

Fotografische Augenzeugenschaft

Ethische und ästhetische Perspektiven im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv

Dissertation

zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie

am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Elisabeth Maria Hofmann

Berlin 2015

Erster Gutachter: Professor Dr. Klaus Krüger
Zweiter Gutachter: Professor Dr. Peter Geimer

Tag der Disputation: 13. Juni 2016

Inhalt:

I Einführung

- (a) Problemstellung und Begriffe 3
- (b) *In medias res*: der Libanonkrieg 2006 im World Press Photo-Archiv 8
- (c) Struktur und Methode 13

II Fotojournalistische Praktiken in theoretischer und historischer Perspektive

1. Das fotografische Bild im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv

- (a) Von der Wirklichkeitsfotografie zur Kulturtechnik 21
- (b) Zur Relevanz der journalistischen Fotografie 26
- Exkurs über Frames und Stereotypen 32
- (c) World Press Photo als Universalsprache, Archiv und Wettbewerb 35

2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft

- (a) Programmatik des fotografischen Humanismus: *The Family of Man* 41
- (b) Humanistische Fotografie und Ideologie in der Kritik 46
- (c) Fotogeschichtliche Revisionen humanistischer Fotografie 51

3. Diskursive Transformationen in den World Press Photo-Jahrbüchern und Newslettern

- (a) Witz und Pathos der universellen Sprache (1960er und 70er Jahre) 60
- (b) Institutionelle Diplomatie und stilistische Vielfalt (1980er Jahre) 67
- (c) Pluralität und Subjektivität der Perspektiven (1990er Jahre) 74
- (d) Historisierung und Verwissenschaftlichung (1995/2005) 82
- Exkurs über fotokritische und medienethische Kontexte 89

III Fotografische Augenzeugenschaft im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv

4 Fotojournalistische Autorität und Anonymität

- (a) Autorschaften zwischen Fotoarchiv und Fotoalbum 97
- (b) Subversivität anonymer Fotografien 105
- Exkurs über die Ikonografie der Hinrichtung 108
- (c) Anonyme Subversionen fotojournalistischer Kontexte 111

5 Integrative versus invasive Bildstrategien

- (a) Perspektiven der Identifikation 115
- (b) Invasions-, Fremd- und Insiderperspektiven im Irakkrieg 2003 123

6 Ästhetische Grenzen und Entgrenzungen

- (a) Visuelle und visualisierte Tabus 131
- (b) Ereignisse im Abseits: fotografische Irritationen 140
- (c) Fotografie und Forensik 153

IV Ethik und Ästhetik der fotografischen Augenzeugenschaft

7 Zeugenschaft und distanzierte Betrachtung

- (a) Ethische Räume der Fotografie 160
- (b) Zur historischen Medialität der Verantwortung 169
- (c) Unentschuldbarkeit im medialen und sozialen Kontext 173

8 Medienkritische Revisionen des Leidens in der Fotografie

- (a) Abstumpfung und Rechtfertigung 178
- (b) Ästhetisierung und Ethik des Schönen 182
- (c) Diskurse der Wertung 188

9 Fotografische Augenzeugenschaft in Migrationen

- (a) Flüchtlingsikonografien 191
- Exkurs über die Gesichter der Flucht im Kosovokrieg 1998/1999 197
- (b) Visuelle Architekturen der Migration 205
- (c) Transitorische Heimaten 215
- (d) Fotografische Migrationen 227

V Schlussbetrachtung

- (a) *Testify*: Resümee mit Rücksicht auf einen Song 239
- (b) Ausblick zur Zeitgenossenschaft 246

ANHANG

1 Abbildungsverzeichnis 250

2 Literaturverzeichnis

- (a) Texte 291
- (b) Audiovisuelle Medien 317
- (c) Webseiten 317

3 Zusammenfassungen 319

4 Danksagung 323

5 Lebenslauf 324

I Einführung

Journalism has discovered that the camera is one of its most powerful tools. A picture can often tell more than thousands of words, and a picture made by photography implies by its method of production a basis of fact. All know that such an implication is untrue, but everyone accepts the photograph as the pictorial evidence of an eye-witness – the cameraman.

(Beaumont Newhall, 1938)

Problemstellung und Begriffe

Der erste World Press Photo-Wettbewerb fand 1955 in Amsterdam statt, veranstaltet von der Niederländischen Vereinigung der Fotoreporter (NVF) anlässlich ihres 25. Jubiläums. Zu dieser Zeit existierte die internationale Fotografenagentur Magnum Photos bereits seit acht Jahren. Als Zusammenschluss von freien Fotojournalisten ohne vertragliche Bindungen an Zeitungen und Magazine wurde Magnum Photos zur Qualitätsmarke für Reportagefotografien mit individuellen ethischen und ästhetischen Ansprüchen. Parallel dazu entwickelte sich World Press Photo unter der 1960 gegründeten gleichnamigen Stiftung zum größten und renommiertesten Wettbewerb für journalistische Fotografie.¹ In weiterer fotohistorischer Zeitgenossenschaft ist die ebenfalls im Jahr 1955 im New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) eröffnete Fotoausstellung „The Family of Man“ bemerkenswert. Die im Anschluss jahrelang durch zahlreiche Museen der Welt tourende Sammlung von fotografischen Bildern ‚des Menschen‘ wurde 2003 in das Weltdokumentenerbe der UNESCO aufgenommen.² Somit koinzidiert die Gründung des World Press Photo-Wettbewerbes mit fotogeschichtlichen Ereignissen und Institutionalisierungen, die nachhaltig die Bedeutung der journalistischen Fotografie beeinflussen. Den historischen Kontext bilden die Verhandlungen um menschenrechtliche und humanitäre Abkommen, die einen politischen Minimalkonsens zwischen den konkurrierenden Machtinteressen im ersten Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg herstellen sollten. Innerhalb dieser kulturhistorischen Bedingungen ist das traditionelle humanistische Ethos der journalistischen Fotografie zu verorten. Die so motivierte fotojournalistische Praxis zeigt, wie eng die

¹ Die Geschichte der Stiftung World Press Photo mit einer statistischen Vollerhebung der thematischen Struktur der Wettbewerbsbilder bietet Alexander Godulla: Fokus World Press Photo. Eine Längsschnittanalyse „ausgezeichneter“ Pressefotografie von 1955 bis 2006, Diss. Universität Eichstätt-Ingolstadt, 2009. Online unter <https://opus4.kobv.de/opus4-ku-eichstaett/frontdoor/index/index/docId/27> (abgerufen am 11.5.2015). Darüber hinaus sind Fakten zum Wettbewerb auch dem Onlinearchiv zu entnehmen: <http://www.archive.worldpressphoto.org/> (abgerufen am 11.5.2015).

² <http://www.steichencollections.lu/de/The-Family-of-Man> (abgerufen am 7.4.2015).

Suche nach einer politischen und sozialen Lebensrealität mit ästhetischen Fragestellungen verbunden ist. Die dafür grundlegende Ästhetik der einzelnen Fotografien verschwindet jedoch sowohl in den empirischen Analysen der Medien- und Kommunikationswissenschaften als auch in den Schwerpunktsetzungen der kunstwissenschaftlichen Forschungen. In letzteren ist der World Press Photo-Wettbewerb ein Repräsentant der massenmedialen Bildproduktion, der vor allem als Negativfolie für künstlerisch komplexe und tiefgründige Projekte in den Blick gerät.³ Demgegenüber sollen die in dieser Arbeit unternommenen Einblicke in das Wettbewerbsarchiv zeigen, dass der Fotojournalismus äußerst heterogene ästhetische Perspektiven umfasst, die eine pauschale Abwertung nicht rechtfertigen. Dabei geht es nicht um eine Integration dieser Bilder in den kunstwissenschaftlichen oder fototheoretischen Diskurs, sondern um eine Öffnung dieser akademischen Disziplinen für die Lebensweltlichkeit und auch Popularität der journalistischen Fotografie.

Fotojournalistische Praktiken erzeugen und vermitteln visuelle Wirklichkeiten des Humanen, indem das fotografische Verfahren die kulturell determinierte Optik des menschlichen Auges ins Bild umsetzt. Somit setzt die fotografische Augenzeugenschaft genau das voraus, was die Fotografien zu entdecken versprechen. Auf diese Weise ist das Selbstverständnis der fotojournalistischen Praxis in ebenso kongenialer wie prekärer Weise mit ihrem Gegenstand verbunden. Als einer der frühesten Fotohistoriker hat Beaumont Newhall in einem Aufsatz von 1938 diese intrikate Beziehung in dem Berufsbild des Fotojournalisten als Augenzeugen formuliert: „A picture [...] made by photography implies by its method of production a basis of fact. All know that such an implication is untrue, but everyone accepts the photograph as the pictorial evidence of an eye-witness – the cameraman.“⁴ Diese Vorstellung tradiert und institutionalisiert der Band zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen von World Press Photo mit dem Titel „Eye witness“.⁵ Auch die folgenden Jahrbücher von 1986 bis 1993 tragen auf dem Cover den Schriftzug „Augenzeugen“. Das Buch zum vierzigjährigen Jubiläum im Jahr 1995 erweitert das historiografische Sinnbild vom fotografierenden Augenzeugen in der titelgebenden Metapher vom „Spiegel der Kritik“. Somit visualisiert die Augenzeugin das Geschehen vor Ort in Fotografien, die dann einem zumeist entfernten Publikum zeigen, „wie sich das Rad der Geschichte dreht“.⁶ Die Bilder geben Gelegenheit darüber zu reflektieren und zu resümieren, was sich im

³ Vor der Negativfolie des Fotojournalismus werden beispielsweise die Arbeiten von Luc Delahaye, Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar, Sophie Riestelhueber, Alan Sekula, Bruno Serralongue und anderen diskutiert.

⁴ Beaumont Newhall: Documentary approach to photography, in: Parnassus 10/3 (März 1938), S. 2–6, hier S. 2.

⁵ Harold Evans: Eye witness. 25 years through World Press Photos, London 1981.

⁶ Stephen Mayes (Hg.): Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo, Düsseldorf 1995, S. 3.

gegenwärtigen Erleben und der unmittelbaren Wahrnehmung der Reflexion entzieht. Diese Überzeugung setzt nicht nur die konventionelle Indexikalität der fotografischen Reproduktionstechnik voraus, sie besteht darüber hinaus auf einem erzählerischen Potential des fotografischen Bildes. Die Fotografie ist darum ebenso geschichts- wie geschichtenträchtig, sodass zahlreiche namhafte Autorinnen und Autoren aus dem literarischen Feld das kritische und theoretische Nachdenken über fotografische Praktiken maßgeblich beeinflussen.⁷ Mit Blick auf die kanonischen Texte zur Fotografie von Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger und anderen prominenten Persönlichkeiten der Literaturgeschichte spricht Michael Neumann daher von den poetologischen Effekten des „Photographischen“, die aus dem problematischen Verhältnis „zwischen vermeintlich eindeutigen technischen Bildern und den Dispositionen der Betrachter“ resultieren.⁸

Die wahrnehmungspsychologische Nähe des fotografischen Bildes zum visuellen Erleben verbindet soziale Zeugenschaft und apparative Authentizität in einem gemeinsamen produktionsästhetischen Augenblick. Dies begründet die gesellschaftliche Funktion des Fotojournalismus als professionelle Augenzeugenschaft und visuelle Geschichtsschreibung, in der sich die gesellschaftlichen Verhältnisse spiegeln.⁹ Aus wissenschaftlicher Perspektive liegt es nahe, diesen fotojournalistischen Anspruch der Neutralität und Objektivität hinsichtlich seiner ideologischen Bedingtheit zu kritisieren und sein notwendiges Scheitern vorzuführen. Stattdessen soll hier die Figur des Augenzeugen mit der Metapher des Spiegels als ethisches und ästhetisches Modell der Repräsentation erörtert werden, das weitaus älter als das fotografische Medium ist.¹⁰ In seinen Studien zur „Semantik geschichtlicher Zeiten“ hat Reinhart Koselleck die Spiegelmetapher als Topos der antiken Geschichtsschreibung analysiert. Demzufolge gleicht die Arbeit des Historikers der Funktion eines Spiegels, der das Bild der Geschichte zurückwirft. Diese historiografische Spiegelmetapher verbindet einen naiven Realismus mit den Vorstellungen von „nackter Wahrheit“ und „Unparteilichkeit“ im Modus des Sehens, sodass Geschichte im Rekurs auf

⁷ Jan Baetens: *Conceptual limitations of our reflection on photography. The question of „interdisciplinarity“*, in: James Elkins (Hg.): *Photography theory*, New York; London 2007, S. 53–73, hier S. 57f.

⁸ Michael Neumann: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, Dresden 2006, S. 18f. Die „Literaturgeschichte der Photographie“ ist darum auch eine „Kulturgeschichte der Evidenz“ (ebd.).

⁹ Von einer „tentation d’écrire l’histoire à chaud, par les photographies“ spricht Benjamin Stora: *Les photographes d’une guerre sans visage. Image de la guerre d’Algérie dans des livres d’histoire(s)*, in: *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Ausst. Kat. BDIC/Musée d’histoire contemporaine, Paris 2001, S. 237–243, hier S. 237.

¹⁰ Einen kurzen Überblick mit weiterführenden Literaturhinweisen geben die Einträge „Silberspiegel“ und „Zeuge“ in Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006, S. 201–203 und 265–268.

den Augenzeugen entsteht.¹¹ Dessen Blick- und Erfahrungsperspektive konstituieren einen empirischen Zusammenhang von Sehen und Präsenz, auf dem die authentifizierende Epistemologie der visuellen Evidenz basiert.¹² Das daraus folgende Geschichtsbild einer „fortlaufende[n] Gegenwart“ wandelt sich erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts, als ‚Geschichte‘ zu einem Reflexionsbegriff der europäischen Aufklärung wird.¹³ Mit deren „Entdeckung der Standortbindung als Voraussetzung geschichtlicher Erkenntnis“ ändert sich auch die mediale Bedeutung des Augenzeugen. Diese Figur gleicht keinem Spiegel, sondern insistiert darauf, dass die „Bedingungen geschichtlicher Verläufe und die Bedingungen des Handelns in ihr und ihrer Erkenntnis“ aufeinander bezogen sind.¹⁴

Vor dem Hintergrund dieser historiografischen Tradition folgt die Identifikation der fotografischen Augenzeugenschaft mit der Metapher des Spiegels einem doppelten Irrtum: Sie verkennt die geschichtliche Erkenntnis wie auch die fotografische Praxis in ihrer Standortgebundenheit, das heißt in der Abhängigkeit fotografischer beziehungsweise historischer Bedeutungen von den zeitlichen und räumlichen, materiellen und geistigen Produktions- und Rezeptionserfahrungen. Darum ist die Figur des Historikers für Koselleck durch die Korrespondenzen der antiken Historie mit den Disziplinen der Grammatik, Rhetorik und Ethik wie auch der Poetik und Ästhetik von Beginn an auch als Künstler und „moralischer Richter“ und damit als erzählendes und urteilendes Subjekt im historiografischen Diskurs präsent, wenn auch in einer der Verpflichtung auf augenscheinlich wahrheitsgetreue Repräsentation untergeordneten Rolle.¹⁵ Entgegen der immer wieder behaupteten Fiktionalität der Historiografie¹⁶ bleiben somit die Differenzen zwischen fiktionalem und historiografischem Erzählen bestehen, die sowohl die Bedeutung der Referenz als auch die produktions- und rezeptionsästhetischen Konventionen betreffen.¹⁷ In analoger Weise besteht der faktuale Geltungsanspruch der journalistischen Fotografie in

¹¹ Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S. 179ff.

¹² Zum Begriff der Evidenz existiert eine breite theoretische Diskussion. Das Spektrum der Ansätze ist beispielsweise nachzuvollziehen mit Gottfried Boehm; Birgit Mersmann; Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008 und David Gugerli: *Soziotechnische Evidenzen. Der „pictorial turn“ als Chance für die Geschichtswissenschaft*, in: *Traverse* 3 (1999), S. 131–159.

¹³ Koselleck 1979, S. 183. Siehe hier auch das folgende Zitat.

¹⁴ Ebd., S. 182.

¹⁵ Ebd., S. 182.

¹⁶ Diese These geht zurück auf Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main 1991 (*Metahistory. The historical imagination in nineteenth century Europe*, 1973) und ders.: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1986 (*Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*, 1978).

¹⁷ Ansgar Nünning: *Verbal Fictions? Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiografie und Literatur*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 40 (1999), S. 351–380.

der standortabhängigen Performanz fotografischer Augenzeugenschaft. Dies geschieht jedoch weder im Rückgriff auf einen indexikalischen Zeugnischarakter des Bildes als Spiegel noch durch die Affirmation einer fotojournalistischen Ontologie des Augenzeugen. In den folgenden Kapiteln soll die fotografische Augenzeugenschaft als ethisch-ästhetisches Dispositiv begründet werden, das über diese semiotische und ideologische Eindimensionalität hinausgeht. Dabei erstreckt sich die unentwegte Relevanz dieser Fragestellung von der am Ende der 1930er Jahre durch Newhall formulierten paradoxen Akzeptanz fotojournalistischer Bilder, die wider besseren Wissens als visuelle Beweise eines Augenzeugen gelten, bis hin zu Judith Butlers Zugeständnis an die Unentbehrlichkeit der fotografischen Repräsentation von Armut und Gewalt trotz ihrer trügerischen Unzulänglichkeit. In ihren 2004 veröffentlichten politischen Essays über „gefährdetes Leben“ erklärt die US-amerikanische Philosophin: „Die Forderung nach einem wahrhaftigeren Bild, nach mehr Bildern, nach Bildern, die den ganzen Schrecken und die Wirklichkeit des Leidens übermitteln, ist wichtig und angebracht. [...] Es wäre aber ein Fehler, zu glauben, wir müßten lediglich die richtigen und wahren Bilder finden, und dann werde eine bestimmte Wirklichkeit schon übermittelt. Die Wirklichkeit wird nicht von dem vermittelt, was im Bild dargestellt wird, sondern dadurch, daß die Darstellung, welche die Realität übermittelt, in Frage gestellt wird.“¹⁸

Philippe Dubois hat in seiner 1983 erschienenen fototheoretischen Studie über den „fotografischen Akt“ das „theoretische Dispositiv“ der Fotografie bestimmt. In diesem Sinne bilde das Fotografische eine Kategorie, „die nicht vorrangig ästhetisch, semiotisch oder historisch ist, sondern von vornherein und grundlegend epistemisch, als eine absolut singuläre Kategorie des Denkens, die in einen spezifischen Bezug zu den Zeichen, zur Zeit, zum Raum, zum Wirklichen, zum Subjekt, zum Sein und zum Tun einführt.“¹⁹ Im Unterschied zu dieser fototheoretischen Abstraktion ist das hier untersuchte Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft nicht primär als ideelle Kategorie zu fassen, sondern kehrt die von Dubois zurückgestellten Phänomene der Ästhetik, Referentialität und Geschichtlichkeit hervor. Mit den Komponenten ‚fotografisch‘, ‚Auge‘ und ‚Zeugenschaft‘ beschreibt es ein ethisch-ästhetisches Verhältnis, so die Hypothese, das sich ausgehend von diesen Begriffen aus technischen Bedingungen, ästhetischer Kreativität, visueller Wahrnehmung, optischer Phänomenologie, medialer Kommunikation, moralischer Verantwor-

¹⁸ Judith Butler: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt am Main 2005 (*Precarious life. The politics of mourning and violence*, 2004), S. 173.

¹⁹ Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam; Dresden 1998 (*L'acte photographique*, 1983), S. 62.

tung und kollektiven Zuschreibungen konstituiert, die immer abhängig von den ökonomischen, sozialen und politischen Kontexten sind. Diese Konzeption der fotografischen Augenzeugenschaft nähert sich einem heuristischen Dispositivbegriff Foucaultscher Prägung, der es erlaubt, „heterogene Elemente und Praktiken miteinander in Beziehung zu setzen.“²⁰ Das Dispositiv bezeichnet demnach „ein Netz aus Institutionen, Personen, Diskursen und Praktiken“,²¹ dessen Verbindungsart in enger Verwandtschaft mit den Begriffen der Regierung, des Arrangements und des Gefüges eine Machtfunktion im sozialen Feld darstellt.²² Für deren Beobachtung bildet der World Press Photo-Wettbewerb ein Brennglas, in dem das einzelne fotografische Bild in einer Ordnung der Entscheidungen von Fotografinnen, Redaktionen, Agenturen und Publikationen, von politischen oder zivilen Repräsentanten und Jurybesetzungen sichtbar wird.

In medias res: der Libanonkrieg 2006 im World Press Photo-Archiv

Am 15. August 2006 nimmt der US-amerikanische Fotograf Spencer Platt in der libanesischen Hauptstadt Beirut nach dem israelischen Militäreinsatz gegen die Hisbollah ein Bild auf, das 2007 im World Press Photo-Wettbewerb die höchste Auszeichnung als Pressefoto des Jahres erhält (Abb. 1).²³ Das Wirkungspotential der Fotografie beruht auf dem Kontrast von zwei Bildebenen: ein rotes Cabriolet erscheint seitlich und in leichter Aufsicht vor den Trümmern eines Wohnhauses. Der junge Mann am Steuer und seine vier Begleiterinnen tragen enge T-Shirts und bis auf die Frau in der Mitte der Rückbank modische Sonnenbrillen. Die durch diese zentrale Positionierung hervorgehobene Frau blickt angestrengt auf das Display ihres Fotohandys, während ihre Nachbarin links im Bild den Kopf frontal dem Fotografen zuwendet, dabei ein weißes Tuch vor Mund und Nase hält und das Gesicht der dritten Frau auf der Rückbank fast vollständig verdeckt. Vor ihr auf dem Beifahrersitz hält sich die vierte Frau rechts in der Aufnahme angespannt aufrecht, das

²⁰ Elke Bippus; Jörg Huber; Roberto Nigro: Vorwort, in: dies. (Hg.): Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern, Zürich 2012, S. 7–12, hier S. 7.

²¹ Mario Wimmer: Dispositiv, in: Ute Frietsch; Jörg Rogge (Hg.): Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch, Bielefeld 2013, S. 123–128, hier S. 123.

²² Bippus; Huber; Nigro 2013, S. 10f.

²³ Für einen kurzen Überblick über den Verlauf und die Hintergründe des Libanonkriegs 2006 siehe Martin Schäuble; Noah Flug: Vom Gazastreifen-Konflikt im Süden zum zweiten Libanonkrieg 2006 im Norden (2008), in: Dossier Israel der Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45082/von-gaza-zum-libanon> (abgerufen am 29.5.2015). Zu den ideologischen, politischen und ökonomischen Frames der (vor allem schriftlichen) Berichterstattung über den Krieg am Beispiel unterschiedlicher nationaler Medien vgl. die Aufsätze von Dov Shinar; Robert A. Hackett und Birgitta Schroeder; Susan Dente Ross; Lea Mandelziz und Samuel Peleg in Susan Dente Ross; Majid Tehranian (Hg.): Peace journalism in times of war, New Brunswick 2009.

leicht angehobene Gesicht schräg nach vorn aus dem Bild gerichtet. In ihren spiegelnden Sonnenbrillengläsern lassen sich die Schemen von Personen in einem beschädigten Straßenzug erkennen. Das Entsetzen und die Abscheu in den Mienen der drei exponierten Frauenfiguren kommentieren die Szenerie in ihrem Rücken. Dort türmt sich bis über die obere und rechte Bildkante hinaus der Schutthaufen eines eingestürzten Gebäudes zwischen den daneben und dahinter angedeuteten Hausfassaden. Hinter der Frau mit dem Fotohandy bewegt sich gegen die Fahrtrichtung des Wagens ein Passant, dessen missbilliger Gesichtsausdruck sich ebenso auf den Fotografen wie die Gruppe im Cabriolet beziehen lässt, während der Fußgänger vor ihm und die drei Personen hinter ihm keine auffälligen Reaktionen zeigen. Die fotografische Produktion und Rezeption vollzieht sich somit in vielfach reflektorischen Verhältnissen in der Konfrontation der spiegelnden Brillengläser mit dem Kameraobjektiv, des Handydisplays mit dem Bild, der Blicke der Bildbetrachter mit denen der Figuren im Bild. Dabei steht die augenscheinlich heile Welt des Cabriolets mit den fotogenen Insassinnen in einem radikalen Kontrast zu der zerstörten Stadtarchitektur.

Die ersten mit der Fotografie publizierten Bildlegenden bezeichnen die jungen Leute als „wohlhabende Libanesen“, die nach dem Waffenstillstand zwischen Israel und Libanon durch Dahiye im Süden von Beirut fahren, um die Zerstörungen in dem mehrheitlich von Schiiten bewohnten und als Hochburg der Hisbollah geltenden Vorort zu besichtigen. Dies wurde zum Auslöser einer Kontroverse, in der auch die Abgebildeten in einem Interview der BBC ihren Ärger und ihre Enttäuschung über die in missverständlicher Weise kompromittierende Aufnahme äußerten.²⁴ Diesem Interview zufolge lebten vier der im Autoporträtierten Personen bis zu ihrer Flucht vor den Bombenangriffen in Dahiye, wohin sie am Tage der Aufnahme erstmals nach dem Waffenstillstand wieder zurückkehrten. Die fünf jungen Leute zählen sich nicht zu einem besonders reichen Teil der Bevölkerung, sondern zur libanesischen Mittelklasse, die auf ein elegantes Auftreten achte. Unter ihnen ist eine Muslimin, alle anderen bekennen sich zur christlichen Religion. Auch das Cabriolet sei kein luxuriöser Ausflugswagen, sondern gehöre der Freundin des Fahrers, die darin während des Krieges Medikamente für Flüchtlinge im Auftrag einer Hilfsorganisation

²⁴ Siehe dazu auch im Folgenden vor allem Kim Ghattas: Lebanon war image causes controversy, in: BBC News, 8.3.2007, http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/middle_east/6385969.stm (abgerufen am 29.5.2015). Vgl. auch Spencer Platt: Mein Foto ist zu perfekt (Interview geführt von Philipp Gülland), in: stern.de, 27.4.2007, <http://www.stern.de/fotografie/interview-spencer-platt-mein-foto-ist-zu-perfekt-588021.html> (abgerufen am 16.5.2015); Sonja Zekri: „Wir ziehen uns immer so an!“, in: Süddeutsche Zeitung, 27.2.2007, <http://www.sueddeutsche.de/leben/2.220/world-press-photo-award-wir-ziehen-uns-immer-so-an-1.255069> (abgerufen am 18.5.2015).

transportiert habe. Das Bild verkenne damit nicht nur die persönliche Situation der Dargestellten, sondern auch die Realitäten des Krieges und der libanesischen Gesellschaft, die es auf pauschale Klassifizierungen von Glamour und Elend verkürzt.

Während diese Richtigstellungen und Rechtfertigungen die Legitimität der Fotografie gänzlich abstreiten, nimmt Lana Khalil, die Besitzerin des Cabriolets, in dem Interview eine differenziertere Position ein. Ihrer Meinung nach handelt es sich zum einen um eine das wirkliche Kriegsgeschehen verharmlosende und darum „verträgliche“ Kriegsphotografie, zu der sich westliche Rezipientinnen in Bezug setzen können.²⁵ Zugleich mache das Bild auf die Tatsache aufmerksam, dass einige Libanesen ihr Leben ungerührt vom Krieg fortsetzten und später tatsächlich Schaulustige in die zerstörten Stadtgebiete kamen. Von dieser Wahrnehmung einer selbst betroffenen Betrachterin unterscheidet sich wiederum die Überzeugung des Fotografen, dass das „Wissen“ über den Krieg in der Erkenntnis liege, dieser sehe aus „wie wir“.²⁶ Damit widerspricht Spencer Platt der von Khalil vertretenen Inkommensurabilität der kriegerischen Auseinandersetzungen, deren ästhetische Überwindung in der Fotografie die Wahrnehmung des Krieges verzerre. Platt verteidigt sich gegen diesen Vorwurf und weist jede diffamierende Intention gegenüber dem Fahrer und den Insassinnen des Cabriolets zurück. Stattdessen spiegelte sich im Widerstand gegen das Bild die im Libanon vorherrschende ambivalente Haltung gegenüber den westlichen Medien: „It is OK when we, the media, are covering the bloody aftermath of an Israeli bombing, but not when we turn the camera on the contradictions of the war. [...] The Middle East has become incredibly media savvy. They are more aware of the power of imagery than just about anyone in the world.“²⁷

Diese medienkritische Perspektive radikalisiert die im World Press Photo-Wettbewerb lobend erwähnte Farbaufnahme des niederländischen Fotografen Jeroen Oerlemans aus dem libanesischen Ort Qana vom 29. Juli 2006 (Abb. 2).²⁸ Der Aufnahmestandpunkt befindet sich unmittelbar hinter einem vom unteren Bildrand angeschnittenen Mann, neben dessen Hinterkopf und Schultern im Vordergrund einzelne Arme in das Bild ragen. Der Mann hält, gestützt von einer weiteren Hand, den toten Körper eines Kleinkindes empor, um es den sich ihm entgegen drängenden Journalisten zu präsentieren. Deren Gesichter

²⁵ Siehe hier und im Folgenden Lana Khalil zitiert in Ghattas 2007.

²⁶ Siehe hier und im Folgenden Spencer Platt: Interview, in: World Press Photo Jahrbuch 2007, S. 7.

²⁷ Ebd.

²⁸ Jeroen Oerlemans wurde im Herbst 2016 durch einen IS-Scharfschützen in Libyen getötet. N.N.: Niederländischer Fotojournalist in Libyen erschossen, in: Der Spiegel, 3.10.2016, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/jeroen-oerlemans-niederlaendischer-fotojournalist-in-libyen-erschossen-a-1114981.html> (abgerufen am 2.3.2017).

verschwinden vorne ausnahmslos hinter ihren auf den Kinderleichnam gerichteten Film- und Fotoapparaten, während jene in den hinteren Reihen ihre Kameras über die Köpfe der Menge in die Luft halten. Ihnen gegenüber steht der Kopf des Kindes im verlorenen Profil noch über dem Horizont der Kameras vor der blassen Himmelsfläche. So drängen sich in dem extrem nahsichtigen Ausschnitt fragmentierte Arme und kopflose Kameras, zwischen denen nur der Körper des Kindes vollständig von der Fotografie gerahmt wird. Die Bildlegende im Wettbewerbsarchiv erklärt, dass Sanitäter nach einem israelischen Luftangriff in Qana den Leichnam aus den Trümmern eines eingestürzten Wohnhauses geborgen haben und nun der Presse präsentieren. Im Hinblick auf die Häufigkeit solcher Szenarien werfen vor allem Blogger im Internet sowohl der israelischen als auch der libanesischen Seite vor, die mediale Berichterstattung zu manipulieren und Szenen zu propagandistischen Zwecken zu inszenieren. Diese medienpolitischen und -ethischen Herausforderungen innerhalb des globalen Bildermarktes visualisiert Oerlemans durch einen Seitenwechsel. Er positioniert sich hinter dem skandalösen Kinderleichnam, um die Bildproduzentinnen in seine Aufnahme mit einzuschließen. Dadurch wandelt sich der Skandal um das unschuldige Opfer zum Medienspektakel der globalen Öffentlichkeit. In diesem medienpolitischen Zusammenhang betont Spencer Platt, dass seine Fotografie des roten Cabriolets in dem zerstörten Beiruter Stadtteil eine notwendige Debatte über stereotype Vorstellungen von Kriegsopfern initiiert habe.²⁹ Dabei geht es nicht nur um die etablierte Kritik an klischeehaften Elendsdarstellungen. Zu den diffusen Differenzierungen von Täter- und Opferpositionen in gewaltsamen Konflikten gehört auch die Auflösung der Polarität von Bildproduzentinnen (*producers*) einerseits und Bildkonsumenten (*consumers*) andererseits. Durch die digitalen Medien erweitert und emanzipiert sich das Publikum zu einer Öffentlichkeit der „*Prosumers*“ (Alvin Toffler³⁰), in der die Porträtierten auf ihre Repräsentationen reagieren können. Diese Pluralisierung der medialen Perspektiven von professionellen Fotografinnen, Redakteuren und externen Betrachterinnen schließt eine Position der absoluten Deutungshoheit aus.³¹

Im World Press Photo-Archiv zeigt die am 6. August 2006 in Tyre aufgenommene Schwarzweißfotografie von Paolo Pellegrin den Krieg im Libanon außerdem in einer abstrahierenden Perspektive (Abb. 3). Die Aufnahme wurde im Wettbewerb mit dem ersten Preis der Kategorie „General News“ ausgezeichnet. Im Zentrum des Bildausschnitts

²⁹ Platt 2007, S. 7.

³⁰ Alvin Toffler: Die dritte Welle, Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts, München 1983 (The third wave, 1980).

³¹ Vgl. Fred Ritchin: After photography, New York 2009, S. 152ff.

der zu Boden gerichteten Kamera erstreckt sich senkrecht der Körper eines auf dem Bauch liegenden Mannes. An seiner rechten Seite lässt sich ein in dunkler Verfärbung vom Rest des Körpers geschiedener Unterarm erkennen. Der abgetrennte Arm bildet das offensivste Zeichen der Versehrtheit und bleibt aus der Perspektive des aufrecht zu Füßen des Toten stehenden Fotografen dennoch in einer unfassbaren Distanz. Der Blick der Betrachterin changiert zwischen diesem zugleich abstoßenden wie faszinierenden Detail und dem darüber fast parallel zum Körper vom rechten Bildrand in die Fotografie langenden Arm einer zweiten Person, die sich aufrecht hinter der Kamera befindet. Ihr Schatten zeichnet sich mit gespreizter Hand links auf der Bodenfläche neben den Beinen des Leichnams ab. Die Bildlegende im Wettbewerbsarchiv informiert, dass es sich um das Opfer eines israelischen Raketenangriffs handelt. Die Fotografie unterscheidet sich von den Katastrophenbildern, die entstellte Körper und insbesondere Gesichter in drastischer Unmittelbarkeit ausstellen.³² Auch blickt Pellegrin nicht wie Jeroen Oerlemans im Rücken der Opfer auf die mediale Bildinszenierung zurück. Die perspektivische Aufsicht und die kontrastarme Tonalität der Schwarzweißfotografie erzeugen mit der motivischen Reduktion auf die isolierte Darstellung des Leichnams eine abstrahierende Flächigkeit des Bildes. Auf dem Boden bildet ein Teppich von kleinem Geäst mit einzelnen herumliegenden Pappbechern eine strukturierte Bildebene, die am oberen Rand der untere Teil einer Parkbank abschließt. Über diese Fläche schiebt sich von rechts die ausgestreckte Hand unmittelbar vor die Linse und erzeugt eine zweite Ebene, während ihr Schatten eine dritte Dimension evoziert. Zwischen diesen verschiedenen fotografischen Ebenen changiert der verstümmelte Körper in einer ambivalenten Sichtbarkeit, dessen schreckliche Realität immer wieder in der Abstraktion der Bildfläche verschwindet, um dann erneut daraus hervorzutreten.

Während Jeroen Oerlemans und Spencer Platt die medienpolitischen Herausforderungen der kriegerischen Gewalt im Libanon in ihren Aufnahmen vergegenständlichen, provoziert Paolo Pellegrins fotografische Ästhetik die ständige Verunsicherung und notwendige Vergewisserung über das Sichtbare und Unsichtbare in dem Konflikt. Im World Press Photo-Archiv eröffnet sich dazu eine weitere medienhistorische Perspektive. Karim Dahers in der Wettbewerbskategorie „Daily Life“ lobend erwähnte Farbfotografie aus dem Libanon entstand 1989 kurz vor dem offiziellen Ende des über drei Jahrzehnte andauernden libanesischen Bürgerkriegs (Abb. 4). Das im Wettbewerbsarchiv seltene Hochformat durchmisst am linken Rand ein oben aus dem Bild führender Strommast, an dessen Fuß ein

³² Ein Beispiel dafür ist die im Sommer 2006 an unterschiedlichen Kriegsschauplätzen im Libanon aufgenommene Schwarzweißreportage von Davide Monteleone, die im World Press Photo-Wettbewerb den ersten Preis der „Spot News stories“ erhielt.

Mann mit gekreuzten Beinen sitzt. Inmitten der lose herunterhängenden Leitungen und dem quer über die Bildfläche gespannten Kabel hält er den Hörer eines analogen Telefonapparats an sein Ohr, der vor ihm auf dem Geröllboden steht. Komplementär zu dem Betonmast befindet sich als drittes Vordergrundmotiv rechts neben dem Mann ein aufgestelltes Wellblech in den Ausmaßen seiner Figur. Über der ausgebrannten Gebäuderuine im Hintergrund steigen dunkle Rauchwolken auf, die zu der brennenden Erdölraffinerie in Dora, einem nördlichen Vorort von Beirut gehören. Vor der blassen Himmelsfläche mit quellendem Rauch in der oberen Bildhälfte zeichnen sich fast skulptural die schattenhaften Umrisse einer abgerissenen Rohrleitung ab. Diese Ästhetik eines apokalyptischen Chaos steht in einem absurden Kontrast zur häuslichen Szenerie im Vordergrund, die mit dem zwischen Strommast und Wellblech telefonierenden Mann eine intakte Ordnung repräsentiert. Im Widerstreit des Ausnahmezustandes in der zerstörten Architektur mit der kommunikativen Normalität des Telefongesprächs³³ erscheinen die medialen Herausforderungen der kriegerischen Gewalt als materielle Angelegenheit der Informationsübertragung. Die Kommunikation wird mit dem laut Bildlegende die Telefonverbindung überprüfenden Techniker nicht durch Missverständnisse, Manipulationen und Propaganda ‚gestört‘, sondern ist im wörtlichen Sinne ein technisches Problem der analogen Telekommunikation. Dieses Bild aus dem Norden von Beirut im Jahr 1989 führt in Gegenüberstellung mit Spencer Platts Fotografie von 2006, in der eine Autoinsassin bei der Fahrt durch die zerbombten Straßenzüge im Süden von Beirut auf das Display ihres Fotohandys blickt, die technische Historizität der repräsentierten Realität vor Augen. Indem beide Aufnahmen in einem Abstand von siebzehn Jahren die Kriegszerstörungen in Beirut in der intermedialen Konfrontation der Kommunikationsmedien ihrer Zeit visualisieren, wird ihre historische Medialität im Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft sichtbar. Zugleich verweisen beide Fotografien auf die grundsätzlichen Differenzen zwischen ‚Bild‘ und ‚Wirklichkeit‘ beziehungsweise zwischen ‚Wahrnehmung‘ und ‚Realität‘, die in der visuellen Heterogenität des Libanonkrieges 2006 im World Press Photo-Archiv präsent sind.

Struktur und Methode

Die synchronen und diachronen Betrachtungen der Aufnahmen von kriegerischer Gewalt im Libanon spezifizieren das ästhetische Dispositiv als Art und Weise, wie „unsere

³³ Im Gegensatz zu der im World Press Photo-Archiv verkürzten Bildlegende wird im Jahrbuch angemerkt, dass die Telefonleitung intakt ist (World Press Photo Yearbook 1990, S. 61).

Existenz/unser Leben strukturiert, geordnet, formiert wird.“³⁴ Seine Anwendung schärft somit das Potential der Beobachtung, intensiviert und erweitert Wahrnehmungen.³⁵ Zugleich ist das Dispositiv selbst „eine Form gelungener Theorieästhetik“, die Deutungen gleichermaßen ermöglicht wie determiniert.³⁶ Als solche eröffnet das ästhetische Dispositiv die Möglichkeit von ethischen Entscheidungen und Unterscheidungen, ohne selber ‚gut‘ oder ‚böse‘ zu sein.³⁷ Unter diesen Bedingungen bietet das Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft eine Forschungsperspektive, die nicht von den repräsentationskritischen Topoi der prinzipiellen Defizienz, Repressivität oder Dominanz der dokumentierenden Fotografie ausgeht.³⁸ In Abgrenzung von diesen sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst dominierenden Diskursen beginnt das Kapitel II mit einer fototheoretischen und -historischen sowie medienpraktischen Bestimmung der im World Press Photo-Wettbewerb ausgezeichneten Aufnahmen. Sie bilden den Gegenstand der weiteren Untersuchungen und werden damit in die bisherigen Forschungen eingeordnet. Auf Grundlage dieser allgemeinen Charakteristik des fotojournalistischen Bildes können die strukturellen Dimensionen der fotografischen Augenzeugenschaft mit World Press Photo als Universalsprache, Archiv und Wettbewerb herausgearbeitet werden. Daran schließt sich eine sowohl kritische wie auch historische Fokussierung auf den Zusammenhang von inhaltlichen und stilistischen Aspekten an, die sich innerhalb der humanistischen und humanitären Programmatiken der journalistischen Fotografie entfalten. Im letzten Teil des Kapitels zeigen schließlich die Analysen der von der Stiftung World Press Photo herausgegebenen Jahrbücher und der Newsletter auf, wie sich der Status der fotografischen Augenzeugenschaft in den fünf Jahrzehnten des Wettbewerbes stetig wandelt und ausdifferenziert.

