrochene Wirkungsmacht von Bildern verraten können, welche Zuschreibungen speziell das Medium Fotografie erfährt, wenn in bestimmten Fällen erregt darüber gestritten wird, ob ein grässliches Foto veröffentlicht werden soll. Ich habe einen dritten Zugang gewählt, der auf der analytischen Distanz, wissenschaftlich begründeten Fragen und Methoden besteht, dabei aber die Involviertheit des Betrachtenden, von der Sontag spricht, ausdrücklich einbezieht.

Das ist in der Fotogeschichtsschreibung nicht selbstverständlich. Viele jüngere Untersuchungen haben den Fokus auf das Fotografieren als soziale Praxis gerichtet; sie fragen nach Bildüberlieferungen und Bildgedächtnis, nach dem Echo, das Fotos im Kontext von Politik, Gesellschaft und Alltag gefunden haben. Bedeutungen der Fotografie, die zwischen Fakt und Fiktion oszilliert,[14] das wird dabei deutlich, sind nicht statisch. In wechselnden gesellschaftlichen Kontexten werden Fotos immer wieder neu gesehen. Der Umstand, dass Aufzeichnungsapparate wie Kameras nicht Tatsachen fixieren, sondern Material, das deutungsfähig und -bedürftig ist, wird jedoch in der Regel ganz auf die Seite der historischen Akteure verschoben. Die Blicke des Wissenschaftlers, der Wissenschaftlerin, die über Foto-

11 Ebd., S. 134.

12 Tom Holert, Die Verletzung schöner Körper. Wie es zu vermeiden wäre, dass Kriegsfotografien politisch instrumentalisiert werden, in: Literaturen 3 (2003)10, S. 48 f.

13 Peter Geimer, Bilder, die man nicht zeigt. Über den schwierigen Umgang mit Schockfotos, in: Neue Zürcher Zeitung vom 14.7.2005, S. 41; Geimer, Bilder. Unter »Fotos, die man nicht zeigt« versteht Geimer im engeren Sinn Aufnahmen, die ausdrücklich für die öffentliche Zirkulation bestimmt waren oder sind, deren Publikation aber umstritten ist, weil sie verstören oder erschüttern, ihr Anblick Irritation, Schrecken oder Ekel verursachen könnte.

14 Fotokultur – Fotowissenschaft – Fotopolitik. E-Mail-Interview von Esther Baur und Jürg Schneider mit Peter Geimer, in: Esther Baur/Jürg Schneider (Hg.), Blickfänger. Fotografien in Basel aus zwei Jahrhunderten, Basel 2004, S. 16–25, S. 18.

grafien arbeiten, bleiben ausgeschlossen, als sei mit der akademischen Rezeption der »visuelle Subtext«, den Fotos mit sich führen, ganz in Worte und Begriffe aufzulösen und damit kontrollierbar.[15] In diesem Punkt ist der Stand der Forschung mit früheren Suchbewegungen im Feld der Oral History zu vergleichen. Das Authentizitätsversprechen, das Historiker und Kulturwissenschaftler anfangs in der Befragung von Augenzeugen erkannten, bevor sie den eigenen Anteil am Zustandekommen der Aussagen berücksichtigten, findet seine Parallele in der unmittelbaren Zeugenschaft, die der Fotografie als Abbild und Illustration von »Wirklichkeit« zugeschrieben wird.[16]

Nun ist die pragmatische, quellenkritische und kontextualisierende Befragung der technisch reproduzierten *Fotografien-wider-Willen* das eine, die Einbindung des forschenden Subjekts, das selbst auf Fotos blickt und so in das Dargestellte eingebunden ist, das andere. Sehen und Zeigen werden zum Thema, wenn unsere Blicke auf Aufnahmen geschundener Körper, seelisch verletzter Menschen treffen, auf Bilder der Grausamkeit, des Tötens, von Demütigungen und Scham, Bilder der Angst, des Schmerzes, auf Verletzungen und Krankheit. In der wissenschaftlichen Wahrnehmung von Fotografien – seien sie historisch oder aktuell – verschränken sich subjektive Bilderfahrungen, Sehgewohnheiten der eigenen Zeit und spezifische, disziplinäre Weisen des Sehens. Damit kommt zur genannten Gruppe der *Fotografien-wider-Willen* der Blick als zweite analytische Kategorie ins Spiel. Der medientheoretische *terminus technicus* strukturiert das weite Feld zwischen der allgemeinen, biologischen Fähigkeit des Sehens und spezifischen, kulturell präformierten Weisen des Sehens. Blick, darin folge ich Peter Larsen, »ist ein Mittel zur Beschreibung von *typischen* Sehweisen, die sich auf subjektive Bilderfahrungen beziehen oder auf Erfahrungen mit bestimmten Typen von Bildern und visuellen Medien.«[17]

Zwei (vorläufige) Indizien mögen darauf hinweisen, wie sich Blicke der Forschenden notwendig, aber nicht notwendig reflektiert in historiografischen Zusammenhängen zu erkennen geben. Er zeigt sich – erstens – wenn es gilt, eine Sprache zu finden für das, was die Bilder zeigen. »Was immer der Interpret eines bildnerischen Werkes methodisch im einzelnen herausarbeiten mag,« schreibt der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm, »ob ihn historische Prämissen, philologische Kritik, ikonographischer Gehalt oder die ästhetische Physiognomie beschäftigen, das Nadelöhr seiner Arbeit ist die sprachliche Erfassung des Phänomens.«[18] Im Fall von Fotografien misshandelter, zerstörter Körper oder auch von Demütigungen ist Boehms Anspruch nicht einfach einzulösen. Der Historiker konfrontiert sich durch die Versprachlichung dessen, was zu sehen ist, mit dem Bild und dem eigenen Blick darauf. Spätestens, wenn Worte gefunden werden müssen für die fotografierten Szenen, für schwer Nachvollziehbares, von dem man weiß, dass es geschehen ist oder auch für Ereignisse, von denen man im Rückblick weiß, dass die Abgebildeten sie nicht überleben

15 Zu den wenigen Ausnahmen gehört Janina Struk, Photographing the Holocaust. Interpretation of the Evidence, London/New York 2004, S. 216.

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

17 Peter Larsen, Der private Blick, in: Fotogeschichte 11 (1991) 40, S. 3–11, S. 3 (Hervorhebung vom Autor).

18 Gottfried Böhm, Bildbeschreibung, in: ders./Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 23–40, S. 24.

werden, zeigt sich, dass ein neutraler Blick nicht möglich ist, die Sprache hilflos immer wieder abzugleiten droht in kalte Sachlichkeit oder melodramatische Effekte. Vielleicht entziehen sich manche Fotografien extremer Gewalt auch ganz einer wie immer angemessenen Versprachlichung? Fotos, die nichts zeigen als massakrierte Leichen, erlauben dem Betrachter möglicherweise keine Symbolisierungen mehr, sie öffnen sich ihm nicht für rekonstruierende Geschichten, bleiben im Realen stecken, über das hinaus nichts zu sagen ist. Hier fixiert das Foto im Blick des Betrachters, was es zeigt.[19]

Wenn Fotografien physischen oder psychischen Leidens den Schreibtisch des Wissenschaftlers verlassen und im sozialen Raum auftreten, macht sich – zweitens – rasch eine gewisse »soziale Nervosität« bemerkbar, ein Hinweis, dass hier Grenzbereiche des Visuellen (oder wie Sontag sagt, »die Grenzen des guten Geschmacks«) verhandelt werden.[20] Ob im Vortrag, in Universitätsseminaren, Vorlesungen oder in Ausstellungen: Soziale Konventionen, individuelle Empfindlichkeiten, pädagogische Absichten mischen sich in die wissenschaftliche Kommentierung der Aufnahmen. *Fotografien-wider-Willen* können befremden, verstören, hilflos oder zornig machen, ihr Anschauen überschreitet das im wissenschaftlichen Kontext visuell Normierte, oder konkreter: Es macht einen Unterschied, ob Ärzte in den 1920er Jahren die Gesichter von Kriegsverletzten in Vorher-/Nachher-Aufnahmen als Erfolge der plastischen Chirurgie ansehen und diskutieren oder ob Historiker diese Bilder heute in den Kontext einer nationalen Erinnerungskultur stellen und ihren Zuhörern in einer Powerpoint-Präsentation zeigen.[21] Das Leiden anderer betrachten, heißt, die Abgebildeten, die nicht gefragt werden können, ob sie so gesehen werden wollen, den Blicken Nachgeborener und Unbeteiligter auszusetzen, und es heißt außerdem, sich selbst und die Zuhörer und Betrachter dem Anblick auszusetzen. Kein flüchtiger Blick ist hier möglich, sondern ganz im Gegenteil genaues Hinschauen und das Gespräch über das, was zu sehen ist, ausdrücklich gefordert. »Selbstreflexion erhöht den Schrecken,« schreibt dazu Helmuth Lethen.[22] Manche Bilder wirken unerträglich. »[D]er Wunsch, nicht hinzusehen, verdrängt alle anderen Empfindungen, bis der Beobachter selbst ein Maß an Indifferenz erreicht hat, das es ihm anzuschauen ermöglicht«[23], um dann aber wieder Abstand zu nehmen und über

19 Für diesen Gedanken danke ich Sabine Offe.

20 Sontag, Leiden, S. 81. Selbstverständlich sind diese Grenzen nicht fix. Wie sie jeweils gezogen werden, hängt von Zeit, Ort, sozialem Kontext des Betrachtenden ab. Zu Parallelen zwischen Bildern der Gewalt und pornografischen Bildern vgl. Georg Seeßlen, Die Lust und die Last des Sehens. URL: <http://www.bpb.de/publikationen/UWDR13.html> [22.8.2007]. Außerdem Anton Holzers Hinweis auf die Verbindung von Kriegsbildern und Pornographie: Anton Holzer, Der lange Schatten von Abu Ghraib. Schaulust und Gewalt in der Kriegsfotografie, in: Mittelweg 36 15 (2006) 1, S. 4–21, S. 13 f.

21 Dazu die Überlegungen von Sandy Callister, »Broken Gargoyles«: The Photographic Representation of Severely Wounded New Zealand Soldiers, in: Social History of Medicine 20 (2007) 1, S. 111–130. Als weitere Beispiele, die Blicke am Beispiel medizinischer Fotografien überzeugend thematisieren vgl. Rachelle A. Dermer, Joel-Peter Witkin and Dr Stanley B. Burns. A Language of Body Parts, in: History of Photography 23 (1999) 3, S. 245–253; Gisela Steinlechner: Leibesvisitationen. Patienten-Fotografien aus den frühen 20er Jahren, in: Fotogeschichte, 21 (2001) 80, S. 59–68.