Nach der systematischen Verortung der journalistischen Fotografie innerhalb von Diskursen über Fotografie, Funktionen des Journalismus, Ökonomien der Medien und Ideologien von Gesellschaft nehmen die Kapitel III und IV eine Betrachtung des fotojournalistischen Dispositivs auf der Ebene der Bilder im Onlinearchiv des World Press Photo-

³⁴ Bippus; Huber; Nigro 2013, S. 11.

³⁵ Philipp Stoellger: Dispositiv als Deutungsmacht. Zum Dispositiv zwischen Macht, Spiel und MacGuffin, in: Elke Bippus; Jörg Huber; Roberto Nigro (Hg.): Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern, Zürich 2012, S. 47–60, hier S. 48.

³⁶ Ebd., S. 47 und 50.

³⁷ Ebd., S. 52.

³⁸ Zu den kanonischen Texten dieser Kritik gehören Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie (Who is speaking thus? Some questions about documentary photography, 1991), in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 2, Frankfurt am Main 2003, S. 53–74 und John Tagg: The burden of representation. Essays on photographs and histories, Minneapolis 1993.

Wettbewerbs vor. Gegenstand dabei sind die beiden neuralgischen Punkte der fotografischen Augenzeugenschaft, die aus dem Verhältnis von ästhetischen Intentionen und ethischen Ansprüchen entstehen. Diese geraten in den Repräsentationen von tödlicher Gewalt sowie in den Visualisierungen von Migration in eine prekäre Spannung. Die Gegenüberstellung der beiden fotojournalistischen Themenfelder folgt nicht nur der Logik des ästhetischen Dispositivs, sie ist auch durch eine inhaltliche Korrespondenz begründet. Kriegerische Gewalt bedingt eine Vielzahl von Migrationsbewegungen, sodass die Aufnahmen von Exekutionen und die Fotografien der Flucht zumeist auf dieselben politischen, sozialen und ökonomischen Missstände verweisen. Die betrachteten Einzelaufnahmen und Reportagen konzentrieren sich auf den bereits bildlich umrissenen Zeitraum von 1989 bis 2006, was den in den World Press Photo-Wettbewerben von 1990 bis 2007 ausgezeichneten Aufnahmen entspricht. Diese Eingrenzung ist einerseits durch den neuen politischen und medialen Aktionsrahmen des Fotojournalismus seit dem Ende der 1980er Jahre begründet und andererseits bedingt durch den ab der Mitte des 21. Jahrhunderts zunehmenden Einfluss der digitalen Interaktivität auf die journalistische Arbeit. Im Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft entsteht eine ethisch-ästhetische Ordnung zahlreicher Krisen und Konflikte dieser Jahre, die von Nord- und Südamerika über Afrika und Europa bis nach Asien reichen. In diesem weiten Radius des World Press Photo-Archivs erfolgen permanente Szenenwechsel. Die vorgenommenen historischen Verortungen bestehen auf die Spezifik der Ereignisse, ohne sie ausführlich erörtern zu können. Ihre zur Sprache kommende Vielzahl und Heterogenität entspricht dem fotojournalistischen Modus, der nicht als oberflächlich oder nivellierend zu verstehen ist. Denn das fotojournalistische Dispositiv entwickelt eine eigene Dynamik der Seitenblicke, Rückverweise und Vorausdeutungen, in der einzelne geografische Räume und politische Geschehnisse im Verlauf der Arbeit wiederholt in den Blick rücken. Diese ergänzen die beiden Studien der Flüchtlingsbilder im Kosovokrieg 1998/1999 und der Fotografien aus dem Irakkrieg 2003 als visuelle Querschnittsanalysen, die sich auf zwei ausgewählte historische Konflikte konzentrieren.

Ausgehend vom Onlinearchiv des World Press Photo-Wettbewerbes werden dazu in einigen Fällen weitere Publikationskontexte in Zeitungen und Zeitschriften, Katalogen, Monografien und auf Webseiten in die Analysen einbezogen. Mit der primären Konzentration auf die Präsentation im Onlinearchiv, das als Webseite von 2009 bis 2015 öffentlich zugänglich war,³⁹ grenzt sich die gewählte Perspektive zum einen von den Gebrauchsrau-

³⁹ Die Webseite des Archivs wurde 2015 eingestellt. Die Wettbewerbsfotografien sind nun online einsehbar unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/contests> (abgerufen am 4.3.2017).

men der Presse und der Agenturen ab, in denen die Bilder als Informationen und Waren zirkulieren; zum anderen distanziert sie sich von dem Bedeutungsraum des Museums, der die Fotografien als ästhetische Objekte stillstellt. Das Onlinearchiv bildet demgegenüber einen ‚mittleren‘ Raum, der die ästhetische Präsenz der Fotografien privilegiert, ohne sie jedoch vollständig aus dem journalistischen Funktionssystem zu lösen. In dieser Perspektive bedeuten die einzelnen Aufnahmen mehr als ein sozial- oder medienwissenschaftlicher Datensatz und zugleich weniger als ein kunstgeschichtliches Werk. Dabei kommt keinem der Publikationsformate und Deutungskontexte die alleinige Autorität zu.⁴⁰ So gehören der durch die Wettbewerbsrichtlinien vorgegebene Umfang der Reportagen von zwölf Aufnahmen und deren Anordnung in einer uniformen Online-Maske zu einer Vielzahl von Modifizierungen und Modulierungen, in denen die Fotografien erscheinen. Diese werden zum einen von den Fotografen selbst vorgenommenen, während vor allem Nachrichtenagenturen die Fotografien an viele verschiedene Abnehmer verkaufen und schließlich die permanente Zirkulation im Internet die Bilder jeder Verwendungskontrolle entzieht. So hat beispielsweise der für die Agentur Getty Images arbeitende Fotograf Marco di Lauro von 2003 bis 2005 rund 7.500 Fotografien aus dem Irak verschickt ohne zu wissen, in welchen Zusammenhängen diese verwendet wurden und werden.⁴¹

Die ausgewählten Aufnahmen von tödlicher Gewalt sowie von Flucht und Migration wurden in den Wettbewerbskategorien mit einem vorrangig soziopolitischen Fokus ausgezeichnet, den „General News“, „Spot News“, „Contemporary Issues“ und „People in the News“ sowie in einigen Fällen in der Kategorie „Daily Life“. Die Entwicklung der Kategorien des World Press Photo-Wettbewerbes von einer anfänglich groben Unterscheidung von „News Pictures“, „Sport Pictures“, „Features“ und „Picture stories“ mit einer zeitweise gesonderten Kategorie für Farbfotografien in den 1960er und 70er Jahren führte Mitte der 1970er Jahre zur Etablierung von zehn Kategorien, die in den folgenden Jahrzehnten immer wieder abgewandelt, reduziert oder erweitert wurden.⁴² Seit dem Wettbewerb von

⁴⁰ Auf den Zusammenhang von Präsentationskontext und Deutungsautorität hat mich Robert Kehl aufmerksam gemacht. Ein methodische Reflexion zum Kontextbegriff in der Fotoforschung unternimmt Jens Ruchatz: Kontexte der Präsentation, in: Fotogeschichte 124/32 (2012: Einführung in die Fotogeschichte. Recherche, Methode, Theorie), S. 19–28.

⁴¹ Marco di Lauro: Interview, in: Michael Kamber: Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsfotografen erzählen, Hollenstedt 2013, S. 34–45, hier S. 42.

⁴² Das sind namentlich die Wettbewerbskategorien Spontaneous Spot News; News of organized and/or scheduled events; News Features; Happy News; Sports; Cultural and Human Achievements; Celebrity Portraits; General Features; Photo Sequences; Picture Stories. Siehe auch die kurze Erläuterung zur Entwicklung des Wettbewerbs im Onlinearchiv unter <http://www.archive.worldpressphoto.org/the-archive> (abgerufen am 11.4.2015). Der Webseite sind auch die hier verwendeten statistischen Informationen zu entnehmen. Meine Ausführungen stützen sich außerdem auf eine interne Übersicht aus dem Archiv der Stiftung World Press Photo.

1982 unterteilt sich jede inhaltliche Klassifizierung in eine Kategorie für Einzelaufnahmen und eine Kategorie für Reportagen mit jeweils drei Platzierungen. Von den erstplatzierten Bildern wird eines zusätzlich als Pressefoto des Jahres gekürt. Das von 2009 bis 2015 online abrufbare World Press Photo-Archiv enthält alle aus den Jahren von 1955 bis 2009 in den unterschiedlichen Kategorien und Platzierungen ausgezeichneten Fotografien mit den eingesandten oder rekonstruierten Bildlegenden und den Wettbewerbsstatistiken.⁴³ Für den Wettbewerb von 1990 reichten 1.280 Fotografen aus 64 Ländern 11.043 im Verlauf des Jahres 1989 aufgenommene Bilder ein. Im Wettbewerb von 2007 hat sich die Zahl auf 78.083 Fotografien aus dem Jahr 2006 von 4.460 Fotografinnen aus 124 Ländern erhöht. In diesem Zeitraum werden Preise für Einzelaufnahmen und Reportagen in den Kategorien „Spot News“, „General News“ (1990 noch unter der Bezeichnung „News Features“), „People in the News“, „Daily Life“, „Sports“ (ab 2004 unterteilt in „Sports Action“ und „Sports Features“) und „Nature“ vergeben. Die 1976 eingeführte Kategorie „Humor“ existiert nur bis zum Wettbewerb von 1990, während die Kategorie „Arts and Entertainment“ 2004 die beiden seit 1986 bestehenden Rubriken „Science and Technology“ und „Art“ ablöst. Seit 1997 werden neben der Kategorie „People in the News“ gesondert Porträts ausgezeichnet, ab 2004 existiert zudem die Kategorie „Contemporary Issues“. Bei der Verteilung von Schwarzweiß- und Farbfilm lassen sich keine korrelierenden Systematiken beobachten. In dem untersuchten Zeitraum steigt der Anteil von Schwarzweißfotografien von 35,8% der eingesandten Aufnahmen aus dem Jahr 1993 auf 42,6% im übernächsten Jahr und sinkt dann wieder auf 31% der im Jahr 2000 aufgenommenen Fotografien.

Die beschriebenen Ordnungs- und Selektionsraster des World Press Photo-Wettbewerbes relativieren die Bedeutung der individuellen Karrieren. Aufnahmen von einmalig ausgezeichneten Fotografen ohne große mediale Präsenz kommt dadurch im Wettbewerbsarchiv eine ebenso große Aufmerksamkeit zu wie den Fotografien von namhaften Vertreterinnen. Bilder von Fotografinnen, die langfristige Projekte verfolgen und in künstlerischen Monografien veröffentlichen, erscheinen im selben Format wie die Aufnahmen von Fotografen, die ausschließlich für Agenturen arbeiten. Im Wettbewerbsarchiv sind die Bilder gleichermaßen auf ihre fotografische Referenzialität und Ästhetik reduziert und treten auf diesen Ebenen miteinander in Beziehung. In Bezug darauf unternehmen die im Folgenden entwickelten Perspektiven im World Press Photo-Archiv eine visuelle

⁴³ <http://www.archive.worldpressphoto.org/> (abgerufen am 7.5.2015). Die Webseite des Archivs wurde 2015 eingestellt. Die Wettbewerbsfotografien sind nun einschließlich der aktuellsten Jahrgänge online einsehbar unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/contests> (abgerufen am 4.3.2017).

„Arbeit am Dispositiv“⁴⁴, in die der Entwurf einer Theorie der fotografischen Augenzeugenschaft eingebettet ist. Insbesondere die Fotografien von tödlicher Gewalt führen zu Korrelationen und Diskrepanzen von forensischen und fotografischen Verfahren, aus denen sich die ethischen und ästhetischen Evidenzen von Beweis, Zeugenschaft und Bild differenzieren lassen.

Was in diesem Forschungskontext weitgehend unsichtbar bleibt, ist die Bedeutung des Geschlechts. Dies verweist auf einen blinden Fleck im Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft, den Susan Sontag in ihren kritischen Überlegungen zur Betrachtung des Leidens anderer zur Sprache bringt. Der Text von 2003 beginnt mit einer Reflexion über Virginia Woolfs 1938 veröffentlichten Essay „Drei Guineen“.⁴⁵ Darin antwortet die Autorin unter dem Eindruck von aktuellen fotografischen Aufnahmen aus dem Spanischen Bürgerkrieg in einem fiktiven Brief dem adressierten Londoner Anwalt auf dessen Frage, wie ein Krieg verhindert werden kann. Mit Blick auf den offenen Briefwechsel von Sigmund Freud und Albert Einstein unter dem Titel „Warum Krieg?“ aus dem Jahr 1932 hebt Sontag die Originalität von Woolfs Essay innerhalb der Vielzahl von Plädoyers gegen kriegerische Gewalt nach dem Ende des Ersten Weltkrieg hervor. Demnach bestehe Woolfs besonderes Verdienst in der Erklärung, „daß der Krieg Männersache ist – daß die Kriegsmaschinerie ein Geschlecht hat und daß sie männlich ist.“⁴⁶ Zugleich kritisiert Sontag die konventionelle Rhetorik in Woolfs Betrachtung der Fotografien von verstümmelten Kriegsopfern und zerbombten Häusern, die „die Illusion eines Konsensus“ erzeugen.⁴⁷ Bei aller unüberbrückbaren „Verständigungsschwierigkeit“, deren ursächliche gesellschaftliche Ungleichheit von Frauen und Männern den eigentlichen Gegenstand von Woolfs weitläufigen Ausführungen ausmachen, sieht sie beide Geschlechter in den geteilten Empfindungen von „Entsetzen und Abscheu“ gegen die „Barbarei“ des Krieges geeint.⁴⁸ Gerade dieses emotionale Einvernehmen in Konfrontation mit den erschütternden Kriegsfotografien stellt Sontag in Frage: „Wo es um das Betrachten des Leidens anderer geht, sollte man kein ‚Wir‘ als selbstverständlich voraussetzen.“⁴⁹ Dazu spezifiziert sie

⁴⁴ Stoellger 2012, S. 52.

⁴⁵ Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main 2008 (Regarding the pain of Others, 2003), S. 9–19.

⁴⁶ Ebd., S. 12. Vgl. auch die entsprechende Passage in Virginia Woolf: Drei Guineen (Three guineas, 1938), in: dies.: Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen. Essays, Leipzig 1989, S. 113–281, hier S. 118: „Da haben wir drei Gründe zugleich, die Ihr Geschlecht zum Kämpfen veranlassen: Der Krieg ist ein Beruf; ein Quell von Glück und Erregung; und es ist auch ein Bestätigungsfeld für männliche Eigenschaften, ohne die die Männer verkümmern würden.“

⁴⁷ Sontag 2008 (2003), S. 12.

⁴⁸ Woolf 1989 (1938), 122.

⁴⁹ Sontag 2008 (2003), S. 13.

zunächst die Bilder des Krieges, die Woolf betrachtet. Die beschriebenen Aufnahmen aus dem Spanischen Bürgerkrieg zeigen nicht den Kampf zwischen Soldaten, sondern die Gewalt gegen hilflose Zivilisten. Solche Gräuelfotografien, so Sontag, entstehen weniger zur Abschreckung. Ihre primäre propagandistische Funktion sei vielmehr, den Kampf gegen den Feind zu rechtfertigen.⁵⁰ Während Woolf in Anbetracht der anonymen Aufnahmen namenloser Opfer den Krieg im Allgemeinen verurteilt, besteht Sontag auf den Unterschied, „wer von wem getötet wird“, und damit auf der politischen Differenzierung, ob die Bilder die Gräueltaten der eigenen oder der gegnerischen Seite zeigen.⁵¹ Diese Unterscheidung liegt vor allem in der Bildlegende, die erklären oder verfälschen könne, sowie bei den Zuschauenden, die das Bild als Fälschung oder als Beweis betrachten.⁵²

In Sontags aufschlussreicher Differenzierung des Gebrauchs von Kriegsfotografien verschwindet die am Beginn ihrer Überlegungen stehende Differenz der Geschlechter, die damit „so offenkundig oder so unangebracht“⁵³ bleibt wie zu Zeiten Virginia Woolfs. Deren in den „Drei Guineen“ vertretene Überzeugung ist zunächst im Hinblick auf die Tatsache zu korrigieren, dass Weiblichkeit nach wie vor nicht mit einer pazifistischen Grundeinstellung gleichzusetzen ist.⁵⁴ So hatte sich die Mehrheit der Frauen nicht gegen den Ersten Weltkrieg positioniert, dessen Fortführung die zahlreichen Arbeiterinnen an den Produktionsstätten der Rüstungsindustrie sogar unmittelbar unterstützten.⁵⁵ Während Woolf gegen Ende der 1930er Jahre betont, dass Frauen weder in der Armee noch in der Marine kämpfen dürfen,⁵⁶ sind für die beiden Weltkriege ungefähr 120 akkreditierte Reporterinnen belegt. Nachdem der Beruf der Fotografin in Europa im Verlauf der 1920er Jahre an Popularität gewonnen hatte, stieg die Zahl der Fotografinnen im Spanischen Bürgerkrieg deutlich an. Mit Margaret Bourke-White und Lee Miller, die sich im Zweiten Weltkrieg als Fotografinnen in Uniform inszenierten und in den USA zu Heldinnen avancierten, erfolgte schließlich eine generelle Enttabuisierung der journalistischen Tätigkeit von Frauen in Kriegs- und Krisengebieten.⁵⁷ Die Kriegsberichterstattung blieb dennoch bis heute eine Männerdomäne, was sich sowohl in der geringen Teilnahme von Fotografinnen

⁵⁰ Ebd., S. 15f.

⁵¹ Ebd., S. 16f.

⁵² Ebd., S. 17f.

⁵³ Ebd., S. 12.

⁵⁴ Marion Beckers; Elisabeth Moortgat: Kriegsfotografinnen. Editorial, in: Fotogeschichte 134/34 (2014: Kriegsfotografinnen), S. 3–6, hier S. 3. Siehe hier auch im Folgenden.

⁵⁵ Woolf weist darauf hin, dass die Frauen der Arbeiterklasse im Gegensatz zu den gebildeten Frauen die Möglichkeit haben, durch ihren Streik in der Rüstungsindustrie die Fortführung des Krieges zu behindern (Woolf 1989 (1938), S. 125).

⁵⁶ Ebd., S. 123.

⁵⁷ Elisabeth Bronfen: Abenteuerlust und Glamour. Lee Miller, Margaret Bourke-White und Martha Gellhorn, in: Fotogeschichte 134/34 (2014: Kriegsfotografinnen), S. 61–63.

an den World Press Photo-Wettbewerben als auch im Frauenanteil der Agentur Magnum Photos abzeichnet, der bisher nie mehr als zehn Prozent betrug.⁵⁸ Diese tatsächlichen Minderheitsverhältnisse in der fotojournalistischen Berufspraxis korrelieren mit der diskursiven Unsichtbarkeit der Frauen in den fothistorischen Technik- und Fortschrittsge-
schichten.⁵⁹ Zu den ‚großen Ausnahmen‘ der fotojournalistischen Meistererzählungen der Gegenwart gehört Susan Meiselas, die seit 1976 Mitglied von Magnum Photos ist. In einem 2008 veröffentlichten Interview antwortet sie auf die Frage nach der Bedeutung ihrer Sonderrolle als Frau in einer von Männern dominierten Berufswelt: „I was often treated as invisible that some part of me accepted the idea that invisibility could work strategically.“⁶⁰ Diese strategische Identifikation mit der weiblichen Unsichtbarkeit im Dienste des fotografischen Ideals der unbemerkten Beobachtung begründet Meiselas mit ihren Erfahrungen in den 1970er und 80er Jahren, als sie während der revolutionären Aufstände in Nicaragua und El Salvador fotografierte. Da Frauen in Kriegsgebieten weniger bedrohlich wahrgenommen werden als Männer, ermögliche dies ein unmittelbareres Arbeiten. Demgegenüber sind Frauen in der medialen Wahrnehmung des Krieges vor allem als Opfer sichtbar, die ihnen eine emotionalisierende Funktion zuschreibt. Obwohl das Kriegführen immer weniger eine reine „Männersache“ ist, entspricht die sozial und kulturell determinierte Präsenz von Frauen im Zusammenhang mit extremer Gewalt nach wie vor einer vornehmlich passiven Rolle.⁶¹ Damit kommt dem von Woolf markierten Unterschied trotz seiner partiellen Simplifikationen eine gewisse Aktualität zu. Da das Problem der polarisierenden Geschlechterzuschreibungen nicht als Gegenstand dieser Arbeit berücksichtigt werden kann, aber dennoch präsent bleiben soll, werden im Text variierend das Femininum und das Maskulinum als generische Formen verwendet. Das heißt, wenn von Fotografinnen die Rede ist, sind auch die Fotografen gemeint, und wenn der Beobachter genannt ist, schließt dies die Beobachterin mit ein, und *vice versa*.

⁵⁸ Ulrike Matzer: Unsichtbare Frauen. Fotografie/Geschlecht/Geschichte, in: Fotogeschichte 134/34 (2014: Kriegsreportagen), S. 29–36, hier S. 34.

⁵⁹ Siehe dazu Matzer 2014.

⁶⁰ Kristen Lubben: An interview with Susan Meiselas, 1978–2004, in: dies. (Hg.): Susan Meiselas. In history, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 115–121, hier S. 118. Siehe hier auch im Folgenden.

⁶¹ Romy Fröhlich: Die mediale Wahrnehmung von Frauen im Krieg. Kriegsberichterstatterinnen und Kriegsberichterstattung aus Sicht der Kommunikationswissenschaft, in: Ulrich Albrecht; Jörg Becker (Hg.): Medien zwischen Krieg und Frieden, Baden-Baden 2002, S. 182–193, hier S. 182.

II Fotojournalistische Praktiken in theoretischer und historischer Perspektive

1. Das fotografische Bild im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv

Von der Wirklichkeitsfotografie zur Kulturtechnik

Umfassendere Darstellungen zur journalistischen Fotografie sind oft als reich bebilderte Genealogien namhafter Protagonisten und historischer Schlüsselereignisse gestaltet.⁶² Mit der vollständigen Integration der fotografischen Bilder in die Museen und den Kunstmarkt finden diese Entwicklungsgeschichten in den 1980er Jahren ihr vorläufiges Ende. Im Anschluss daran verliert sich der gemeinsame Fokus in der Pluralität fotojournalistischer Praktiken, in deren durch die Digitalisierung beförderten Gleichzeitigkeit des Ungleiches sich keinerlei Hauptströmungen mehr ausmachen lassen. Die in ihren Anfängen von den Erfindern des Mediums selbst geschriebene ‚Geschichte der Fotografie‘ hat inzwischen eine heterogene Autorschaft von Theoretikerinnen und Historikern verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen sowie von Essayisten und Schriftstellerinnen.⁶³ Im Unterschied dazu wird der spezielle Diskurs der journalistischen Fotografie nach wie vor überwiegend von den Bildpraktikern geführt. Zu den Hauptakteuren dieses fotografischen Diskurses gehört der 1955 erstmals von der Niederländischen Vereinigung der Fotoreporter veranstaltete World Press Photo-Wettbewerb. Dessen Jury besteht ausschließlich aus Fotografen, Bildredakteuren und Mitarbeiterinnen von Fotoagenturen, während sich die Wettbewerbskategorien wie „Spot News“, „General News“ und „Daily Life“ an den im Journalismus etablierten Darstellungsformen orientieren. Die Auszeichnung des „Most Artistic Press Photo“ durch eine Sonderjury, zu der auch Verantwortliche aus Museum und Universität zählten, blieb auf ein sechsjähriges Intermezzo in den 1960er Jahren beschränkt.

Die fotohistorischen Grundlagen dieser Systematisierung formuliert bereits das erste Standardwerk zur Geschichte der Fotografie, das 1937 als Katalog zur Ausstellung „Photography 1839–1937“ im Museum of Modern Art in New York erschien. Der Kunsthisto-

⁶² Exemplarisch seien hier einige der seit den 1990er Jahren erschienenen Publikationen genannt: Tim N. Gidal: *Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage*, Berlin 1993; Robert Lebeck; Bodo von Dewitz: *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973*, Göttingen 2001; Reuel Golden: *Photojournalism 1855 to the present. Editor's choice*, New York 2006; Mary Panzer: *Things as they are. Photojournalism in context since 1955. World Press Photo 50*, London 2006; Brett Abbott: *Engaged observers. Documentary photography since the sixties*, Ausst. Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010. Eine Ausnahme ist die auf die ersten fünf Jahrzehnte begrenzte Arbeit von Anton Holzer: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*, Darmstadt 2014.

⁶³ Diese Beobachtung formuliert Baetens 2007.

riker und Fotograf Beaumont Newhall beschreibt darin die Genese der Fotografie aus dem künstlerischen Bedürfnis, Bilder zu machen.⁶⁴ Das bedeutet für ihn nicht, die Fotografie unter denselben Kriterien wie die Malerei oder die Grafik zu betrachten, sondern ihren besonderen ästhetischen Beitrag zur bildenden Kunst herauszustellen.⁶⁵ Aus der fotografischen Technik schließt Newhall auf eine fotografische Ästhetik, die er als optische und chemische Gesetze von Detailgenauigkeit und Tonwertmassen definiert.⁶⁶ Die technischen Entwicklungen folgen in dieser formalistischen Konzeption bestimmten ästhetischen Zwecken, wobei Newhall die „eigene Technik“ der journalistischen Fotografie – neben der wissenschaftlichen Fotografie, der Farbfotografie und dem Bewegtbild – als ein Produkt der illustrierten Presse und damit eine Erfindung der fotomechanischen Reproduktionsverfahren darstellt.⁶⁷ Die Methode, fotografische Verfahren und Gebrauchsweisen als historisierend und kategorienbildend zu betrachten, etabliert sich mit den weiteren dominierenden Bezugspunkten des fotojournalistischen Diskurses. Neben dem Aufschwung der illustrierten Presse sind das die technischen Errungenschaften der Kleinformatkamera zu Beginn der 1920er Jahre sowie die Gründung von Fotografen- oder Bildagenturen und die damit verbundene Professionalisierung des Fotojournalismus seit den 1930er Jahren.⁶⁸ Aus diesen Ursprungskontexten leiten sich unterschiedlich akzentuierte Auffassungen journalistischer Fotografie ab, die sowohl als Operatorin der visuellen Massenkommunikation, als Produkt optischer Medientechnologien wie auch als Leistung eines individuellen Fotografen gelten kann. Die damit für jede Darstellung zur journalistischen Fotografie verbundene Schwierigkeit, sich durch eine Vielzahl heterogener Diskurse verständlich zu

⁶⁴ Beaumont Newhall: *Photography 1839–1937*, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1937, S. 40.

⁶⁵ Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*, München 1998 (The history of photography, 1982), S. 7.

⁶⁶ Die Übersetzung von „mass“ in „Tonwertmasse“ übernehme ich aus Christopher Phillips: *Der Richterstuhl der Fotografie* (The traffic judgement seat of photography, 1987), in: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt am Main 2002, S. 291–333, hier S. 300f. Zur Kritik von Newhalls formalistischer Konzeption der fotografischen Ästhetik als Antagonismus von „mass“ und „detail“ im Rahmen eines modernistischen Kunstverständnisses siehe außerdem Douglas R. Nickel: *History of photography. The state of research*, in: *The Art Bulletin* 83/3 (September 2001), S. 548–558, hier S. 551.

⁶⁷ Newhall 1937, S. 75, 77. Dona Schwarz argumentiert, dass der Fotojournalismus bei Newhall erst mit einem zusätzlichen Kapitel in der erweiterten Ausgabe von 1982 Berücksichtigung gefunden habe (Dona Schwarz: *On the line. Crossing institutional boundaries between photojournalism and photographic art*, in: *Visual Sociology Review* 5/2 (1990), S. 22–29, hier S. 22). Tatsächlich aber gibt es bereits in dem Katalog von 1937 einen Abschnitt zur Pressefotografie mit entsprechenden Abbildungen (Newhall 1937, S. 76–78).

⁶⁸ Mit der Idee der *camera obscura* im 4. Jahrhundert v. Chr. und der Druckgrafik im 15. Jahrhundert bis zur Entdeckung fotomechanischen Druckverfahren im 19. Jahrhundert existieren zudem viele Vorgeschichten der Fotografie, vgl. Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998 (*Nouvelle histoire de la photographie*, 1994), zur journalistischen Fotografie darin insbesondere Thomas Michael Gunther: *Die Verbreitung der Fotografie. Presse, Werbung und Verlagswesen*, in: ebd., S. 555–580 und Fred Ritchin: *Zeitzeugen. Das Engagement des Fotojournalisten*, in: ebd., S. 591–611.

machen, ist definatorischer Bestandteil des fotografischen Bildmediums. Die journalistische Fotografie ist daher durch bestimmte ästhetische und ethische Verhältnisse abzugrenzen:

Unabhängig von dem pressefotografischen Gebrauch definieren sich fotojournalistische Praktiken durch ihren Status als Wirklichkeitsfotografie.⁶⁹ Diese durch technisches und ästhetisches Engagement hervorgebrachten Bilder beanspruchen faktuale Geltung: Sie beziehen sich auf außerbildliche Tatsachen, indem Fotografen eine ästhetisch überzeugende Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeiten intendieren und zugleich eine eigene bildliche Realität herstellen. Fotojournalistische Praktiken partizipieren an einem informellen Publikumsvertrag der konventionalisierten Bildbetrachtung, nach der die Fotografien als visuelle Zeugnisse eines zum Zeitpunkt der Aufnahme gegenwärtigen Zustandes oder Geschehens gelten, aber auch als gestaltete Artefakte wahrgenommen werden.⁷⁰ Für den Dokumentarfilm hat Roger Odin diesen interaktiven Prozess als „dokumentarisierende Lektüre“ charakterisiert, bei der die Imagination der realen Kontexte der Bildproduktion durch die Bildrezipierenden konstitutiv ist.⁷¹ Das bedeutet, dass die Vorstellung von der vor Ort agierenden Fotografin die Betrachtung journalistischer Fotografien begleitet. Gleichermaßen gehen die mit einer solchen Rezeption verbundenen Erwartungen als Antizipation der Realitätswahrnehmung in die fotografische Produktionsästhetik mit ein.⁷² Grundlegend dafür ist die breite Publikumswirksamkeit durch die allgemeine soziale und mediale Zugänglichkeit der Bilder.⁷³

Fotojournalistische Praktiken sind in diesem Sinn eine Kulturtechnik, das heißt eine rekursive und zirkuläre Interaktion von Akteurinnen, Techniken und Artefakten.⁷⁴ Das ästhetische Engagement bleibt dabei immer auf die Zustände und Geschehnisse des

⁶⁹ Den Begriff der „Wirklichkeitsfotografie“ stütze ich im Folgenden auf die literaturwissenschaftliche Definition der ‚Wirklichkeitserzählung‘ von Christian Klein; Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, in: dies. (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart 2009, S. 1–13.

⁷⁰ Dem kulturkritischen Topos des naiven, manipulationsanfälligen und aufklärungsbedürftigen Medienkonsumenten wird damit die Anerkennung von bewussten und kompetenten Medienakteurinnen entgegen gesetzt.

⁷¹ Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre (1984), in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S. 286–303.

⁷² Vgl. Elke Grittmann: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie, Köln 2007, S. 45.

⁷³ Aufgrund ihrer pejorativen Konnotation verwende ich hier nicht die Begriffe „massenmedial“ oder „Massenpublikum“. Siehe dazu auch den Abschnitt „Diskurse der Wertung“ im Kapitel IV.8. Medienkritische Revision des Leidens in der Fotografie.

⁷⁴ Harun Maye: Was ist eine Kulturtechnik?, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2010), S. 121–135, hier S. 126 und *passim*. Eine theoretisch unterbestimmte Anwendung des Begriffs der Kulturtechnik auf die Fotografie kritisiert Thomas Bitterlich: Kann man Fotos lesen? Bernd Stieglers Studien zur Kulturtechnik der Fotografie (Rezension), in: literaturkritik.de 8 (August 2011), http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15754 (abgerufen am 29.5.2015).

menschlichen Zusammenlebens bezogen. Mit dieser inhaltlichen Definition lässt sich die fotografische Augenzeugenschaft als sozialanthropologisches Projekt beschreiben,⁷⁵ dessen Faszinationszentrum in der Wirklichkeit von Mangel und Leiden in Kriegen und Katastrophen besteht.⁷⁶ Die ästhetische Faszination des fotografischen Mediums als Spur oder Abdruck der Realität,⁷⁷ das seine eigene Medialität zu einer emphatischen Präsenz des Abgebildeten hin überschreitet, korreliert mit der faszinierenden Unfassbarkeit existenzieller Extrem- und Grenzsituationen. Die Faszination ist somit der Kommunikations- und Wissensmodus der fotografischen Augenzeugenschaft, der gleichermaßen ethische und ästhetische Verhältnisse bezeichnet. Für deren Verständnis sind die Begriffe der Authentizität oder der Inszenierung mit ihren moralisierenden und medienontologischen Tendenzen nicht produktiv. Demzufolge grenzt sich die fotografische Augenzeugenschaft im Anschluss an die Definition der Wirklichkeitsfotografie von der traditionellen Kritik an der dokumentarischen Fotografie ab.⁷⁸ Sie ist auch von den künstlerischen Strategien des Dokumentarismus zu unterscheiden, die seit den 1990er Jahren die „Rückkehr des Realen“ und den „Künstler als Ethnografen“ propagieren.⁷⁹ Im Unterschied dazu besitzen die Wirklichkeitsreferenz und das ethnografische Paradigma in der fotojournalistischen Tradition eine definitorische Kontinuität. Anstelle des breiten Spektrums an Praktiken und Intentionen der dokumentaristischen Kunstdiskurse beschränkt sich die journalistische Fotografie auf ein mediales Dispositiv, das ein expliziter Wirklichkeitsbezug und eine unmittelbare Adressierungsweise charakterisieren. Diese Prinzipien nehmen seit den 1970er Jahren in den wissenschaftlichen Studien über den Dokumentarfilm⁸⁰ einen anderen

⁷⁵ Diese Definition ist nicht zu verwechseln mit einer Anthropologie der Technik oder der Medien, von denen sich die jüngere Kulturtechnikforschung unterscheidet, vgl. Maye 2009, S. 128ff.

⁷⁶ Dazu im Folgenden Martin Andree: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*, München 2005 und Andy Hahnemann; Björn Weyand: *Faszination. Zur Anziehungskraft eines Begriffs*, in: dies. (Hg.): *Faszination. Historische Konjunkturen und heuristische Tragweite eines Begriffs*, Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 7–32.

⁷⁷ Grundsätzliche Kritik an dem Begriff des fotografischen Abdrucks übt Joel Snyder: *Das Bild des Sehens (Picturing vision, 1980)*, in: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt am Main 2002, S. 23–59, hier S. 32f. Snyder führt die Unvergleichbarkeit der fotografischen Kausalitätsbeziehungen mit einem physischen Kontakt von Objekt und Medium aus.

⁷⁸ Einschlägig formuliert hat diese Kritik Solomon-Godeau 2003 (1991). Einen konzisen Überblick über die Theorie und Praxis dieser fotografischen Tradition bietet Susanne Holschbach: *Im Zweifel für die Wirklichkeit. Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie*, in: Sigrid Schneider; Stefanie Grebe (Hg.): *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ausst. Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 23–30.

⁷⁹ Exemplarisch analysiert haben diesen Trend Hal Foster: *The return of the real*, Cambridge 1996; Karin Gludovatz (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004; Margriet Schavemaker; Mischa Rakier (Hg.): *Right about now. Art & theory since the 1990s*, Amsterdam 2007; Maria Lind; Hito Steyerl (Hg.): *The greenroom. Reconsidering the documentary and contemporary art 1*, Center for Curatorial Studies and Hessel Museum of Art, Bard College, Berlin 2008.

⁸⁰ Eva Hohenberger: *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, in: dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 8–34.

Stellenwert ein als in der dekonstruktivistischen Kritik, mit der die Fotografie zum akademischen Objekt wurde.⁸¹

Zu den für die fotografische Augenzeugenschaft anschlussfähigen Ansätzen, mit denen die Filmwissenschaften das Verhältnis von „Wirklichkeit“ und „Darstellung“ modulieren, gehören die von Bill Nichols definierten fünf Modi der dokumentarischen Repräsentation.⁸² Nichols beginnt mit dem „expositorischen“ Dokumentarfilm der 1930er Jahre, der in seiner direkten Adressierung vorwiegend didaktisch verfährt. Im Vergleich dazu vermeidet der „beobachtende“ Repräsentationsmodus der 1960er intervenierende Kommentare, nimmt dadurch jedoch keine kontextuelle Einordnung des Gezeigten vor. Der „interaktive“ Dokumentarfilm, der in den 1960er und 70er Jahren vor allem mit Zeugenaussagen arbeitet, tendiert nach Nichols zu einer allzu naiven Geschichtserzählung, wohingegen der „reflexive“ Film der 1980er Jahre formal zu abstrakt und inhaltlich zu selbstbezüglich gerate und damit seinen eigentlichen Gegenstand aus dem Auge verliere. Für die 1980er und 90er Jahre macht Nichols einen „performativen“ Modus aus, der dem klassischen Objektivitätsparadigma die Subjektivität entgegensetzt, in der betonten Stilisierung jedoch den referentiellen Bezug zu verlieren droht. – Die Abfolge soll hier keine teleologische Dekonstruktion des Realitätsparadigmas beschreiben, sondern die Diversität der Wirklichkeitsauffassungen mit unterschiedlichen Repräsentationsstrategien und Darstellungsformen aufzeigen. Diese repräsentationskritischen Entwicklungen führten die visuelle Anthropologie, die methodisch vor allem auf der filmischen und fotografischen Aufzeichnung beruht, in den 1980er Jahren in eine ethnografische „Krise der Repräsentation“, aus der vergleichbare differenzierte Methodiken wie „Dialog“ und „Polyphonie“ oder „Erfahrung“ und „Interpretation“ hervorgingen.⁸³ Dabei steht den wachsenden Möglichkeiten der Selbstrepräsentation lokaler Akteure der Anspruch auf einen besonderen moralischen, sozialen und epistemologischen Wert der Repräsentation durch „fremde“ Beobachterinnen gegenüber.⁸⁴ Vor diesen kurz umrissenen wissenschaftspraktischen Hintergründen ist die journalistische Wirklichkeitsfotografie zu betrachten, die immer aus der Differenz zwischen dem Gegenstand und der Sicht auf diesen entsteht.

⁸¹ Siehe dazu den „Exkurs über fotokritische und medienethische Kontexte“ in Kapitel II.3. Diskursive Transformationen in den World Press Photo-Jahrbüchern und Newslettern.

⁸² Siehe im Folgenden Bill Nichols: *Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*, Bloomington; Indianapolis 1994, S. 95.

⁸³ James Clifford: *Über ethnographische Autorität (On ethnographic authority, 1988)*, in: Eberhard Berg; Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt am Main 1999, S. 109–157, hier S. 135.

⁸⁴ Jenny Cool; Nancy Lutkehaus: *Paradigms lost and found. The „crisis of representation“ and visual anthropology*, in: Jane M. Gaines; Michael Renov (Hg.): *Collecting visible evidence*, Minneapolis 1999, S. 116–139, hier S. 117.