22 Helmuth Lethen, Der Text der Historiographie und der Wunsch nach einer physikalischen Spur. Das Problem der Fotografie in den beiden Wehrmachtsausstellungen, in: zeitgeschichte 29 (2002) 2 (Themenheft Wehrmachtsausstellung/en im Diskurs), S. 76–86, S. 83.

23 Detlev Claussen, Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus, Frankfurt am Main1994², S. 177.

das Gesehene nachzudenken, und auch Fragen zu stellen, die sich vom Bild lösen: »Wozu wurden die Fotos gemacht? Oder allgemeiner: In welchem Verhältnis steht das Herstellen solcher Bilder der Gewalt zu den Gewalttaten, Folterungen und Demütigungen, die sie zeigen? Welche Blicke halten diese Aufnahmen fest? Und warum lassen uns diese Bilder nicht mehr los?«[24]

Das Leiden anderer zu zeigen und zu betrachten verlangt nach Legitimation. »Man kann es,« schreibt Sontag, »für eine Pflicht halten, Fotos zu betrachten, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind. Man sollte es in jedem Falle für eine Pflicht halten, darüber nachzudenken, was es heißt, solche Bilder zu betrachten, und wie es um die Fähigkeit bestellt ist, sich das, was sie zeigen, tatsächlich anzueignen. Nicht alle Reaktionen auf solche Bilder unterstehen der Aufsicht von Vernunft und Gewissen.«[25] Übertragen in die Sprache der Geschichtswissenschaft, die zunächst ohne eine Instanz auskommen muss, die eine solche Pflicht auferlegen könnte, ließe sich das Problem so formulieren: Lässt sich die Frage nach dem Ort, von dem aus Historikerinnen und Historiker – weniger als Individuen, sondern als Experten für die kritische Rekonstruktion vergangener Zeiten, deren Bilderproduktion und -gebrauch – auf *Fotografien-wider-Willen* blicken, sie beschreiben und analysieren, in eine kontextualisierende Analyse integrieren? In zahlreiche historische Analysen fließen – seltener explizit, häufiger implizit – zeitgebundene, darunter oft auch normative Vorannahmen ein, die den Blick der Leser und Betrachter zu lenken versuchen. Um eine Antwort auf meine Frage zu suchen, habe ich in der wissenschaftlichen Literatur nach solchen Beispielen gesucht, die diesen Aspekt ausdrücklich formulieren. Vorstellen möchte ich eine Argumentation, die vom Ereignis ausgeht, für das ein Foto steht, eine zweite, welche die Position derjenigen einnimmt, die gegen ihren Willen fotografiert wurden, und drittens schließlich eine, die – ausgehend von den Spezifika des Mediums Fotografie – demjenigen, der *Fotografien-wider-Willen* heute betrachtet, eine ethisch begründete Sehanweisung gibt.

Blick der Kamera, Blicke im Bild und auf das Bild

Eines der geläufigsten Argumente, Kriegsbilder der Gewalt zu zeigen, besagt, nur so sei der »Krieg in seiner Wirklichkeit« zu erfassen; alle Versuche, bestimmte Aufnahmen auszuschließen, beschönigten, entdramatisierten, verharmlosten ihn. Diese Argumentation findet sich bereits als Reaktion auf den Ersten Weltkrieg in Ernst Friedrichs Buch und Ausstellung »Krieg dem Kriege«, die in friedenspädagogischer Absicht unter anderem medizinische Fotografien der entstellten Gesichter von Soldaten zeigen.[26] Sehr entschieden hat diese Position zuletzt der Historiker Gerhard Paul in seiner Monographie über »Bilder des Krieges« vertreten. Über einen Zeitraum von 150 Jahren, vom Krimkrieg bis zum Anschlag auf die Türme des World Trade Center vom 11. September 2001 und dem Krieg in Afghanistan,

24 Holzer, Schatten, S. 4.

25 Sontag, Leiden, S. 111.

26 Ernst Friedrich, Krieg dem Kriege. Guerre à la guerre! Mit einem Vorwort von Gerd Krumeich. Wiederveröffentl. [d. Ausg.] Berlin 1930, München 2004. Dazu Christine Beil, Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914–1939, Tübingen 2004, S. 239–257; Kai Artinger, Gesichter des Krieges – über den Mangel an analytischen Kriegsbildern, in: Jürgens-Kirchhoff/Matthias (Hg.), Warshots, S. 87–104. Auf eine vergleichbare Wirkung zielte im Sommer 2007 die Ausstellung »Purple Heart« mit Nina Bermans Fotografien von US-Soldaten, die den Irakkrieg körperlich und/oder seelisch verwundet überlebt haben. URL der Galerie: <http://www.jenbekman.com/> [18.9.2007].

sucht er in publizierten Bildern, überwiegend Fotografien, nach dem Schatten der Gewalt, den er in der offiziellen Bildberichterstattung allzu häufig negiert sieht. Fotografien können keine Abbildungen der Realität liefern, das sieht auch Paul, der dennoch davon ausgeht, es könnte »Bilder von der realen Seite des Kriegs geben« – wenn die Technik sie erlaubt hätte, wenn die Fotografen oder ihre Auftraggeber willens gewesen wären, den »Krieg in seiner ganzen rauen Realität« aufzuzeichnen, oder wenn sie dem Publikum entsprechende Bilder zu sehen gegeben hätten. Vor allem in Bildern des »blanken Elends« sieht Paul diese »authentische Spur des Realen« durchschimmern.[27] »Diese Bilder scheinen notwendig zu sein; auf ihrer Publikation ist zu beharren,« fordert Paul und weiter: »So erschreckend sie als Referenzzeichen stattgefundener Gewalt einerseits sind und daher mit dem Nervenkitzel und dem Schauder der Betrachter rechnen können, so bleiben sie andererseits doch immer auch Spuren einer tödlichen Realität.«[28]

Wie Paul geht auch der Kunsthistoriker Horst Bredekamp vom Ereignis aus, das Foto geworden ist, kommt aber für solche Bilder der Gewalt, bei denen die Grenzen zwischen Darstellung und Gewalterzeugung verschwimmen, zu einem völlig entgegen gesetzten Schluss. Fotografieren, darauf macht Bredekamp aufmerksam, kann selbst Teil eines Verbrechens sein – wenn fotografiert wird, um zu verletzten, wenn eine Hinrichtung, eine Folter stattfindet, um Bild zu werden, das verbreitet und mit dem Politik gemacht wird.[29] Hier sei die Fotografie nicht nur registrierende Zeugin der Tat, sie werde zur Protagonistin eines grausamen Schauspiels. Für solche »Bildakte« (Bredekamp) stehen Fotografien von Erhängungen, die während des Ersten Weltkriegs in Südosteuropa aufgenommen wurden, Aufnahmen deutscher Wehrmachtsangehöriger, die Erhängungen sogenannter »Partisanen« an der Ostfront zeigen, oder auch die Folterbilder aus dem Gefängnis von Abu Ghraib im Irak, die 2004 weltweit für Empörung sorgten.[30] Der Zweck des Verbrechens liege [auch, CB] im Betrachten seines Bildes, erklärt dazu Bredekamp. Das Bild soll die Augen des Rezipienten erreichen, »willentliches Ansehen bedeutet Komplizenschaft. [...] Wenn das Töten eines Menschen den Zweck hat, seinen Tod zum Bild werden zu lassen, dann ist das Betrachten dieses Bildes unabdingbar ein Akt der Beteiligung. Schon das noch so kritische öffentliche Bewerten bedeutet eine Bestätigung. [...] Die effektivste Gegenwaffe aber wäre das Schweigen.«[31]

27 Paul, Bilder, S. 283. Das Argument, »Gegenbilder« zur offiziellen, von den Ereignissen abstrahierenden Bildberichterstattung zu verbreiten, um zu zeigen, »wie der Krieg aussieht«, führen heute auch Kriegsfotografen regelmäßig an. Vgl. die Beispiele bei Geimer, Bilder, S. 249.

28 Paul, Bilder, S. 484.

29 Horst Bredekamp in zwei Gesprächen mit Ulrich Raulff, Handeln im Symbolischen. Ermächtigungsstrategien, Körperpolitik und die Bildstrategien des Krieges, in: Kritische Berichte 33 (2005) 1, S. 5–11. In diesen Zusammenhang gehört auch die Frage nach dem Recht der Abgebildeten (bzw. ihrer Angehörigen), eine Veröffentlichung zu verweigern.

30 Vgl. Anton Holzer, Die Kamera und der Henker. Tod, Blick und Fotografie, in: Fotogeschichte 20 (2000) 78, S. 43–62; ders. Augenzeugen. Der Krieg gegen Zivilisten. Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg, in: Fotogeschichte 22 (2002) 85/86, S. 45–74; Kathrin Hoffmann-Curtius, Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten, in Fotogeschichte 20 (2000) 78, S. 63–76. Zu Abu Ghraib Anton Holzer, Schatten; Gerhard Paul, Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«, Göttingen 2005, S. 181–202; Godehard Janzing, Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte, in: Kritische Berichte 33 (2005) 1, S. 21–35.

31 Bredekamp/Raulff, Handeln, S. 10.

Durch die Kamera, die am Tatort war, ist der heutige Betrachter dort, wo er nicht sein sollte. Mittels apparativ festgehaltener Blicke bekommt er etwas zu sehen, das er als Ereignis selbst nicht gesehen hat, aber zur eigenen Imagination macht.[32] Diese Betrachterposition hat der Schriftsteller Hans-Ulrich Treichel nach dem Besuch einer historischen Ausstellung zum Judenmord beschrieben: »Großformatige Fotos von Verhafteten und zur Deportation Zusammengetriebenen gab es dort, Fotos von Männern und Frauen kurz vor ihrer Exekution, darunter eines mit Porträts von drei alten Männern, die direkt in die Augen des Betrachters blicken, und ein ebenso großformatiges Foto von einer halb entkleideten jungen Frau, der die Kleider auf offener Straße heruntergerissen wurden und die schamvoll ihre Blößen zu bedecken suchte. Als ich das Foto mit der jungen Frau betrachtete [...], sagte der Schriftsteller, [der Begleiter Treichels, ein nach Frankreich emigrierter Jude deutscher Herkunft, CB], dass man angesichts eines solchen Fotos zu der Wahrnehmung gezwungen werde, dass die misshandelte Frau schöne Brüste habe. Schlimmer noch fände er allerdings, dass man bei der Betrachtung der drei alten Männer, die, so die Schrifttafel unter dem Bild, auf dem Weg zu ihrer Erschießung seien, die ganz schamlose Genugtuung darüber verspüre, dass man selbst noch am Leben sei und das Glück habe, hier am schönen Wannsee in einer gepflegten Villa den Todgeweihten in die Augen schauen zu dürfen. [...] Sie seien, so empfinde zumindest er es, gar nicht tot und schon gar nicht Menschen einer vergangenen Zeit, sondern ganz und gar gegenwärtig. Und die Fotografien seien es, die diese Menschen gegenwärtig hielten. [...] Die misshandelte junge Frau bedecke sich in diesem Augenblick ihre Brüste, sagte der Schriftsteller, und in diesem Augenblick würden sie und ihre unbedeckten Brüste von uns, den Beobachtern der Szene, angestarrt werden. [...] Noch immer müsse die Frau sich öffentlich entblößen, und noch immer müssten die drei alten Männer sich in ihrer Todesangst angaffen lassen.«[33]