Zur Relevanz der journalistischen Fotografie

Die Verweise auf filmwissenschaftliche Überlegungen und ethnografische Verfahren sowie deren Korrespondenzen haben das Problem der visuellen Repräsentation in seiner engen Verbindung von Theorie und Praxis differenziert dargestellt. Daran anschließend grenzt sich die fotografische Augenzeugenschaft als Wirklichkeitsfotografie und Kulturtechnik von eindimensionalen Abbildungsverhältnissen ab. Dies führt zu medienpraktischen Konsequenzen, die in den ethischen und ästhetischen Zusammenhängen mit zu berücksichtigen sind. Die kulturtechnische Bedeutsamkeit der journalistischen Fotografie ist mit dem grundlegenden Verständnis einer „Praxis des Sehens“ verbunden, die Eva Schürmann als performativen Prozess „epistemischer, ethischer und ästhetischer Welterschließung“ beschreibt.⁸⁵ Demnach prägen bestimmte kulturelle Lebensformen kollektive Sehkonventionen und bringen traditionelle Deutungsschemata hervor. Auf diese Weise bilden Lebensformen ein „Okular der Wahrnehmung“, das sich „selbst nicht – jedenfalls nicht im Augenblick der Wahrnehmung – in den Blick nehmen“ lässt.⁸⁶ In Bezug darauf ist die journalistische Fotografie als Praxis der gesellschaftlichen Selbstbeobachtung⁸⁷ eine Beobachtung zweiter Ordnung, die das „Okular selbst“ mit zum Gegenstand der Wahrnehmung macht.⁸⁸ Das heißt im fotografischen Bild erscheint nicht das Ereignis selbst, sondern dessen gesellschaftlich generierte Visualität.

Schürmanns Theorie des Sehens als Praxis ermöglicht eine Korrektur der häufig bemühten Analogien von Auge und Kamera⁸⁹ beziehungsweise der Gleichsetzung von visueller Wahrnehmung und Fotografieren oder von Sichtbarkeit und Fotografie. Auf diesen Identifizierungen basiert die Kritik der Fotografie als Medium der Sichtbarkeit, das die Macht des Auges potenziert⁹⁰ und damit als Metapher für ein problematisches Verhält-

⁸⁵ Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008, S. 14f. Schürmann thematisiert materielle Bilder nur am Rande des „Kunstsehens“. Es geht somit nicht um eine direkte Anwendung ihrer Überlegungen, sondern um eine Konkretisierung der wahrnehmungstheoretischen Grundlagen fotografischer Augenzeugenschaft im Sinne einer Praxis des Sehens als „Alternativkonzept zum wahrnehmungstheoretischen Realismus oder Konstruktivismus“ (ebd., S. 16).

⁸⁶ Ebd., S. 15.

⁸⁷ Elke Grittmann; Irene Neverla; Ilona Ammann: *Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus*, in: dies. (Hg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 8–35, hier S. 11.

⁸⁸ In diesem Sinne besitzen die oft als manipulativ und diskriminierend kritisierten journalistischen „Fotokonzepte“ und visuellen Stereotypisierungen ein „Reflexionspotenzial“ (Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008, S. 70).

⁸⁹ Zu diesem bereits vor der Erfindung der Fotografie tradierten Vergleich siehe den Eintrag „Auge“ in Stiegler 2006, S. 33–37.

⁹⁰ Martin Roman Deppner; Gottfried Jäger: *Vorwort. 30 Jahre Bielefelder Fotosymposien 1979–2009*, in: dies. (Hg.): *Denkprozesse der Fotografie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979–2009. Beiträge zur Bildtheorie*, Bielefeld 2009, S. 10–16, hier S. 14.

nis von Sichtbarkeit und Herrschaft dient. Den daraus folgenden Anklagen gegen die fotografische Viktimisierung oder den fotografischen Voyeurismus steht die Auffassung gegenüber, dass ein in den Medien ignoriertes Ereignis aus dem öffentlichen Bewusstsein ausgegrenzt werde. Während beide Diskurse in ihrer Polarität die Ambivalenz des Sichtbarkeitsbegriffs als positive politische Macht der sozialen Anerkennung bis hin zur „diskursiven Unsichtbarkeit“ durch „extreme Sichtbarkeit“ verfehlen,⁹¹ überschreitet die Analyse dieser komplexen Beziehungen von Sichtbarkeit, Wissen und Macht das Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft.⁹² In Abgrenzung von einer Moralisierung des Sehens und im Unterschied zu wahrnehmungstheoretischen, politischen oder publizistischen Sichtbarkeitskonstruktionen geht die Ethik des fotojournalistischen Blicks immer von dessen ästhetischer Intentionalität in einem bildgebenden Prozess aus.

Versuche, die fotografische Augenzeugenschaft prinzipiell moralisch und politisch zu disqualifizieren, erfolgen auch im Hinblick auf die Komplexität aktueller Lebensverhältnisse. Demnach erscheint der Wirklichkeitsanspruch fotografischer Bilder insbesondere vor dem Hintergrund postkolonialer Kritik und digitaler Technologien ebenso anachronistisch wie bedeutungslos. Dem widerspricht die Geschichte des fotografischen Mediums, die sich auch nach dem zu Beginn der 1990er Jahre postulierten Ende der Fotografie⁹³ als Folge zahlreicher technologischer Innovationen einschließlich der digitalen Neuerungen fortsetzt.⁹⁴ Für die journalistische Fotografie als soziales und ästhetisches Produkt lässt sich kein radikaler Bedeutungs- und Wertewandel ausmachen. Sie ist nach wie vor Teil der

⁹¹ Schaffer 2008, S. 55.

⁹² Studien dazu finden sich vor allem in den *visual culture studies*, im deutschen Sprachraum beispielhaft vertreten durch Linda Hentschel (Hg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008; Tom Holert (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000; Tom Holert: *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008.

⁹³ Jorge Ribalta: *Molecular documents. Photography and the post-photographic era or how to be trapped into false dilemmas*, in: Robin Kelsey; Blake Stimson (Hg.): *The meaning of photography*, Williamstown 2008, S. 178–185, hier S. 178.

⁹⁴ Geoffrey Batchen: *Ectoplasm. Photography in the digital age*, in: Carol Squiers (Hg.): *Over exposed. Essays on contemporary photography*, New York 2000, S. 9–23, hier S. 19. Dass in der digitalen Fotografie das Prinzip der optischen Projektion erhalten bleibt, betont Jens Jäger: *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main; New York 2009, S. 11. W.J.T. Mitchell argumentiert: „Die Vorstellung, dass der digitale Charakter eines Bildes in einer notwendigen Beziehung zur Bedeutung des Bildes steht, [...] beruht [...] auf einer Art von vulgärem technischen Determinismus, der meint, die Ontologie eines Mediums sei durch die Beurteilung seiner Materialität und seines technisch-semiotischen Charakters angemessen festgelegt“ (W.J.T. Mitchell: *Realismus im digitalen Bild*, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 237–255, hier S. 241). Auch Martha Rosler, deren Texte zum Kanon der Dekonstruktion des fotografischen Realitätsparadigmas gehören, betont: Es ist „unvernünftig, aus der Digitalisierung zu schließen, daß man Sinn nicht mehr mitteilen kann, ganz zu schweigen davon, daß die ‚Fotografie als Beweis für irgend etwas tot ist‘“, denn „die Idee der Fotografie als unbearbeitetes Beweismaterial hat eine ziemlich kurze Geschichte“ (Martha Rosler: *Bildsimulation, Computermanipulationen. Einige Überlegungen*, in: Hubertus von Amelnunx; Stefan Iglhaut; Florian Rötzer (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie. Fotografie im Zeitalter der digitalen Medien von 30 Foto- und Medienkünstlern*, Dresden; Basel 1995, S. 36–57, hier S. 56).

medialen Kommunikation und wird auch im 21. Jahrhundert verschiedentlich zu konzeptualisieren versucht: im Sinne eines sozialen Vertrags zur Herstellung „öffentlichen Vertrauens“⁹⁵, als intermediärer Raum öffentlicher Kultur zwischen hegemonialen und widerständigen Kräften⁹⁶ oder als „Technologie einer liberaldemokratischen Bürgerschaft“⁹⁷. Diese Konzepte schließen Veränderungen und Verschiebungen in der alltäglichen fotojournalistischen Praxis mit ein, die neben den technischen Transformationen vor allem die changierenden Verhältnisse von Transnationalität und Lokalität betreffen. Fotografen arbeiten international und regional, „eingebettet“ oder als „freelancer“, sowohl für nationale als auch für global operierende Agenturen. Insbesondere die größeren Agenturen entsenden Korrespondenten, kooperieren zugleich mit ortsansässigen Fotografinnen, während kleinere Agenturen einen Teil ihrer Informationen von den heutigen globalen Agenturen Reuters, Associated Press und Agence France-Presse (AFP) beziehen.⁹⁸

Zu den aktuellen Einflüssen gehört zudem die zunehmende fotografische Selbstermächtigung der betroffenen Zivillisten, deren private Bildpraktiken auf die professionelle fotojournalistische Produktion zurückwirken.⁹⁹ In der medialen Ökonomie der *Prosumer*-Bildkultur ist jeder vor Ort mit einem Fotohandy beziehungsweise Smartphone ein potentieller fotografischer Augenzeuge.¹⁰⁰ Diese Amateurfotografien zirkulieren in den digitalen sozialen Netzwerken nach dem ökonomischen System des Tausches;¹⁰¹ zu den massenmedialen Konsumstrukturen und inzwischen auch speziellen künstlerischen Kontexten der professionellen journalistischen Fotografie haben diese privaten Bildproduktionen hinge-

⁹⁵ Okwui Enwezor: Die diskursiven Räume des Dokumentarischen, in: Berlin Documentary Forum 1, 2010, S. 7–14, hier S. 11.

⁹⁶ Robert Hariman; John Louis Lucaites: No caption needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy, Chicago; London 2007, S. 11.

⁹⁷ Ebd., S. 18.

⁹⁸ Die Funktion der Presseagenturen innerhalb des globalen Informationsmarktes am Beispiel des Irakkrieges 2003 beschreibt Terhi Rantanen: European news agencies and their sources in the Iraq coverage, in: Stuart Allan; Barbie Zelizer (Hg.): Reporting war. Journalism in wartime, London; New York 2004, S. 301–314. Grittmann, Neverla und Ammann sprechen vom „glokalen“ Fotojournalisten“ (Grittmann; Neverla; Ammann 2008, S. 27). Zur Entstehungsgeschichte der Bildagentur siehe Malte Zierenberg: Die Ordnung der Agenturen. Zur Verfertigung massenmedialer Sichtbarkeit im Pressewesen, 1900–1940, in: Annelie Ramsbrock; Annette Vowinckel; Malte Zierenberg (Hg.): Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung, Göttingen 2013, S. 44–65.

⁹⁹ Ritchin 2009, S. 126. Die Globalisierung der Medienkommunikation ist somit nicht nur als westlicher Kulturimperialismus zu werten, sondern umfasst auch interaktive Dynamiken des Dialogs und der Vermischung, siehe dazu Andreas Hepp; Martin Löffelholz (Hg.): Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation, Konstanz 2002.

¹⁰⁰ Alvin Tofflers Neologismus aus *producer* und *consumer* bezeichnet in Anwendung auf die Bildkultur die Ununterscheidbarkeit von Bildproduzenten und -rezipienten, siehe dazu Marion G. Müller: Widerstand ist zwecklos!, in: Patrizia Dander; Julienne Lorz (Hg.): Bild Gegen Bild, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Köln 2012, S. 46–61.

¹⁰¹ So die These von André Gunthert: „Tous journalistes?“ Les attentats de Londres ou l'intrusion des amateurs, in: Gianni Haver (Hg.): La photo de presse. Usages et pratiques, Lausanne 2009, S. 215–225, hier S. 224.

gen nur in Ausnahmefällen Zugang.¹⁰² Die journalistische Fotografie und der sogenannte *citizen journalism* verhalten sich demzufolge eher komplementär zueinander als kompetitiv.¹⁰³ Die professionellen Routinen und Kriterien fotojournalistischer Praktiken zeichnen sich gegenüber der Mehrzahl privater Bildproduktionen durch journalistische Fachkompetenz und berufliche Erfahrung aus. Fotojournalistinnen verfügen über technisches Wissen, handwerkliches Können sowie die ästhetische Sensibilität eines fotografisch geschulten Sehens.¹⁰⁴ Die institutionelle Bedeutung der professionellen fotojournalistischen Praxis besteht vor allem in der Überprüfbarkeit von Entstehungskontexten sowie in der Regelung von Personen- und Urheberrechten. In diesem Zusammenhang hat die Digitalisierung die Bedeutung der fotografischen Wirklichkeitsreferenz nicht *ad absurdum* geführt, sondern die öffentliche und berufsinterne Sensibilität gegenüber Manipulationen verstärkt.¹⁰⁵ Die Richtlinien des World Press Photo-Wettbewerbes schlossen bis 2005 digital modifizierte Fotografien generell aus.¹⁰⁶ Seit 2006 sind digitale Bearbeitungen erlaubt, die nicht in die motivische Struktur des Bildes eingreifen.¹⁰⁷ Damit folgt der Wettbewerb den durch die digitalen Technologien gewandelten Bedingungen des Medienmarktes mit neuen Sehkonventionen und einer veränderten fotografischen Alltagspraxis. Die standardisierte digitale Bildbearbeitung stellt dabei mehr als eine zeitgenössische Form der Retusche dar.¹⁰⁸ Digitallabore verstehen sich als digitale Dunkelkammern, die aus dem Rohdatenformat der Aufnahmen reproduzierbare Bilddateien konvertieren. Dieser Prozess ähnelt der Entwicklung eines Negativs, in der durch Abwedeln und Nachbelichten Tonwerte, Farbsättigung und Kontrastschärfe bestimmt werden. Die Bearbeitung dieser visuellen Parameter ist

¹⁰² Zu diesen Ausnahmefällen zählen die Terroranschläge in der Londoner U-Bahn im Juli 2005. Die Amateurfotografien gelangten auf die Titelseiten der Zeitungen, da keine professionellen Aufnahmen verfügbar waren. Den Fotojournalisten blieb der Zugang zum Tatort zunächst versperrt (siehe dazu Gunther 2009).

¹⁰³ Dies entspricht den Thesen von Pierre Bourdieu u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt am Main 1981 (Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, 1965).

¹⁰⁴ Grittmann; Neverla; Ammann 2008, S. 23.

¹⁰⁵ Jan Brüning: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie, in: Ulrich Hägele; Irene Ziehe (Hg.): Digitale Fotografie. Kulturelle Praxen eines neuen Mediums, Münster u.a. 2009, S. 57–72, hier S. 69.

¹⁰⁶ „Composite photographs, trick photographs and digitally manipulated photographs are excluded from the contest“ (Judging procedures for the annual World Press Photo Contest, 2005, Archiv der Stiftung World Press Photo).

¹⁰⁷ „Manipulation of digital entries is subject to restrictions. The original structure of the digital image (scan and/or camera file) must not be altered. Only changes that can be made using conventional darkroom techniques are allowed“ (Judging procedures for the annual World Press Photo Contest, 2006, Archiv der Stiftung World Press Photo). Nach ersten digitalen Einsendungen aus dem Jahr 1997 sind sieben Jahre später analoge Fotografien im Wettbewerb nur noch als digitale Scans akzeptiert (World Press Photo Newsletter, Dezember 2004, S. 10).

¹⁰⁸ Frits Gierstberg: From realism to reality? Documentary photography in the age of ‚post media‘, in: Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts, Rotterdam 2005, S. 124–145, hier S. 130.

deutlich abzugrenzen von der Bildmanipulation, bei der Pixel als die kleinste Einheit eines Digitalfotos durch das Ersetzen oder Kopieren bewegt werden.¹⁰⁹ Die Fotografinnen kommentieren die Digitalisierung in den Publikationen der Stiftung World Press Photo weitgehend positiv. Sie befreit von den physischen Beschränkungen der analogen Fotografie und ermöglichte ebenso effizienteres wie kostengünstigeres Arbeiten.¹¹⁰

Die fotografische Augenzeugenschaft besitzt eine medienpraktische Relevanz, indem sie innerhalb sozialer Kommunikationsprozesse visuelle Evidenz herstellt.¹¹¹ Dies geschieht unter einem zunehmenden Bildbewusstsein der Mediennutzerinnen und der Offensichtlichkeit medialer Inszenierungen.¹¹² Das Wissen über die technische und soziale Bedingtheit des fotografischen Bildes gehört zum *common sense* und stellt die Wirksamkeit von institutions- wie medienkritischen Strategien der Wissenschaften und Künste in Frage. Boris Groys erklärt diesen Gestus der Dekonstruktion als einen philosophiegeschichtlich tradierten „medienontologischen Verdacht“, der hinter der sichtbaren Oberfläche der Welt stets etwas anderes wie Gott oder Wesen, Substanz, Kraft oder Materie vermutet.¹¹³ Der die alten Werte und Evidenzen untergrabende Verdacht erhält diese zugleich, indem er sie auf neue Medien überträgt. Eine solche Gleichzeitigkeit von Misstrauen und Beständigkeit beschreibt die rezeptionsästhetische Ambivalenz des fotojournalistischen Bildes, dessen Sichtbarkeit immer unter dem Verdacht steht zu verdecken, zu manipulieren oder unsichtbar zu machen und zugleich in seiner referentiellen Evidenz den Effekt einer „medialen Aufrichtigkeit“ (Boris Groys) vermittelt. Der medienontologische Verdacht lässt sich daher nicht gegen den fortbestehenden Glauben an eine optische Realität¹¹⁴ und den das fotografische Bild umgebenden „Nimbus der Gewissheit“¹¹⁵ ausspielen. Der Verdacht als Medium, wie Groys ihn versteht, ist „für den Akt der Betrachtung konstitutiv: Wir können nicht betrachten, ohne zu verdächtigen.“¹¹⁶ Damit schreibt

¹⁰⁹ Das 2007 von Francesco Zizola und Claudio Palmisano gegründete Digitallabor 10b Photography, zu dessen Kunden auch von World Press Photo ausgezeichnete Fotografen gehören, arbeitet auf der Grundlage entsprechender ethischer Standards: <http://www.10bphotography.com/index.php?page=ethic&lang=eng> (abgerufen am 6.3.2015).

¹¹⁰ Erik Refner: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2002, S. 7. Vgl. auch A. D. Coleman: Interview (geführt von Sonia Harford), in: World Press Photo Newsletter, Juni 2000, S. 10–11.

¹¹¹ Okwui Enwezor spricht von einem „soziale[n] Vertrag, der solche Bilder umgibt“, durch die „öffentliche[s] Vertrauen“ entsteht (Enwezor 2010, S. 11).

¹¹² Holert 2008, S. 144.

¹¹³ Boris Groys: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, München; Wien 2000, insbes. S. 54f.

¹¹⁴ Vom „optische[n] Theorem der Existenz“ durch „die Gleichung Sichtbarkeit, Realität und Wahrheit“, spricht Régis Debray: Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland, Rodenbach 1999 (Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident, 1992), S. 381 und 384.

¹¹⁵ Karl Prümm: Die untilgbare Spur. Vom diskreten Funktionswandel aktueller Wirklichkeitsbilder, in: Sigrid Schneider; Stefanie Grebe (Hg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, Ausst. Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 31–36, hier S. 32.

¹¹⁶ Groys 2000, S. 218.

auch die ‚entlarvende‘ Kritik an der Konstruktivität fotojournalistischer Bilder die ‚alten‘ Wertekategorien der Wahrheit und der Authentizität fort.¹¹⁷

Das mit Groys skizzierte erkenntnistheoretische Phänomen von medialer Evidenz und Skepsis besitzt eine soziale Dimension, die in der kommunikativen Wirkungsstruktur des *Third-person-effect* beschrieben wurde. Demnach tendieren Rezipienten dazu, den Einfluss der Medien auf andere höher einzuschätzen als auf sich selbst, was mit der Unterschätzung der eigenen Betroffenheit einhergeht.¹¹⁸ Die oft postulierte „Macht der Bilder“ resultiert diesem Befund zufolge aus dem Glauben der meisten Individuen, dass die Bilder auf die Mehrheit der anderen eine starke Wirkung ausüben. Die daraus generierte öffentliche Meinung erzeugt die tatsächliche Macht der Bilder in Konformität mit dem Diskurs der politischen, militärischen und medialen Eliten.¹¹⁹ Mit der Verschiebung der Aufmerksamkeit zu den „mächtigen Bildern“ kaschieren politische Akteure Handlungsunfähigkeit oder legitimieren Entscheidungen, während Vertreterinnen der Medienindustrie damit die Bedeutung der Informationsmedien für die öffentliche Meinung bewerben.¹²⁰ Im Gegensatz dazu sprechen viele Journalisten ihrer Arbeit selbst immer weniger Einfluss zu, das heißt aus der Perspektive der Fotografinnen reduziert sich die Möglichkeit durch Bilder zu schockieren, zu alarmieren, zu empören oder aufzuklären.¹²¹ Die derart differierenden Wirkungszuschreibungen deuten auf ein problematisches und immer wieder zu problematisierendes Medienverständnis.

¹¹⁷ Groys' Phänomenologie der Wahrheit des Ausnahmezustandes, beschrieben in den Kapiteln „Die Wahrheit des Medialen und der Ausnahmezustand“ und „Der Ausnahmefall und die Wahrheit des Medialen“, lässt sich zudem mit der schockierenden wie faszinierenden Wirkung von Kriegs- und Katastrophenfotografien in Verbindung bringen.

¹¹⁸ W. Phillips Davison: *Third-person-effect in communication*, in: *Public Opinion Quarterly* 47/1 (1983), S. 1–15.

¹¹⁹ David D. Perlmutter: *Photojournalism and foreign policy. Icons of outrage in international crises*, Westport 1998, S. xvi und David Domke; David Perlmutter; Meg Spratt: *The primes of our times? An examination of the ‚power‘ of visual images*, in: *Journalism* 3/2 (2002), S. 131–159. Die Berichterstattung über den Vietnamkrieg gilt als einschlägiges Beispiel für die irrtümliche Annahme eines Einflusses der Medien. Es war nicht eine von den Medien ausgehende Kritik, die den politischen Wandel bewirkte, vielmehr spiegelte die kritische Berichterstattung die Unsicherheiten und Meinungsverschiedenheiten der Eliten wieder (Lars Klein: *Größter Erfolg und schwerstes Trauma. Die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet*, in: Ute Daniel (Hg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 193–216 und Heikki Luostarinen: *The US media and the Vietnam War*, in: Wilhelm Kempf; Heikki Luostarinen (Hg.): *Journalism and the New World Order*, Band 2: *Studying war and the media*, Göteborg 2002, S. 101–111).

¹²⁰ Susan L. Carruthers: *Tribalism and tribulations. Media constructions of „African savagery“ and „Western humanitarianism“ in the 1990s*, in: Stuart Allan; Barbie Zelizer (Hg.): *Reporting war. Journalism in wartime*, London; New York 2004, S. 155–172, insbes. S. 163.

¹²¹ Jean Seaton: *The new ‚ethnic‘ wars and the media*, in: Tim Allen; Jean Seaton (Hg.): *The Media of conflict. War reporting and representations of ethnic violence*, London; New York 1999, S. 43–63, hier S. 53.

Exkurs über Frames und Stereotypen

Der im Subtext der medienpraktischen Relevanz fotojournalistischer Praktiken kursierende Begriff der „Massenmedien“ unterstellt sowohl die Homogenität der Medienprodukte als auch einen Schematismus der Wirkungsprozesse.¹²² Die Produktions- und Rezeptionskontexte der fotografischen Augenzeugenschaft lassen sich jedoch nicht unter einem solchen pauschalen Medienbegriff subsumieren. Das *framing*-Konzept der jüngeren Kommunikations- und Medienwissenschaften beschreibt die Wahrnehmung von Medieninhalten als eine vielschichtige Integration von individuellen Affekten, kulturellen Werten und ökonomischen Nachrichtenfaktoren.¹²³ In Abgrenzung vom Schema-Konzept, das intrapsychische Prozesse der Informationsverarbeitung wie den Wissenserwerb und die Gedächtnisbildung erklärt, erfasst die *framing*-Theorie der Massenkommunikation nach Urs Dahinden die sozialpsychologischen und soziologischen Aspekte von Deutungsmustern, die in der öffentlichen Kommunikation über Konflikte von Bedeutung sind.¹²⁴ Dabei geht es nicht nur um die wahrnehmungsstrukturierende Funktion von medialen Rahmen,¹²⁵ von Bedeutung sind vor allem ihre kognitiven und affektiven Semantiken.¹²⁶ Dahinden betrachtet *framing* als einen mehrstufigen Prozess in allen Phasen der massenmedialen Kommunikation auf den Ebenen der Öffentlichkeitsarbeit, des Journalismus, der Medieninhalte und der Medienwirkung. Zu den dabei wirksamen Frames gehören unter anderem Nachrichtenfaktoren, Darstellungsgenre, Themendefinition und Wertauffassung, die auch

¹²² Am Beginn der kritischen Auseinandersetzung mit der ideologischen Komplexität der Medienkommunikation steht der Band von Stanley Cohen; Jock Young (Hg.): *The manufacture of news. Social problems, deviance, and the mass media*, London 1973. Vgl. auch spätere Fokussierungen auf die emotionale Wirkung von Medien wie Frank Bösch; Manuel Borutta (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt am Main; New York 2006.

¹²³ Das Konzept geht zurück auf das wissenssoziologische Modell von Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 2004 (Frame analysis. An essay on the organization of experience, 1974). In Übertragung auf die massenmediale Kommunikation hat Robert M. Entman grundlegend definiert: „To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described. Typically frames diagnose, evaluate, and prescribe“; they „define problems[, ...] diagnose causes[, ...] make moral judgments[, and] ... suggest remedies“ (Robert M. Entman: *Framing. Towards clarification of a fractured paradigm*, in: *Journal of Communication* 43/4 (1993), S. 51–53, hier S. 52).

¹²⁴ Siehe dazu im Folgenden Urs Dahinden: *Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation*, Konstanz 2006, S. 92.

¹²⁵ Die wahrnehmungsstrukturierende Funktion von Rahmen führt Goffman 2004 (1974) aus: Primäre Rahmen sind komplexitätsreduzierende Interpretationsschemata, die die Wahrnehmung, das Verstehen und die Kommunikation von Ereignissen ermöglichen. Dafür bilden diese zumeist unbewussten Rahmen ein sinnvolles System von Gegenständen und Regeln; sie bieten Denkansätze, Anschauungsperspektiven und Identifikationsgrundlagen. Daneben existieren ebenso konventionelle „Modulationen“, die die primären Rahmen der Alltagserfahrung bewusst in eine Struktur des Als-ob transformieren (wie beispielsweise die Drohung, die Täuschung, das Spiel oder das Theater) oder in einen anderen Kontext transportieren.

¹²⁶ Dahinden 2006, S. 51 und 185.

die ästhetischen und ethischen Dimensionen fotojournalistischer Praktiken beeinflussen. So kann beispielsweise der Medieninhalt „Konflikt“ durch die Präsentationsart und Darstellungsweise als „Konkurrenz unter Gleichen“, „Skandal“, „Ohnmacht“, „Globalisierung“, „öffentliche Verantwortung“ oder „Sieg der Kleinen gegen Große“ bestimmt und betrachtet werden.¹²⁷

Manuela Pietraß beschreibt die *framing*-Funktion in den visuellen Medien, indem sie die Bedeutungskonstitution im (bewegten) Bild als einen „rahmenanalytisch-semiotischen“ Prozess untersucht.¹²⁸ Der Ansatz unterscheidet sich von den von Erwin Panofsky definierten kunsthistorischen Interpretationsmethoden der Ikonografie und der Ikonologie¹²⁹ vor allem in seiner kommunikationstheoretischen Orientierung. Panofskys hermeneutisches Modell besteht aus hierarchisch aufeinander aufbauenden Deutungsstufen, die vom „Motiv“ (beziehungsweise dem Sach- und Ausdruckssinn) über das „Sujet“ (oder den Bedeutungssinn) zum „Gehalt“ (das heißt den Dokument- oder Wesenssinn) des künstlerischen Bildwerks führen. Demgegenüber ist die Theorie des Rahmungswissens ein dynamisches System interaktiver bildlicher Bezugnahmen auf beziehungsweise Konstitution von Erfahrungswirklichkeiten. Dies geschieht nach Pietraß, indem die dargestellten Gegenstände die Wirklichkeit im Bild bestimmen, während das Medium und dessen Darstellungsmittel den interpretativen Bezug zu dem Gezeigten charakterisieren. Zudem generieren Genres als standardisierte Darstellungsformen konventionelle Aussagestrukturen, deren metakommunikative Sinnzusammenhänge wiederum Bezug auf die Wirklichkeit nehmen: „Bilder rahmen Wirklichkeiten und der Betrachter rahmt Wirklichkeiten in Bildern.“¹³⁰ Visuelle Kompetenz bedeutet für Pietraß nicht nur, die medialen Produktionsbedingungen (das heißt den Rahmenrand) zu reflektieren, sondern sich auch auf das Dargestellte (das Rahmeninnere) einzulassen. Dies schließt nicht aus, dabei auf Widersprüche und Brüche zum Rahmenrand aufmerksam zu werden. Bilder als „Rahmen sozialer Erfahrungsorganisation“ zu rezipieren bedeutet dann, „an einer Gesellschaft [zu partizipieren], die ihre Wirklichkeit zunehmend mit Hilfe von Medien konstituiert.“¹³¹

¹²⁷ Ebd., S. 210.

¹²⁸ Manuela Pietraß: Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption, Opladen 2003.

¹²⁹ Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie (Iconography and iconology, 1939/1955), in: Ekkehard Kämmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln 1979, S. 207–225 und ders.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), in: ebd., S. 185–206.

¹³⁰ Pietraß 2003, S. 222.

¹³¹ Ebd., S. 222.

Die Bedeutung von Rahmen oder Frames in Darstellungsmustern wird in der Medienkritik oft als reduktionistische oder schematisierende „Stereotypisierung“ angeklagt. Dieser Wertung der Stereotypisierung als vermeidbare mediale Fehlfunktion steht das *framing* als grundlegende journalistische Produktionsbedingung gegenüber.¹³² Damit besteht die Möglichkeit, Stereotypen und Klischees nicht nur als reduktive Verzerrungen und Verfälschungen zu verstehen, sondern sie ebenso in ihren Orientierungs- und Verständigungsfunktionen ernst zu nehmen.¹³³ Fotojournalistische Praktiken arbeiten mit sinnkonstituierenden Verfahren wie tradierten Ikonografien, symbolischen Motiven, Pathosformeln und anderen visuellen Topoi. Dadurch integrieren sie die kognitiven und kommunikativen Funktionen von Typen, Kategorien und Mustern. Fotografien können aber auch als konkrete Artefakte in ihrer gesamten bildlichen Komposition selbst die stereotype Form einer Fotoikone annehmen. Deren ambivalente Semantik ist mit Bernd Stieglers Überlegungen zur Metapher vergleichbar: Sie verstellt einerseits „das, was gezeigt wird, indem sie auf anderes verweist und das Dargestellte als anderes zeigt; andererseits bringt sie aber etwas zum Erscheinen, was sonst unsichtbar geblieben wäre, nämlich die Verzahnung des Dargestellten mit der Tradition, seine Verankerung in einer Geschichte.“¹³⁴ Somit können in der stereotypisierenden Visualisierung Zusammenhänge deutlich werden, die sich in den alltäglichen lebensweltlichen Bezügen nicht erkennen lassen.¹³⁵ Im Hinblick darauf stellt sich die grundsätzliche Frage, inwiefern bestimmte Phänomene wie kollektive Aufstände und Demonstrationen, großflächige Zerstörungen durch Kriege und Naturkatastrophen oder individuelles Leiden in ihren visuellen Erscheinungsweisen bereits eine topische Affinität besitzen, die durch die Fotografie nunmehr reproduziert wird.¹³⁶ Dabei handelt es

¹³² Als „eine notwendige und hinreichende Bedingung massenmedialer Thematisierung“ gilt die Reduktion in Joachim Trebbe: *Ethnische Minderheiten, Massenmedien und Integration. Eine Untersuchung zu massenmedialer Repräsentation und Medienwirkungen*, Wiesbaden 2009, S. 56. Ähnlich argumentiert Jean Seaton, dass Journalistinnen eine Übersetzungsfunktion haben, indem sie die verwirrenden Konflikte in aufmerksamkeits-erregende „Geschichten“ transformieren (Seaton 1999, S. 53).

¹³³ Schaffer 2008, S. 70. Johanna Schaffer sieht in der repetitiven Struktur des Stereotyps sogar das kritische Potential, „über Repräsentationen als Arten und Weisen der Wirklichkeitsproduktion nachzudenken“ (ebd., S. 61). Vgl. auch Matthias Bruhn: *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*, Weimar 2003, S. 181f. Beachtenswert ist außerdem die etymologische Herkunft vom französischen „cliché“, das auch das fotografische Negativ bezeichnet (Colin Westerbeck; Joel Meyerowitz: *Bystander. A history of street photography*, London 1994, S. 203).

¹³⁴ Stieglers 2006, S. 8.

¹³⁵ Diese Öffnung des Stereotyp-Begriffs verharmlost nicht soziale Stigmatisierungen, sondern richtet sich gegen das Vorurteil einer generellen stereotypisierenden Diskreditierung durch mediale Repräsentationen (vgl. Walter B. Jaehrig: *Stereotyping of media personnel*, in: Paul Martin Lester; Susan Dente Ross (Hg.): *Images that injure. Pictorial stereotypes in the media*, Westport; London 2003, S. 241–248).

¹³⁶ Grittmann 2007, S. 145: Es erscheint „fraglich, ob sich die Relevanz von Bildmotiven wirklich allein auf bildliche Traditionen zurückführen lässt oder nicht vielmehr die nach wie vor existierende Bedeutung spezifischer Gesten und Momente in der Gesellschaft eine zumindest ebenso große Rolle spielt, sie als Bildmotiv geeignet erscheinen lassen.“

sich nicht um die Abbildung einer ‚natürlichen‘ Ikonografie sozialer Massen oder des menschlichen Körpers, vielmehr führt die Fotografie auf den prinzipiellen Inszenierungscharakter des Sozialen und Politischen zurück.

Die von Dahinden und Pietraß ausgeführten medienkommunikativen Rahmenstrukturen der konventionellen Sinnbereiche und Deutungsmuster konkretisieren ein konstruktivistisches Bildverstehen, das die interaktiven Relationen der fotojournalistischen Ästhetik genauer beschreibt, ohne einer vereinfachenden fiktionalisierenden oder authentisierenden Lektüre zu folgen. Allerdings entmaterialisieren diese Theorien den Bildbegriff mit einem instrumentalisierten „Rahmungswissen als Verstehensanweisung“¹³⁷, das in der fotografischen Augenzeugenschaft nicht einzulösen ist. Die Betrachtung des in der Fotografie von seinen zeitlichen und räumlichen Entstehungskontexten separierten Momentes schließt immer auch Erfahrungen der Unkenntnis oder der Irritation ein. Die *framing*-Theorien versäumen außerdem, die dem Bild vorgängigen politischen und ethischen Rahmungen von Darstellbarkeit und Sichtbarkeit zu reflektieren, die Judith Butler als Operatoren von sozialen und politischen Normen, von Diskursen des Rechts und der Wahrheit beschreibt.¹³⁸ Diese bestimmen auch die rahmenden Verstehensanweisungen, denen nur durch ein „produktives Nichtverstehen“ zu entgehen ist.¹³⁹ In den Verstehensbemühungen der fotografischen Augenzeugenschaft begegnen die medialen „Ansichten anderer“¹⁴⁰ der „Präsenz dieses Anderen im Verfahren selbst, [das sich] als technisches Strukturprinzip [...] dem Bild einschreibt.“¹⁴¹ Diese fotografische Relationalität zum Anderen jenseits und diesseits des Bildes beschreibt die spezifische Evidenz der Fotografie, die nicht allein in dem indexikalischen, sondern vor allem in einem besonderen ethischen Verhältnis besteht.

World Press Photo als Universalsprache, Archiv und Wettbewerb

Im Anschluss an die foto- und medientheoretischen Verortungen der journalistischen Fotografie veranschaulicht der World Press Photo-Wettbewerb in besonderer Weise den

¹³⁷ Pietraß 2003, S. 137.

¹³⁸ Judith Butler: *Folter und die Ethik der Fotografie (Torture and the ethics of photography, 2007)*, in: Linda Hentschel (Hg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008, S. 205–228.

¹³⁹ Jörg Albrecht u.a. (Hg.): *Kultur nicht verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung*, Zürich; Wien; New York 2005. Vgl. auch Jörg Huber: *Lesen, Sehen, Verstehen. Für eine Unlesbarkeit der Bilder*, in: Hartwig Fischer (Hg.): *Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 70–79.

¹⁴⁰ Vgl. Hannah Arendt: *Vom Leben des Geistes, Band 1: Das Denken*, München 1979 (*The life of the mind*, vol. 1: *Thinking*, 1977), S. 99.

¹⁴¹ Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München; Wien 1989, S. 336.

Zusammenhang von institutionellen Strukturen und universalistischen Paradigmen, die die fotojournalistischen Funktions- und Ordnungsmuster charakterisieren. Historisch führt die ethische Emphase der fotografischen Augenzeugenschaft auf die humanistischen Ambitionen nach dem Zweiten Weltkrieg zurück, wo die Gründung des World Press Photo-Wettbewerbs mit ähnlich motivierten Ereignissen aufeinandertrifft: 1955 findet die erste World Press Photo-Nominierung in Amsterdam statt, im selben Jahr eröffnet die Wanderausstellung „The Family of Man“ in New York. Zuvor hatten Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger und William Vandivert zwei Jahre nach dem Kriegsende die internationale Agentur Magnum Photos in Paris gegründet; 1948 verabschiedeten die Vereinten Nationen die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte und 1949 unterzeichneten die ersten Staaten die Genfer Abkommen zur internationalen Regelung des humanitären Völkerrechts.¹⁴² Diese historische Koinzidenz intensiver Bemühungen um Völkerverständigung und Menschenrechtsabkommen mit nachhaltigen fotografischen Initiativen führt vor Augen, dass die Suche nach einem humanen Selbstverständnis, nach gemeinsamen ethischen oder politischen Realitäten und Kommunikationsformen eng mit fotojournalistischen Praktiken und ästhetischen Fragestellungen verwoben ist. Die strukturellen und diskursiven Affinitäten zwischen dem Allgemeingültigkeitsanspruch der menschenrechtlichen „*lingua franca* des weltweiten moralischen Denkens“¹⁴³ und der Fotografie als visuelle Universalsprache¹⁴⁴ konkretisieren sich in dem Versuch, die Idealvorstellung einer universalen Menschlichkeit fotografisch sichtbar zu machen. Dafür stehen der Begriff der „Humanistischen Fotografie“ und insbesondere das Ausstellungsergebnis der „Family of Man“, deren ambivalenter Status zwischen euphorischer Programma-

¹⁴² Humanismus und Menschenrechte werden in verschiedenen politischen und ethischen Diskursen hochgradig kontrovers diskutiert. Ansätze der Debatte zeigt das folgende Unterkapitel auf. Einen Überblick zu den widerstreitenden Standpunkten geben Jost Delbrück: Menschenrechte/Menschenrechtspolitik, in: Andreas Boeckh (Hg.): Lexikon der Politik, Band 6: Internationale Beziehungen, München 1994, S. 288–292; Michael Haspel; Gert Sommer: Menschenrechte und Friedensethik, in: Gert Sommer; Albert Fuchs (Hg.): Krieg und Frieden. Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie, Weinheim; Basel; Berlin 2004, S. 57–75. Die Kritik des „Menschenrechtsregimes“ beginnt mit Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus, Frankfurt am Main 1958 (The origins of totalitarianism, 1955), Kapitel II.9: Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte. Besonders prominent fortgesetzt wird diese Argumentation von Giorgio Agamben: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, Freiburg; Berlin 2001 (Mezzi senza fine. Note sulla politica, 1996), Kapitel: Jenseits der Menschenrechte. Einen menschenrechtlichen Kolonialismus analysiert Immanuel Wallerstein: Die Barbarei der anderen. Europäischer Universalismus, Berlin 2007 (European universalism. The rhetoric of power, 2006).

¹⁴³ Michael Ignatieff: Die Politik der Menschenrechte, Hamburg 2002 (Human rights as politics and idolatry, 2001), S. 74.