In der Fotogeschichte wird seit Mitte der 1980er Jahre vor allem im Kontext nationalsozialistischer Kriegsfotografien von knipsenden Soldaten und Fotografen der Propagandakompanien darüber nachgedacht, dass die Fotografie den Blick des Fotografen konserviert, und, wer das Foto später zeigt und betrachtet, diesen in die Gegenwart fortsetzt.[34] Diese Deutung geht von bestimmten medientheoretischen Vorannahmen aus: dass der Blick der Kamera (Blende, Verschlusszeiten, Ausschnitt etc.) identisch ist mit der Einstellung des Fotografen gegenüber denen, die er fotografiert, und dass der Fotograf im Moment der Aufnahme die Kontrolle darüber besitzt, was ins Bild gerät. In dieser Weise befragt, so die Annahme, versprechen *Fotografien-wider-Willen* bei genauer Lektüre Auskunft über Mentalitäten und Einstellungen des Fotografen, ihrer Auftraggeber oder auch der Zuschauer von

32 Vgl. Martin Schulz, Die photographische Repräsentation der Shoah. Zur ikonoklastischen Kritik ihrer bildmedialen Vergegenwärtigung, in: Bettina Banasch/Almuth Hammer (Hg.), Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah, Frankfurt am Main/New York 2004, S. 191–210, S. 209.

33 Hans-Ulrich Treichel, Am Großen Wannsee, in: Merkur 548 (1994), S. 1030–1033.

34 Zuerst Dieter Reifarth/Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Kamera der Henker, Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa, in: Fotogeschichte 3 (1983) 7, S. 57–71. Vgl. auch Florian Freund/Bertrand Perz/Karl Stuhlpfarrer, Bildergeschichte – Geschichtsbilder, in: Hanno Loewy/Gerhard Schoenberner (Red.), »Unser einziger Weg ist die Arbeit«. Das Getto in Lodz, 1940–1944, Wien 1990, S. 50–58; Ahlrich Meyer (Hg.), Der Blick des Besatzers. Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942–1944 = Le regard de l'occupant, Bremen 1999.

Gewaltakten, deren Blicke, Gesten und Haltungen häufig ebenfalls im Foto fixiert sind. Der aufklärende Text verspricht den im Foto materialisierten Täterblick zu dekonstruieren.

Nun situiert der Kamerablick zwar den zukünftigen Betrachterblick, er verfügt aber nicht über den alleinigen Herrschaftsanspruch. Vordergründig betrachtet nimmt die Fotografie den Blick des Fotografen – und auch Blicke des Publikums am Ort des Ereignisses – auf. Tatsächlich aber ändert sie das Geschehen radikal, »sie hält einen Augenblick fest, der flüchtig war, sie öffnet den Kreis der Betrachter, und sie verändert vor allem das Drama des [Leidens oder des] Todes, indem sie ermöglicht, dass es immer wieder neu vorgeführt wird.«[35] Treichels Beobachtung in der Berliner Ausstellung zeigt, wie das Wechselspiel zwischen dem »Blick der Fotografie« und dem des empirischen Betrachters in einer Dissonanz enden kann, der Akt des Sehens im Betrachter lediglich Widerwillen und Abwehr hervorruft.[36] Wenn es nach ihm ginge, zitiert Treichel seinen Begleiter, dann müsste man die Fotos aus der Ausstellung entfernen.

»Wo es um das Betrachten des Leidens anderer geht, sollte man kein ›Wir‹ als selbstverständlich voraussetzen.«[37] Im Kontext ihrer Rezeption beginnt eine Fotografie mehr zu erzählen, als sie zunächst erzählen sollte. Sobald sie veröffentlicht und vervielfältigt und damit selbst zu Protagonisten der Geschichte werden, können die »konservierten Täter-Blicke«, die einen Blick für die zukünftigen Blicke festgehalten haben, ganz verschiedene Blicke erzeugen: unmittelbare, wieder erkennende, voyeuristische, entsetzte, schockierte, betroffene, abwehrende, aggressive, ungläubige Blicke, auch distanziert intellektuelle, die vom Unmittelbaren abstrahieren.[38] »Die Optik der Bilder ist frei von Mitleid oder Grausamkeit«, schreibt Bernd Hüppauf, der am Beispiel von Fotografien von Wehrmachtsfotografen der Frage nachgegangen ist, welche Wirkungen der Blick auf Abbildungen von Massenmorden für das Erinnern in der Gegenwart haben kann. Als bloße Täterzeugnisse seien Fotografien der Gewalt unzureichend verstanden: »Ihre gattungsgemäße moralische Indifferenz muß in konkrete Zusammenhänge ihres Entstehens und Betrachtens gerückt werden, damit gesellschaftliche Amoralität sich zeigen kann.«[39] So können Fotografien, wie der Fotohistoriker Anton Holzer anhand der Aufnahme einer Hinrichtung im Ersten Weltkrieg zeigt, »auf geradezu unheimliche Weise Stellung beziehen gegen jene, die sie aufgenommen haben.«[40]

35 Holzer, Kamera, S. 48.
36 Vgl. Larsen, Blick, S. 5.
37 Sontag, Leiden, S. 13.
38 Schulz, Repräsentation, S. 204.
39 Bernd Hüppauf, Der entleerte Blick hinter der Kamera, in: Hannes Heer u. Klaus Naumann (Hrsg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944, Hamburg 1995, S. 504–527, S. 512. Dass die Rezeptionsbedingungen von Fotografien wesentlich vom Ort ihrer Präsentation mit beeinflusst werden, betont auch Sontag, Leiden, S. 139 f.: »Quälende Fotos vom Leiden anderer Menschen in einer Kunstgalerie zu betrachten scheint deplaziert. Selbst die 1945 in den Konzentrationslagern aufgenommenen Bilder, deren Ernst und Eindringlichkeit ein für allemal gesichert scheint, wirken und wiegen sehr unterschiedlich, je nachdem, wo man sie sieht: in einem Fotografiemuseum [...]; in einer Galerie für zeitgenössische Kunst; in einem Museumskatalog; im Fernsehen; auf einer Seite der New York Times; auf einer Seite der Zeitschrift Rolling Stone; in einem Buch.«
40 Holzer, Schatten, S. 14 zeigt, wie eine Aufnahme, die als Propagandabild für die österreichische Seite gedacht war, schon nach kurzer Zeit zum Beweis für die Barbarei des k.u.k. Regimes geworden war.

Ein Beispiel: Im seit vielen Jahren zum Klassiker der Fotogeschichtsschreibung des Holocaust avancierten Bildband »Der gelbe Stern« (1960), der vielen geschichtswissenschaftlichen und populären Publikationen als visuelles Archiv dient und bis heute aufgelegt und angeschaut wird und in dem auch die Aufnahmen zu finden sind, von denen Treichel spricht, betont der Autor Gerhard Schoenberner zunächst die Herkunft der Fotografien als Aufnahmen der Täter: »Wären sie aus der Perspektive der Verfolgten gemacht, die ihre eigenen Leiden und die Grausamkeiten ihrer Peiniger darstellen, es ergäbe sich ein anderes Bild.«[41] Schoenberners Absicht war, die Fotografien als Selbstbild der Täter *und* als Abbild der Tat zu zeigen. Gezwungen sich ablichten zu lassen, treffen die Blicke der Opfer in die Kamera den, der Jahre später ihre Fotos anschaut. Der mitfühlende Blick, den Schoenberner seinen Lesern durch Kommentare und die Bilddramaturgie nahe legt, bricht mit der anfänglichen Allianz zwischen der Kamera und denen, deren Taten sie als Bild aufgezeichnet hat: »Es ist aufregend zu beobachten, wie in diesen Bildern dennoch die Wahrheit immer wieder durchschlägt. Wie viel menschliche Würde die Opfer noch in größter Erniedrigung und Ohnmacht bewahren und wie Rohheit und Gewalt, die sich eitel spreizen, dagegen erbärmlich und gemein werden.«[42] Schoenberners zur »Kommunikation zwingende Konfrontation mit dem gebannten Blick«[43] imaginiert eine Betrachterposition, welche die Macht besitzt, im Nachhinein den namenlosen Opfern ihre »Würde«, das »Gesicht« zurückzugeben. Fototheoretisch übersetzt hieße das: Ein Foto zeigt, was der aktuelle Betrachter, gebunden an seinen jeweiligen historischen Ort, sein Wissen, seine individuellen und politischen Einstellungen darin erkennt.[44] Eine konstruktivistische Lesart *avant la lettre*: Die Wahrheit des Fotos liegt in dem, was der Betrachter sieht.

Der New Yorker Literaturwissenschaftler Ulrich Baer hat sowohl die Perspektivierung von Fotografien als Materialisierung eines »Täterblicks« kritisiert wie die optimistischere Lesart einer abstrakten Humanität, welche die Würde des passiven Opfers empathisch und identifikatorisch bestätige.[45] Auch Baer geht davon aus, dass zwischen dem Blick des Fotografen und dem des späteren Betrachters ein Unterschied besteht, begründet dies aber vom Medium, der Fotografie her. Im Unterschied zum Maler kann dem Fotografen etwas ins Bild geraten, das er nicht wahrgenommen hat.[46] Aufgabe des heutigen Betrachters sei es,

41 Gerhard Schoenberner, Der gelbe Stern. Die Judenvernichtung in Europa 1933–1945, Hamburg 1960, S. 6. Zu diesem Buch auch Cornelia Brink, »Ein Buch von Toten«. Gerhard Schoenberners Fotodokumentation »Der gelbe Stern«, in: Jürgen Danyel/Jan-Holger Kirsch/Martin Sabrow (Hg.), Fünfzig Klassiker der Zeitgeschichte (Festschrift für Konrad H. Jarausch), Göttingen 2007, S. 61–65 mit weiteren Literaturhinweisen.