¹⁴⁴ Eine historische Rekonstruktion und ideologische Kritik des fotografischen Diskurses als universelle Sprache unternimmt Allan Sekula: Der Handel mit Fotografien (The traffic in photographs, 1981), in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 1, Frankfurt am Main 2002, S. 255–290.

tik und widerstreitender Kritik der Umstrittenheit ihrer ideologischen Grundlagen entspricht.¹⁴⁵

Im Archiv der Wettbewerbsbilder sowie in den Newslettern und den Jahrbüchern von World Press Photo lässt sich die ästhetische und diskursive Interdependenz von Fotografie und politischer Anthropologie¹⁴⁶ nachvollziehen. Die konkreten Bezüge zur „Family of Man“ und der neu begründeten Menschenrechtspolitik reichen über eine zufällige historische Koinzidenz hinaus. Zum World Press Photo-Wettbewerb gehört von Anfang an eine Ausstellung in Amsterdam. Mit der zunehmenden Ausdifferenzierung der Wettbewerbskategorien entwickelte sich das Konzept einer Wanderausstellung aller prämierten Fotografien, die 1986 bereits an zehn niederländischen und achtzehn weiteren Orten im Ausland gezeigt wurden. Fünfzehn Jahre später waren es 99 Länder, durch die nach der Erstpräsentation in Amsterdam mehrere Ausstellungskopien ein Jahr lang reisten.¹⁴⁷ Mit diesen jährlichen Wanderausstellungen steht World Press Photo in einer konzeptuellen Kontinuität zu Steichens Ausstellungsprojekt „The Family of Man“, das nach seiner Eröffnung 1955 zwölf Jahre lang weltweit in mehr als 90 Museen zu sehen war.¹⁴⁸ Die World Press Photo-Ausstellungen setzen diese Tradition jedoch nicht ungebrochen fort, indem Museen, Kulturzentren und Galerien heute ebenso zu ihren Präsentationsräumen zählen wie Bahnhöfe, Parteisitze und Pressehäuser. Steichens Transfer der journalistischen Fotografien in die Kunstmuseen war verbunden mit der Vision einer universalen Humanität, die die in der Nachkriegszeit bestehenden politischen und ideologischen Konflikte zwischen den USA und der ehemaligen Sowjetunion in einer allumfassenden Menschheitsmetapher aufhob.¹⁴⁹ In den World Press Photo-Präsentationen erfährt das künstlerische Ausstellungsdispositiv eine Rekontextualisierung beziehungsweise Repolitisierung in der sozialen Öffentlichkeit, die jedoch von einer Rekonstruktion der einzelnen fotojournalistischen Entstehungszusammenhänge zu unterscheiden ist.¹⁵⁰ Damit stellt World Press Photo einen intermediären Zirkulationsraum her, in dem sich die journalistischen Fotografien weder vollständig in das System der Kunst noch in jenes der Presse integrieren.

¹⁴⁵ Das folgende Unterkapitel beschäftigt sich ausführlich mit dieser Problematik.

¹⁴⁶ Für eine Begriffsdefinition siehe Peter Weber-Schäfer: Politische Anthropologie, in: Jürger Kriz; Dieter Nohlen; Rainer-Olaf Schulz (Hg.): Lexikon der Politik. Band 2: Politikwissenschaftliche Methoden, München 1994, S. 393–341.

¹⁴⁷ Archiv der Stiftung World Press Photo.

¹⁴⁸ Siehe dazu die ausführlicheren Betrachtungen im folgenden Unterkapitel.

¹⁴⁹ Zu den politischen Dimensionen von Steichens Ausstellung in der Ära Eisenhower siehe Lili Corbus Bezner: Photography and politics in America. From the New Deal into the Cold War, Baltimore; London 1999, Kapitel 3: Subtle subterfuge. The flawed nobility of Edward Steichen's Family of Man.

¹⁵⁰ Für den Hinweis auf diese Differenzierung danke ich Daniel Berndt.

In programmatischer Hinsicht stellt „The Family of Man“ einen identifikatorischen Bezugspunkt fotojournalistischer Praktiken dar, die sich an den von der Ausstellung propagierten fotografischen Humanismus anschließen. David Turnley bekennt sich 1989 nach seiner Nominierung für das Pressefoto des Jahres ausdrücklich zum Katalogbuch der „Family of Man“ als seiner persönlichen Bibel und Inspirationsquelle und begründet dies mit seinem „Glauben an die Menschheit“.¹⁵¹ Damit bezieht er sich auf das Modell einer Fotografie der *conditio humana*, die in eindrücklich komponierten Bildausschnitten politische Ungerechtigkeiten anklagt und moralische Überzeugungen vermittelt.¹⁵² Neben diesem ideologischen Einfluss humanistischer und humanitärer Konzepte auf die fotojournalistische Praxis bedingen diese auf institutioneller Ebene des World Press Photo-Wettbewerbes einzelne Initiativen. Der United Nations Award zur besonderen Förderung entwicklungspolitischer Themen wurde nur einmalig im Jahr 1980 vergeben. Die Stiftung World Press Photo beendete die Zusammenarbeit vorzeitig, da die Vereinten Nationen die Wettbewerbsausstellung nicht ohne editorische Eingriffe präsentieren wollten. Diese dezidierte Abgrenzung von den politischen Institutionen unter Verweis auf die eigene Unabhängigkeit löste unter den veränderten weltpolitischen Bedingungen nach 1989 ein kooperatives Verhältnis ab. Dafür sprechen die Präsentation der World Press Photo-Ausstellung im UN-Hauptquartier 1998 in New York sowie deren Eröffnung im Europäischen Parlament in Brüssel im darauf folgenden Jahr.¹⁵³ An diesen Ausstellungsorten vertritt World Press Photo den professionellen Fotojournalismus als eine einflussreiche Institution der politischen Meinungsbildung.

Das Bewusstsein für die strukturelle Macht fotojournalistischer Praktiken äußert sich in dem pädagogischen Programm, das die Stiftung World Press Photo als eine Form der ‚medialen Entwicklungshilfe‘ seit Beginn der 1990er Jahre durchführt. Die ersten Seminare fanden in Ländern der ehemaligen Sowjetunion statt, bald darauf arbeitet World Press Photo auch mit lokalen Partnern in Asien, Afrika und Südamerika oder mit der UNESCO zusammen. Ziel sind sowohl die Vermittlung technischer als auch unternehmerischer Kenntnisse sowie die professionelle Vernetzung innerhalb eines global operierenden

¹⁵¹ David C. Turnley: I have a strong belief in humanity (Interview), in: World Press Photo Newsletter, Dezember 1989, S. 7: „The book ‚The Family of Man‘, compiled by Edward Steichen, has always been a great inspiration to me and continues to be my Bible [...]. I have a strong belief in humanity; and I take pleasure in photographing it.“

¹⁵² Christian Caujolle: Ist der Humanismus von *The Family of Man* heute relevant?, in: Jean Back; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision* von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004, S. 188–199, hier S. 194.

¹⁵³ World Press Photo Yearbook 1980, S. 3; World Press Photo Yearbook 1981, S. 2; World Press Photo Newsletter, Dezember 1999, S. 2.

Mediensystems.¹⁵⁴ Demgegenüber zeichnet sich in den jährlich im Wettbewerb prämierten Fotografien die oft kritisierte Dominanz europäischer und nordamerikanischer Positionen in der journalistischen Fotografie ab.¹⁵⁵ Im Hinblick auf den Fotojournalismus als eine genuin ‚westliche‘ Repräsentationspraxis mit dem fundamentalen Wertekonzept des Humanismus benennt der Vorwurf eines medialen Ungleichgewichts zugunsten von Akteuren aus dem Globalen Norden weniger einen skandalösen Missstand als ein strukturelles Merkmal dieser Form der ethischen und ästhetischen Kommunikation. Das Archiv des World Press Photo-Wettbewerbes ist demzufolge kein neutraler und universaler Spiegel gesellschaftlicher Ereignisse und Zustände; es stellt deren im System westlicher Mediengesellschaften generierte Visualität dar. Gemäß dem Anspruch des Journalismus, eine „aktuelle Selbstbeobachtung von Gesellschaft“¹⁵⁶ zu leisten, vermitteln die journalistischen Fotografien kein direktes Wissen von fernen Orten und fremden Menschen. In spezifischen kulturellen und politischen Kontexten kommunizieren und generieren sie verschiedene visuelle Formen der Bezugnahme auf und des Verstehens (oder Nichtverstehens) von entfernten Ereignissen und Zuständen. Die ethischen und ästhetischen Potentiale des Dispositivs der fotografischen Augenzeugenschaft bestehen somit nicht in der Korrektur oder Dekonstruktion des World Press Photo-Archivs, sondern in der Berücksichtigung der Möglichkeiten und Grenzen dieses Bild- und Kommunikationskonzeptes.¹⁵⁷

Durch den World Press Photo-Wettbewerb werden die für den kurzlebigen Nachrichtenmarkt produzierten Bilder in die dauerhafte Präsenz des Onlinearchivs überführt, in dem das journalistische Kriterium der Aktualität keine Gültigkeit mehr besitzt. Der Wettbewerb bleibt mit den jährlich wechselnden Jurymitgliedern, die als Fotografinnen und Bildredakteure auf der Basis ihres persönlichen Erfahrungswissens entscheiden, ein kontingenter und unwägbarer Prozess ohne eindeutige formulierte beziehungsweise qualitativ zu evaluierende Kriterien. Das einzige schriftliche und von jedem Jurymitglied zu unterzeichnende Dokument zur Regelung des Auswahlverfahrens, die *Judging procedures*, beschränken sich auf eine allgemeine Charakteristik des Pressefoto des Jahres als „a photograph that represents an issue, situation or event of great journalistic importance and which clearly

¹⁵⁴ Sonia Harford: Politics and cricket, in: World Press Photo Newsletter, Dezember 2001, S. 15.

¹⁵⁵ In seiner quantitativen Studie hat dies Godulla 2009 sowohl für die Herkunft der Teilnehmer und Juroren des World Press Photo-Wettbewerbes als auch für die negativistischen thematischen Tendenzen des Afrika- und Asienbildes nachgewiesen.

¹⁵⁶ Grittmann 2007, S. 213.

¹⁵⁷ Aus diesem Grund findet die in den Postcolonial Studies formulierte Kritik an dem ‚westlichen‘ Blickwinkel als Delegitimierung des fotojournalistischen Engagements hier keine Berücksichtigung.

demonstrates an outstanding level of visual perception and creativity.¹⁵⁸ Die besondere inhaltliche Bedeutsamkeit und herausragende ästhetische Qualität bleiben in dieser superlativischen Formulierung interpretationsbedürftige Begriffe. Detailliert beschreiben die *Judging procedures* neben der Nennung der Wettbewerbskategorien das Prozedere in den inzwischen fünf Auswahlrunden. Die codierten und allein mit ihrem Entstehungsort versehenen Fotografien werden bei Bedarf in der dritten Auswahlrunde um die Bildlegende ergänzt, sodass vor allem der erste visuelle Eindruck auf jedes einzelne Jurymitglied entscheidend ist. Die visuelle Prägnanz nimmt somit im Wettbewerb gegenüber den Nachrichtenwerten der Aktualität, Prominenz oder der geopolitischen Betroffenheit¹⁵⁹ einen höheren Stellenwert ein. Dadurch kann World Press Photo für Fotografien, denen der Nachrichtenmarkt keinen publizistischen Wert zuerkennt, die Funktion eines alternativen Distributionskanals übernehmen.¹⁶⁰

Diese Valenzen der Jurierung bilden sich in der Struktur des Onlinearchivs ab. Der primäre Zugang zu den Fotografien auf der Webseite erfolgt über eine chronologische Anordnung.¹⁶¹ Mit der Auswahl eines Jahrgangs erscheint ein Überblick über sämtliche in diesem Wettbewerb ausgezeichnete Fotografien im unbeschrifteten Miniaturformat in der Art eines Kontaktbogens. Als weitere Ansichtsmodi stehen eine Übersicht mit etwas größeren Bildformaten, mit nebenstehenden Klassifizierungsdaten oder eine Diashow zur Auswahl. Die Überblicksansicht lässt sich mit den rechts in der Maske aufgeführten Navigatoren nach den durch die Fotografen vertretenen Nationalitäten oder Presseorganisationen, nach Preiskategorien oder -stufen verfeinern. Beim Aufrufen der einzelnen Bilder werden in der Titelzeile neben dem Jahr der Name der Fotografin und die Nominierung in der entsprechenden Preiskategorie angegeben. Dann besteht die Möglichkeit, das Bild durch die Anzeige detaillierter Informationen zum Entstehungsort und dargestellten Inhalten zu überblenden, oder aber das Bild über den gesamten Monitor zu vergrößern und einzelne Details noch näher heranzuzoomen. Diese Präferenz der Ästhetik des fotografi-

¹⁵⁸ Judging procedures for the World Press Photo of the Year Contest, 1999, Archiv der Stiftung World Press Photo.

¹⁵⁹ Elke Grittmann; Ilona Ammann: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie, in: Elke Grittmann; Irene Neverla; Ilona Ammann (Hg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 296– 325, hier S. 304.

¹⁶⁰ Ein prominentes Beispiel dafür ist Eric Grigorian im Juni 2002 während der Bestattung von Erdbebenopfern im Iran aufgenommene Fotografie, die zum Pressefoto des Jahres nominiert und erstmals durch World Press Photo publiziert wurde.

¹⁶¹ Im Onlinearchiv sind die Jahrgänge 1955 bis 2009 abrufbar: <http://www.archive.worldpressphoto.org/years> (abgerufen am 7.3.2015). Die Webseite wurde 2015 eingestellt. Alle ausgezeichneten Wettbewerbsaufnahmen einschließlich der aktuellsten Jahrgänge sind nun unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/contests> (abgerufen am 4.3.2017) einsehbar.

schen Bildes entspricht der beschriebenen Struktur des Auswahlverfahrens, in dem den Bildlegenden keine primäre Bedeutung zukommt. Neben der chronologischen Anordnung bietet die Webseite den Zugang zu den Fotografien über eine alphabetische Liste sämtlicher von 1955 bis 2009 ausgezeichneten Fotografen. Außerdem gibt es eine Suchfunktion, deren Optionen die Klassifizierungen des Wettbewerbes wiedergeben. Das sind das Jahr der Aufnahme, der Name der Fotografin, deren Nationalität, die verantwortlichen Institutionen wie Agentur und Publikationsorgan, die Preiskategorie und die Preisstufe. Der Aufbau des World Press Photo-Archivs folgt somit den spezifischen Bestimmungen des Wettbewerbes, die sich von traditionellen archivalischen Ordnungen unterscheiden. Statt einen solchen Gedächtnis- oder Speicherraum zu konstituieren, gleicht das Onlinearchiv eher einer Indiziensammlung oder einem Puzzle.¹⁶² Darin potenzieren sich einige der vor allem ökonomisch und ideologisch bedingten Kontingenzen und Diskrepanzen fotojournalistischer Praktiken, andere verschieben sich in die reflexive Distanz und es entstehen neue ästhetische Bezüge. Deren assoziative Betrachtungen entwickeln eine eigene Dynamik, die weder der Lektüre des Nachrichtenbildes im Kontext der Informationsmedien noch der subsumierenden Interpretation in der Ordnung des Archivs entspricht.¹⁶³

2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft

Programmatik des fotografischen Humanismus: The Family of Man

Nach den institutionellen und historischen Korrespondenzen des World Press Photo-Wettbewerbes zur Menschenrechtspolitik und einem humanistischen Menschenbild sind auch die programmatischen beziehungsweise ästhetischen Konsequenzen dieses Zusammenhangs zu untersuchen. Die Konzeption der journalistischen Fotografie folgt der Ideal-

¹⁶² Anselm Franke: Die Freiheit des Digitalen, in: Wolfgang Ernst; Stefan Heidenreich; Ute Holl (Hg.): Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven, Berlin 2002, S. 52–56, hier S. 53. Da das World Press Photo-Archiv nicht den definitorischen Konstitutionsbedingungen des Archivs entspricht, erfolgt hier keine Auseinandersetzung mit Archivtheorien. Einen Überblick zu den verschiedenen Ansätzen gibt der Quellenband von Charles Merewether (Hg.): The archive, London; Cambridge 2006. Das Onlinearchiv wurde 2015 abgelöst durch eine integrierte Präsentation der Wettbewerbsaufnahmen auf der Stiftungsweltseite im neuen Design unter dem Reiter „collection“ (<https://www.worldpressphoto.org/collection/contests>, abgerufen am 4.3.2017). Mit dieser Veränderung verschiebt sich die Präsentationsästhetik zugunsten eines digitalen Ausstellungsparadigmas.

¹⁶³ Vgl. Hubertus Kohle: Kunsthistorische Datenverarbeitung. Einige Anmerkungen, in: Wolfgang Ernst; Stefan Heidenreich; Ute Holl (Hg.): Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven, Berlin 2002, S. 109–112, hier S. 112: Kohle stellt dem subsumierend-kategorisierenden Paradigma ein assoziativ-überwindendes gegenüber. In Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie ist die Assoziation die Grundlage des Sozialen. Das Soziale ist darin kein essentialistisches Aggregat, sondern ein „Verknüpfungstyp“, eine „eigentümliche Bewegung des Wiederversammelns und erneuten Assoziierens“ (Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt am Main 2007 (Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory, 2005), S. 19 und 17).

vorstellung universaler Menschlichkeit und unterscheidet sich darin grundsätzlich von der sozialreformerischen Tradition der fotografischen Dokumentation von Missständen.¹⁶⁴ In der humanistischen Ästhetik stellt das fotografische Bild kein Mittel zum Zweck dar, wie es in der Hand des Sozialarbeiters im Kampf für die Abschaffung der gezeigten Zustände seit dem späten 19. Jahrhundert eingesetzt wird.¹⁶⁵ Das Bild ist selbst das vorrangige Ziel der fotografischen Praxis. Im engeren Sinne bezieht sich der Begriff der „Humanistischen Fotografie“ auf den Stil einer fotografischen und künstlerischen Tradition in Frankreich, die erst seit den 1950er Jahren als solche bezeichnet wird.¹⁶⁶ Durch Henri Cartier-Bresson, der neben Robert Doisneau und Willy Ronis als einer der prominentesten Mitbegründer gilt, ist dieser Stil am Mythos der Fotografenagentur Magnum Photos beteiligt, die Cartier-Bresson 1947 mit drei weiteren Fotografenkollegen gründete. Die von diesen Fotografen und weiteren Mitstreitern propagierte Humanistische Fotografie wendet sich den Menschen in ihrem Lebensumfeld mit vorrangig ästhetischem Interesse zu. Dem poetischen Realismus in der Literatur vergleichbar, erhält das Alltägliche in den künstlerisch ambitionierten Bildkompositionen eine symbolische und anekdotische, emotionale und sinnliche Präsenz. In der sympathisierenden oder empathischen Hinwendung des Fotografen zu seinem Sujet und durch die formale Perfektion der fotografischen Oberflächenästhetik gerät auch der Anblick von Armut oder Leiden im fotografischen Bild zu einer optimistischen Hommage an eine allumfassende, zeitlose menschlichen Würde und Solidarität, die über die aktuelle politische Situation und die konkreten sozialen Lebensumstände hinwegtäuschen kann.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Vgl. Thilo Koenig: Die andere Seite der Gesellschaft. Die Erforschung des Sozialen, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 347–357.

¹⁶⁵ Lewis Hine: Sozialfotografie. Wie die Kamera die Sozialarbeit unterstützen kann (Social photography. How the camera may help in the social uplift, 1909), in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I, München 1980, S. 270–273.

¹⁶⁶ Dazu im Folgenden Jean-Claude Gautrand: Der Blick der Anderen. Humanismus und Neorealismus, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 613–632; Laure Beaumont-Maillet: Cette photographie qu'on appelle humaniste, in: dies.; Françoise Denoyelle; Dominique Versavel (Hg.): La photographie humaniste 1945–1968. Autour d'Izid, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis, Ausst. Kat. Bibliothèque Nationale de France, Paris 2006, S. 11–25 und Peter Hamilton: Representing the social. France and Frenchness in post-war humanist photography, in: Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural representations and signifying practices, London; Thousand Oaks; New Delhi 2001, S. 75–152.

¹⁶⁷ Im World Press Photo-Archiv lassen sich insbesondere in den 1990er Jahren ästhetische Anleihen an diesen humanistischen Stil beobachten. Beispielsweise verweist Stephen Duponds Schwarzweißreportage über die letzten 1995 in Indien betriebenen Dampflokomotiven auf Henri Cartier-Bressons ikonische Aufnahme von 1932 „Derrière la gare Saint-Lazare Paris“ und Francesco Zizolas Pressefoto des Jahres aus dem Jahr 1996, das drei im angolanischen Bürgerkrieg zu Opfern von Landminen gewordene Kinder zeigt, erinnert an Bressons 1933 in Madrid und Sevilla entstandenen Fotografien.

Als das exemplarische Projekt des fotografischen Humanismus gilt die 1955 erstmals im Museum of Modern Art in New York eröffnete Ausstellung „The Family of Man“.¹⁶⁸ Von Edward Steichen konzipiert, wanderte die Fotoausstellung bis 1962 durch 61 Länder und wurde nach ihrer Wiederentdeckung 1994 als Dauerausstellung im Chateau de Clerveaux in Luxemburg installiert, während der begleitende Katalog 2010 in der zwölften Auflage erschien.¹⁶⁹ Die Sammlung umfasst 503 Fotografien aus 68 Ländern, ein Drittel der Aufnahmen stammt aus den Archiven von Bildagenturen und Zeitschriften, darunter die bekanntesten Institutionen wie Magnum Photos und die Zeitschriften *Time* und *Life*.¹⁷⁰ Die Fotografien sind in thematischen Gruppen arrangiert, die einen Zyklus menschlichen Lebens und Sterbens beschreiben, begleitet von suggestiven Zitaten aus verschiedenen Quellen wie der Bibel, der klassischen und modernen Literatur oder aus volkstümlichen Sprichwörtern. Die Präsentation reicht bis zur frühen Dokumentarfotografie zurück. So steht das Porträt eines Bauhilfsarbeiters der Weimarer Republik aus August Sanders in den 1920er Jahren entstandenen Serie „Menschen des 20. Jahrhunderts“ neben Arbeiterporträts von weniger bekannten Autoren aus anderen Ländern und späteren Zeiten. Nahtlos und unkommentiert reihen sich in diese Schau der menschlichen Produktivität auch Darstellungen von Kinderarbeit und anderen Ausbeutungsverhältnissen ein.¹⁷¹ In ähnlicher Weise demonstrieren die Aufnahmen der Farm Security Administration aus dem Amerika der 1930er Jahre neben namen- und zeitlosen Hungernden in Indien und China sowie einer Fotografie aus dem Hungerwinter 1944/45 in Amsterdam den Nahrungsmangel als universales Phänomen.¹⁷² Die Fotografien sind im Katalogbuch allein mit dem Entstehungsland, dem Namen des Fotografen, und, wenn vorhanden, der zugehörigen Zeitschrift oder Agentur ausgewiesen, nicht aber um Informationen zum historischen Kontext ergänzt. Für diese Präsentationsstrategie ist die erste Fotografie auf dem Titelblatt des Kataloges programmatisch (Abb. 5a). Über dem von Wynn Bullock im Gegenlicht aufgenommen Ausschnitt eines Wattenmeeres zeichnet sich zentral die Sonnenscheibe hinter den Wolken

¹⁶⁸ Der Katalog der Ausstellung wird im Folgenden ausschließlich unter dem Aspekt der humanistischen Tradition fotografischer Augenzeugenschaft problematisiert. Die historische Ausstellung und deren weit reichende Kontexte sind umfassend aufgearbeitet in Jean Back; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg 2004.

¹⁶⁹ <http://www.steichencollections.lu/fr/The-Family-of-Man> (abgerufen am 29.5.2015); Edward Steichen (Hg.): *The Family of Man*, The Museum of Modern Art, New York 2010 (Erstausgabe 1955). Die folgenden Bildbetrachtungen beziehen sich auf diese Buchpräsentation.

¹⁷⁰ Abigail Solomon-Godeau: *The Family of Man*. Den Humanismus für ein postmodernes Zeitalter aufpolieren, in: Jean Back; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg 2004, S. 28–55, hier S. 38.

¹⁷¹ Steichen 2010 (1955). Die Darstellungen arbeitender Menschen beginnen auf Seite 60, das Porträt des „Handlangers“ von August Sander ist auf Seite 74 abgedruckt.

¹⁷² Ebd., S. 150ff.

ab.¹⁷³ Ihr strahlender Kreis bildet einen erleuchteten Hof und führt in einer reflektierenden Spur von dem Meeresstreifen am Horizont über den feuchten Sand bis in den Vordergrund, den die letzte Schlinge eines mäandrierenden Rinnsals in einem großen Bogen von rechts nach links durchzieht. Dabei hebt sich der Strom des glitzernden Wassers leuchtend gegen die dunklen opaken Flächen des angrenzenden Bodens ab. Mit den in der Bildlegende zitierten Worten aus der Genesis: „Und Gott sprach: es werde Licht“, verbinden sich in diesem Eröffnungsszenario Natur- und Religionsgeschichte zu einem mythischen Zeitkontinuum.

Nach zahlreichen Bildstrecken, die Menschen unterschiedlichster kultureller und ethnischer Herkunft unter anderem in Szenen von Geburt und Tod, Arbeit und Freizeit, Freude und Trauer, Wohlstand und Armut, Kunst und Religion zeigen, findet sich im letzten Teil des Kataloges die unscharfe Fotografie von der Abführung einer Gruppe von Juden nach der Niederschlagung des Aufstandes im Warschauer Ghetto, doppelseitig vergrößert mit der Bildlegende „German photographer unknown. *Exhibit at Nürnberg Trial*“.¹⁷⁴ Durch die Unschärfe und Anonymität des Bildes, in dem die Gesichtszüge der in der Straßenmitte zusammengedrängten Figuren verschwimmen, wirkt das historische Geschehen wie ein verblassender Spuk. Statt mit den vom Scheitern jeder abendländischen Kultur zeugenden Fotografien aus den befreiten Konzentrationslagern ist der Holocaust¹⁷⁵ in dem Buch nur durch diese Bilder vom versuchten Widerstand präsent. Damit verschiebt sich dessen historische Semantik von dem irreversiblen Bruch hin zu einer tröstenden Kontinuität des ‚Menschlichen‘.¹⁷⁶ Dies geschieht auch durch den begleitenden Hinweis auf die Prozesse am Internationalen Gerichtshof, der das Vergangene in ein intaktes politisches System von Recht und Unrecht, Schuld und strafrechtlicher Verantwortung

¹⁷³ Ebd., S. 1.

¹⁷⁴ Ebd., S. 166f. Die Ausstellung zeigte außerdem das Bild des kleinen Jungen im Warschauer Ghetto, der ängstlich seine beiden Hände als Geste der Ergebung hebt. Beide Aufnahmen wurden 1943 von einem Fotografen der deutschen Wehrmacht gemacht und lagen dem Bericht des SS-Einsatzleiters Jürgen Stroop bei. Eine ausführliche Studie zur Problematik der Repräsentation des Holocaust im Kontext der Ausstellung unternimmt Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Verleugnete Bilder. *The Family of Man* und die Shoa, in: Jean Back; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision* von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004, S. 80–99.

¹⁷⁵ Die umstrittene Angemessenheit des ursprünglich aus dem Griechischen stammenden Begriffes „Holocaust“, der mit „Ganzopfer“ oder „Brandopfer“ zu übersetzen wäre, gegenüber dem hebräischen Begriff „Scho’ah“ mit der Bedeutung „Katastrophe“ erläutert Christoph Münz: „Wohin die Sprache nicht reicht...“ Sprache und Sprachbilder zwischen Bilderverbot und Schweigegebot, in: Bettina Bannasch; Almuth Hammer (Hg.): *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah*, Frankfurt am Main; New York 2004, S. 147–166. Im Folgenden wird dennoch der verbreitete Begriff des Holocaust verwendet, der mit der Tradierung der Bilder aus den Konzentrationslagern als „Ikonen der Vernichtung“ und der Etablierung einer Ikonografie des absoluten Grauens verbunden ist. Siehe dazu Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998.

¹⁷⁶ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2004, S. 88.

integriert und so versucht, den Normalfall wieder herzustellen. Unter den sich anschließenden Fotografien kulminieren die Szenen von Flucht, kollektivem Aufbegehren sowie kleinere Gerichts- und Wahlszenen in einer wiederum auf einer Doppelseite inszenierten Aufnahme der Vollversammlung der Vereinten Nationen (Abb. 5b). Beigefügt ist ein Zitat aus der Präambel ihres Gründungsvertrages: „We, the peoples of [the] United Nations, determined to save succeeding generations from the scourge of war, which twice in our lifetime has brought untold sorrow to mankind, and to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women and of nations large and small...“¹⁷⁷ So führt die visuelle Argumentation von den Nürnberger Prozessen über weltweite Beispiele demokratischer Praxis zur Gründung der Vereinten Nationen und konstituiert auf diese Weise eine Erfolgsgeschichte des politischen Glaubens an lokale wie internationale Gerichtsbarkeit und Verständigung.

Gemeinsam mit W. Eugene Smiths oft zitierten Schlussbild seiner beiden Kinder in Rückenansicht, die Hand in Hand aus dem verschatteten Unterholz auf eine Lichtung treten (Abb. 5c),¹⁷⁸ stellt die Aufnahme aus dem Sitzungssaal der Vereinten Nationen von Maria Bordy den konzeptuellen Rahmen her, der die ideelle Botschaft der fotografischen Menschheitserzählung verkürzt formuliert. Repräsentieren die Kinder jene hoffnungsvolle neue Generation der Nachkriegsgeborenen, von der die UN-Charta spricht, so stehen die Vereinten Nationen für die Utopie des Weltfriedens am politischen Neuanfang. Die Fotografie von Smith ist zunächst das ästhetische wie auch semantische Pendant zu der Meereslandschaft am Beginn, deren formales Kreiselement und inhaltliche Lichtmetaphorik sie wieder aufnimmt. Das Mädchen und der Junge symbolisieren sowohl das Zentrum des privaten Glücks als auch die Basis für das biologische Fortbestehen der Menschheit. Da die Schwarzweißfotografie aus der leichten Untersicht und etwas aus der Distanz vom Weg aus hinter den Kindern aufgenommen ist, folgt die Betrachterin mit ihrem Blick dem erdigen Hohlweg ein Stück aufwärts, bis zu der von den beiden in diesem Augenblick überschrittenen Grenze am unteren Drittel des Bildes, wo das schattige Waldreich auf die helle Lichtung trifft. Das Kinderpaar wird von einem aus dem Schatten in das Bild reichenden Kreis aus Ahornlaub, Wegmulde und einem größeren Stein im Vordergrund gerahmt, in dem sich ihre dunklen Silhouetten deutlich gegen die unscharfe Fläche des

¹⁷⁷ Steichen 2010 (1955), S. 184f.

¹⁷⁸ Ebd., S. 192. Die Fotografie trägt den Titel „The Walk to the Paradise Garden“ und stammt aus dem Jahr 1946. Ausführlich damit auseinandergesetzt hat sich Marc-Emmanuel Mélon: Die Familie des Mannes. Die häusliche Ideologie in *The Family of Man*, in: Jean Back; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg 2004, S. 56–79.

überbelichteten Hintergrundes abzeichnen. In der leicht untersichtigen Komposition verschwindet der Mittelgrund, wodurch das Voranschreiten der beiden einen abenteuerlichen Charakter annimmt. Dabei kann der Betrachter nur erahnen, was vor diesen jungen Menschen liegen mag, und ist damit eingeladen, ihnen zu folgen.

Auch die Schwarzweißfotografie aus dem Sitzungssaal der Vereinten Nationen in New York hat eine appellierende Funktion (Abb 5b). Für den Ausschnitt ist ein seitlicher Blickwinkel mit einer leichten Aufsicht von den vorderen Plätzen aus schräg nach hinten in den Raum hinein gewählt, sodass sich der Abstand zwischen den Sitzblöcken perspektivisch minimiert und die voll belegten Sitzreihen zu fast lückenlosen Kreisbögen miteinander verbinden. Die Bildfläche wird hauptsächlich von den vornehmlich männlichen Delegierten eingenommen, deren Blicke sich zumeist dem Podium zuwenden, das links außerhalb des fotografischen Sichtfeldes liegt. Die Sitzreihen öffnen sich zum unteren Bildrand hin, sodass sich die Betrachterin an einem der imaginären Plätze in der Fortsetzung des Kreises befindet. Das Hauptereignis dieser Fotografie besteht nicht in den vor der Versammlung stattfindenden Erklärungen, sondern ist die friedliche Versammlung der Vertreter verschiedener Nationen, an der die Betrachter des Bildes teilnehmen. Der abstrakte Charakter politischer Vereinbarungen wird so zum konkreten Bild einer realen Gemeinschaft. Die Zuversicht, ein idyllisches Glück auf dem persönlichen Lebensweg zu finden, wie sie die Fotografie von Smith vermittelt, ergänzt somit das politische Bekenntnis zu einem internationalen Humanismus.¹⁷⁹

Humanistische Fotografie und Ideologie in der Kritik

Inzwischen haben mehr als zehn Millionen Menschen die Ausstellung „The Family of Man“ gesehen, seit 2003 gehört sie zum UNESCO-Weltdokumentenerbe.¹⁸⁰ Diese Zahlen sprechen für eine anhaltende euphorische Rezeption der Fotografien, die von Anfang an zugleich Gegenstand einer umfassenden Kritik sind. 1956 formuliert Roland Barthes nach seinem Besuch der Präsentation in Paris die These vom „Scheitern der Photographie“.¹⁸¹ Er spricht sich gegen den humanistischen „Mythos von der *conditio humana*“ aus, der die

¹⁷⁹ Vgl. dazu Douglas Smith: Funny face. Humanism in post-war French photography and philosophy, in: French Cultural Studies 16/1 (2005), S. 41–53. Eine ausführliche politische Kritik an dem ideologischen Programm der Ausstellung formuliert Sekula 2002 (1981), S. 274ff.

¹⁸⁰ <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-3/family-of-man/> (abgerufen am 29.5.2015).

¹⁸¹ Siehe dazu auch im Folgenden Roland Barthes: Die große Familie der Menschen (La grande famille des hommes, 1956), in: ders.: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964, S. 16–19.

biologische Kategorie des Menschen zu einem moralischen Konzept überhöhe, in dem sich alle ethnischen Differenzen in einer spirituellen Essenz aufheben. Demgegenüber fordert Barthes die Geschichtlichkeit der nur an der Oberfläche natürlich erscheinenden Phänomene wie Geburt, Tod und Arbeit ein, deren Wirklichkeit in ihrer ideologischen Verankerung innerhalb einer „Ordnung des Wissens“ bestehe. Während der humanistische Mythos eine universale und ewige Natur des Menschen postuliere, gehe es dem „fortschrittliche[n] Humanismus“ um Veränderbarkeit und Formbarkeit menschlicher Verhältnisse und schließlich darum, „die Natur selbst als historisch zu setzen.“¹⁸² Für die Fotografie lässt sich daraus die Forderung ableiten, statt eine ästhetische Identität der Gebärden zu inszenieren, deren konkrete Erscheinung in ihrer historischen Funktionalität zu visualisieren.

Barthes Kritik zeigt paradigmatisch, dass der bis heute immer wieder erhobene Vorwurf einer apolitischen und enthistorisierenden Tendenz journalistischer Fotografien mit der Skepsis gegenüber dem ideologischen Konzept des Humanismus verbunden ist. Diese Skepsis gründet in dem philosophischen Dualismus von anthropologischem Partikularismus und Universalismus mit der Frage, ob sich auf der Basis möglicher menschlicher Universalien ein moralischer Minimalkonsens bilden lässt oder ob von einer prinzipiellen historischen und kulturellen Diversität ausgegangen werden muss.¹⁸³ Die Menschenrechte nehmen in diesem Diskurs eine ambivalente Position ein. Den einen gelten sie als eine Form des europäischen Universalismus, mit denen ‚der Westen‘ die Überlegenheit seiner politischen und moralischen Werte behauptet;¹⁸⁴ für andere stellen sie als „*lingua franca* des weltweiten moralischen Denkens“ ein politisches Instrument dar, das neben seiner effizienten Anwendung auf der internationalen Ebene auch in lokalen Kontexten in der emanzipatorischen Aneignung durch unterdrückte Menschengruppen wirksam ist.¹⁸⁵ Dieser Antagonismus eines kulturellen Universalismus versus Relativismus beziehungsweise der Konflikt von ‚westlichen‘ versus ‚nicht-westlichen‘ Staaten wird inzwischen selbst in seinem mythischen Status diskutiert, da die postulierte Frontstellung weder der komplexen historischen Genese noch der aktuellen politischen Bedeutung des menschenrechtlichen Regimes entspricht. Vielmehr werden nach Susan Koshy die tatsächlichen Hintergründe politischer Kämpfe und die eigentlichen Interessen verschiedener Akteure

¹⁸² Barthes 1964 (1956), S. 18.

¹⁸³ Vgl. Neil Roughley (Hg.): Being humans. Anthropological universality and particularity in transdisciplinary perspectives, Berlin; New York 2000.

¹⁸⁴ Exemplarisch vertreten von Wallerstein 2007 (2006).

¹⁸⁵ Diese Überzeugung vertritt beispielsweise Ignatieff 2002 (2001), S. 74.

durch den forcierten Gegensatz verunklärt.¹⁸⁶ Koshy spricht den Menschenrechten trotz aller hegemonialen Aspekte ein „transfiguratives utopisches Potential“ zu, dessen Erfolg nicht in der Durchsetzung universaler Normen, sondern in der andauernden Auseinandersetzung und Verständigung darüber besteht.¹⁸⁷ Dementsprechend führen das humanistische Erbe der journalistischen Fotografie und deren Interdependenzen mit dem Menschenrechtsdiskurs nicht zu dem von Barthes behaupteten allgemeinen „Scheitern der Photographie“. Statt die fotografische Praxis generell zu disqualifizieren, ist es die Inszenierung der Fotografien im Rahmen des Ausstellungskonzepts einer universalen Menschheitsfamilie, die an Barthes' Anspruch eines „fortschrittlichen Humanismus“¹⁸⁸ scheitert. Damit ist die fotografische Augenzeugenschaft an dem sich bis in die Gegenwart fortsetzenden Aushandlungsprozess über Inhalte und Formen des Humanen beteiligt,¹⁸⁹ zu dem auch die anhaltende Auseinandersetzung mit der „Family of Man“-Schau gehört.

In einer der jüngeren kritischen Positionierungen analysiert Victoria Schmidt-Linsenhoff das Fehlen der traumatisierenden Schreckensfotografien aus den befreiten Konzentrationslagern in der Ausstellung als eine Verleugnung, die den Zivilisationsbruch umso bildreicher widerlegen will.¹⁹⁰ Verleugnet werde nicht nur die fundamentale Irritation eines anthropologischen Grundkonsens durch die nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Menschheit, sondern auch die bereits mit den Umbrüchen der modernen Lebenswelt zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbundenen Entfremdungserfahrungen. Diesen Krisen, Enttäuschungen, Verwerfungen und Missachtungen gegenüber versucht die Ausstellung, ein sentimentales Menschenbild zu reinstallieren oder geradezu wieder herauf zu beschwören, das dem ideologischen Konsens des Humanismus in der Nachkriegszeit entspricht. Dieses Menschenbild ist Teil der kulturpolitischen Propaganda des US-

¹⁸⁶ Susan Koshy: From Cold War to trade war. Neocolonialism and human rights, in: *Social Text* 58 (Frühjahr 1999), S. 1–32.

¹⁸⁷ Ebd., S. 26f. Dementsprechend formuliert Richard Rorty die philosophiegeschichtliche Herausforderung der Menschenrechte, „die Frage, was unsere Natur ist, durch die Frage, was wir aus uns machen können, zu ersetzen“ (Richard Rorty: *Menschenrechte, Rationalität und Gefühl* (Human rights, rationality, and sentimentality, 1993), in: Stephen Shute; Susan Hurley (Hg.): *Die Idee der Menschenrechte*, Frankfurt am Main 1996, S. 144–170, hier S. 147). Judith Butler macht darauf aufmerksam, dass „Menschlichkeit ein wandelbares Vorrecht“ und „das Menschliche“ als ein „Wert und eine Morphologie [zu denken ist], die zugewiesen und zurückgezogen, verherrlicht und personifiziert, erniedrigt und geleugnet, erhöht und bestätigt werden“ (Butler 2008 (2007), S. 210).

¹⁸⁸ Barthes 1964 (1956), S. 18.

¹⁸⁹ Die Aktualität dieser Auseinandersetzung führt das von Katerina Gregos und Solvej Helwig Ovesen kuratierte 4. Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg vor, das 2011 unter dem Titel „The eye is a lonely hunter. Images of humankind“ stattfand. Die Ausstellung positioniert sich konträr zu dem gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Trend des Posthumanen, der eine „Abkehr vom Menschen als dem Maß der Dinge, dem Nonplusultra aller Aneignung von Geist und Welt“ postuliert (Dominik Zechner: Rezension über Rosi Baridotti: *The Posthuman*, Cambridge 2012, in: [rezens.tfm], 12.12.2013, http://rezens.tfm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=285 (abgerufen am 8.3.2015).

¹⁹⁰ Schmidt-Linsenhoff 2004.

amerikanischen Neoliberalismus, dessen spezifische Wertevorstellungen des menschlichen Zusammenlebens die Bilder der autoritären Familie und der individuellen Persönlichkeit vermitteln.¹⁹¹ Die Wiederentdeckung und den erneuten Erfolg der Ausstellung in den 1990er Jahren sieht Schmidt-Linsenhoff in einem ähnlichen kulturpolitischen Zusammenhang wie deren Entstehung.¹⁹² Versicherte sich die mit den schockierenden Holocaust-Fotografien konfrontierte Nachkriegsgesellschaft 1955 in „The Family of Man“ ihrer moralischen Integrität, so bedurften die medialen Zeugnisse der im ehemaligen Jugoslawien und in Ruanda begangenen Völkermorde vierzig Jahre später erneut eines identifizationsstiftenden positiven Gegenbildes vom Menschen.

Der Fotohistoriker André Rouillé verortet Barthes kritische Intervention gegen die humanistische Ideologie der ausgestellten Fotografien ihrerseits innerhalb einer ideologischen Tradition des marxistisch beeinflussten Antihumanismus, der sich in stereotyper Weise gegen einen abstrakten oder bürgerlichen Humanismus richte.¹⁹³ Gegenüber der Reduktion des Humanismus auf einen Ausschließungs-, Unterdrückungs- oder Generalisierungsdiskurs betont Rouillé dessen emanzipativen Charakter und verschiebt das Konfliktfeld auf die Konfrontation von „humanistischer“ versus „humanitärer“ Fotografie. Damit verbindet er zwei konträre ethisch-ästhetische Programme: Die „humanitäre Fotografie“ kennzeichne ein Hyperrealismus des unsagbaren Leidens und Schreckens in einer deterritorialiserten Unmittelbarkeit. Diese Bilder forcieren die Rezeption innerhalb einer emotionalen Logik der körperlichen Präsenzerfahrung und damit an einem narrativen oder diskursiven „Nullpunkt“, wie Rouillé formuliert. Unter den stummen Vorzeichen der Katastrophe folgt daraus eine „Ethik des Notfalls“ oder des „Ausnahmestandes“ (Giorgio Agamben), die eine sofortige Intervention verlange.¹⁹⁴ Die „humanistische Fotografie“ verorte dagegen ihren Gegenstand in seinem Umfeld und wende sich dabei auch positiven Sujets wie Liebe, Freundschaft und Festen zu. Im Hinblick auf das Elend erfolge eine Theatralisierung in der relativen Distanz und damit ein ästhetischer Aufwand, der auf die kontemplative und reflexive Betrachtung zielt.

Rouillé ordnet den beiden diametralen Darstellungs- und Rezeptionsweisen menschlicher Verhältnisse bestimmte formale und inhaltliche Tendenzen fotografischer Augenzeu-

¹⁹¹ Vgl. Smith 2005.

¹⁹² Schmidt-Linsenhoff 2004, S. 93.

¹⁹³ Siehe dazu im Folgenden André Rouillé: *Eclipse de la distance, morale de l'urgence* (Interview geführt von Gilles Lipovetsky), in: *La Recherche photographique* 15 (Herbst 1993), S. 85–89. Vgl. auch André Rouillé: *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris 2005, S. 172ff.

¹⁹⁴ Rouillé's Charakterisierung der „humanitären Fotografie“ folgend, ließe sich diese an die mit Jacob Riis im 19. Jahrhundert beginnende Tradition der sozialdokumentarischen Fotografie anschließen, vgl. dazu den bereits zitierten Aufsatz von Koenig 1998.

genschaft zu: Auf formaler Ebene steht die schonungslose, unmittelbare Konfrontation mit dem Bildgegenstand in der „humanitären“ Position dessen ästhetischer Integration in einen bildlichen Zusammenhang in der „humanistischen“ Perspektive gegenüber; und inhaltlich grenzt sich die Suche nach negativen, schockierenden Themen von dem Interesse an positiven, affirmativen Sujets ab.¹⁹⁵ Diese Polarisierung der ethisch-ästhetischen Tendenzen ist auch im World Press Photo-Wettbewerb angelegt. Während die Wettbewerbskategorien der „Spot News“ und „General News“ eher einen drastischen Ereignisjournalismus favorisieren, zielen die Kategorien „Daily Life“ und „People in the News“ mehr auf den von Rouillé als „humanistisch“ charakterisierten Blickwinkel. Dennoch lässt sich die Mehrheit der in diesen Kategorien ausgezeichneten und im folgenden Kapitel vorgestellten Fotografien auf keine eindeutige Programmatik der „humanitären“ oder „humanistischen“ Fotografie zurückführen. Diese Unterscheidung beruht auf der Übertragung eines interventions- und entwicklungspolitischen Paradigmas, das nicht mit den fotografischen Ästhetiken in Deckungsgleichheit zu bringen ist. Demnach adressieren Menschenrechtler idealerweise handlungsfähige Personen und nicht hilflose Opfer, um gemeinsam langfristige und nachhaltige Veränderungen der politischen und sozialen Strukturen zu erreichen.¹⁹⁶ Die humanitäre Praxis besteht demgegenüber primär aus dem sofortigen Eingreifen zum Schutz und zur Rettung menschlichen Lebens und ist dabei als Wohltätigkeit gegenüber dem ohnmächtigen Individuum konzipiert. Die auf diese Weise kontrastierten Programmatiken menschenrechtlichen und humanitären Engagements implizieren zwei gegensätzliche anthropologische Vorstellungen: Beruft sich die Förderung von Menschenrechten vor allem auf rationale Mittel der Argumentation, Information und Gesetzlichkeit, so motivieren den Humanitarismus zwischenmenschliche Emotionen wie Mitleid, Empathie und Gewissen. Die fotografische Augenzeugenschaft entzieht sich diesem Dualismus einer rationalen und einer emotionalen Logik, indem sie eine Praxis des Ordnen und Wissens und zugleich Medium der „emphatischen Kommunikation“ (Martin Andree) ist, das Gefühle vermittelt und erzeugt.¹⁹⁷

Dessen ungeachtet finden sich die den Modellen der „humanitären“ und der „humanistischen“ Fotografie zugrunde liegenden entwicklungspolitischen Antagonismen in der

¹⁹⁵ Rouillé 2005, S. 188f.

¹⁹⁶ Ashby Wilson; Richard D. Brown: Introduction, in: dies. (Hg.): Humanitarianism and suffering. The mobilization of empathy, Cambridge u.a. 2009, S. 1–28. Siehe hier auch im Folgenden.

¹⁹⁷ Vgl. dazu exemplarisch Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002 und Katharina Sykora; Ludger Derenthal; Esther Ruelfs (Hg.): Fotografische Leidenschaften, Marburg 2006.

Gegenüberstellung von „war journalism“ und „peace journalism“ wieder.¹⁹⁸ Medienethischen Überlegungen zufolge bezeichnet der Kriegsjournalismus eine oberflächliche und parteiliche Katastrophenberichterstattung, die Dichotomien von Gut und Böse, Opfer und Täter, Gewinner und Verlierer propagiert und eine emotionalisierende Rhetorik verwendet. Konträr dazu fragt der nachhaltige Friedensjournalismus nach den Hintergründen, Folgen und Lösungen von Kriegen und Katastrophen; aus einer neutralen Perspektive zielt er auf eine möglichst objektive und detaillierte Beschreibung und vermeidet Opferstigmatisierungen, indem die Betroffenen als handlungsfähige Personen repräsentiert werden.¹⁹⁹ Auch diese kontrastiven Kategorisierungen sind bereits kritisch hinterfragt worden im Hinblick auf den darin vorausgesetzten naiven Realismus fotografischer Medialität mit eindeutigen Unterscheidungen von „Propaganda“ und „Wahrheit“ sowie der Annahme von linearkausalen Medieneffekten.²⁰⁰ Im Anschluss an diese unzureichenden Ansätze zur Definition der humanistischen Tradition fotografischer Augenzeugenschaft ist daher nach fotohistorischen und fototheoretischen Begründungen zu fragen, aus denen sich ethische und ästhetische Gesichtspunkte ableiten lassen.

Fotogeschichtliche Revisionen humanistischer Fotografie

Das Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft konkretisiert die Vorstellung vom Menschen als Beobachter²⁰¹ und erzählt damit vom „Blick der Anderen“,²⁰² dessen variierende Tendenzen nach Jean-Claude Gautrand in den fotokünstlerischen Formen der 1930er Jahre begründet sind: dem sozialen Interesse bei Paul Strand, der außergewöhnlichen Perspektive bei Imre Kertész, einer fast surrealen Formalästhetik bei Henri Cartier-

¹⁹⁸ Seow Ting Lee: Peace journalism, in: Lee Wilkins; Clifford G. Christians (Hg.): The handbook of mass media ethics, New York; Abingdon 2009, S. 258–275. Die Forschung hat das auf Hans Galtung zurückgehende dichotome Modell des Friedens- und Kriegsjournalismus weiterentwickelt und geht inzwischen von komplexeren Strukturen der Konfliktberichterstattung aus. „Peace journalism“ bezeichnet demzufolge keine dogmatischen Repräsentationsprogramme, sondern umfasst unterschiedliche Strategien des kritischen Bewusstseins für die ideologischen, politischen, ökonomischen und sozialen Implikationen medialer Repräsentationen. Vgl. dazu exemplarisch die Studien in Ross; Tehranian 2009.

¹⁹⁹ Diese und weitere Kriterien werden aufgelistet in Lee 2009, S. 271. Vgl. außerdem den Artikel von Wilhelm Kempf: Friedensjournalismus, in: Gert Sommer; Albert Fuchs (Hg.): Krieg und Frieden. Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie, Weinheim; Basel; Berlin 2004, S. 439–451.

²⁰⁰ Thomas Hanitzsch: Journalists as peacekeeping force? Peace journalism and mass communication theory, in: Journalism Studies 5/4 (2004), S. 483–495 und ders.: Situating peace journalism in journalism studies. A critical appraisal, in: conflict & communication online 6/2 (2007), www.cco.regener-online.de. Vgl. außerdem Dov Shinar: Why not more peace journalism? The coverage of the 2006 Lebanon war in Canadian and Israeli media, in: Susan Dente Ross; Majid Tehranian (Hg.): Peace journalism in times of war, New Brunswick 2009, S. 7–29.

²⁰¹ Vgl. Peter M. Hejl: Konstruktivismus und Universalien – eine Verbindung contre nature?, in: ders. (Hg.): Universalien und Konstruktivismus, Frankfurt am Main 2001, S. 7–67, hier S. 18f.

²⁰² Siehe dazu im Folgenden Gautrand 1994, S. 618.

Bresson und magischen Gehalten bei Manuel Álvarez Bravo. Neben diesen ästhetischen Differenzierungen unterscheidet Gautrand zwischen den Verfahren der Ereignisfotografie, der soziologisch-wissenschaftlichen Dokumentation und der Reportage des Alltäglichen. Damit verbunden sind unterschiedliche intentionale Konzepte, die spezifische Gegenstandsbereiche definieren, indem sich das fotografische Interesse entweder auf das außergewöhnliche Ereignis, auf den bemerkenswerten oder mitleiderregenden Zustand oder auf die alltägliche Umwelt richtet. Die Fotoausstellung „The Family of Man“ visualisiert in den 1950er Jahren eine universalistische Tendenz des fotografischen Interesses am gesellschaftlichen Wesen des Menschen, das William Kleins Fotoband *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels* (1956) und Robert Franks Monografie *Les Américains* (1958) weniger harmonisch interpretieren. Diese beiden fotografischen Folgen über das Leben in den Straßen von New York beziehungsweise über die soziale, kulturelle und politische Landschaft der US-amerikanischen Bundesstaaten sind einem Bewusstseinsstrom gleichende Sequenzen spontan wirkender Bildausschnitte,²⁰³ die im fotohistorischen Kontext der 1950er Jahre neben dem formalästhetischen Programm der Magnum-Fotografen und dem idealistischen Pathos der Menschheitsschau in „The Family of Man“ stehen. Damit machen die unterschiedlichen fotografischen Ästhetiken jeweils spezifische Blicke auf und Vorstellungen vom menschlichen Leben und Zusammenleben sichtbar und sind dabei ebenso Betrachtung wie Konstruktion der *conditio humana*.²⁰⁴

Der World Press Photo-Wettbewerb gehört in die Tradition der von Gautrand so benannten „humanistisch inspirierten Fotografie“, ein heterogenes und dynamisches Feld, das nicht auf die Programmatik der „Family of Man“ der 1950er Jahre beziehungsweise den Stil der „Humanistischen Fotografie“ reduziert werden kann. Neben den genannten fotokünstlerischen und programmatischen Tendenzen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts tragen in dessen zweiter Hälfte drei weitere Fotoausstellungen in den USA zur ästhetischen Profilierung und Ausdifferenzierung der fotografischen Augenzeugenschaft bei. 1967 eröffnet im Museum of Modern Art in New York die von John Szarkowski kuratierte Schau „New Documents“, deren Titel in der acht Jahre später im International Museum of Photography in Rochester gezeigten Ausstellung „New Topographics“ wieder

²⁰³ Martin Parr; Gerry Badger: *The Photobook. A history*, Band 1, London 2004: The indecisive moment. The ‚stream-of-consciousness‘ photobook, S. 232–265.

²⁰⁴ Katerina Gregos; Solvej Helwig Ovesen: *The eye is a lonely hunter. Images of humankind. Eine Betrachtung der Condition humana im Jahr 2011*, in: dies. (Hg.): *The eye is a lonely hunter. Images of humankind*. 4. Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg, Heidelberg; Berlin 2011, S. 157–168.

anklingt.²⁰⁵ Die Formulierung „New Documents“ schließt an den in den 1960er Jahren aufkommenden kreativen Schreibstil des *new journalism* an, der im Gegensatz zu den traditionellen journalistischen Objektivitäts- und Neutralitätsparadigmen eine literarisch inspirierte, betont subjektive Schreibweise propagiert. In ähnlicher Weise kennzeichnet die Straßenfotografie von Diane Arbus, Lee Friedlander und Garry Winogrand eine individuelle Ästhetik, die in den spannungsreichen Bildausschnitten gesellschaftlicher Milieuaufnahmen „soziale Landschaften“ schafft. In Abgrenzung von der frühen Dokumentar fotografie der 1930er und 40er Jahren spricht Szarkowski von der neuen dokumentarischen Fotografie mit einem persönlichen Interesse an der Umwelt, das nicht durch sozialreformerische Intentionen, sondern von Sympathie für und Faszination an den fotografischen Sujets motiviert ist.²⁰⁶

Die „New Documents“ bilden die fotogeschichtliche Kontrastfolie für die 1975 im George Eastman House in Rochester eröffnete Ausstellung „New Topographics. Photographs of a man-altered landscape“.²⁰⁷ Die darin präsentierten Fotografien von Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore und anderen zeigen vor allem monotone Ansichten der durch Menschen geschaffenen und veränderten Räume des nordamerikanischen Westens. Aus einer distanzierten und formal ausbalancierenden Perspektive entstehen zumeist menschenleere Topografien von Vororten, Baustellen, Einkaufs- und Industriezentren, in denen sich der Standpunkt des Fotografen nicht verorten lässt. Diese Bilder kontrastieren mit den schillernden großstädtischen Szenerien der „New Documents“ wie in den Aufnahmen von Lee Friedlander, auf die der Schatten des Fotografen fällt. Damit ist der Fotograf unmittelbar im Bildausschnitt präsent, während die Beobachterin in der Überschau der „New Topographics“ in einer optischen Distanz zum Bildgegenstand bleibt. Diese beiden Ausstellungen beschreiben exemplarisch die im künstlerischen Diskurs des Museums etablierten ästhetischen Pole fotografischer Augenzeugenschaft, an die sich 1986 die Ausstellung „On the Line: The New Color Photojournalism“ anschließt.²⁰⁸

²⁰⁵ Vgl. dazu im Folgenden Colin Westerbeck: In der Stadt und auf dem Lande. Die Nachkriegszeit in den Vereinigten Staaten, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 641–659.

²⁰⁶ John Szarkowski: [Pressemitteilung zur Eröffnung der Ausstellung „New Documents“], The Museum of Modern Art, 1967, http://www.moma.org/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010 (abgerufen am 16.5.2015). Siehe auch Timm Starl: Dokumentarische Fotografie, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 73–77, hier S. 74.

²⁰⁷ Siehe dazu auch im Folgenden die konzentrierte Darstellung von Westerbeck 1998. Darüber hinaus liegt eine einschlägige Studie zu den Hintergründen und Folgen der Ausstellung vor: Landesgalerie Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum; Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hg.): New Topographics. Texte und Rezeption, Linz 2010.

²⁰⁸ Vgl. Schwarz 1990, S. 24.

Unter diesem an die Erneuerungsrhetorik der „New Documents“ und „New Topographics“ anknüpfenden Titel wurde im Walker Art Center in Minneapolis die journalistische Fotografie als eine ästhetische Praxis präsentiert, die sich der eigenen bildkünstlerischen Bedeutung bewusst geworden ist. Im Katalogtext thematisiert der Kurator Adam D. Weinberg nicht die dokumentarische Funktion der journalistischen Fotografie in aktuellen sozialpolitischen Kontexten, sondern geht von ihrem Verhältnis zur künstlerischen Fotografie aus.²⁰⁹ In dem immer diffuser werdenden Grenzbereich situiert er eine Generation „hybrider“ Fotografinnen und Fotografen, deren Ende der 1970er bis Anfang der 80er Jahre entstandenen farbigen Fotografien die Ausstellung unter der Sammelbezeichnung des „new color photojournalism“ zeigt, ohne jedoch eine fotografische Schule konstituieren zu wollen.²¹⁰ Dabei ist die ambivalente Zuordnung von „Künstlerfotograf“ und „Fotojournalist“ spätestens seit Henri Cartier-Bresson umstrittener Gegenstand fotohistorischer Debatten. Die Besonderheit der Diskussion in den 1980er Jahren sieht Weinberg in dem Befund, dass sich die Kunstfotografie in einer Sackgasse der Selbstreferentialität befinde, in der fotojournalistische Ästhetiken und Praktiken als eine Methode der „Wiederentdeckung von Inhalt und Bedeutung“ zur Anwendung kommen.²¹¹ Diese Entwicklungen betrachtet er als einen reziproken Prozess, der auf eine Phase der Aneignung formaler Qualitäten der Kunstfotografie durch den Fotojournalismus folge.

Die Farbe ist für Weinberg nicht nur ein Anlass, um die bildkünstlerische Qualität journalistischer Fotografien hervorzuheben. Er betrachtet vor allem das sich dadurch unabhängig von malerischen Traditionen verändernde fotojournalistische Paradigma.²¹² Nach der Verbreitung der ersten Dreischicht-Farbfilme Kodachrome und Agfacolor in den 1930er Jahren wurden die kostenintensiven Farbproduktionen in Zeitschriften zunächst fast ausschließlich zu Werbezwecken gedruckt. Erst ab Mitte der 1960er Jahre setzte sich gegen diese vertrieblerische Konnotation eine allgemeinere Verwendung der Farbfotografie durch. Dabei übte das 1953 in den USA eingeführte Farbfernsehen insbesondere mit seinen künstlichen Beleuchtungskonzepten einen bedeutenden Einfluss aus, der in Larry Burrows Fotografien aus dem Vietnamkrieg augenscheinlich ist. Die in den 1940er und 50er Jahren geborenen Exponenten des *new color photojournalism* sind nach Weinberg „bilinguale“ Fotografinnen, die neben der Schwarzweißfotografie jeweils einen eigenen farbfotografischen Stil entwickelt haben. Weinberg unterscheidet die eher naturalistisch-

²⁰⁹ Siehe hier und im Folgenden Adam D. Weinberg: On the line. The new color photojournalism, Ausst. Kat. Walker Art Center, Minneapolis 1986, S. 16–69.

²¹⁰ Weinberg 1986, S. 1.

²¹¹ Ebd., S. 21.

²¹² Zu den Ausführungen zur Farbe siehe Weinberg 1986, S. 34ff.

beschreibende beziehungsweise sachlich-transparente Farbqualität der Aufnahmen von Mary Ellen Mark, Jean-Marie Simon und Alfred Yaghobzadeh von den experimentelleren expressiven Farbästhetiken.²¹³ Durch die Arbeit mit besonderen Lichtverhältnissen und atmosphärischen Witterungsbedingungen erzielen Yan Morvan, Susan Meiselas und Alex Webb Bilder mit monochromen Oberflächen oder expressiven Schatteneffekten. In den Fotografien von Rio Branco, Gilles Peress und Harry Gruyaert ist demgegenüber eine Überintensivierung der Farbe zu beobachten, die die Bildgegenstände verstärkt herausarbeitet. Schließlich beschreibt Weinberg die Kombination von natürlichem Licht und unterschiedlichen künstlichen Lichtquellen bei David Burnett, Jeff Jacobson und Michel Folco, deren theatraler Stil auch die farblichen Materialitäten in der scharfen Ausleuchtung oder im isolierenden Blitzlicht charakterisiert.²¹⁴

Diese fotoästhetischen Entwicklungen sieht Weinberg im unmittelbaren Zusammenhang mit dem fotojournalistischen Interesse am Gegenstand, wie es Gilles Peress formuliert: „to understand what’s happening, both in terms of subject and in terms of how it can be looked at“.²¹⁵ Für Peress’ fotojournalistische Praxis bedeutet das, sich je nach fotografischem Gegenstand und persönlicher Lebensphase immer wieder neu zwischen Farbe und Schwarzweiß zu entscheiden. Dabei bevorzugt er für abstrakte und konzeptuelle Arbeiten die Schwarzweißfotografie, während er der Farbfotografie mehr ideologische und sinnliche Funktionen zuspricht.²¹⁶ Fotogeschichtlich besitzen vor allem Susan Meiselas’ im Juli 1978 erstmals im *New York Times Magazine* veröffentlichten Farbaufnahmen von der Nicaraguanischen Revolution einen legitimatorischen Status für die journalistische Qualität der Farbfotografie.²¹⁷ Meiselas arbeitete vor Ort mit drei Kameras, von denen zwei mit Farbfilmen und eine mit Schwarzweißfilm bestückt waren. Sie begründet dies mit der Funktion der Schwarzweißaufnahme als eine Art Referenzcode, während die intensive Farbigkeit von Kleidungsstücken und gestrichenen Hauswänden in der tropischen Landschaft ihr fotografisches Interesse anzogen.²¹⁸ Das 1981 erschienene Buch *Nicaragua, June*

²¹³ Ebd., S. 45ff.

²¹⁴ Ebd., S. 65f.

²¹⁵ Gilles Peress zitiert in Weinberg 1986, S. 43.

²¹⁶ Weinberg 1986, S. 41.

²¹⁷ Vgl. auch Kathy Ryan: The subjective eye, *The New York Times*, 9.6.1996, <http://www.nytimes.com/1996/06/09/magazine/the-subjective-eye.html> (abgerufen am 11.3.2015). Meiselas’ Engagement im World Press Photo-Wettbewerb beschränkt sich bisher auf die Mitgliedschaft in der Jury des Multimedia-Wettbewerbes im Jahr 2013 (<http://www.worldpressphoto.org/susan-meiselas>, abgerufen am 19.3.2015). In dem Jubiläumsband der Stiftung World Press Photo von 2005 nimmt ihre Reportage aus Nicaragua dennoch einen repräsentativen Platz in der Geschichte der journalistischen Fotografie ein (Mary Panzer: Things as they are. Photojournalism in context since 1955. World Press Photo 50, London 2006 (Erstausgabe 2005), S. 206).

²¹⁸ Susan Meiselas zitiert in Weinberg 1986, S. 41 und 43.

1978–July 1979 war eine der ersten farbigen Buchpublikationen von Kriegsfotografien und als solche mit der Kritik politischer Künstlerinnen wie Martha Rosler konfrontiert, die Gewalt zu verherrlichen und die jungen sandinistischen Kämpfer zu romantisieren.²¹⁹ Demgegenüber besteht Meiselas auf dem repräsentativen und expressiven Wert der Farbfotografien: „The vibrancy and the optimism of the resistance, as well as the physical feel of the place, came through better in color.“²²⁰ Diese farbige Charakteristik des öffentlichen Raumes in den zentralamerikanischen Ländern nehmen Meiselas und ihre nordamerikanischen und europäischen Kollegen als eine Schönheit wahr, die im Konflikt mit den sozialen und politischen Verhältnissen von extremer Armut und Unterdrückung steht.²²¹ Die Farbfotografie wird somit zum dokumentarischen Ausdruck einer komplexen ideologischen Beziehung der visuellen Materialität zum gegenständlichen Inhalt.

Gegen Ende der 1980er Jahre und damit in zeitlicher Gegenwart zu Weinbergs Einführung des *new color photojournalism* etablieren sich durch die neuen Technologien der digitalen Bildreproduktion hochwertige Vollfarbformate auf dem Zeitschriftenmarkt. Paul Grainge hat 1999 am Beispiel der *Time* einen „Transfer der visuellen Bedeutung“ beobachtet: Während bis Mitte der 1980er Jahre aus technischen und ökonomischen Gründen nur das Cover, einige Werbeanzeigen und als besonders bemerkenswert erachtete Berichte in Farbe gedruckt wurden, erhalten in dem danach vollfarbigen Magazin die ausgewählten Annoncen und Reportagen in Schwarzweiß eine besondere Aufmerksamkeit.²²² Die fotoretische Nobilitierung der Schwarzweißfotografie durch Susan Sontag und Roland Barthes, die in ihren Schriften von 1977 beziehungsweise 1980 der monochromen Schwarzweißästhetik die authentische Aura des Vergangenen zuschreiben,²²³ sieht Grainge in einer editorischen Repräsentationspolitik funktionalisiert, in der Schwarzweißaufnahmen archivalische Bedeutsamkeit konstruieren und historische Narrative legitimieren: „If colour reports, monochrome chronicles.“²²⁴ Das gegenwärtige Ereignis erscheint dadurch

²¹⁹ Meiselas in Lubben 2008, S. 116. Siehe auch Lucy R. Lippard: Susan Meiselas. An artist called, in: Kristen Lubben (Hg.): Susan Meiselas. In history, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 210–219.

²²⁰ Meiselas in Lubben 2008, S. 116.

²²¹ Weinberg 1986, S. 43.

²²² Paul Grainge: TIME's past in the present. Nostalgia and the black and white image, in: *Journal of American Studies* 33/3,1 (Dezember 1999), S. 383–392, hier S. 385.

²²³ Grainge zitiert aus Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985 (*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980), dass Farbe „eine Tünche ist, mit der die ursprüngliche Wahrheit des SCHWARZ-WEISSEN nachträglich zugedeckt wird“ (ebd., S. 92). Und er verweist auf die Bemerkung in Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 2008 (*On photography*, 1977): „Die kalte Vertrautheit der Farbe scheint das Foto gegen jede Patina abzuschirmen“ (ebd., S. 136).

²²⁴ Grainge 1999, S. 385.

bereits in der Retrospektive einer zukünftig erinnerten Vergangenheit.²²⁵ Grainges Differenzierung zwischen der historiografischen Aufzeichnung in Schwarzweiß und dem Bericht einer Nachricht in Farbe begründen Unterscheidungskriterien, die im Kontext von Weinbergs Ausstellung noch unter den kontrastierten Begriffen der Dokumentarfotografie und des Fotojournalismus diskutiert wurden. Mit dem *new color photojournalism* konstatiert Weinberg jedoch eine fotogeschichtliche Etappe, in der diese begrifflichen Abgrenzungen wie auch die traditionelle Distinktion einer Kunstfotografie keine ästhetische beziehungsweise praktische Substanz mehr besitzen. Während bereits John Szarkowski in seiner Ausstellung der „New Documents“ 1967 den Begriff des Dokumentarischen unter Verweis auf den *new journalism* auf heterogene fotografische Sichtweisen ausdehnte, ordnet auch Weinberg die besondere Bedeutung der subjektiven Autorschaft im *new color photojournalism* in die Tradition dieses in den 1960er Jahren aufkommenden journalistischen Schreibstils ein.²²⁶ In dessen Sinne versteht er den fotojournalistischen Anspruch einer künstlerischen Autorschaft nicht als identitätsstiftende Selbstbehauptung, sondern sieht darin eine vom Objektivitätsparadigma befreiende bildästhetische Strategie.²²⁷ Daraus entwickeln sich werkästhetische Kontinuitäten, denen das Medium des Buches mehr entspricht als die Publikation in einer Tageszeitung.

Weinberg verortet die innovative Ästhetik des *new color photojournalism* in einer dialogischen Spannung von Form und Inhalt, Ausdruck und Information sowie von Subjektivität und Objektivität, die die Kategorisierungen von künstlerischer, journalistischer und dokumentarischer Fotografie aufheben soll.²²⁸ Indem er diesen Dialog als „schmalen Grad“ zwischen der Welt der Kunst und der Welt des Journalismus konzipiert, behält er diese Klassifizierungen jedoch indirekt bei.²²⁹ Eine solche Dynamik der bestätigenden Hinterfragung beziehungsweise der hinterfragenden Bestätigung kennzeichnet die Fotogeschichtsschreibung von Beginn an. In seinem bereits zitierten Aufsatz „Documentary approach to photography“ verortet Beaumont Newhall 1938 erstmals den dokumentarfoto-

²²⁵ Ebd., S. 386 und 388.

²²⁶ Weinberg 1986, S. 26. Zu den vor allem in den Literaturwissenschaften diskutierten Autorschaftstheorien siehe den einführenden Überblick in der Rezension von Kai Sina; Peer Trilcke: Die Rückkehr der Autorfunktion. Zwei Sammelbände dokumentieren überzeugend die ‚neue Unaufgeregtheit‘ der Autorschaftsforschung (Rezension über Christel Meier; Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Autorschaft. Ikonen, Stile, Institutionen, Berlin 2011; Stephan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, Boston; Berlin 2011), in: IASLonline, 16.06.2013, www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3616 (abgerufen am 16.5.2015).

²²⁷ „[A]rtistic stance is a strategy, not an identity“ (Weinberg 1986, S. 30).

²²⁸ „The new photojournalism [...] is based on fact, borrows from the language of ‚high‘ art and ultimately reveals ‚hard information‘ as much as professional inflection“ (Weinberg 1986, S. 67). „[I]t appears that the ideas of documentary and photojournalism have been inextricably linked from the beginning“ (ebd., S. 68, Anm. 1).

²²⁹ Weinberg 1986, insbes. S. 16, 18ff.

grafischen Ansatz im Bereich der künstlerisch kreativen Fotografie.²³⁰ Dazu definiert er einleitend das fotografische Dokument als journalistische Fotografie, die auf Grundlage des technischen Verfahrens bildliche Tatsachen präsentiert, und führt dann am Beispiel von so unterschiedlichen Themenbereichen wie Architektur, Krieg, Arbeitsbedingungen und Sozialstrukturen die künstlerischen Qualitäten der dokumentierenden Fotografien von Henri Le Secq, Matthew B. Brady, Lewis W. Hine, Arthur Rothstein und anderen vor. Im Hinblick auf dieses bereits am Ende der 1930er Jahre formulierte bildästhetische Bewusstsein besteht der Impuls des *new color photojournalism* weniger in der Anerkennung der ästhetischen Gestaltung journalistischer Fotografien. Fast 50 Jahre nach Newhalls Aufsatz steht nicht der ästhetische, sondern der dokumentarische Anspruch der journalistischen Fotografie zur Diskussion, der seit den 1960er Jahren von der poststrukturalistischen und postkolonialen Kritik dekonstruiert wurde.

Vor diesem Hintergrund verschieben die in der Ausstellung präsentierten heterogenen Bildästhetiken das fotojournalistische Aktualitäts- und Realitätsverständnis von der Momentaufnahme eines gegenwärtigen Ereignisses hin zur Antizipation, Interpretation oder sogar Konstruktion fotografischer Situationen und begründen damit den dokumentarischen Anspruch der journalistischen Fotografie neu. Indem der Katalogtext die Positionen des *new color photojournalism* nicht explizit in den Kontext der kritischen Debatten über fotodokumentarische Praktiken stellt, erfolgt diese Neubegründung weder konfrontativ noch defensiv. Dies impliziert die ebenso triviale wie essentielle Einsicht, die Susan Meiselas als eine der 1986 ausgestellten Vertreterinnen des *new color photojournalism* später im Hinblick auf ihre Arbeit in Nicaragua und El Salvador formuliert: „The thing about photojournalism is, either you think it is useful to go out into the world or you don't.“²³¹ Meiselas ist von dem Wert der fotojournalistischen Arbeit überzeugt, Informationen und Ideen zu vermitteln, wobei die internationale Presse ein Medium und nicht das Ziel der fotografischen Produktion darstelle. Mit diesem kommunikativen und moralischen Anspruch sieht sie ihr fotojournalistisches Engagement in Zentralamerika vom Ende der 1970er bis in die 80er Jahre in keinem Verhältnis zu den in den USA zeitlich parallel und meilenweit entfernt geführten künstlerischen Diskursen. Auf der Suche nach den von dem Militärregime versteckten Leichen der ermordeten Aufständischen in El Salvador besaßen diese kulturkritischen Debatten keine Relevanz.²³² Dort stellte die Frage nach dem *Wie*

²³⁰ Newhall 1938, S. 2.

²³¹ Meiselas in Lubben 2008, S. 115. Siehe hier auch im Folgenden.

²³² „I was a million miles away from those debates in the U.S. They were irrelevant to the issues I was dealing with. Which was *how* to do the work, just *how* to do it. I was dealing with the fact that people were

ihrer fotojournalistischen Arbeit keine ästhetische oder konzeptuelle Problematik dar, sondern die unmittelbar praktische Herausforderung, eine Tatsache sichtbar zu machen, für die keine offensichtlichen Beweise existierten: „But it all begins with witnessing, the least that one can do. So I couldn't be involved in an intellectual discussion as to whether or not it was worth it. I was immersed in another community that was very passionate about what we were doing. Not just the photographic community. Journalism. Another world, with a different set of concerns. And I was deeply involved in what people were fighting for, what they were willing to risk, to make change.“²³³ Somit begründet die fotografische Augenzeugenschaft den erneuten dokumentarischen Anspruch der journalistischen Fotografie, einer Fotografie aus Überzeugung, Leidenschaft und Anteilnahme, deren ethische Intention nicht auf der Ebene theoretischer Machtdispositive zu verhandeln ist.

Jean-Claude Gautrand stellt rückblickend auf die humanistische Konzeption der fotografischen Augenzeugenschaft in „The Family of Man“ fest, dass die Ausstellung mit ihren symbolischen und universellen Bezügen „bereits Ansätze zu ihrer Überwindung in sich trägt“.²³⁴ Diese selbstüberschreitende Dynamik der „humanistisch inspirierten Fotografie“ umfasst bis in die 1950er Jahre die soziologische und ethnografische Dokumentarfotografie ebenso wie die journalistische Ereignisfotografie und die *candid photography* des entscheidenden Augenblicks. Und sie setzt sich danach in der exemplarischen Folge der Ausstellungen von den „New Documents“ über die „New Topographics“ bis hin zu dem „New Color Photojournalism“ fort. Die konstitutive Selbstüberschreitung der fotografischen Augenzeugenschaft liegt in der außerbildlichen Orientierung auf den Anderen, aus der die ästhetische Offenheit des fotojournalistischen Dispositivs resultiert. Diese Beziehung ist mehr als zwanzig Jahre nach „The New Color Photojournalism“ noch virulent. Der Kurator Okwui Enwezor bringt 2010 im Rahmen des Berlin Documentary Forum „die Begriffe und Umstände des Dokumentarischen eng mit den Konzepten des Zeugnisses und der Zeugenschaft“ zusammen und spricht von einem zweifachen Prozess, „der eine Brücke zu schlagen versucht zwischen einem Bericht und dessen Kontext, einer Repräsentation und ihrer Rezeption“.²³⁵ Das fotojournalistische Berufsethos der Augenzeugenschaft mit seinen „Regeln der Evidenz“ wird im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends in die Theorie des Dokumentarischen integriert, die sowohl für eine materialisierte Verbindung

being killed every day and the murderers were hiding the bodies. My job in El Salvador was to find the bodies. [...] I had to document what I knew to be happening there. [...] For it to be known. For it to be seen. For it to be felt. Maybe to compel people to act“ (Meiselas in Lubben 2008, S. 118).

²³³ Meiselas in Lubben 2008, S. 118.

²³⁴ Gautrand 1994, S. 632.

²³⁵ Enwezor 2010, S. 9.

zwischen Form und Inhalt als auch für eine besondere soziale Beziehung steht.²³⁶ Damit ist die fotografische Augenzeugenschaft in ihrer Doppelwertigkeit als ästhetisches und ethisches Dispositiv auch im postdigitalen Zeitalter wirksam.

3. Diskursive Transformationen in den World Press Photo-Jahrbüchern und Newslettern

Witz und Pathos der universellen Sprache (1960er und 70er Jahre)

Mit der ästhetischen Diversität der fotografischen Augenzeugenschaft und ihren betrachteten ideologischen und fotogeschichtlichen Dimensionen sind Transformationsprozesse des fotojournalistischen Selbstverständnisses verbunden. Diese konkretisieren sich in den seit 1962 erscheinenden Jahrbüchern der Stiftung World Press Photo und dem seit 1974 herausgegebenen Newsletter.²³⁷ Als eine Beobachtung „dritter Ordnung“ in Bezug auf die journalistische Funktion der Selbstbeobachtung von Mediengesellschaften ermöglichen diese Publikationen eine diskursive Einordnung der Wettbewerbsfotografien in das politische und ästhetische Selbstverständnis fotojournalistischer Praktiken. Da die Wahl der World Press Photo-Jury im Geheimen stattfindet und keine Protokolle oder ähnliche Dokumente über die Entscheidungsprozesse vorliegen, stellen die Jahrbücher und Newsletter die unmittelbarste theoretische Quelle dar. Sie fungieren dabei auch als Medien der Selbsterklärung und später einer zunehmenden Selbsthistorisierung der Stiftung.

Anlässlich des vierzigjährigen Jubiläums des World Press Photo-Wettbewerbes bemerkt Shahidul Alam, der mehrfach Mitglied der Wettbewerbsjury war, dass die frühen Jahrbücher eine große Zahl „niedlicher Bilder mit banalen Überschriften“ und oftmals „chauvinistischen“ Texten enthielten, während es im Jahr 1995 „mehr Hintergrund-Reportagen, schärfere Aussagen“ sowie „radikaler“ und „ernsthafter“ behandelte Themen gebe.²³⁸ Bei dieser Einschätzung ist zu berücksichtigen, dass das Jahrbuch in den ersten beiden Jahrzehnten unabhängig von der Preisverleihung gestaltet wurde und es zum Teil kaum Überschneidungen in der Bildauswahl gibt. Ab 1984 übernimmt das Buchdesign die einzelnen Wettbewerbskategorien als ordnende Struktur und erst das Jahrbuch von 1999 enthält als Katalog der prämierten Fotografien aus dem Jahr 1998 erstmals keine nicht ausgezeichnete Aufnahme mehr. In den 1960er und 70er Jahren propagieren die Bücher

²³⁶ Ebd., S. 9.

²³⁷ Während die Newsletter ausschließlich in englischer Sprache erscheinen, lagen für die Analyse der Jahrbücher entweder die deutsche oder die englische Ausgabe vor. Im Folgenden werden das englische oder deutsche Original oder im Interesse der Lesbarkeit eigene Übersetzungen ins Deutsche zitiert.