42 Schoenberner, Stern, S. 7.

43 Habbo Knoch, Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001, S. 714.

44 Ein erhellendes Beispiel für die Zeitgebundenheit der Blicke, hier auf Gewaltdarstellungen in Computerspielen, bringt Matthias Mertens, »Shoot 'em up!« Computerspiele als Vorlagen für Massaker oder für Massakerdiskussionen?, in: Christine Vogel (Hg.), Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2006, S. 250–256.

45 Ulrich Baer, Spectral Evidence, The Photography of Trauma, Cambridge Mass. 2002, S. 177, dazu auch S. 155. Sontag, Leiden, S. 119 formuliert noch schärfer: »Die imaginäre Nähe zum Leiden anderer, die uns Bilder verschaffen, suggeriert eine Verbindung zwischen den fernen, in Großaufnahme auf dem Bildschirm erscheinenden Leidenden und dem privilegierten Zuschauer, die in sich einfach unwahr ist.«

46 Baer, Evidence, S. 149, 169, 171, 177.

sehr genau hinzuschauen, auf Details im Bild zu achten, die Bilder in Bewegung zu setzen, um zu sehen, was dem Fotografen entgangen sein könnte und um Differenzen zwischen dessen Blick und dem eigenen zu bestimmen.[47] Am Beispiel von Farbfotografien aus dem Ghetto in Lodz, deren Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte gut bekannt ist, informiert Baer nicht nur über die Ereignisse, die in den Fotos festgehalten sind, er gibt den Lesern seines Buches, die einige dieser Bilder mit ihm betrachten, etwas zu sehen, lässt ihre Vorstellungskraft arbeiten. Bei der Betrachtung und Analyse der Fotos hat Baer sich vom Vorgehen des polnischen Dokumentarfilmers Dariusz Jablonski inspirieren lassen.[48] In dessen Film »Der Fotograf« schweift die Kamera über ein Foto, hält an, zoomt Ausschnitte näher heran, um dann wieder auf Distanz zu gehen. »It highlights a tension between perceived and photographed reality, between factual and experienced truth that forces viewers to reflect on their role as active participants in, and secondary witnesses to, the emergence of this unhealed past.«[49]

Im Unterschied zu den anfangs vorgestellten Perspektivierungen von *Fotografien-wider-Willen* insistiert Baer außerdem auf einer grundsätzlichen Differenz zwischen dem Wissen des heutigen Betrachters um den Ausgang des fotografierten Ereignisses und der Offenheit der Situation, wie sie sich im Augenblick der Aufnahme für den Fotografierten darstellt. Dieser habe nicht wissen können, was geschehen würde, und genau das habe die nachträgliche Interpretation mit zu berücksichtigen. In den Blicken der Fotografierten deren zukünftigen Tod zu erkennen, heißt nach Baer rückwärtsgewandte Prophetie zu betreiben, die Tat im Nachhinein zu bestätigen. Baer kann sich damit – wie Schoenberner und Treichel das auch tun – nur auf Aufnahmen lebender, potenziell identifizierbarer Opfer des NS-Apparats beziehen, nicht auf Fotos von Toten. »Many Holocaust images«, schließt er diese aus, »cannot be salvaged from the Nazi gaze.«[50]

Beim nachträglichen Betrachten der Fotos

Fotografien legen Zeugnis ab über die Zeit: »Das, was zu sehen ist, war.«[51] Das unterscheidet sie von der Malerei. Beim Anblick eines Gemäldes, das Judith mit dem abgeschlagenen Kopf des Holofernes zeigt, oder den von Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastian weiß heute jeder, das ist kein realer Mensch.[52] Anders bei den hier untersuchten Fotografien: Im Augenblick der Aufnahme wurde Menschen etwas angetan, ohne die Tat gäbe es das Foto nicht. Das macht seine besondere Brisanz aus, die auch konstruktivistische Analysen anscheinend nicht vollständig haben bannen können.[53]

»Beim nachträglichen Betrachten von Fotos,« schreibt Bernd Hüppauf, »ergibt sich notwendig eine Spannung zwischen dem gegenwärtigen Blick und dem Blick von einst. Mit

47 Ebd., S. 145.
48 Dariusz Jablonski, Der Fotograf (poln. »Fotoamator«). Dokumentarfilm, Polen u. a. 1998. Dieses Verfahren, filmische Verfahren auf die Fotoanalyse zu übertragen, lohnte sicher weitere Überlegungen.
49 Baer, Evidence, S. 153.
50 Baer, Evidence, S. 174. Diese zukunftsoffene Lektüre von Fotografien führen die Beiträge aus in: Ulrich Baer (Hg.), Enden der Fotografie = Ends of photography. Figurationen 7 (2006).
51 Baer, Evidence, S. 7.
52 Bredekamp/Raulff, Handeln, S. 8.
53 Nicht selten wird diese Haltung Fotografien gegenüber auch auf solche Bilder übertragen, die wie Fotos aussehen, aber am Bildschirm hergestellt bzw. bearbeitet wurden.