²³⁸ Shahidul Alam: Familien des Menschen, in: Stephen Mayes (Hg.): Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo, Düsseldorf 1995, S. 94–103, hier S. 102.

einen Stil des *human interest* durch anekdotische Schnappschüsse und suggestive Bildkommentare, die das exemplarisch-existentielle einer fotografierten Situation betonen, zynische Bezüge herstellen, spekulative Hintergrundüberlegungen formulieren oder den Dargestellten Worte in den Mund legen, dabei auch aus der Bibel oder der klassischen Literatur zitierend. Dagegen fehlt oftmals eine deskriptive Bildlegende, die Entstehungsort und -zeit der Fotografie benennt und den Gegenstand historisch und politisch einzuordnen versucht. Ein Beispiel für diese Präsentationsform sind die drei im Jahrbuch von 1966 auf einer Seite gruppierten Aufnahmen, die verschiedene Unfallsituationen zeigen (Abb. 6a). Der deutsche Text kommentiert dazu: „Der Mensch wird von vielen Widrigkeiten bedroht, deren Umfang mit dem technischen Fortschritt zu wachsen scheint. Manchmal bleibt einem [...] nur noch das Kreuzzeichen zu machen übrig, wenn man der Trümmer ansichtig wird; manchmal aber gibt es auch Rettung.“²³⁹ 1966 erscheint das Jahrbuch erstmals viersprachig in Niederländisch, Englisch, Deutsch und Französisch, wobei die Bildlegenden in den einzelnen Sprachen oft stark voneinander abweichen. Daraus lässt sich schließen, dass die Kommentare bis zu diesem Zeitpunkt nicht auf einer vorliegenden Bildlegende des Fotografen basieren, sondern von den Herausgebern verfasst wurden. Das ändert sich im Jahrbuch von 1969/70, in dessen Einführungstext darauf hingewiesen wird, dass die „ursprünglich eigenen Bildtitel der Fotografen [...] nach Möglichkeit beibehalten worden [sind]. Wenn diese Texte gekürzt werden mussten, blieb die Absicht des Fotografen dadurch unberührt.“²⁴⁰

Das in dem zitierten Kommentar zu den Unfallfotografien fehlende ethische und politische Bewusstsein für die fotojournalistische Praxis spitzt sich in den Kommentierungen außereuropäischer Repräsentationen zu. Rick Merrons Fotografie aus dem Vietnamkrieg zeigt einen von zwei US-Militärs und einem südvietnamesischen Soldaten rückwärts zu Boden geworfenen Vietcong-Kämpfer, die im Jahrbuch von 1967 als „Lebensgefährliche Lage“ betitelt wird (Abb. 6b).²⁴¹ Die alltagssprachliche Metapher erhält in Bezug auf den wehrlosen Mann am Boden eine zynische Realität; der arretierte Vietcong-Kämpfer hat beide Arme ergebend erhoben, während einer der Soldaten kniend seine Beine festhält und der andere mit der Waffe im Anschlag den rechten Stiefel auf den Hals des Gefangenen setzt. Die Bezeichnung „Lebensgefährliche Lage“ berücksichtigt dabei weder den spezifischen Kriegskontext noch die besondere politische Konstellation, sondern spielt allein auf

²³⁹ World Press Photo Yearbook 1966, S. 98.

²⁴⁰ World Press Photo Yearbook 1969/70, S. 5. Ab Mitte der 1980er Jahre erscheinen gesonderte Sprachbände, die sukzessive erweitert werden (Spanisch, Italienisch, Russisch, sporadisch gab es auch polnische und chinesische Ausgaben).

²⁴¹ World Press Photo Yearbook 1967, S. 94.

eine existentielle Situation an. Ähnlich heißt es zu Kyoichi Sawadas Aufnahme eines in den Straßen von Saigon vor dem Beschuss fliehenden Soldaten „Mit dem Tod auf den Fersen: Südvietnamese“, wodurch der Krieg als ein Spiel um Leben und Tod interpretiert wird.²⁴² Diese Bild-Text-Konstellationen ignorieren den prekären Status der fotografischen Augenzeugenschaft in Extremsituationen, in denen die ethische und politische Legitimität bestimmter Visualisierungsstrategien besonders fragwürdig wird.²⁴³

Auch die vordergründig harmlosen ‚humoristischen‘ Fotografien, die aus merkwürdigen Momenten fotografische Bildwitze kreieren, führen zu bildethischen Verfehlungen. Im Jahrbuch von 1968/69 ist Maciej JasiECKis Porträt eines Kindes im leeren Pappkarton mit der deutschen Bildlegende „Irrtum der Verpackungsabteilung“ abgedruckt (Abb. 6c).²⁴⁴ Das Kind sitzt auf allen Vieren in einem Karton mit der Aufschrift „Product of Holland“ und schaut zur Betrachterin hinauf, wobei der extreme Helldunkelkontrast zwischen dem Weiß seiner Augen und dem in der Fotografie fast schwarz erscheinenden Gesicht seinen Blick intensiviert. Das Fehlen weiterer Bildinformationen provoziert eine stigmatisierende Rezeption, die von der dunklen Hautfarbe des Kindes auf seine subsaharische Herkunft schließt. Dabei widerspricht sein ernster Blick der Vorstellung vom kindlichen Spiel, während die leeren und abgenutzten Kartons auf dem schmutzigen Boden an die behelfsmäßigen Behausungen von Menschen ohne Obdach erinnern. Die rassistischen und diskriminierenden Tendenzen dieses Motivs, in dem die dunkle Hautfarbe mit Armut, Unterlegenheit und Hilflosigkeit assoziiert wird, kulminiert in der mit der Bildlegende erfolgenden Apostrophierung als irrtümliche Verpackung, die das Kind als Ware definiert. Vor dem historischen beziehungsweise medialen Hintergrund des Biafra-Krieges, der in demselben Jahrbuch mit zahlreichen Einzelaufnahmen und Reportagen von hungerleidenden Kindern präsent ist,²⁴⁵ nimmt die Fotografie mit dem Kommentar eine geradezu zynische Position ein. Der Krieg begann 1967 mit der Unabhängigkeitserklärung der Provinz Biafra und führte in den folgenden drei Jahren durch die Wirtschaftsblockade der nigerianischen Bundesregierung gegen die aufständische Region im Südosten zu einer Hungerkatastrophe, der mehr als zwei Millionen Menschen zum Opfer fielen.²⁴⁶ Unmittelbar daran beteiligt waren Großbritannien, Russland und Ägypten, die Rüstungsgüter an die

²⁴² World Press Photo Yearbook 1968/69, S. 95.

²⁴³ Mit dieser Fragwürdigkeit setzen sich die folgenden Kapitel III und IV über die Repräsentation von Hinrichtungen auseinander.

²⁴⁴ World Press Photo Yearbook 1968/69, S. 143.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 21, S. 50–61.

²⁴⁶ Siehe dazu auch im folgenden Mary-Noelle Ethel Ezeh: Genocide by starvation. The role of religious organizations and the local population in relief operations in the Nigeria-Biafra War, in: Chima J. Korieh (Hg.): The Nigeria-Biafra War. Genocide and the politics of memory, Amherst 2012, S. 91–110.

nigerianischen Regierungstruppen lieferten, während Frankreich, Tansania, Gabon, die Côte d'Ivoire, Haiti und Zambia die Biafra-Sezessionisten unterstützten. Dagegen waren viele der internationalen Hilfsorganisationen dazu gezwungen, die territoriale Integrität des nigerianischen Staates zu respektieren, deren Autoritäten Hilfseinsätze untersagten. Die Staaten der im Ost-West-Konflikt geteilten internationalen Gemeinschaft ordneten damit die humanitäre Lage in der Provinz Biafra ihren konkurrierenden politischen und ökonomischen Interessen in dem ölreichen Land unter, was durch die ausführliche Medienberichterstattung über die existentielle Not der Zivilbevölkerung zunehmend bürgerliche Proteste provozierte. Die Bildlegende zu Jasieckis Porträt des als holländische Fracht deklarierten, mutmaßlich afrikanischen Kindes nimmt eine solche diskursive Einordnung in die internationale Politik nicht vor, auch durch den visuellen Kontext im Jahrbuch erfolgt keine entsprechende Sensibilisierung. Stattdessen befindet sich die Fotografie auf der letzten Bildseite des Bandes, der gegenüber auf der linken Hälfte der Doppelseite zehn Aufnahmen von Betenden unterschiedlicher kultureller Herkunft angeordnet sind. Die Bildlegende dazu zitiert im Deutschen aus dem Koran. Diese Präsentationsweise blendet den historischen Kontext nicht nur aus, sie stellt die Fotografie in einen vollkommen unbegründeten Zusammenhang, der auch die Möglichkeit ausschließt, das Bild als einen ironischen Kommentar auf die niederländische Kolonialzeit zu lesen.

Die vordergründige Neutralisierung der Fotografien in den frühen Jahrbüchern erfolgt nicht nur durch unterhaltsame Textbeigaben, sondern auch intertextuell. Die Unabhängigkeit des World Press Photo-Jahrbuchs von der Wettbewerbsauswahl in den 1960er und 70er Jahren begünstigt anekdotische Bildgruppierungen aufgrund motivischer oder formaler Analogien. Diese Präsentationsform setzte bereits Edward Steichen in dem vorgestellten Ausstellungskonzept der „Family of Man“ um.²⁴⁷ Die Jahrbücher von 1975 bis 1977 enthalten beispielsweise Zusammenstellungen von Fotografien mit den Kontrasten von groß und klein oder Mensch und Tier, Aneinanderreihungen von Porträts mit Tanzenden, Kindersoldaten, Weinenden, Hungernden, Essenden, Jubelnden, Unbekleideten, die Faust oder Gewichte Hebenden sowie Bilder mit ästhetischen Wiederholungsstrukturen wie Uniformen, Hüten, Serienprodukten.²⁴⁸ In der aufzählenden Parallelisierung einer fotografischen Reihe von Kindersoldaten oder Hungerleidenden mit einer Serie von Mensch und Tier-Bildern oder Aktfiguren wird das ethische Konfliktpotential dieses demonstrativ

²⁴⁷ Die ästhetische und programmatische Konzeption der Wanderausstellung wurde bereits diskutiert. Siehe dazu das Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft.

²⁴⁸ World Press Photo Yearbook 1975, S. 80f, 82f; World Press Photo Yearbook 1976, S. 40ff., 49ff., 52ff., 56ff., 80f, 82f, 90ff, 96ff.; World Press Photo Yearbook 1977, S. 35ff., 41, 102f.

formalästhetischen Präsentationsverfahrens deutlich. Solche formalen Gleichsetzungen können extrem tendenziöse inhaltliche Aussagen vermitteln. Ein exemplarischer Fall dafür ist die Gegenüberstellung einer Aufnahme von muslimischen Betern mit dem Bild einer Schar Gänse (Abb. 6d).²⁴⁹ In der ersten Fotografie bilden die Rücken der kniend mit ihren Köpfen den Boden berührenden Männer ein über die gesamte Bildfläche ausgedehntes regelmäßiges Ornament. Die Reihen sind in seitlicher Aufsicht aufgenommen, so dass sie jeweils vorn beginnen und sich bis an den oberen Bildrand fortsetzen. Die meisten der Männer tragen weiße Gewänder. Die darunter abgedruckte Fotografie zeigt eine Schar weißer Hausgänse im Profil, die ebenfalls vollständig die Bildfläche ausfüllen und deren Köpfe in der Seitenansicht die Form der gebeugten Rücken wiederholen. Diese visuelle Analogisierung bedeutet eine extrem diskriminierende Identifizierung von Muslimen und Gänsen, deren Tragweite einer entwürdigenden Lästerung entspricht.

Die Einblicke in die Jahrbücher der 1960er und 70er Jahre haben Shahidul Alams Charakterisierung von „niedlichen Bildern“ mit „banalen Überschriften“ und „chauvinistisch“ bis „aufhetzenden Texten“ durch exemplarische Analysen der ästhetischen Verfahren bestätigt. Dieser Tendenz folgt auch der in den Einführungstexten der Jahrbücher geführte Diskurs zur Bedeutung und Funktion fotojournalistischer Praktiken. Die Fotografie wird in den frühen Jahrbüchern als „unschuldiges“ Medium einer positivistischen visuellen Kultur gefeiert. Das Jahrbuch von 1967 formuliert einige programmatische Definitionen ausgehend von der Fotografie als „einzige Sprache, die alle Menschen lesen können. Sie ermittelt und vermittelt die sichtbaren Tatbestände des Lebens und konzentriert Informationen auf ein simples Viereck. Im Gegensatz zur Beschreibung wirkt das Bild unmittelbar auf die Begriffssinne des Menschen. Es kann Dinge, Gedanken und Gefühle übertragen und erreicht dabei einen überzeugenden Grad der Wahrheitstreue.“²⁵⁰ Dieser instrumentellen Auffassung des fotografischen Mediums im Sinne eines elementaren Verständigungsmittels entspricht der eindimensional konzipierte Rezeptionsprozess gegenüber der abgebildeten Wirklichkeit: „Der Betrachter dieses Buches gehört zu den Menschen, die 1967 verschont geblieben sind. Er wird durch das Bild zum Augenzeugen dessen, was der Erde widerfährt. Vielleicht möchte er dann dagegen etwas tun.“ Neben den schlechten Nachrichten gebe es aber auch Pressebilder, „die tröstlich sind und Glück ausstrahlen.“ Während die „Mitarbeiter an dieser Dokumentation“ des Lebens „lediglich den Tatsachen verpflichtet“ seien, erfolge die „eigentliche Aussage über das vorliegende

²⁴⁹ World Press Photo Yearbook 1976, S. 69.

²⁵⁰ Für die folgenden Zitate siehe Günter C. Vieten: [Vorwort], in: World Press Photo Yearbook 1967, S. 2.

Bildmaterial [...] durch den Betrachter“.²⁵¹ Die Betrachtung der fotografischen Repräsentationen wird damit zur postumen Augenzeugenschaft der zufällig Überlebenden, wozu sie der unabänderliche Lauf der Welt bestimmt hat. Die „eigentliche Aussage“ der Fotografien besteht dann nur noch darin, sich von den schrecklichen Tatsachen rühren und von den angenehmen Gegebenheiten erfreuen zu lassen.

Der Fotograf übernimmt in dieser Konstellation die Rolle des Botschafters in gefährlicher Mission: „Weil sie [die Bildberichterstatter] mit ihren Kameras im Brennpunkt des Geschehens sein mussten, waren viele von ihnen in Lebensgefahr. Erneut sind Reporter in der vorderen Linie gefallen, weil man das Elend des Krieges nicht aus der Etappe darstellen kann. Ihre Bilder tun mehr für den Frieden als menschenfeindlichen Mächten hinter den Kulissen lieb ist. Weil sie selbst nicht viele Worte machen, soll diese Achtungsbezeugung genügen.“ Die Paradoxie der Figur des Soldaten mit der Kamera, der an vorderster Front heldenhaft gegen den Krieg kämpft, drückt sich in der Widersinnigkeit von humanistischem Pathos und militärischem Vokabular aus. Deren visuelle Symbolik vermittelt die durch das Zielfernrohr eines Scharfschützengewehres fotografierte Aufnahme im Jahrbuch von 1969/70 (Abb. 6e).²⁵² Das Bild zeigt im Visier einen durch ein Fernglas blickenden Soldaten während einer Militärübung in Südengland, der damit nicht nur Zielobjekt des Blickes, sondern auch der tödlichen Schusswaffe ist. Die strukturelle Analogie von Fotografie und tödlichem Schuss, der Zusammenhang der Entwicklung der Kriegstechnologie und der Kameratechnik sowie die Korrespondenzen von Kriegsführung und fotojournalistischer Praxis sind in den frühen Jahrbüchern weder im Text noch in den Fotografien Anlass für eine kritische Hinterfragung fotojournalistischer Praktiken, sondern dienen der Affirmation eines betont maskulinen, hegemonialen Rollenmodells.²⁵³ Der „nicht viele Worte“ machende Fotograf entspricht dem Ideal des männlichen Helden mit stereotypen Geschlechterzuschreibungen, der sich sowohl verbal als auch emotional zurückhält. Diese asketische Ökonomie begründet auch die symbiotische Identifikation des Fotografen mit

²⁵¹ Alle Zitate in Vieten 1967, S. 2.

²⁵² World Press Photo Yearbook 1969/70, S. 39.

²⁵³ Das Image des Fotojournalisten als abenteuerlicher Krieger erlangte im Vietnamkrieg eine besondere Popularität: „„Easy Riders“ waren fanatische Fotografen und experimentierten mit einer Kamera, die auf dem Lauf des Gewehrs arretiert wird. In dem Bruchteil jener Sekunde, da der Soldat den Abzug zieht, wurde auch der Auslöser der Kamera bedient: ein Mann erschossen und ein Bild geschossen“ (Rainer Fabian; Hans Christian Adam: Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage, Hamburg 1983, S. 322). Die historische Genese der Analogisierung von Fotokamera und Schusswaffe erforscht Thilo Koenig: „Die Kamera muß wie eine nimmer fehlende Büchse in der Hand ihres Herrn liegen.“ Gedanken zu einem medien-spezifischen Sprachgebrauch, in: Fotogeschichte 8/30 (1988), S. 3–14. Auf die militärischen Raster und Logistiken von Kriegsbildern verweist Anton Holzer: Das fotografische Gesicht des Krieges. Eine Einleitung, in: ders. (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003, S. 6–20. Zur kriegsstrategischen Funktion der fotografischen Technik siehe auch Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt am Main 1989 (Guerre et cinema I. Logistique de la perception, 1984).

dem fotografischen Apparat, indem er seinem Übermittlungsauftrag bis zur Selbstaufopferung dient. „Glashart“ wie die modernen Optiken werden im Jahrbuch von 1968/69 die „sogenannten harten Männer der Presse“ beschrieben. „Tief drinnen“ aber sei jeder von ihnen ein „empfindsamer Mensch“, „denn sonst würden sie am Elend achtlos vorbeugehen.“²⁵⁴ Mit dieser Vorstellung vom sensiblen Fotografen, der sein Empfinden als inneren Kompass nutzt, ohne sich in seiner Arbeit davon überwältigen zu lassen, reproduziert die fotojournalistische Praxis das dualistische Menschenbild eines von der Vernunft disziplinierten Gefühls.

Joop Swarts in der Form eines Gedichts formulierte Einführung im Jahrbuch von 1971/72 setzt die journalistische Fotografie in eine ästhetische Analogie zur Poesie und damit in den Kontext der künstlerischen Produktion.²⁵⁵ In einzelnen Versen korrespondieren die bereits zitierten schematischen Vorstellungen von Wort, Gefühl und Tat sowie von Männlichkeit und Weiblichkeit mit einer Reihe von fototheoretischen Topoi. Der damalige Präsident der Stiftung World Press Photo vergleicht die Wettbewerbsfotografien in mehreren metaphorischen Umschreibungen mit „signals blown in from remote parts of the world“, „writings on the wall of our existence“ und „stories written in the light“. Diese universale Sprache grenzt Swart von dem gesprochenen und geschriebenen Wort ab, demgegenüber die Fotografie eine „naive Einfachheit und Aufrichtigkeit“ besitze. Diese machen sie zu einer höchst „verletzlichen“ Kommunikationsform, die der Mitschuld für Ereignisse angeklagt werde, obwohl sie diese nur zuverlässig wiedergebe. Swart führt die fotografische Unschuld aus, indem er den „empfindsamen Fotografen“ mit der lichtempfindlichen Emulsionsschicht und der Fotoplatte gleichsetzt, da er das Geschehen durch die Kamera ohne politische oder ästhetische Intentionen aufzeichne. Das Ergebnis ist eine Fotografie als „human document“. In absoluter Uneigennützigkeit stelle der Fotograf „seine Augen in den Dienst der Welt“, wodurch jede Betrachterin zur Augenzeugin werde.

Im Sinne der hier formulierten Programmatik konzipieren die frühen Jahrbücher weder das Fotografieren noch das Betrachten als ein verantwortliches Handeln, das visuelle Zusammenhänge in der Welt herstellt. Während der Fotograf als aufopferungsvoller Kameraträger die Verantwortung der Augenzeugenschaft an den Moment der Bildbetrachtung abgibt, wird sie angesichts des regulierenden und distanzierenden Bildrahmens wiederum dem fotografischen Medium zugeschrieben. Die Kamera aber ist eine ebenso

²⁵⁴ Alle Zitate in Günter C. Vieten: [Vorwort], in: World Press Photo Yearbook 1968/69, S. 4.

²⁵⁵ Im Folgenden wird aus der englischen Übersetzung des niederländischen Originaltextes zitiert: Joop Swart: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1971/72, S. 4f. Die Übersetzungen ins Deutsche wurden von mir vorgenommen.

unermüdliche wie unbarmherzige Augenzeugin, „the relentless eye-witness“,²⁵⁶ die keine politische und ethische Verantwortung übernimmt. Dieses fehlende Bewusstsein, wie es auch die Analysen der ästhetischen Verfahren problematisiert haben, gilt in den World Press Photo-Wettbewerben der 1960er und 70er Jahre ausdrücklich als die fotografische Kompetenz zur „unschuldigen“ Wiedergabe von menschlichem Leiden. Die Fotografie transzendiere dadurch nicht nur ideologische und kulturelle Unterschiede,²⁵⁷ die „Kunst des Fotografen“ könne sogar die menschliche Würde wieder herstellen: „It can bring a revelation of wrongs, a sort of solace in sorrow, a kind of resurrection for the departed. [...] It allows us to laugh through our tears and to nourish our faith through our grief. It permits us to celebrate a fuller life by enabling us to truly share. It releases the love that is a hostage within us.“²⁵⁸ In diesen das Jahrbuch von 1976 einleitenden Worten von John G. Morris, dem damaligen Chefredakteur der *New York Times Pictures*, wird die Fotografie zum kompensatorischen Phantom einer besseren Welt.

Institutionelle Diplomatie und stilistische Vielfalt (1980er Jahre)

In den 1980er Jahren setzen sich in den Einführungstexten der Jahrbücher institutionelle Überlegungen neben medienphilosophischen Reflexionen durch. Statt euphorischer Bekenntnisse zur Fotografie als unmissverständliche Universalsprache will World Press Photo 1980 zu einer besseren internationalen Verständigung beitragen und eine globale Kooperation im Respekt gegenüber unterprivilegierten Menschen und der Umwelt fördern.²⁵⁹ Damit verschiebt sich die humanistische Funktion von einer essentialistischen Wertekommunikation durch das fotografische Medium zu einem dialogischen und diplomatischen Auftrag. Während die Fotografien 1979 als „Ozean menschlicher Gefühle“ und „Schicksal der Menschheit“ gelten,²⁶⁰ steht 1988 die Verantwortung der journalistischen Fotografie als erster „Entwurf der Geschichtsschreibung“ im Vordergrund, deren historische Dokumentation das Geschichtsbild einer Epoche präge.²⁶¹ Für World Press Photo als „bedeutende geschichtliche Sammlung“ sei es daher umso wichtiger, den Teilnehmerkreis stärker über westeuropäische und nordamerikanische Fotografen hinaus zu erweitern.²⁶² Diese Einsicht in die eigene Funktion im Rahmen transnationaler politischer und kulturel-

²⁵⁶ Swart 1971/72, S. 4.

²⁵⁷ Harold Evans: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1975, S. 3.

²⁵⁸ John G. Morris: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1976, S. 3.

²⁵⁹ Mochtar Lubis: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1980, S. 3.

²⁶⁰ Yuri Korolev: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1979, S. 3.

²⁶¹ Arnold Drapkin: Einleitung, in: World Press Photo Yearbook 1988, S. 7.

²⁶² Ebd., S. 7.

ler Prozesse löst die vormals propagierte politische Unschuld der Fotografie ab, die sich ab den 1980er Jahren nur noch in dem Selbstverständnis der Stiftung als unparteiliche und von den politischen Institutionen unabhängige Organisation wiederfindet.²⁶³

Neben diesem neuen Bewusstsein für die macht- und medienpolitische Bedeutung des World Press Photo-Wettbewerbes verändert sich in den Jahrbüchern der 1980er Jahre auch das Verständnis des fotografischen Mediums. Die Hinweise auf neue Wettbewerbskategorien wie „Happy News“ und „Nature“ oder die Aufforderung zur Verteidigung der Pressefreiheit deuten darauf hin,²⁶⁴ dass journalistische Fotografien visuelle Artefakte mit intendierten Bedeutungen und keine natürlichen Zeichen sind. Eine solche differenziertere ästhetische und mediale Auffassung formuliert erstmals Dieter Steiner in seinem Einführungstext von 1984. Er beobachtet, dass sich „die Fotos mehr auf die menschliche Seite der Ereignisse als auf die Ereignisse selbst zu beziehen“ scheinen, und spricht von der Herausforderung, „die Fotos losgelöst vom überwältigenden Geschehen zu sehen [...], um der Vorrangstellung des Fotografierens gerecht zu werden.“²⁶⁵ Diese Ansprüche setzen sich in der Gestaltung des Bandes um, die den acht jeweils kurz eingeführten Wettbewerbskategorien folgt, und werden in der Erläuterung zur Kategorie „News Features“ noch einmal pointiert: „Die Nachricht hinter den Nachrichten, das Foto vor der Kulisse eines bedeutenden Geschehens oder Ereignisses, spricht eine andere, manchmal verständlichere Sprache als das eigentliche aktuelle Foto selbst. [...] Die wichtige Aufgabe der Pressefotografie im weltweiten Kommunikationsnetz wird nirgends so deutlich, wie bei diesen, durch das Geschehen diktierten, aber durch den Fotografen selbst ‚geschriebenen‘ Bildberichten.“²⁶⁶ Diese Konzeption der fotografischen Referenzialität geht nicht mehr von einer definitiven Wirklichkeit und einer einzigen unmittelbaren fotografischen Sprache aus. In der Unterscheidung einer „menschlichen Seite der Ereignisse“ von den „Ereignissen selbst“ wird deutlich, dass jedes Ereignis verschiedene Erfahrungs- und Wahrnehmungswirklichkeiten in unterschiedlichen visuellen Ansichten besitzt. Dabei erkennt die Betrachtung der fotografischen Qualität unabhängig von der Bedeutung des dargestellten Ereignisses die ästhetische Dimension des Bildes an. Schließlich wird mit der Vorstellung von der „Nachricht hinter den Nachrichten“ und dem „Foto vor der Kulisse eines bedeutenden Geschehens“ die Kreativität fotojournalistischer Praktiken betont, wobei die produktive Tätigkeit der Fotografin den kommunikativen und referentiellen Wert der Fotografie nicht reduziert.

²⁶³ Bill Lyon: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1981, S. 2.

²⁶⁴ Patricia Seppälä: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1982, S. 2 und Wilbur E. Garrett: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1983, S. 2.

²⁶⁵ Dieter Steiner: Vorwort, in: World Press Photo Yearbook 1984, S. 3.

²⁶⁶ News Features, in: World Press Photo Yearbook 1984, S. 47.

Das Ereignis als Hintergrundgeschehen eines anderen vordergründigen Gegenstandes gehört zu den indirekten Visualisierungsstrategien, mit denen sich die fotografische Augenzeugenschaft vor Ort positioniert.

Die bisherigen diskursiven Analysen der Einführungstexte in den Jahrbüchern belegen, wie das in den 1960er und 70er Jahren von World Press Photo propagierte produktions- und rezeptionsästhetische Paradigma fotografischer Unmittelbarkeit in den 1980er Jahren einem Verständnis der fotografischen Augenzeugenschaft als soziale und ästhetische Praxis weicht. In den Jahrbüchern verdrängt die Ordnung der Wettbewerbskategorien die anekdotischen Gruppierungen nach formalen und motivischen Übereinstimmungen, wobei die humorvollen Schnappschüsse in der Kategorie der „Happy News“ oder „Happy Events“ einen Rahmen finden. In den Bildlegenden werden zynische oder humoristische Kommentare durch sachliche Angaben ersetzt. Thematisch nehmen Prominente weniger Raum ein, stattdessen werden in den Reportagen zunehmend soziale Randgruppen entdeckt. Die Tierfotografie reduziert sich beziehungsweise integriert sich in die Kategorie „Nature“, in der Tiere weniger Gegenstand unterhaltsamer Betrachtung sind, sondern als Teil eines (bedrohten) Ökosystems wahrgenommen werden. Schließlich bemüht sich die Stiftung um Transparenz, wenn sich im Jahrbuch von 1984 erstmals die gesamte Wettbewerbsjury in einem Gruppenfoto präsentiert. Im Einführungstext zum Jahrbuch von 1986 formuliert Christian Caujolle, der im selben Jahr die Fotoagentur VU' gründete, das Resümee dieses Transformationsprozesses und nimmt im historischen Rückblick eine systematische Neupositionierung der journalistischen Fotografie vor. Caujolle stellt zunächst fest, dass der Mythos des Reisenden mit der Kamera, der die Welt für die fernen Betrachter entdeckt, im Zeitalter der globalen Medien und des Massentourismus keine Relevanz mehr besitzt: „The photographer [...] has become the author, who affirms opinions by using the bias of his aesthetic choices. Long scorned by cultural institutions, press photography has discovered the concept of style. And the confrontation of different styles.“²⁶⁷ Damit ersetzt die kreative Autorin den registrierenden Kameraträger, an die Stelle der universalen fotografischen Sprache tritt die stilistische Vielfalt journalistischer Fotografien und statt der unmittelbaren Wirklichkeit fotografischer Repräsentation steht die ambivalente Referenzialität der Fotografie zur Diskussion: „Today we know that photography, while it is linked with reality, cannot speak the truth alone, even though, unless it is manipulated, photography does not lie. Today the diversity of aesthetic or

²⁶⁷ Alle Zitate auch im Folgenden in Christian Caujolle: World Press Photo, in: World Press Photo Yearbook 1986, S. 3.

journalistic opinion and the artistic or informative implications are the reasons underlying the images produced.“ Diese Bilder weisen der Betrachterin nicht die Position der postumen Augenzeugin des repräsentierten Geschehens zu, sondern erfordern eine Bezugnahme auf mediale und ästhetische Perspektiven, in deren Blickwechsel die fotografische Augenzeugschaft ein komplexes ethisches und politisches Verhältnis definiert.

Mit der Anerkennung der Pluralität fotojournalistischer Ästhetiken verliert die normative moralische Aufladung des Mediums ihre Geltungsgrundlage. Die fotografische Augenzeugschaft ist nicht Mittlerin menschlicher Werte oder Ausdruck des Menschlichen, wozu sich die Autoren der frühen Einführungstexte bekannten. Stattdessen schafft sie einen diskursiven und ästhetischen Raum zur Verhandlung solcher Wertsetzungen. In diesem Sinne spricht Caujolle von der eigenen Erfahrung als Jurymitglied, von dem Lernprozess und der Herausforderung, mit Bildredakteuren und Fotografen aus Moskau, London, New York und Singapur zusammenzuarbeiten und zu einer Entscheidung zu kommen, die nie für alle und vollkommen zufriedenstellend ist.²⁶⁸ Das humanistische Ideal von World Press Photo gründet somit ausdrücklich in der modellhaften transnationalen Kooperation der Jurymitglieder, deren demokratisches Miteinander Caujolle beschreibt. In Abgrenzung von primären künstlerischen Ambitionen entwirft er außerdem ein fotojournalistisches Ethos, das politische und soziale Relevanz beansprucht: „At a time when enormous aesthetic and formal progress starts to make itself felt in photography, it is essential to reaffirm that it doesn't suffice to photograph ‚well‘: We know that everything can be the pretext for a pretty picture. We believe that the value of a photographic image depends as much on the quality as on the information content or the political commitment.“ Diese Stellungnahme bezieht sich indirekt auf den Vorwurf der „Ästhetisierung“, der ein unangemessenes bildkünstlerisches Interesse der journalistischen Fotografie kritisiert.²⁶⁹ Das Vorwort im Jahrbuch von 1986 vermittelt somit sowohl ein Verständnis für die historischen und politischen Entwicklungen der journalistischen Fotografie als auch ein Bewusstsein für ihre sozialen und medialen Kontexte. Dennoch beschließt Caujolle seine Ausführungen mit einer utopischen Emphase: „Like a form of hope, humanistic and sometimes debatable, it [World Press Photo] affords us the privilege to concern ourselves with beauty, information or the truth, whether we come from the north, south, east or west.“²⁷⁰ Damit setzt sich auch um die Mitte der 1980er Jahre die Tradition des humanisti-

²⁶⁸ Siehe weiterhin Caujolle 1986, S. 3.

²⁶⁹ Ausführlich diskutiert wird der Ästhetisierungsvorwurf im weiter unten folgenden Kapitel IV.8. Medienkritische Revisionen des Leidens in der Fotografie.

²⁷⁰ Caujolle 1986, S. 3.

schen Bekenntnisses im Geiste der Fotografie fort. Während John G. Morris zehn Jahre zuvor noch eine Erlösung der Menschheit von Leid und Ungerechtigkeit im fotografischen Medium vorschwebte, beschränkt sich Caujolle auf eine bescheidene Hoffnung. Im privilegierten Raum des World Press Photo-Wettbewerbes entsteht die Vision von einer die kulturellen und ethnischen Grenzen überschreitenden Begegnung in der Frage danach, was schön und was wahr ist. Dabei unterscheidet sich diese affektive Kontinuität idealistischer Überzeugungen in der fotografischen Augenzeugenschaft von Emotionalisierungen oder Ideologisierungen, die manipulativ wirken.

Neben den sozialen und medialen Dimensionen der Fotografie finden auch die technischen Entwicklungen zunehmend Berücksichtigung im fotojournalistischen Selbstverständnis. Während die Jahrbücher bereits seit der Ausgabe von 1968/69 farbfotografische Strecken enthalten, wird 1984 die wachsende Verbreitung des Farbfilms in der journalistischen Fotografie explizit mit dem verstärkten fotografischen Interesse an der Natur in Verbindung gebracht.²⁷¹ Im Jahrbuch von 1987 wirbt die Eastman Kodak Company erstmals für einen Farbfilm, den Kodacolor Gold Film.²⁷² Damit ist der fototechnische Diskurs neben den vereinzelt Äußerungen in den Einleitungen und Kommentaren vor allem in den Werbeanzeigen präsent,²⁷³ die seit 1973 in den Jahrbüchern erscheinen.²⁷⁴ Zu den besonders bemerkenswerten Annoncen für Farbfilme gehört die von 1988 bis einschließlich 1993 fünf Jahre in Folge abgedruckte Kodak-Anzeige, die auf einer Doppelseite zwei Ausschnitte aus Farbfotografien von James Nachtwey zeigt. Dabei weisen die sehr klein gedruckten Bildlegenden neben seinem Namen nur das verwendete Kodak-Filmmaterial aus (Abb. 7a).²⁷⁵ Bei Nachtweys seit 1984 regelmäßig im World Press Photo-Wettbewerb ausgezeichneten Fotografien handelt es sich bis 1988 ausschließlich um Farbaufnahmen, hingegen erlangten erst seine durchkomponierten Schwarzweißfotografien aus den afrika-

²⁷¹ World Press Photo Yearbook 1984, S. 97. Zu den medialen und technischen Hintergründen der Entwicklung beziehungsweise des Gebrauchs der Farbfotografie siehe den Abschnitt „Fotogeschichtliche Revisionen humanistischer Fotografie“ im Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft.

²⁷² World Press Photo Yearbook 1987, Innenseite des vorderen Buchdeckels.

²⁷³ Die Analyse von Werbeanzeigen besitzt mit Roland Barthes' Ausführungen zur Panzani-Reklame eine fototheoretische Tradition: Roland Barthes: Rhetorik des Bildes (Rhétorique de l'image, 1964), in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie III, 1945–1980, München 1999, S. 138–149.

²⁷⁴ Von 1973 bis 1984 werden in den Jahrbüchern ausschließlich fototechnische Produkte und fotografisches Filmmaterial beworben (von den Herstellern Leica, Leitz, Canon, Minolta, Olympus, Kodak, Philips, Agfa und Tamron). 1985 erscheint erstmals eine Annonce des niederländischen Wochenmagazins *Nieuwe Revu*, während ab 1986 jedes Jahrbuch eine ganzseitige Werbeanzeige der KLM Royal Dutch Airlines enthält. In den 1990er Jahren kommen Anzeigen der BMW AG und des Verlages Thames and Hudson hinzu, in den 2000er Jahren erweitert sich der Kreis der Inserenten noch um den neuen Sponsor TNT Logistics.

²⁷⁵ Es handelt sich um 35 mm Kodachrome 64 professional film und 35 Ektachrome 200 professional film (World Press Photo Yearbook 1988, S. 118f).

nischen Kriegs- und Katastrophenregionen der 1990er Jahre eine ikonische Berühmtheit. Die grafische Einteilung der Kodak-Anzeige im doppelseitigen Format orientiert sich an den effektvollen Proportionen des Goldenen Schnitts und zeigt im größeren linken Bildausschnitt eine atmosphärische, fast monochrome Szenerie in Braun- und Gelbtönen. Über den Mittelfalz fällt der monumentale Schatten eines bewaffneten Mannes im Profil an die Wand, neben dem am linken Bildrand eine gänzlich in rötliche Decken gehüllte Person steht, deren Augenweiß aus dem fast schwarzen Gesicht blitzt. Die Szene stammt aus einer 1986 in der ugandischen Region Karamoja entstandenen Aufnahme.²⁷⁶ Das Bild erhält eine illusorische Materialität, indem der obere Teil des rechten Randes wie von einer abgerissenen Ecke ausgefranst erscheint. Auf dem schmalen, graugrün unterlegten vertikalen Steg schließt sich unter dem knallroten Titel „Point Blank“ die Werbebotschaft an, die sich explizit den professionellen Kriegsphotografen zuwendet. In den zentralen Passagen heißt es: „There are unseen heroes who willingly risk their lives to expose the insanity of war. Professional photojournalists. And when they enter the line of fire, top photojournalists carry Kodak film.“²⁷⁷ Als extrem schmal beschnittenes Hochformat folgt rechts das Porträt einer bis auf einen schmalen Augenstreifen vollständig verummten Gestalt, hinter deren Kopf Feuerflammen rot auflodern, die mit dem dreieckigen roten Tuch vor ihrer Brust korrespondieren. Es handelt sich dabei um einen Ausschnitt aus einer 1981 in der nordirischen Hauptstadt Belfast aufgenommenen Fotografie Nachtweys.²⁷⁸ In dieser hochgradigen Konformität des Bildmaterials mit der fotojournalistischen Ästhetik erzielt das Werbedesign der Kodak-Annonce eine überzeugende Wirkung.

Der damalige beratende Bildredakteur des Magazins *Time*, Arnold Drapkin, nimmt in seiner Einleitung des Jahrbuchs von 1988 Stellung zum technologischen Fortschritt: „Zu keiner Zeit wird es den Computerchip geben, der den Verstand und das Auge des kreativen Fotografen beim Aufspüren und Festhalten des Motivs ersetzen könnte.“²⁷⁹ Dabei tragen kameratechnische Neuerungen wie der Autofokus dazu bei, dass sich die Fotografinnen „ganz der Bildkomposition widmen können“. Die professionelle fotojournalistische Praxis definiert demnach nicht primär technisches Wissen, sondern eine besondere ästhetische

²⁷⁶ „The Ugandan Army was tracking down a group of marauders who had raided several villages, stealing cattle and massacring villagers. At dawn the soldiers entered a town thought to be a refuge for the raiders. This boy was startled from sleep and, still wrapped in his blanket, was ordered outside while the soldiers searched his home“ (James Nachtwey: *Deeds of war*, mit einer Einleitung von Robert Stone, New York 1989, S. 66f, S. 163).

²⁷⁷ *World Press Photo Yearbook 1988*, S. 119.

²⁷⁸ „Much of the street rioting in Northern Ireland is done by young people, some no more than boys. This lad had just participated in the hijacking and burning of a car in broad daylight along of the city’s main streets“ (Nachtwey 1989, S. 36f, S. 162).

²⁷⁹ Siehe hier und im Folgenden Drapkin 1988.

Kompetenz. Das vermitteln auch die Werbeanzeigen mit besonderer Deutlichkeit. Werden Fotoapparate und Objektive in den 1970er Jahren noch in übersichtlichen Annoncen als freigestellte Objekte mit überwiegend sachlichen Texten präsentiert,²⁸⁰ tritt in den 1980er Jahren ein Wandel ein hin zu einer bildästhetischen Gestaltung der Anzeigenseite (Abb. 7b). Die Kamera wird als Modell oder Skulptur in einem fotografischen Raum im Wechsel von Licht und Schatten beziehungsweise mit Spiegeleffekten plastisch inszeniert, wobei der in die Schwarzweißfotografie integrierte Text in einem kleingedruckten Block hinter dem Motiv der Kamera zurücktritt.²⁸¹ Neben diesem visuellen Trend verfolgen einzelne Anzeigen eine dezidiert diskursive Strategie wie die Werbung für das Kameramodell Leica R4 im Jahrbuch von 1983 (Abb. 7c).²⁸² Unter der titelgebenden Frage „Have you now reached the limits of your creativity?“ ist ein grafisches Porträt Leonardo da Vincis abgebildet, dem weiter unten die freigestellte Ansicht eines Leica-Apparates gegenüber steht. Der den Großteil der Seite füllende Text führt die Werbebotschaft aus: „For a master of creativity such as Leonardo da Vinci optimum techniques were a matter of course. Yet he was never their slave. His undivided attention was always directed to the ultimate creative result. Probably today he would work with LEICA R4.“ Dieses für die fotografische Kreativität ausschlaggebende Verhältnis von Kunst und Technik wird im Folgenden weiter erläutert: „Creativity [...] is not just monkeying around with technical tricks. Creativity has much more to do with the very special vision of the photographer.“ Um schöpferische Visionen in einer Fotografie festhalten zu können, benötige es allein die entsprechende Spiegelreflexkamera mit Belichtungsautomatik und hochwertigen Objektiven. In der abschließenden Frage „When will you be the Leonardo of photography?“ bleibt daher ambivalent, ob der Künstler mit der Technik zum Fotografen wird oder die Technik den Fotografen zum Künstler macht.

Während die Leica-Annonce den vermeintlichen Antagonismus von Technik und Kreativität in die universalgelehrte Synergie eines „Leonardos der Fotografie“ überführt, wirbt Canon für die Kleinbild-Spiegelreflexkamera Canon F-1 in den Jahrbüchern von 1985 und

²⁸⁰ Leicaflex SL, in: World Press Photo Yearbook 1973, S. 58 und World Press Photo Yearbook 1974, S. 68; Tamron automatic 38-100 F 3.5 zoomlens, in: World Press Photo Yearbook 1974, S. 38; Minolta XM, in: World Press Photo Yearbook 1974, S. 88; Leicaflex SL2 MOT, in: World Press Photo Yearbook 1975, S. 70 und World Press Photo Yearbook 1976, S. 94; Philips Blitzgerät Flash 38 CZ, in: World Press Photo Yearbook 1976, S. 30 und World Press Photo Yearbook 1977, S. 69; Leitz Objektive, in: World Press Photo Yearbook 1980, S. 50. Eine Ausnahme ist die Anzeige für die Kamera Canon F-1, in: World Press Photo Yearbook 1973, S. 18, die bereits auf das Design der 1980er Jahre verweist.

²⁸¹ Leica R4, in: World Press Photo Yearbook 1984, S. 39, World Press Photo Yearbook 1985, S. 88 und World Press Photo Yearbook 1986, S. 68; Olympus OM-4, in: World Press Photo Yearbook 1985, S. 64 und World Press Photo Yearbook 1986, S. 74.

²⁸² World Press Photo Yearbook 1983, S. 39.

1986 mit dem Slogan „The camera changed the press. The press changed the camera“. Dies illustrieren in der doppelseitigen Anzeige eine historische und eine aktuelle Schwarzweißaufnahme von Fotojournalisten hinter ihren Kameras im komplementären Format des Damals und Heute.²⁸³ Im Text wird die technische Entwicklung der Canon-Kamera als Ergebnis der Zusammenarbeit mit professionellen Fotografen präsentiert, um so den besonderen Anforderungen der Pressefotografie zu genügen. Mit den Modellen der Canon EOS modifiziert sich ab 1987 die Werbebotschaft. Die doppelseitig abgedruckten Farbfotografien beziehungsweise -montagen eines Surfers im Sprung über dem Wasser („With Canon’s autofocus EOS, anyone can take a splash. Supereasy. Superfast.“)²⁸⁴ oder einer mit ihrem Hund am Strand joggenden Frau („Breaking all records. [...] The totally new Canon EOS 600 captures the action better than EOS camera before.“)²⁸⁵ wenden sich an eine breitere Kundenschaft von Freizeitfotografen. Dabei verschiebt sich der Blick auf die fototechnischen Entwicklungen, die sich nicht mehr primär als Instrumente einer bildästhetischen Kreativität auszeichnen. Stattdessen erfährt der alte fotografische Topos des eingefrorenen Augenblicks eine technologische Neubegründung, indem der Autofokus im Bild festzuhalten verspricht, was sich der menschlichen Wahrnehmungs- und Reaktionsfähigkeit entzieht.

Pluralität und Subjektivität der Perspektiven (1990er Jahre)

Mit Beginn der 1990er Jahre bestimmt die Konkurrenz zu den audiovisuellen Medien das fotojournalistische Selbstverständnis mehr als die fototechnischen Innovationen. Während die Einleitungstexte der Jahrbücher in der Regel in unterschiedlichem Ausmaß an die politischen Ereignisse des vergangenen Jahres erinnern, betrachtet Christian Caujolle 1991 die Arbeit der World Press Photo-Jury in Amsterdam im unmittelbaren Bezug zu der aktuellen Medienpolitik der US-Regierung während des Zweiten Golfkriegs. Er macht darauf aufmerksam, dass die Wettbewerbsauswahl in dem Moment stattfindet, als die meisten Fotojournalisten durch die strategischen Restriktionen der Pressearbeit im Irak zum untätigen Zuschauen gezwungen seien, während das Fernsehen zum bevorzugten visuellen Informationsmedium über den Krieg im Irak werde: „Just as the winners were being chosen, we seemed to be witnessing ‚live‘ the death of one of photojournalism’s

²⁸³ Canon F-1, in: World Press Photo Yearbook 1985, S. 22f und World Press Photo Yearbook 1986, S. 26f.

²⁸⁴ Canon EOS, in: World Press Photo Yearbook 1987, S. 96f.

²⁸⁵ Canon EOS 600, in: World Press Photo Yearbook 1989, S. 126f.

traditional functions.“²⁸⁶ Aus dieser Koinzidenz schließt Caujolle auf einen Bedeutungswandel der journalistischen Fotografie, die nach dem Verlust ihrer traditionellen Nachrichtenfunktion verstärkt epistemologische Kompetenzen entwickelt. Das fotografische Bild ermögliche in seiner Konkretetheit einen Zugang zum Realen, der durch die Abstraktion und Heterogenität der Karten, Diagramme und Kommentare, der Simulations-, Animations- und Archivbilder im Fernsehen verstellt werde. In der Paradoxie des World Press Photo-Wettbewerbs zum Zeitpunkt einer extrem reduzierten medialen Bedeutung journalistischer Fotografie entdeckt Caujolle somit einen „historischen Moment“ ihrer Neubegründung. Dabei bahnt sich während der Jurierung der Wettbewerbsbeiträge im Frühjahr 1991 neben der „Hilflosigkeit“ der Fotografen gegenüber den Liveberichterstatern des Fernsehens und den Medienstrategen des US-Militärs im Krieg am Persischen Golf eine noch viel gravierendere Erschütterung des fotojournalistischen Selbstverständnisses an. Der Ausbruch der Kriege im ehemaligen Jugoslawien und die sich in deren Verlauf in unmittelbarer europäischer Nachbarschaft fortsetzende mörderische Gewalt führen wenig später die Begrenztheit des fotojournalistischen Engagements in einer radikalen, da existentiellen Konsequenz als Machtlosigkeit gegenüber den kriegerischen Verbrechen und politischen Interessen vor Augen. Die von Caujolles Kollege Christian Mayes zwei Jahre darauf im Jahrbuch von 1993 formuliert Erkenntnis, dass die Fotografie nicht die Welt, aber das Verständnis der Welt verändern könne, bleibt daher eine permanente Provokation der fotografischen Augenzeugenschaft.²⁸⁷

Mit dem Eingeständnis der politischen Machtlosigkeit wenden die späteren Einführungstexte ihr Interesse der persönlichen Beziehung der Fotografin zu den Ereignissen und insbesondere den darin fotografierten Personen zu. Diese Neuorientierung erfolgt im Zusammenhang einer seit dem Ende der 1980er Jahre zu beobachtenden Vervielfältigung der Stimmen, die in den Jahrbüchern zu Wort kommen und damit die von Caujolle bemerkte stilistische Pluralisierung der journalistischen Fotografie sowohl strukturell als auch theoretisch reflektieren. Eine erste zusätzliche Perspektivierung erfolgt durch das ab 1988 dem Einführungstext vorangestellte Geleitwort, das die Entstehung des World Press Photo-Wettbewerbs und der Stiftung kurz rekapituliert. 1993 ergänzt zudem erstmalig ein Preisträgerinterview das seit 1979 mit dem Porträt des Fotografen abgedruckte Pressefoto des Jahres. Die Positionierung der Institution World Press Photo im Geleitwort, die Stellungnahme von einem Mitglied der Wettbewerbsjury im Einleitungstext und die Kommen-

²⁸⁶ Christian Caujolle: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1991, S. 5. Siehe hier auch im Folgenden.

²⁸⁷ Stephen Mayes: Foreword, in World Press Photo Yearbook 1993, S. 5.

tare des am höchsten ausgezeichneten Fotografen im Interview repräsentieren somit unterschiedliche Akteure im Fotojournalismus und kontextualisieren als solche die in den Jahrbüchern präsentierten Wettbewerbsfotografien. Silvie Rebbot, damals Bildredakteurin bei *GEO* France und Vorsitzende der Jury von 1994, fügt eine weitere Perspektive hinzu: „Beyond the quality of their photography, we are witness to the photographers’ direct involvement both with world events and with people who, willingly or unwillingly, appear in their pictures. [...] When awarding prizes to photographers for their talent, we must never forget the people they picture.“²⁸⁸ Rebbot weist damit erstmals explizit auf die ethische Problematik im Hinblick auf die fotografierten Subjekte hin, die neben den Fotografen als Akteure der Bilder ein Recht auf Anerkennung besitzen. Dementsprechend definiert sich die Zeugenschaft vor dem Bild nicht mehr unmittelbar in Bezug auf das repräsentierte Ereignis, vielmehr richtet sie sich auf die Dispositionen seiner Betrachtung und Visualisierung. Dies steht im Kontext eines in den World Press Photo-Jahrbüchern der 1990er Jahre geäußerten komplexeren Verständnisses der Pressefreiheit, das sich nicht auf die Kritik von Zensurmechanismen beschränkt, sondern diverse Abhängigkeitsverhältnisse in Bezug auf Medien- und Politikberater, Pressesprecher und PR-Managerinnen, die Werbebranche und die internationale Medienwirtschaft thematisiert.²⁸⁹ Der sich daraus ergebenden Notwendigkeit von Transparenz kommt das Jahrbuch seit 1988 auch mit einem Inhaltsverzeichnis nach, das am Beginn des Buches einen Überblick über die Einteilung nach den Preiskategorien gibt. Zudem erscheinen die Werbeanzeigen nicht mehr über das Buch verteilt, sondern an dessen Ende gebündelt, während die Logos der Sponsoren des Wettbewerbs seit 1987 auf dem Titelblatt abgedruckt sind.²⁹⁰

Das in den Jahrbuchtexten zunehmende Bewusstsein für die politischen und sozialen Dimensionen der journalistischen Fotografie führt auch zu signifikanten Veränderungen der fotografischen Praxis, die Michele Stephenson, zu der Zeit Bildredakteurin der *Time*, in ihrer Einführung von 1995 feststellt: „A short five or ten years ago the most graphic spot news were the prizewinners. Now one sees in the work itself the depth commitment of the photographers to their stories.“²⁹¹ An die Stelle eines gewissenlosen Sensationalismus ist demnach eine ehrliche Anteilnahme der Fotografinnen an ihrem Sujet getreten. Für James

²⁸⁸ Silvie Rebbot: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1994, S. 5.

²⁸⁹ Neil Burgess: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1997, S. 5 und ders.: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1998, S. 9.

²⁹⁰ Die niederländische Fluggesellschaft KLM Royal Dutch Airlines ist ab 1987 (bis 2003, danach abgelöst von dem Logistikunternehmen TNT) mit der Firma Kodak (bis 2002) offizielle Sponsorin des World Press Photo-Wettbewerbes, ab 1992 gehört auch Canon zu den Förderern.

²⁹¹ Michele Stephenson: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1995, S. 5.

Nachtwey, dem Preisträger des Pressefoto des Jahres, bedeutet dies jedoch nicht, die konkreten gesellschaftlichen Erfordernisse zu verstehen. Im Interview zu seinem Schwarzweißporträt eines jungen Ruanders von 1994, dessen Kopf von den breiten langen Narben einer Machete entstellt ist, erklärt er, sich eher für basale menschliche Realitäten als für politische Dimensionen zu interessieren.²⁹² Nachtweys fotografische Ambitionen erinnern damit eher an die bereits betrachtete Anfangszeit der Humanistischen Fotografie, als dass sie eine neue engagierte fotojournalistische Praxis repräsentieren. Gegenüber diesem Ideal einer ikonischen Personifizierung von basalen Lebensbedingungen beinhaltet Stephensons Kommentar die Vorstellung von der idealistischen Hingabe an einzelne fotografische Projekte, sodass die Dynamiken von Subjektivierung und Identifikation im Selbstverständnis der fotografischen Augenzeugenschaft der 1990er Jahre auf heterogene fotojournalistische Ästhetiken hindeuten.

Einige neue Werbeideen des Unternehmens Canon, der Leica Camera AG und der Eastman Kodak Company partizipieren an diesem Diskurs, indem sie versuchen, mit ihren Produkten fotografische Identitäten zu entwerfen. Canon bewirbt im Jahrbuch von 1991 unter dem Titel „The only thing we couldn't build in is an eye for beauty“ die Technik und das Design der in Farbfotografie porträtierten Kamera des Typs EOS-1 als eine „Erweiterung der menschlichen Augen und Hände“.²⁹³ Diese Personifizierung der Fotokamera setzt sich mit der in den Jahrbüchern von 1996 und 1997 erscheinenden Anzeige fort, die das Kameramodell EOS 50E vor dem Hintergrund eines vergilbten Papierses mit anatomischen und optischen Zeichnungen des Augapfels präsentiert (Abb. 7d). Dabei ist die Blende der Kamera mit der darüber abgebildeten naturalistischen Ansicht eines Auges parallelisiert.²⁹⁴ In diesem Sinne stellt der Werbetext den augenkontrollierten Autofokus in den Kontext einer jahrhundertelangen Faszination des menschlichen Auges, das die grundlegenden fotografischen Prinzipien inspirierte. Der Titel „For The Enlightened“ verbindet den fotografischen Topos der Einschreibung von Licht mit der kulturhistorischen Tradition der Aufklärung, wodurch die Kamera ebenso Produkt einer wissenschaftlichen ‚Erleuchtung‘ wie ‚erleuchtendes‘ Instrument des aufgeklärten Fotografen ist. Komplementär zu dieser körperlichen und geistigen Personifizierung der Fotokamera erfolgt 1995 in der Anzeige für die Canon EOS-1N eine Identifikation der Fotografen mit der Kamera (Abb. 7e). In der oberen Seitenhälfte sind im Miniaturformat sechs größtenteils farbige Porträts von fünf

²⁹² James Nachtwey: Interview, in: World Press Photo Yearbook 1995, S. 9.

²⁹³ EOS-1, in: World Press Photo Yearbook 1990, S. 126.

²⁹⁴ Canon EOS 50E, in: World Press Photo Yearbook 1996, S. 130 und World Press Photo Yearbook 1997, S. 138.

Fotografen und einer Fotografin abgebildet, die in Großbritannien, Frankreich, Italien und Finnland in den journalistischen Sparten Sport, Natur und Reportage arbeiten.²⁹⁵ Unter der Überschrift „Proven by professionals“ steht bei jedem Porträt ein kurzes Statement, das aus persönlicher Erfahrung von den professionellen Vorzügen der Canon-Kamera berichtet. Ein kurzer Werbetext erläutert dazu die technischen Verbesserungen, um dann mit der Aufforderung „Someday we may even quote you“ zu enden. Darunter folgt eine weitere Titelzeile, deren Wortlaut mit der oberen korrespondiert. Mit „Improved by professionals“ ist die in der gesamten unteren Seitenhälfte abgebildete Canon EOS-1N überschrieben, die durch die perspektivische Inszenierung mit dem eindrucksvoll nach vorne ragenden Objektiv porträthafte Züge erhält.

Das Leica-Unternehmen verfolgt in seinen drei letzten Werbeanzeigen, die in den World Press Photo-Jahrbüchern der Jahre 1990 bis 1993 erscheinen, eine ganz andere Identifikationsstrategie. Hauptinhalt der geometrisch klar gestalteten Annoncen ist jeweils eine an die französische Tradition der Humanistischen Fotografie anschließende Schwarzweißfotografie mit einem assoziativen Titel, unter denen ein kurzer Werbetext steht. Die Aufnahme eines küssenden Pärchens im Rückspiegel eines Autos am Strand kommentieren die Worte „Lovestory ... made by Leica“,²⁹⁶ zu der Fotografie eines einzelnen buddhistischen Mönches, der im schräg einfallenden Licht einen langen Schatten im kahlen Gemäuer wirft, heißt es „Contemplation ... made by Leica“²⁹⁷ (Abb. 7f) und die Ansicht von Frauen und Männern in den Sitzen eines fahrenden Kettenkarussells trägt den Titel „Moments ... made by Leica“.²⁹⁸ Alle Fotografien führen eine besondere bilderzeugende Perspektive vor, die nicht primär das Liebespaar, den Mönch oder das Karussell zum Gegenstand hat, sondern die Erlebnisdimensionen von Liebe, Kontemplation und Augenblicklichkeit visualisieren soll. In diesem Zusammenhang zielt der neu eingeführte Firmenslogan „Leica. The freedom to see“ nicht auf eine fotografische Technik, die künstlerische Kreativität ermöglicht, wie es in den Werbebotschaften der Kamerahersteller in den 1980er Jahren der Fall war. Stattdessen geht es um eine spezifisch fotografische Ästhetik, die sich aus den Freiheiten des Sehens entwickelt und nicht nur die Umsetzung schöpferischer Visionen vollzieht.

Die mit den vorgestellten Werbeanzeigen potenzierte Vielstimmigkeit führt in den World Press Photo-Jahrbüchern der 1990er Jahre immer wieder zum Widerstreit unter-

²⁹⁵ Canon EOS-1N, in: World Press Photo Yearbook 1995, S. 130.

²⁹⁶ Leica, in: World Press Photo Yearbook 1990, S. 122.

²⁹⁷ Leica, in: World Press Photo Yearbook 1991, S. 122 und World Press Photo Yearbook 1992, S. 124.

²⁹⁸ Leica, in: World Press Photo Yearbook 1993, S. 128

schiedlicher fotojournalistischer Konzepte, die in der Jubiläumspublikation von 1995 überblickshaft präsent sind. Unter dem Titel *Der Spiegel der Kritik* ist darin sowohl vom „Wunder der Fotografie“ als „reinste Ausdrucksform der Menschheit“ und „universelle Sprache“²⁹⁹ die Rede als auch von einer visuellen „Chronik der Vergangenheit“, einer „Geschichte des Augenblicks“.³⁰⁰ Neben diesen affektiven und memorialen Funktionen werden der Fotografie auch spirituelle Qualitäten zugeschrieben, indem sie als Äquivalent der „Seele des Menschen“ Unsichtbares einfängt.³⁰¹ An anderer Stelle des Jubiläumsbandes wird wiederum nach fotografischen Stereotypen und einer „visuellen Grammatik“ gefragt, die eine stilistische und motivische Gestaltung oder Manipulation der fotografierten Realität bedeuten.³⁰² Und schließlich richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Betrachter, der dazu aufgefordert ist, Lehren aus den Fotografien zu ziehen.³⁰³ Diese zum Teil disparaten Bestimmungen der journalistischen Fotografie im *Spiegel der Kritik* sind das Ergebnis einer irregulären Entwicklung, da die in den frühen Jahrbüchern artikulierten Ideen der fotografischen Augenzeugenschaft nicht von den später formulierten Konzepten abgelöst wurden. Stattdessen differenzieren sich die diskursiven Tendenzen aus und verändern sich dabei komplementär und in Wechselwirkung. Aus dieser Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen entstehen auch paradoxe Verhältnisse, wenn beispielsweise der Fotograf und Intellektuelle Shahidul Alam über die inhaltlichen und stilistischen Entwicklungen des World Press Photo-Wettbewerbes nachdenkt und seinen Text mit dem Titel „Familien des Menschen“ überschreibt.³⁰⁴ Die Komplexität der Verständigung über die Bedeutung und Funktion fotojournalistischer Praktiken ist demzufolge nicht nur durch die Heterogenität der Perspektiven und Interessen, sondern auch durch die Historizität und Diskursivität der zu ihrer Charakterisierung verwendeten Begriffe und Metaphern bestimmt. In diesem Sinne charakterisiert Christian Caujolle World Press Photo als Spiegel und zugleich Verzerrung der Widersprüche, mit denen die journalistische Fotografie im

²⁹⁹ Sebastião Salgado: Vorwort, in: Stephen Mayes (Hg.): *Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo*, Düsseldorf 1995, S. 6–7, hier S. 7.

³⁰⁰ Howard Chapnick: Einleitung, in: Stephen Mayes (Hg.): *Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo*, Düsseldorf 1995, S. 8–11, hier S. 9.

³⁰¹ David Goldblatt: Die Seele des Menschen und das Foto. Wie man Unsichtbares mit der Kamera einfängt, in: Stephen Mayes (Hg.): *Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo*, Düsseldorf 1995, S. 12–21.

³⁰² Christian Caujolle: Das World Press Photo, die Presse und die Stereotypen. Visuelle Grammatik oder einfache Klischees?, in: Stephen Mayes (Hg.): *Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo*, Düsseldorf 1995, S. 54–77.

³⁰³ Stephen Mayes: Lehren aus der Geschichte, in: Stephen Mayes (Hg.): *Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo*, Düsseldorf 1995, S. 78–93.

³⁰⁴ Shahidul 1995. Der Beitrag wurde in diesem Kapitel bereits im Abschnitt „Witz und Pathos der universellen Sprache“ zitiert. Zu dem ideologisch höchst umstrittenen Ausstellungsprojekt „The Family of Man“ siehe das Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft.

medialen Diskurs existiert.³⁰⁵ Als Konsequenz dessen beginnt in den Jahrbüchern und Newslettern der zweiten Hälfte der 1990er Jahre eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Strukturen des Wettbewerbs, wodurch World Press Photo zu einer neuen Bezugsebene der grundsätzlichen Aporien des fototheoretischen Diskurses, insbesondere der ethischen Ambivalenzen fotojournalistischer Praktiken wird. Dementsprechend erklärt sich World Press Photo 1996 „as a promotional tool and as a means of revitalizing the press photograph and of reflection on the way it is used.“³⁰⁶ Dieses Selbstverständnis beinhaltet den von Caujolle benannten Konflikt zwischen einem affirmativen und einem kritischen Interesse an der journalistischen Fotografie, deren Praxis sowohl gefördert als auch in ihrer Bedeutung hinterfragt werden soll.

In den Newslettern kommt das Dilemma dieser Ambitionen direkt zur Sprache. Diego Goldberg, der 1983 den zweiten Preis in der Kategorie „News Features“ gewann und später mehrfach Mitglied der Jury war, spricht 1994 von der Verantwortung der Jury in ihrem Einfluss auf die ästhetische Entwicklung des Fotojournalismus.³⁰⁷ Mit der gewachsenen Reputation und Öffentlichkeitswirksamkeit des Wettbewerbs innerhalb verschärfter Konkurrenzbedingungen auf dem Medienmarkt besitzt der Preis eine machtvolle Steuerungsfunktion für die Verteilung von Aufmerksamkeit und finanziellen Mitteln, den Ressourcen der fotojournalistischen Praxis. Dies führt dazu, dass das Pressefoto des Jahres die Einsendungen des folgenden Jahres sowohl stilistisch als auch motivisch beeinflusst.³⁰⁸ Während das Jahrbuch einerseits als Inspirationsquelle und Lehrbuch für hohe professionelle Standards dienen soll, verbindet sich die Tendenz eines „award style“³⁰⁹ mit der Frage nach den Ausgrenzungs- und Uniformisierungsmechanismen des Wettbewerbs. In diesem Sinne wird World Press Photo von Kritikern als „McDonalds der Fotografie“³¹⁰ gemieden, während andere darin die „Olympischen Spiele der Fotografie“ sehen.³¹¹

Das Problem wird mit der seit 1994 stattfindenden Joop Swart Masterclass auch auf institutioneller Ebene deutlich. Dazu wählt die Stiftung jährlich zehn bis zwölf Nachwuchsfotografen aus, die gemeinsam mit fünf bis sieben etablierten Fotografinnen und

³⁰⁵ Caujolle 1995, S. 56.

³⁰⁶ Alain Mingam: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1996, S. 5.

³⁰⁷ Diego Goldberg: Contest. Peeling layers of the World Press Photo of the Year, in: World Press Photo Newsletter, Juni 1994, S. 4.

³⁰⁸ So die Beobachtung von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Stiftung World Press Photo in Godulla 2009, S. 68f.

³⁰⁹ Alain Mingam: A photographer's soul is his capital, in: World Press Photo Yearbook 1995, S. 8–9, hier S. 9.

³¹⁰ Maarten Koets zitiert in Godulla 2009, S. 69.

³¹¹ Robert Pledge: The Olympics of photography (Interview geführt von Maggie Laszlo), in: World Press Photo Newsletter, Januar 2001, S. 10–11.

weiteren Persönlichkeiten aus Fotoagenturen und Bildredaktionen eine Woche lang ihre Portfolios sowie einen thematisch vorgegebenen Fotoessay diskutieren. Während die Konzeption des Bildungsprogramms mit einer elitären Veranstaltung unter der Anleitung von „Meistern“ in Amsterdam einerseits und den außerhalb Europas und Nordamerikas von „Lehrern“ durchgeführten Fortbildungsseminaren andererseits diskriminierende Strukturen zu verfestigen droht,³¹² lässt sich die mit dem „award style“ beschriebene Dynamik des World Press Photo-Wettbewerbes bis in personale Übereinstimmungen hinein nachvollziehen. Eine exemplarische Karriere machte die südafrikanische Fotografin Jodi Bieber, die 1996 an der Masterclass teilnehmen durfte und von 1998 bis 2005 immer wieder Preise in unterschiedliche Kategorien des Wettbewerbes erhielt, bis sie 2011 für das Pressefoto des Jahres nominiert wurde.³¹³ 2008 war sie zudem selbst Mitglied der Jury und richtete von 2010 bis 2012 die Masterclass mit aus. Biebers Karriere beschränkt sich nicht auf den Aufstieg innerhalb der World Press Photo-Strukturen, sie erhielt daneben weitere Preise, arbeitete für Publikationen wie das *New York Times Magazine* und für Non-Profit-Organisationen wie Médecins Sans Frontières, ihre erste Einzelausstellung fand 2002 im französischen Perpignan statt und 2006 erschien Biebers erste Monografie, eine Dokumentation über Randgruppen der südafrikanischen Gesellschaft. Heute wird die Fotografin von der Goodman Gallery für zeitgenössische südafrikanische Kunst und der Fotoagentur Institute for Artist Management vertreten. Biebers professionelle Biografie ist damit nicht nur exemplarisch für eine durch World Press Photo beförderte fotojournalistische Karriere, sondern auch für die partielle Emanzipation von den journalistischen Medien zugunsten künstlerischer Kontexte wie Bücher, Galerien und Ausstellungen.³¹⁴

³¹² Zum Bildungsprogramm der Stiftung World Press Photo siehe auch den Abschnitt „World Press Photo als Universalsprache, Archiv und Wettbewerb“ im Kapitel II.1. Das fotografische Bild im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv.

³¹³ Für die biografischen Informationen zu Jodi Bieber siehe <http://www.worldpressphoto.org/jodi-bieber> und <http://www.jodibieber.com/bio-and-cv/> (abgerufen am 31.5.2015). Eine ihrer im Wettbewerb ausgezeichneten Reportagen ist Gegenstand des Abschnitts „Transitorische Heimat“ im Kapitel IV.9. Fotografische Augenzeugenschaft in Migrationen.

³¹⁴ Die Fotografie ist allerdings auch im Kunstsystem Konformisierungstendenzen ausgesetzt. So bilden die internationalen Auswahlkomitees von Preisen und Stipendien für Fotografie eine „eingeschworene Gemeinschaft, deren Mitglieder oft selbst ehemalige Preisträger sind.“ Dadurch etablieren sich gewisse Kriterien, die einen Konformitätsdruck ausüben (Stuart Alexander: Fotografische Institutionen und fotografische Praxis, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 695–707, hier S. 703).

Historisierung und Verwissenschaftlichung (1995/2005)

2005 erscheint zum fünfzigjährigen Bestehen von World Press Photo *Things as they are. Photojournalism in context since 1955*.³¹⁵ Die inhaltlichen und strukturellen Unterschiede dieser Publikation zu dem zehn Jahre älteren Jubiläumsband *Der Spiegel der Kritik* sind signifikant. 1995 stehen persönliche Expertenstatements im Zentrum: Zunächst stellen sieben Fotografen und Bildredakteure und eine Redakteurin ihre Sicht der fotojournalistischen Praxis dar, darauf folgen in der zweiten Hälfte des Buches kennerschaftliche Geschichten zu einzelnen Fotografien, in denen „Experten der Pressefotografie aus aller Welt“ erklären, „warum ihnen gerade dieses [Bild] so am Herzen liegt“.³¹⁶ In Abgrenzung dazu verfolgt der chronologische und enzyklopädische Aufbau im Band von 2005 wissenschaftlich-historiografische Ansprüche. Die in ihrem originalen Erscheinungskontext der Zeitschriftenseite reproduzierten Fotoreportagen sind unabhängig von den Wettbewerbsnominierungen unter fotogeschichtlichen Gesichtspunkten zusammengestellt. Das heißt für die Jahre von 1955 bis 2005 wurden jeweils repräsentative fotojournalistische Reportagen ausgewählt, die zum Teil nicht im World Press Photo-Archiv wiederzufinden sind. Im Einleitungstext schreibt die Fotohistorikerin Mary Panzer eine Entwicklungsgeschichte des Fotojournalismus, dessen „goldenes Zeitalter“ Edward Steichens Ausstellung „The Family of Man“ und W. Eugene Smiths Fotoessays für das Magazin *Life* begründen.³¹⁷ Die Voraussetzungen dafür erörtert Panzer unter dem Stichwort des „Fotojournalismus vor 1955“: Zu dessen hauptsächlichen Faktoren zählt sie den Erfolg illustrierter Zeitschriften und die Bedeutung der ersten Kleinformatkamera, die die Entwicklung der Fotoreportage in den 1920er Jahren der Weimarer Republik begünstigten. Im Anschluss wendet sie sich der während der 1930er Jahre in den USA entstehenden Dokumentarfotografie mit ihren Impulsen für den Surrealismus in Frankreich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland zu. Im Verlauf der Nachkriegsjahre bis Mitte der 1960er Jahre sieht Panzer Fotojournalisten zunehmend als kreative wie politisch und sozial engagierte Persönlichkeiten, für die insbesondere die Fotografien aus dem Vietnamkrieg stehen. Unter dem Zwischentitel der „letzten Jahrzehnte“ betrachtet sie den Zeitraum vom Ausgang der 1960er Jahre bis zum Zweiten Golfkrieg, zu dem der Niedergang vieler Zeitschriften und der Aufstieg des Fernsehens ebenso gehören wie zahlreiche Gründungen von Fotoagenturen. Die 1980er

³¹⁵ Mary Panzer: *Things as they are. Photojournalism in context since 1955*. World Press Photo 50, London 2006 (Erstausgabe 2005).

³¹⁶ Mayes 1995, S. 136f.

³¹⁷ Siehe im Folgenden Mary Panzer: Introduction, in: dies: *Things as they are. Photojournalism in context since 1955*. World Press Photo 50, London 2006 (Erstausgabe 2005), S. 8–33.

Jahre bezeichnet sie als „neues goldenes Zeitalter“, in dem die fotografische Ästhetik im Zentrum gesellschaftlicher Debatten über die Legitimität von Objektivitätsansprüchen, die Frage nach gültigen Wahrheitskriterien und die Definition von Nachrichtenwerten steht. So bricht der „neue Fotojournalismus“, wie ihn Gilles Peress’ Reportage *Telex Iran* (1983) durch „impressionistische“ Sequenzen und dynamische Bildausschnitte repräsentiert, mit den bisherigen Konventionen der fotojournalistischen Bildkomposition in der Tradition des „entscheidenden Augenblicks“. Zuletzt wendet sich Panzer dem „digitalen Zeitalter“ zu, in dem politische und geografische Grenzen für den Fotojournalismus weniger bedeutsam sind als transnationale ökonomische Bedingungen. Die neuen fotografischen Ansätze unterscheiden schließlich nicht mehr scharf zwischen Kunst und Journalismus, zwischen persönlichem Ausdruck und offiziellem Bericht oder zwischen professioneller Arbeit und privatem Engagement.

Panzers Geschichte des Fotojournalismus bildet eine Synthese von Medien-, Sozial- und Technikgeschichte vor dem Hintergrund einer allgemeinen politischen Ereignisgeschichte, die neben der kontinuierlichen institutionellen Entwicklung eine ästhetische Evolution zu charakterisieren versucht. Trotz dieser Stringenz steht am Beginn die relativierende Bemerkung, dass es keine einzelne Geschichte des Fotojournalismus gebe, da Fotografinnen, Verleger und Betrachter ganz unterschiedliche Ziele und Zwecke verfolgen.³¹⁸ Die Einteilung des umfangreichen Katalogteils in fünf jeweils zeitlich definierte und einzeln betitelte Epochenabschnitte folgt hingegen dem im Einführungstext suggerierten linearen Prozess, beginnend mit „1955–1964 When magazines were big“ über „1965–1974 The Vietnam era“ und „1975–1984 Heroes and anti-heroes“ bis hin zu „1985–1994 New World Order“ und „1995–2005 Rise of the reporter-artist“. Die Jubiläumspublikation verzichtet dabei auf vordergründige Ausführungen zum Status des Wettbewerbes und der Ideale des Fotojournalismus und weist damit eine wissenschaftliche Kompetenz aus, die eine Rezension in der Zeitschrift *Fotogeschichte* zur Kenntnis nimmt.³¹⁹ Neben dieser Ambition einer wissenschaftlichen Fotogeschichtsschreibung versucht World Press Photo sich systematischer an der fotografischen Theoriebildung zu beteiligen. Seit 2003 findet im Rahmen der jährlichen Preisverleihung die Sem Pressure Lecture statt, in der prominente Autoren und Fotografinnen zu aktuellen fototheoretischen und -praktischen Themen sprechen. Dazu gehörten bisher unter anderem Vicki Goldberg, Fred Ritchin, David

³¹⁸ Ebd., S. 10.

³¹⁹ Matthias Christen: Ein halbes Jahrhundert in Bildern (Rezension über Mary Panzer: *Things as they are*, London 2006), in: *Fotogeschichte* 104/27 (Sommer 2007), <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=148#c577> (abgerufen am 31.5.2015).

Campbell, Oliviero Toscani, Susan Meiselas, Martin Parr, Nan Goldin und Eugene Richards.³²⁰ Analog zu der personalisierten Geschichte der journalistischen Fotografie als Folge ikonischer Bilder und Reportagen herausragender Fotografen entsteht durch die Vorlesungen ein theoretischer Diskurs aufeinander folgender Statements von namhaften Autoritäten.

Die starke Ausrichtung auf einzelne Fotografen-Persönlichkeiten geht auf die Gründung der Fotografenagentur Magnum Photos nach dem Zweiten Weltkrieg zurück, deren ursprüngliche Intention in der Vertretung und Verteidigung der in den Pressemedien stark vernachlässigten Autorenrechte bestand. In der Folge führte dies zu einer Überhöhung des Fotografen als Heldenfigur, die sich im Mythos der Magnum-Fotografie institutionalisiert hat. Mit der Neupositionierung der Fotografie innerhalb künstlerischer Diskurse in den 1980er Jahren wurde die Autorschaft schließlich Teil einer Differenzierungsstrategie, um einzelne fotojournalistische Produktionen von der Masse der Pressefotografie abzugrenzen.³²¹ Die Stiftung World Press Photo entspricht mit der Berufung einer prominenten Wettbewerbsjury, der Ausrichtung aufwändiger Award Days mit geladenen Gästen und der Organisation begehrter Masterclasses dieser Bedeutung individueller Karrieren. Im Wettbewerbsarchiv hingegen reduziert sich die professionelle Identität der Fotografinnen auf das nominierte Bild, das dort nicht im Kontext eines individuellen fotografischen Werkes, sondern zunächst im Zusammenhang mit den im selben Jahr in einer Kategorie nominierten Fotografien betrachtet wird.

Die in der Publikation zum fünfzigjährigen Jubiläum von World Press Photo zugunsten einer allgemeinen Geschichte der Fotoreportage ausgeblendete Institution des Wettbewerbes betrachtet Adriaan Monshouwer als langjähriges Vorstandsmitglied der Stiftung in einem Newsletter des Jubiläumjahres. In seinem Rückblick fasst er die fünfzigjährige Geschichte des Wettbewerbes in Zahlen.³²² Diese verzeichnen in dem Zeitraum einen Anstieg von 42 auf 4.266 Teilnehmer pro Jahr und eine Erhöhung der jährlichen Einsen-

³²⁰ Berichte zu den Vorträgen finden sich in den Newslettern, seit 2009 sind diese als Videoaufzeichnungen online abrufbar (<http://www.worldpressphoto.org/academy/video-library>, abgerufen am 31.5.2015): John Widen: Vicki Goldberg. Conflict of interest, in: World Press Photo Newsletter, Juli 2003, S. 5–7; Lucy Chrystal: Fred Ritchin. Redressing the balance, in: World Press Photo Newsletter, Juni 2004, S. 5–7; Julie Phillips: David Campbell. Photojournalism in the 21st century. Responsibility without sovereignty, in: World Press Photo Review, Juli 2005, S. 4–6; Terri J. Kester: Oliviero Toscani. One photography, in: World Press Photo Review, Juni 2006, S. 6–8; Julie Phillips: Susan Meiselas. Taking images home, in: World Press Photo Review, Juni 2007, S. 6–8; Terri J. Kester: Martin Parr's photobiography, in: World Press Photo Review, Juni 2008, S. 9–11; Terri J. Kester: Nan Talks, in: World Press Photo Review, Juni 2009, S. 5–8; Julie Phillips: Books for photo's sake, in: World Press Photo Review, Dezember 2010, S. 6–8.

³²¹ Vgl. Michel Poivert: Le photojournalisme érigé en objet culturel, in: Art press 306 (November 2004), S. 2–26.

³²² Adriaan Monshouwer zitiert in Terri J. Kester: Winner takes all, in: World Press Photo Review, Juli 2005, S. 10–11. Siehe hier auch im Folgenden.

dungen von 301 auf 69.190. Dabei ist für die 1980er Jahre eine signifikante Zunahme der Farbfotografien zu registrieren, sodass 1993 dreiviertel aller Einsendungen in Farbe waren, während ab 1995 wieder eine Tendenz hin zu Schwarzweißaufnahmen zu beobachten ist. Die digitalen Beiträge überwiegen erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts endgültig. Monshouwer verbindet den imposanten quantitativen Zuwachs nicht mit einem entsprechenden ideellen Entwicklungsprozess, stattdessen beschreibt er ein spannungsreiches Kräftefeld von „Ethik und Ästhetik“ sowie „Moral, Politik und männlichen Machtspielen“, in dem die Fotografien entstehen, genutzt und auch juriert werden. Infolgedessen stellt Monshouwer fest: „The best picture‘ does not exist. The winning picture just gets more votes than any other“.³²³ Diese Relativierung der Auszeichnungen führt der Hinweis auf das statistische Profil des World Press Photo-Preisträgers um so deutlicher vor Augen. Demnach wird das Pressefoto des Jahres in den meisten Fällen von einem weißen, männlichen US-Bürger aufgenommen. Während in den fünf Jahrzehnten des Wettbewerbs nur zweimal, 1985 und 1998, ein nicht-westlicher Fotograf die höchste Auszeichnung erhielt, waren in den Jahren 1999 und 2001 erstmals und ausnahmsweise Frauen die Preisträgerinnen.

Die anlässlich der Jubiläumspublikationen der Stiftung World Press Photo beobachtete Resistenz bestimmter berufspraktischer Konventionen bestätigt sich in den Jahrbüchern nach der Wende zum 21. Jahrhundert. Darin werden fotojournalistische Praktiken nach wie vor als heroisches Engagement mystifiziert und Fotografinnen als idealistische Persönlichkeiten glorifiziert. Daneben gibt es Preisträger und eine Preisträgerin, die in den Interviews ihre Arbeit als sozialanthropologische Studien mit sorgfältigen Hintergrundrecherchen beschreiben und ihre Bilder in kunstgeschichtliche Traditionen einordnen, sich dabei explizit von stereotypen Visualisierungsformen abgrenzen und die Aporien der Mediengesellschaft thematisieren.³²⁴ Auch die Einführungstexte sprechen zum einen von maßgeblichen ästhetischen Veränderungen, dem Abschied von der Tradition brutaler Bildikonen zugunsten weniger spektakulärer Situationen.³²⁵ Dies geschehe durch Fotografien, die die Lücken visueller Räume erkunden und das sinnliche Gleichgewicht stören, die den Krieg durch seine Spuren zeigen, politische Systeme anhand von Leerstellen und dominanten Mustern analysieren oder den grenzenlosen Konsum mit aufdringlichen Motiven sichtbar

³²³ Ebd., S. 10.