dem Blick verändert sich das Bild selbst, und diese Spannung verlangt nach sprachlicher Auflösung.«[54] Um die Auflösung dieser Spannung ringen auch die vorgestellten Blicke auf *Fotografien-wider-Willen*. Die genannten Autoren beziehen den gegenwärtigen Betrachter explizit in die Bildanalyse mit ein: sei es als Adressaten einer friedenspädagogisch motivierten Aufklärung über die Schrecken des Krieges oder als einen, der sich durch sein Hinschauen zum Teilnehmer eines »Bildakts« macht; sei es als Zuschauer, der den Blick von Tätern auf deren Opfer reproduziert, oder – umgekehrt – in den Fotos der Täter Zeichen letztlich unzerstörbarer Humanität der Opfer erkennt, und schließlich als einen, der den Blick aufmerksam über das Foto gleiten lässt, um als »sekundärer Zeuge« wahrzunehmen und in Erinnerung zu rufen, was der Fotograf im Augenblick der Aufnahme übersehen haben könnte. Alle erwähnten Aufnahmen zeigen anonyme Menschen. Ob und wie das Wissen über die Identität eines Abgebildeten die Möglichkeiten der zitierten Lesarten in spezifischer Weise einschränkt oder auch erweitert, bliebe zu klären. Auch wenn mir diese Lesarten der Fotografien jede auf ihre Art zu statisch erscheinen, bringen sie mit der ausdrücklichen Thematisierung des Betrachterblicks etwas ins Spiel, das die Interpretation fotografischer Quellen von der schriftlicher unterscheidet und unbedingt genauere Beachtung verdient: die spezifische Interaktion nicht allein von zeitgenössischem, sondern auch von *forschendem* Blick und Medium, die das technische in ein mentales Bild übersetzt.[55]

Sie legen nahe, genauer über die Voraussetzungen des Sehens nachzudenken, die unvermeidlich in die wissenschaftliche Analyse und Kommentierung von Fotos im Allgemeinen, *Fotografien-wider-Willen* im Besonderen eingehen. Wer wissenschaftlich über Fotografien physischer und psychischer Gewalt schreibt, rekonstruiert nicht nur Umstände, die ein Ereignis zum Foto werden ließen, das später in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder neu gesehen wurde. Er gibt mit der Analyse selbst etwas zu sehen. Welche Fotos werden gezeigt? Wozu soll man sie zeigen? Wie kann man sie zeigen? Mit welchen Reaktionen ist zu rechnen? »Was soll man mit dem Wissen anfangen, das Fotos von fernem Leiden vermitteln?«[56] Eine allgemeingültige Antwort auf diese Fragen gibt es nicht. Mich hat Susan Sontags Verzicht auf Bilder in ihrem Buch »Das Leiden anderer betrachten« ebenso so überzeugt wie Anton Holzers detailreiche Beschreibungen einiger Fotografien von Erhängungen aus dem 1. Weltkrieg. Sie lassen den Leser und Betrachter den Blick des Wissenschaftlers an den Fotografien ebenso nachvollziehen wie die Blicke historischer Akteure.[57]

Wenn es darum geht, »*Fotografien-wider-Willen*« zu zeigen oder nicht zu zeigen, vermischen sich leicht wissenschaftliche und ethisch-politische Begründungen. Vielleicht ist

54 Bernd Hüppauf, Der entleerte Blick hinter der Kamera, in: Hannes Heer/ Klaus Naumann (Hg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht, Hamburg 1995, S. 504–527, hier S. 519.

55 Vgl. Hans Belting, Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild, in: ders., Bild-Anthropologie, München 2001, S. 213–239, S. 224.

56 Sontag, Leiden, S. 115.

57 Sich zu beschränken auf die »Ethik einer Offenlegung der Bildproduktionsverfahren«, die sich an den Regeln kritischer Editionsphilologie orientieren sollte, wie Bernd Blaschke vorschlägt, greift zu kurz: »Die Auswahl, Zusammenfügung, Lückenfüllung und deren Offenlegung bei der Herstellung von Texten aus Überlieferungsstufen wären dann der Leitfaden für Verfahrensregeln der Bild-Produktions-Kommentierung [...].« Bernd Blaschke: How to do Science with Pictures. Bild-Rhetoriken in Wissenschaft und Technik. (Rezension von: Martina Heßler [Hg.]: Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit. München: Wilhelm Fink 2006). URL: <http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Blaschke3770542118_1571.html> [27.8.2007].

anderes auch nicht möglich? Über historische Kriegsfotografien etwa wird im Kontext der gegenwärtigen Bildberichterstattung über Kriege geschrieben und publiziert. Wer zuvor schon wissenschaftlich über Kriegsfotos publiziert hatte, konnte im Frühjahr 2004 fast sicher sein, von Medien als Experte oder Expertin über die Folterbilder aus Abu Ghraib befragt zu werden. Mit der Veröffentlichung von *Fotografien-wider-Willen* bewegen sich auch historische Analysen heute unvermeidlich in einem Kontext, wo Darstellungen von Gewalt als »medialer Normalfall« gelten. Man hat, mit anderen Worten, auch zu entscheiden, welche Bilder man in diesen Bildermarkt »einspeist« und wann und aus welchen Gründen man darauf verzichtet.[58] Für den Forschenden kann das im Einzelfall heißen, viel Arbeit am Bild und an den Blicken, die es zeigt und evoziert, zu leisten, um dann begründen zu können, warum man diese Anstrengung nicht durch Fotos anschaulich macht. Oder umgekehrt: Man braucht gute Gründe, um manche Fotos zu zeigen. »Bislang nie gezeigte Bilder« zu präsentieren, ist ein Argument für den Buch- oder Fernsehmarkt, nicht notwendig auch eines für Historiker.

58 Dazu auch: Aufklärung statt Schreckensbilder, Gespräch mit Wolfgang Benz, in: Die Tageszeitung, 22.3.1996, S. 12.