³²⁴ Lara Jo Regan: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2001, S. 7; Eric Refner: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2002, S. 7; Eric Grigorian: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2003, S. 7; Finbarr O'Reilly: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2006, S. 7; Spencer Platt: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2007, S. 7.

³²⁵ Robert Pledge: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2001, S. 9.

machen.³²⁶ Gegenüber diesen konzeptuellen und reflexiven fotografischen Strategien ist an anderer Stelle wiederum von Bildern die Rede, die durch emphatische Unmittelbarkeit wirken. Dies seien Fotografien, die den Geruch von Blumen und Schießpulver verbreiten, die Berührung von Babyhaut evozieren, das Gefühl des Hungers hervorrufen, den Schrei der Natur erklingen lassen und die sprachlose Trauer vermitteln.³²⁷ Diese beiden fotojournalistischen Positionen bezeichnen unterschiedliche ästhetische Konzepte der fotografischen Wahrhaftigkeit. Einerseits wird die Überzeugung artikuliert, dass sich gesellschaftliche Ereignisse und Zustände durch indirekte oder konfrontative Perspektiven und Motive darstellen lassen, somit vor allem analytische und reflexive Bildästhetiken den komplexen Verhältnissen gerecht werden. Andererseits wird die Gewissheit formuliert, dass die unmittelbare fotografische Aufnahme in ihrer bildlichen Evidenz vor allem die affektive Erfahrungsqualität des realen Erlebnisses erschließt.

Beide Wirklichkeitsdimensionen verbindet Michele McNally in ihren Kriterien einer guten journalistischen Fotografie, die sie im Jahrbuch von 2007 einfürend erläutert: „a great press photograph [...] should be historical, defining a particular time, place, and event. It should be sociological, explaining what people do and what people do to each other. It should have a psychological and emotional tone, making the viewer feel something. It should also have an aesthetic component, drawing in the viewer, urging them to learn more about the story the picture is telling. Above all, it should be truthful.“³²⁸ Mit welchen ästhetischen Strategien ein fotografisches Bild diese Vielschichtigkeit der Lebenswelt realisieren kann, bleibt in McNallys Ausführungen offen. Damit enden die exemplarischen Lektüren von Textbeiträgen in den Jahrbüchern und Newslettern mit der Feststellung, dass sich daraus keine prägnante Theorie der fotografischen Augenzeugenschaft begründen lässt. Vielmehr konstituieren die referierten und interpretierten Aussagen über fotografische Ästhetiken und Funktionen einen heterogenen, partiell sogar widersprüchlichen fotojournalistischen Diskurs. Diese dynamische Interdependenz von fototheoretischen und ethischen Positionen ist wesentliches Merkmal der fotografischen Augenzeugenschaft.

Ein abschließender Blick auf die Werbeanzeigen der ersten 2000er Jahre macht das intrikate Verhältnis noch einmal anschaulich. So wirbt der neue Wettbewerbssponsor, das Logistikunternehmen TNT (früher TPG) in den Jahrbüchern von 2003 und 2004 mit seiner Unterstützung für das Welternährungsprogramm der Vereinten Nationen und zeigt dazu

³²⁶ Shahidul Alam: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2003, S. 9.

³²⁷ Diego Goldberg: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2005, S. 7.

³²⁸ Michele McNally: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2007, S. 9.

jeweils in einer ganzseitig abgedruckten Aufnahme die sich ernst der Betrachterin zuwendenden Gesichter von Kindern bei einer Schulspeisung in Tansania (Abb. 7g).³²⁹ Dieselben Jahrbücher enthalten mehrere im World Press Photo-Wettbewerb ausgezeichnete Einzelbilder und Reportagen aus afrikanischen Ländern, die sich mit einem breiten Themenspektrum beschäftigen: von den Bürgerkriegen in Sierra Leone, Liberia und in der Côte d'Ivoire über die HIV/AIDS-Epidemie in Zimbabwe bis hin zu ethnischen Kulturen in Südafrika und traditioneller Filmkultur in Burkina Faso.³³⁰ Während diese Fotografien im Jahrbuch lösgelöst von journalistischen Gebrauchskontexten präsentiert werden, erscheint die fotografische Visualisierung des Nahrungsmittelmangels in Tansania sogar in doppelter Verwendung. Die Fotografie dient zum einen als Fundraisinginstrument humanitärer Organisationen, die mit dem Bild bedürftiger Kinder um Spenden für ihre Hilfsprogramme werben. Der Logistikkonzern TNT wiederum integriert die Aufnahme mit dem Slogan „TNT supports to feed the hungry“ in seine Marketingstrategie, wobei konkrete Details der logistischen Unterstützung für das Welternährungsprogramm in der visuellen Argumentation nicht auftauchen. Einen nachvollziehbaren Zusammenhang zwischen dem Konzern und den tansanischen Kindern bei der Schulspeisung stellt nur die Bildlegende zu der Anzeige im Jahrbuch von 2004 her, die erklärt, dass die Fotografie von einem Freiwilligen im Backoffice der TPG Post aufgenommen wurde.³³¹ Durch die Verwendung in unterschiedlichen Werbekontexten wird die Fotografie zum flexiblen Label, das ökonomische Interessen und ethische Bedürfnisse transferiert. Die Funktionalisierung als universelles Bildzeichen für den guten Zweck wird mit den TNT-Anzeigen in den folgenden Jahrbüchern von 2005 und 2006 noch offensichtlicher, in denen das Unternehmen nicht mehr mit seinem humanitären Engagement wirbt. Stattdessen zeigen die doppelseitigen Anzeigen einmal das Gesicht eines kleinen zufriedenen Jungen mit staunend geöffnetem Mund („Sweet surprises delivered by TNT“, Abb. 7h) und im Jahr darauf eine Gruppe von in der Nahsicht verschwommenen Tulpen („Beauty delivered by TNT“).³³² Diese Austauschbarkeit der Aufnahmen von notleidenden Kindern mit den stereotypen Motiven von Stockfo-

³²⁹ TPG, in: World Press Photo Yearbook 2003, S. 154f und TNT, in: World Press Photo Yearbook 2004, S. 154f.

³³⁰ World Press Photo Yearbook 2003: Jan Dago, Sierra Leone, S. 14–17; Brent Stirton, Sierra Leone, S. 42; Brent Stirton, Südafrika, S. 50–53; Kristen Ashburn, Zimbabwe, S. 54f; Antonin Kratochvil, DR Kongo, S. 68; Noël Quidu, Elfenbeinküste, S. 125; George Gobet, Elfenbeinküste, S. 128–131. World Press Photo Yearbook 2004: Kuni Takahashi, Liberia, S. 28f; Chris Hondros, Liberia, S. 30; Noël Quidu, Liberia, S. 32–35; Stephan Zaubitzer, Burkina Faso, S. 60; Carolyn Cole, Liberia, S. 127.

³³¹ Die Aufnahme stammt von René Janmaat (World Press Photo Yearbook 2004, S. 154).

³³² World Press Photo Yearbook 2005, S. 154f und World Press Photo Yearbook 2006, S. 155f.

tografien zum Zwecke der Reklame führt eine semantische Neutralisierung vor, die mit dem Gebrauch der Fotografie im unternehmerischen Interesse einhergeht.

Auch Canon setzt in den World Press Photo-Jahrbüchern zu Beginn der 2000er Jahre journalistische Fotografien zu Werbezwecken ein. Die Annonce von 2001 beschränkt sich neben dem Firmenlabel und einer miniaturhaft abgebildeten Kameraausrüstung am unteren Seitenrand auf die in abgestuften Brauntönen fast monochrome Naturfotografie einer Gnuherde, die von einem Krokodil angegriffen wird (Abb. 7i).³³³ Das ist in der beistehenden Bildlegende zu lesen, die die 1998 in der tansanischen Serengeti entstandene Aufnahme dem indischen Fotografen Manoj Shah zuschreibt, wobei auf einen Werbetext vollkommen verzichtet wird. 2006 enthält das Jahrbuch schließlich eine doppelseitige Canon-Anzeige, die einen einzigen schwarzen Raum bildet, in den links das von einem Turban hinterfangene Profil eines älteren bärtigen Mannes hineinragt (Abb. 7j).³³⁴ Während die hinteren Partien seines Kopfes verschattet sind, wird die Profillinie seines Gesichtes angestrahlt, sodass sein Auge, die Haut seiner Stirn und Wange und eine Träne auf seinem Nasenbein glänzen. In der linken unteren Ecke weist eine kleingedruckte Bildlegende den Fotografen Erik Refner als Preisträger des Pressefoto des Jahres von 2001 aus sowie die verwendete Canon-Kameratechnik. Als Pendant zu dem verschatteten männlichen Porträt taucht in Spotlichtern auf der rechten Seite aus dem Dunkel der obere Teil des frontalen Kameragehäuses einer Canon EOS 30D auf sowie darunter im Ausschnitt die Seitenansicht eines Objektivs. Dazwischen steht weiß auf schwarz „EOS for the love of photography“, unten rechts folgt der Firmenslogan „you can. Canon“ in Rot. Während in den TNT-Annoncen die Fotografie zum anonymen sowie ort- und zeitlosen Bildzeichen wird, instrumentalisieren die Canon-Anzeigen gerade diese fotojournalistischen Parameter, indem sie den Fotografen und/oder den Entstehungskontext des Bildes als Werbetext anführen. Diese authentisierenden und autorisierenden Elemente bilden dabei keine argumentativen Inhalte, sondern Realitäreffekte, die kommentarlos überzeugen sollen. Somit ist die journalistische Fotografie in den Canon-Anzeigen nicht Medium einer Werbebotschaft, vielmehr stellt sie diese selbst dar. Und während in den beiden vergangenen Jahrzehnten der Fotojournalismus und der Wettbewerb immer wieder als diskursive Referenzpunkte oder Adressaten dienten, um die mit der entsprechenden Kameratechnik zu bewältigenden Herausforderungen und Ziele vorzuführen, stellt nun der World Press Photo-Preisträger mit seinem Namen und seinem Bild eine werbewirksame Qualitätsmarke

³³³ World Press Photo Yearbook 2001, S. 194.

³³⁴ Canon EOS, in: World Press Photo Yearbook 2006, S. 152f.

dar, deren gesteigerte Präsenz in der visuellen und textuellen Reduktion der Anzeige keiner Begründung bedarf.

Exkurs über fotokritische und medienethische Kontexte

Die ab den 1980er Jahren in den Publikationen von World Press Photo zunehmende Reflektion von ethischen Kontexten der fotojournalistischen Produktion ist im Zusammenhang mit einigen umfassenderen foto- und mediengeschichtlichen Entwicklungen zu betrachten. Im Zuge der poststrukturalistischen Theorie und postmodernen Kritik entdeckten die geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen in den 1970er und 80er Jahren die Fotografie als akademisches Objekt.³³⁵ Besonders nachhaltig für die fotografische Augenzeugenschaft ist die Diskussion über die ethnografische Methode der teilnehmenden Beobachtung im Rahmen der „Krise der Repräsentation“, die zu einer allgemeinen Repräsentationskritik in den Geisteswissenschaften führte.³³⁶ Diese richtet sich, ausgehend von dem von Michel Foucault untersuchten Zusammenhang von Wissen und Macht, im Kern gegen das Machtgefälle zwischen Beobachter und Beobachtetem, wie es das Verhältnis der Fotografin zu den Fotografierten in exemplarischer Weise charakterisiert. Begriffe wie „visuelle Regimes“ und „symbolische Gewalt“ sind seitdem Teil des fototheoretischen Diskurses, der das fotografische Medium historisch und ideologisch im Kontext der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehenden neuen Institutionen der gesellschaftlichen Überwachung, Regulierung und Disziplinierung verortet.³³⁷ Auf dieser Basis zielen die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Fotografie auf „gesamtgesellschaftliche Analysen [...] oder panoramatische Geschichtsentwürfe“,³³⁸ wodurch das fotografische Bild mit seinem Erscheinen als akademischer Gegenstand zugleich als ästhetisches Objekt im wissenschaftlichen Diskurs verschwindet.

Demgegenüber avancierte die journalistische Fotografie zur selben Zeit zu einem ästhetischen Gegenstand der Kunstmuseen und -märkte.³³⁹ Da das Fernsehen als primäres Informations- und Unterhaltungsmedium den Magazin- und Zeitschriftenmarkt langfristig verkleinerte, etablierten sich die Kunstinstitutionen als neue Präsentations- und Absatz-

³³⁵ Vgl. Nickel 2001; Ya'ara Gil Glazer: A new kind of history? The challenges of contemporary histories of photography, in: *Journal of Art Historiography* 3 (Dezember 2010), https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183179_en.pdf (abgerufen am 11.6.2015).

³³⁶ Vgl. Eberhard Berg; Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt am Main 1999 und Cool; Lutkehaus 1999.

³³⁷ Tagg 1993.

³³⁸ Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 391.

³³⁹ Einen historischen Überblick der Institutionalisierung der Fotografie gibt Alexander 1998.

möglichkeiten.³⁴⁰ Dabei provozieren die künstlerisch effektvollen Fotografien von existentiellen Extremsituationen aus Kriegs- und Katastrophengebieten oder gesellschaftlichen Randzonen bis heute ethische Debatten, die die fotografische „Ästhetisierung“ des fremden Leidens kritisieren.³⁴¹ Unabhängig von diesen akademischen Spezialdiskursen führte Oliviero Toscani internationale Imagekampagne für das Modelabel Benetton den Verdacht der visuellen Ausbeutung zur Eskalation. Die von Toscani entworfenen Plakate zeigten 1992 eine über die Gesamtfläche vergrößerte Aufnahme des sterbenden David Kirby von Therese Frare. Die Fotografie war bereits zwei Jahre zuvor in einer Reportage über den Gründer der AIDS-Foundation im *Life*-Magazin erschienen und wurde im World Press Photo-Wettbewerb mit dem zweiten Preis der „General News“ ausgezeichnet.³⁴² In Fortsetzung dieser Werbestrategie präsentierte Toscani unter anderem 1994 im selben Format die blutverschmierte Uniform eines gefallenen Serbo-Kroaten, wobei auch hier allein das applizierte Firmenlogo darauf verweist, dass es sich um Werbung handelt. In Deutschland zogen diese und weitere Kampagnen zahlreiche Gerichtsprozesse nach sich, da Kläger die offensive Darstellung des Leidens als Belästigung empfanden. Damit überkreuzen sich in der Auseinandersetzung um die Benetton-Plakate unterschiedliche normative Blicke, die aus den Perspektiven des Rechts, der (Medien-)Ethik oder der Ästhetik über das Bild urteilen.³⁴³ Im Umschlagen der Ästhetisierung des Leidens in die „Kommerzialisierung des Mitleidens“³⁴⁴ fusionieren die gewöhnlich getrennten Äußerungskategorien von privatem Konsum und gesellschaftlichen Misständen.³⁴⁵ Die Benetton-Werbung lädt nicht zur illusorischen Flucht in eine heile Warenwelt ein, sondern konfrontiert mit den drastischen Realitäten von Krieg, Krankheit und Katastrophen, die im Widerspruch zu den Konsuminteressen ihrer Adressatinnen eine Dissonanz erzeugen. Bernhard Stumpfhaus zufolge wird damit die „stille Übereinkunft“ zwischen der Werbewelt und ihren Rezipienten aufgekündigt, was den „Habitus der Konsumgesellschaft“ in ihrer ungerührten

³⁴⁰ Vgl. Phillips 2002 (1987); Schwartz 1990; Agnes Matthias: Die Fotografie, der Krieg und das Feuilleton. Künstlerische und journalistische Positionen im Widerstreit, in: Fotogeschichte 24/94 (2004), S. 43–56.

³⁴¹ Mit dem Vorwurf der Ästhetisierung beschäftigt sich ausführlich das Kapitel IV.8. Medienkritische Revisionen des Leidens in der Fotografie.

³⁴² Siehe dazu auch im Folgenden Bernhard Stumpfhaus: Das Spiel mit den Emotionen. Lust und Unlust in der Werbung, in: Klaus Herding; Bernd Stumpfhaus (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, Berlin; New York 2004, S. 602–621.

³⁴³ Günter Frankenberg: Der normative Blick. Recht, Ethik und Ästhetik der Bilderverbote, in: ders.; Peter Niesen (Hg.): Bilderverbot. Recht, Ethik und Ästhetik der öffentlichen Darstellung, Münster 2004, S. 1–41, hier S. 4f.

³⁴⁴ Stumpfhaus 2004, S. 617.

³⁴⁵ Vgl. Günter Frankenberg; Peter Niesen: Vorwort, in: dies. (Hg.): Bilderverbot. Recht, Ethik und Ästhetik der öffentlichen Darstellung, Münster 2004, S. I–IX, hier S. VI.

Anpassungsfähigkeit auf skandalöse Weise offenlegt.³⁴⁶ In der Empörung über die unausweichliche Präsentation des fremden Leidens im öffentlichen Raum artikuliere sich somit vielmehr ein „Leiden an sich selbst und an der Welt“.³⁴⁷

Der Skandal um Oliviero Toscanis Benetton-Kampagne ereignete sich zu einem Zeitpunkt vorangeschrittener medienethischer Diskussionen über die ökonomischen Dimensionen im Journalismus. Ab dem Ende der 1970er Jahre intensivierte sich in der UNESCO die Auseinandersetzung um eine Neue Weltinformationsordnung (NWICO New World Information and Communication Order).³⁴⁸ Gegenstand waren die Frage der Regulierung der Informationsmärkte zur Behebung des Nord-Süd-Gefälles im globalen Informationsfluss sowie die ungleiche Verteilung von Informationsressourcen als Ursache einer inadäquaten Darstellung der Länder im Globalen Süden.³⁴⁹ Vor allem aufgrund der mit der Informationsfreiheit verbundenen ökonomischen Interessen der Industrienationen und der bestehenden ideologischen Differenzen scheiterte das Vorhaben Ende der 1980er Jahre endgültig. In diesem Zusammenhang steht auch die zunehmende Kritik an der Bildpraxis humanitärer Spendenkampagnen, auf die die Generalversammlung der europäischen Nichtregierungsorganisationen 1989 mit der Verabschiedung eines Code of Conduct on Images and Messages Relating to the Third World reagierte.³⁵⁰ In dem Kodex werden die ethisch fragwürdigen kolonialistischen Formen der Visualisierung klar benannt: Zu vermeiden seien Bilder, die generalisieren, Vorurteile fördern oder zivilisierte Überlegenheit vermitteln; idyllische, exotische oder dramatische Aufnahmen sowie apokalyptische oder besonders mitleiderregende Fotografien. Wert gelegt wird außerdem auf die Partizipation der Betroffenen an der Darstellung ihrer eigenen Lebensumstände. Mit der Expansion des humanitären Sektors nach dem Ende des Ost-West-Konflikts³⁵¹ gehörte es somit zum

³⁴⁶ Stumpfhaus 2004, S. 618, 615 und 617.

³⁴⁷ Ebd., S. 617.

³⁴⁸ Vgl. Mark D. Alleyne: Global media ecology. Why there is no global media ethics standard, in: Lee Wilkins; Clifford G. Christians (Hg.): The handbook of mass media ethics, New York; Abingdon 2009, S. 382–393. Renate Wilke-Launer: Mehr Freiheit, weniger Ordnung, in: Der Überblick (2005), <http://www.der-ueberblick.de/ueberblick.archiv/one.ueberblick.article/ueberblick5697.html?entry=page.200304.leit> (abgerufen am 16.5.2015).

³⁴⁹ Stephen Raube-Wilson: The New World Information and Communication Order and international human rights law, in: Boston College International and Comparative Law Review 9/1 (1996), S. 107–130, hier S. 108.

³⁵⁰ General Assembly of the Liaison Committee of Development NGOs to the European Communities: European Code of Conduct, Images and Messages Relating to the Third World, 1989, http://www.imaging-famine.org/papers/CODE_OF_CONDUCT_on%20Images_and_Messages_1989.pdf (abgerufen am 18.5.2015). Vgl. dazu auch Jonathan Benthall: Disasters, relief and the media, London; New York 1993.

³⁵¹ Diese Entwicklung ist anhand exemplarischer Zahlen eindeutig nachzuvollziehen. So waren 1980 bei der Hungersnot in Äthiopien rund 40 NGOs aktiv, im Verlauf des Krieges im ehemaligen Jugoslawien in den 1990er Jahren befanden sich bereits 250 Organisationen im Einsatz, während 2004 2.500 NGOs infolge des

Selbstverständnis humanitärer Kampagnenarbeit, Menschen weder hilflos leidend noch abhängig zu zeigen.³⁵² Inzwischen steht die Praxis der NGOs selbst unter Legitimationsdruck gegenüber postkolonialen Kritiken, sodass die Auseinandersetzungen um die ethische und politische Angemessenheit der fotografischen Repräsentationen als symptomatisch für die ideologische Umstrittenheit humanitären Handelns gelten können. Das macht auch die Gegenüberstellung der „humanitären“ und der „humanistischen“ Fotografie deutlich, deren ästhetische Programmatiken bereits kritisch diskutiert wurden.³⁵³

Nachdem die journalistische Ausbildung im Laufe der 1970er Jahre akademisiert wurde, entstanden vor allem auf nationaler Ebene Konzepte einer allgemeinen Medienethik.³⁵⁴ Aus der zunehmenden Kommerzialisierung der Medieninhalte, der verstärkten Mediatisierung von Politik sowie den neuen Entwicklungen in der Informationstechnologie folgte die Notwendigkeit, sich über gemeinsame berufsethische Standards zu verständigen.³⁵⁵ Dabei waren die medienethischen Entwürfe von Anfang an mit der pragmatischen Diskrepanz konfrontiert, die zwischen den handlungsleitenden Normen der einzelnen Journalistin und den Prinzipien in der allgemeinen Medientheorie besteht. So lassen sich die Einsichten in das komplexe Medienwirken nicht unmittelbar in konkrete Direktiven für die alltägliche journalistische Praxis übersetzen.³⁵⁶ Die in der Journalismusforschung und den Medienwissenschaften vorangebrachten ethischen Theoretisierungen, Standardisierungen und Institutionalisierungen der journalistischen Praxis beschäftigen sich zudem nur begrenzt mit dem besonderen Bereich der Fotografie.³⁵⁷ 1991 erscheint Paul Lesters Handbuch *Photojournalism. An ethical approach*, mit dem der Autor diesem Mangel einschlägiger

seit 2001 andauernden Kriegen in Afghanistan engagiert waren (Eyal Weizman: *The least of all possible evils. Humanitarian violence from Arendt to Gaza*, London; New York 2011, S. 51).

³⁵² Stanley Cohen: *States of denial. Knowing about atrocities and suffering*, Cambridge; Malden 2001, S. 180. Jüngere Entwicklungen in der humanitären Kampagnenarbeit mit spielerischen, humorvollen und ironisierenden Repräsentations- bzw. Persuasionskonzepten untersuchen Sigrid Baringhorst: *Solidarität ohne Grenzen? Aufrufe zu Toleranz, Mitleid und Protest in massenmedialen Kampagnen*, in: Jörg Bergmann; Thoma Luckmann (Hg.): *Kommunikative Konstruktion von Moral*, Band 2: *Von der Moral zu den Moral*, Opladen; Wiesbaden 1999, S. 236–259 und Lilie Chouliaraki: *Cosmopolitanism as irony. A critique of post-humanitarianism*, in: Rosi Braidotti; Patrick Hanafin; Bolette Blaagaard (Hg.): *After cosmopolitanism*, Oxon; New York 2013, S. 77–96.

³⁵³ Siehe das Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft. Eine aktuelle Kritik der humanitären Praxis formuliert Weizman 2011.

³⁵⁴ Hans-Dieter Kübler: *Medienqualität – was macht sie aus? Zur Qualität einer nicht beendeten, aber wohl verstummenden Debatte*, in: Wolfgang Wunden (Hg.): *Wahrheit als Medienqualität. Beiträge zur Medienethik*, Band 3, Frankfurt am Main 1996, S. 193–210, hier S. 208.

³⁵⁵ Vgl. Stefan Leifert: *Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*, München 2007, S. 152.

³⁵⁶ Vgl. Barbara Thomaß: *Von Aristoteles zu Habermas. Theorien zur Ethik des Journalismus*, in: Martin Löffelholz (Hg.): *Theorien des Journalismus. Ein diskursives Handbuch*, 2., vollst. überarb. und erw. Auflage, Wiesbaden 2004, S. 405–417, hier S. 411.

³⁵⁷ Siehe dazu beispielsweise die Überblicke von Gerfried W. Hunold: *Medien, Wahrnehmung, Ethik. Eine annotierte Bibliographie*, Tübingen; Basel 2001 und Lee Wilkins; Clifford G. Christians (Hg.): *The handbook of mass media ethics*, New York; Abingdon 2009.

Leitfäden für die ethische Bewusstseinsbildung angehender Fotojournalistinnen begegnen will.³⁵⁸ Lester schildert dazu zahlreiche bildpublizistische Fallbeispiele, die kontroverse Aufnahmen von Leiden und Gewalt betreffen. Da das Buch zugleich dem Anspruch einer allgemeinen Einführung in den Beruf genügen soll, geht er von den Aufgaben und Techniken des professionellen Fotojournalismus aus. Dem liegt eine stark eingrenzende Definition der journalistischen Fotografie als Pressefotografie im Funktionssystem Journalismus zugrunde.³⁵⁹ Lester entwickelt eine ethische Perspektive, indem er die Anforderungen von traditionellen journalistischen Darstellungsformen wie Nachrichten, Feature, Porträt und Reportage mit allgemeinen Verhaltensregeln verbindet. Diese reichen von der gewissenhaften Recherche für umfangreiche Bildreportagen über die Berücksichtigung der Verkehrsregeln bei der Fahrt zu einem Unfallort und Erste-Hilfe-Leistungen bei Notfällen bis hin zu der Achtung und Diskretion gegenüber dem emotionalen Befinden der Fotografierten insbesondere in tragischen Lebenssituationen.

In einem gesonderten Kapitel versucht Lester, philosophische Orientierungen für das „ethische Dilemma“ zu bieten, das sich aus den divergierenden Überzeugungen und Interessen von Fotografen, Redakteurinnen und Lesern ergebe.³⁶⁰ Das Fotografieren, Publizieren und Betrachten kontroverser Aufnahmen erfordere in jeder Situation ein erneutes Abwägen, um eine ethisch legitime Entscheidung zu fällen. Als orientierende Leitlinien führt Lester dazu sechs verschiedene Optionen an: den kategorischen Imperativ, den Utilitarismus, den Hedonismus, den goldenen Mittelweg, den Schleier der Unwissenheit und die goldene Regel. Diese instrumentelle Verkürzung von philosophischen Prinzipien wird jedoch weder dem analytischen Anspruch der Theorien gerecht, noch entspricht sie den komplexen Entscheidungssituationen in der fotojournalistischen Praxis. Vollkommen unberücksichtigt bleibt in dem von Lester als Interessenkonflikt konstruierten „ethischen Dilemma“ zudem die ästhetische Qualität der Fotografie. Diese wird eher im Hinblick auf die grundsätzlichen journalistischen Tugenden der Wahrhaftigkeit und Richtigkeit relevant, wenn es um Fragen der Inszenierung, der Bildmanipulation und der Persönlichkeitsrechte geht. Das von Lester umrissene ethische Feld des Fotojournalismus teilt sich somit in die individuellen Verantwortungsbereiche von Bildproduzentinnen und -nutzern sowie offizielle Gesetze und Richtlinien. Es handelt sich dabei um eine medienpraktische Perspektive mit einem „naiv-realistischen Bildverständnis“ (Stefan Leifert),

³⁵⁸ Siehe im Folgenden Paul Lester: *Photojournalism. An ethical approach*, Hillsdale u.a. 1991.

³⁵⁹ Vgl. Grittmann 2007.

³⁶⁰ Lester 1991, S. 31.

unter dem die Augenzeugenschaft auch im Journalismus des 21. Jahrhunderts als zentrale Kategorie gilt, aus der sich alle ethischen Prinzipien fotojournalistischer Praxis ableiten.³⁶¹

In seinem letzten Kapitel betont Lester, dass der Fotojournalismus vor allem Menschlichkeit nahebringe: „A mother crying over the death of her daughter is not simply an image to be focused, a print to be made, and a picture to be published. The mother’s grief is a lesson in humanity.“³⁶² Dem liegt die einem humanitären Menschenbild folgende Überzeugung zugrunde, dass in dem individuellen Leiden und Mitleiden das gemeinsame Menschliche hervortrete. Komplementär dazu charakterisiert Lester den Fotojournalisten als „a mixture of a cool, detached professional and a sensitive, involved citizen“.³⁶³ Dieselben Eigenschaften bilden in den analysierten Einführungstexten der frühen World Press Photo-Jahrbücher den Mythos von der rationalen Professionalität und emotionalen Mitmenschlichkeit des Fotografen.

Lesters Schlussparaph „Photojournalism: a lesson in humanity“ steht auf der rechten Hälfte der Doppelseite ein Abdruck des NPPA Code of Ethics gegenüber. Die National Press Photographers Association (NPPA) wurde nach dem Zweiten Weltkrieg als US-amerikanischer Berufsverband für Bildberichterstatter gegründet, zum damaligen Stand am Beginn der 1990er Jahre umfassten ihre ethischen Richtlinien acht Punkte.³⁶⁴ Darin werden neben den klassischen journalistischen Tugenden der Wahrhaftigkeit, Ehrlichkeit und Objektivität der Schutz der Pressefreiheit sowie die Unbestechlichkeit und Integrität der Fotografin hervorgehoben, hinter denen die eigenen beruflichen Interessen immer zurückstehen müssen. Während sich die meisten Punkte auf jeweils in einem Satz formulierte Statements beschränken, ist der siebte Punkt des Code of Ethics auffallend umfangreich ausgeführt. Darin wird die Verantwortung des Fotografen als Mitglied der Gesellschaft erläutert, dessen Arbeit von „sympathy for our common humanity“ geleitet sein soll mit dem Ziel, die „menschlichen Ideale“ auf eine immer höhere Ebene zu befördern. Diese idealistischen Anliegen korrespondieren mit der einführenden Definition des Fotojournalismus als gleichermaßen wissenschaftliche wie künstlerische Praxis, sie werden jedoch nicht dessen berufspraktischer Realität gerecht, in deren Sinne Lester eine Ergänzung des NPPA Code of Ethics fordert. Dazu formuliert er einige zusätzliche Verhaltensregeln, die unter anderem untersagen, die Privatsphäre einer Person absichtlich zu verletzen oder sogar ihr Leiden mutwillig zu vergrößern, um mit ihrem Bild ökonomischen Profit zu

³⁶¹ Leifert 2007, S. 248 und 246.

³⁶² Lester 1991, S. 162.

³⁶³ Ebd., S. 162.

³⁶⁴ Ebd., S. 163. Siehe hier auch im Folgenden. Der aktuelle Stand des Code of Ethics hat inzwischen den doppelten Umfang: https://nppa.org/code_of_ethics/ (abgerufen am 30.3.2015).

erlangen oder einen renommierten Preis zu gewinnen.³⁶⁵ Fotografinnen und Redakteure hält Lester dazu an, Fotografien weder analog noch digital zu manipulieren. Schließlich ermahnt er die Redakteure, die Fotografen nicht unter Druck zu setzen an Wettbewerben teilzunehmen oder gegen ihre eigenen Überzeugungen zu handeln.

Die damit auch in Lesters *Photojournalism. An ethical approach* nicht überbrückte Diskrepanz zwischen den humanistischen Idealen und den praktischen Bedingungen des Fotojournalismus resümiert im Anhang vor einer kommentierten Auswahlbibliografie das Kurzinterview mit Rich Beckman, der zu dieser Zeit visuelle Kommunikation an der University of California lehrte. Unter dem Titel „Toward a philosophy of research in photojournalism ethics“ kommen in dem Interview die Vielzahl der Akteure, Faktoren und Methoden des Fotojournalismus zur Sprache, für die sich keine allgemeinen moralischen Kriterien formulieren lassen.³⁶⁶ Davon grenzt Beckman die Herausforderungen einer fotojournalistischen Ethik ab: „There is more to ethics than ‚use your best judgment‘ [...]. The researcher’s role is not to hand down judgments from his or her ivory tower, but to lend historical and philosophical perspectives to the arguments, gather data that supports or questions hypotheses, ask new questions about old beliefs, and interpret the results of research as it applies to the existing body of knowledge and the norms of the profession.“³⁶⁷ In diesem Sinne erfolgen auch die Perspektivierungen der fotografischen Augenzeugenschaft, die hier im Rahmen des World Press Photo-Wettbewerbes unternommen werden.

Stefan Leiferts Studie *Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien* von 2007 unterscheidet sich als Dissertationsschrift hinsichtlich Intention und Reflexionsniveau grundsätzlich von Lesters Handbuch.³⁶⁸ Leiferts Überlegungen nehmen ihren Ausgang nicht bei den fotojournalistischen Berufsroutinen, sondern beginnen mit einer Darstellung des breiten Spektrums philosophischer Bildtheorien. Auf die Unterscheidung zwischen Ähnlichkeits-, Kausal- und Wahrnehmungstheorien folgt darin eine „Phänomenologie des Bildes“, die Leifert mit Hilfe der Philosophien von Husserl, Sartre und Heidegger umreißt. Im zweiten Teil seiner *Bildethik* bietet Leifert einen prägnanten Überblick über den Stand der medienethischen Theorie und Praxis. Hier differenziert er zwischen Medienethik als normative Ethik spezifischer publizistischer Grundsätze und allgemeiner ethischer Prinzipien; sowie Medienethik als angewandte Ethik, die sich

³⁶⁵ Lester 1991, S. 161.

³⁶⁶ Rich Beckman: Toward a philosophy of research in photojournalism ethics (Interview), in: Paul Lester: *Photojournalism. An ethical approach*, Hillsdale u.a. 1991, S. 164–166.

³⁶⁷ Ebd., S. 166.

³⁶⁸ Siehe im Folgenden Leifert 2007.

um die Entwicklung aktueller situationsgemäßer Beurteilungskriterien³⁶⁹ bemüht. Außerdem versteht er Medienethik als innere Steuerungsressource im Sinne einer professionellen Selbstkontrolle durch rechtliche und berufsinterne Kontrollinstanzen, in denen sich im Idealfall auch das persönliche Gewissen institutionalisiert. Schließlich betrachtet Leifert Medienethik als Frage der Verantwortung auf den Ebenen der journalistischen Individualethik, der Ethik des Mediensystems und der Rezipienten- oder Publikumsethik. An dieser Stelle arbeitet auch er mit Fallbeispielen, indem er die Darstellung der Terroranschläge am 11. September 2001 in den Medien analysiert und die Spruchpraxis des Deutschen Presserates bei Beschwerden über die Publikation besonders brutaler Fotografien untersucht. In der im Anschluss formulierten „Ethik des öffentlichen Zeigens“ definiert Leifert den Fotojournalismus als professionelle Augenzeugenschaft und journalistische Fotografien demzufolge als Formen des öffentlichen Zeigens mit sozialen, politischen und ökonomischen Funktionen.³⁷⁰ Die Bilder entfalten dabei vor allem ihr Potential als Appell und soziales Gedächtnis.

Leiferts Bildethik systematisiert medienethische Kategorien und bildpraktische Komponenten, wobei die allgemeinen philosophischen Bildtheorien unvermittelt neben den ethischen Konzepten stehen und viele spezifische Aspekte der fotografischen Ästhetik unberücksichtigt bleiben. Schließlich fällt sowohl im Hinblick auf die von Lester bemühten Rechtfertigungstheorien als auch in Bezug auf die bei Leifert hervorgehobene Selbstkontrolle auf, dass beide eher defensive und restriktive ethische Perspektiven auf fotojournalistische Praktiken entwickeln. Mit den Funktionen der Sozialisation, Orientierung, Bildung oder Kritik und Bildern als Appellen oder soziales Gedächtnis bestimmt Leifert die „Ethik des öffentlichen Zeigens“ zwar durch tendenziell positive Elemente; diese bezeichnen jedoch einen optimistischen Bildgebrauch, dem ebenso viele negative Wirkungs- und Verwendungsweisen wie etwa Propaganda und Manipulation gegenüber stehen. Es handelt sich dabei weniger um eine Bildethik als vielmehr eine Bildpolitik, in der die ästhetischen Produktions- und Rezeptionsprozesse der fotografischen Augenzeugenschaft nicht zur Diskussion stehen. In den Diskrepanzen zwischen handlungsleitenden journalistischen Konventionen und umfassenden medienethischen Reflexionen scheint somit sowohl eine Disparität von Bildpraxis und -theorie auf als auch ein gewisser Widerstreit von ethischen

³⁶⁹ Vgl. Urs Thurnherr: *Angewandte Ethik*, Hamburg 2010, S. 10.

³⁷⁰ Leifert 2007, S. 241ff: Zu den Sozialfunktionen zählen Sozialisation und soziale Orientierung durch Vermittlung von Leitbildern, Werten, Normen und Verhaltensweisen; die politischen Funktionen umfassen im Hinblick auf ein politisches demokratisches System das Herstellen von Öffentlichkeit, Wissensvermittlung, Meinungsbildung, Möglichkeiten politischer Teilnahme, Interesseweckung und Identifikation, Kritik- und Kontrollfunktion.

und ästhetischen Betrachtungen. Dies setzt sich fort in der Divergenz von wissenschaftlichen Studien zu fotografischen Bedeutungen und Funktionen einerseits und dem von Fotografinnen und Bildredakteuren geführten bildpraktischen Diskurs andererseits. Demgegenüber bietet der World Press Photo-Wettbewerb aufgrund seines ambivalenten Nähe-Distanz-Verhältnisses zu den journalistischen und künstlerischen Funktionssystemen die Möglichkeit, die theoretischen und praktischen Diskurse sowohl ethisch als auch ästhetisch stärker aufeinander zu beziehen.

III Fotografische Augenzeugenschaft im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv

4 Fotojournalistische Autorität und Anonymität

Autorschaften zwischen Fotoarchiv und Fotoalbum

Das fotojournalistische Selbstverständnis, das die diskursiven Transformationen in den World Press Photo-Publikationen artikulieren, beschränkt sich bis Mitte der 1990er Jahre auf die Berufung zu einer visuellen Geschichtsschreibung im Sinne des historiografischen Spiegels.³⁷¹ Erst im Jahrbuch von 2006 wird eine alternative Vorstellung fotografischer Augenzeugenschaft formuliert; demnach zeichnen sich in der Fotografie die historischen Ereignisse nicht wie in einem neutralen Spiegel ab, sondern werden als „persönliches Fotoalbum“ zugänglich.³⁷² Darin erhält der Verlauf der Geschichte die Form einer individuellen Erzählung und wird zum Gegenstand subjektiver Erkenntnis. Mit Larry Towells *Family album* von 1994 erfolgt diese selbstbewusste Reflexion der fotojournalistischen Praxis in den Wettbewerbsfotografien bedeutend früher. Die in der Kategorie „Daily Life stories“ ausgezeichnete Reportage zeigt die Frau und Kinder des Fotografen in ihrem gemeinsamen zu Hause im Südwesten von Ontario (Abb. 8a–c). Die idyllischen Schwarzweißaufnahmen einer behüteten Kindheit auf dem Land setzt die Bildlegende zu der weltweiten Arbeit des Fotografen in Bezug, die Towell als eine Art Verbannung empfindet.³⁷³ Sein fotojournalistisches Engagement erfordert somit einen entbehrungsreichen Abschied von dem heimischen Refugium, zugleich scheint die im Album aufgehobene

³⁷¹ Zur Spiegelmetapher siehe die Erläuterungen im Einführungskapitel.

³⁷² James Colon: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2006, S. 9.

³⁷³ „Although I travel extensively now, it is with a sense of exile. From Hanoi to Managua, from San Salvador to the Israeli-Occupied Territories, the longing for home persists. Although a journalist must work in the arena of international events, when I am not travelling, I turn the camera inward“ (Larry Towell: *The world from my front porch*, London 2008, S. 17). Siehe auch die Bildlegende im World Press Photo-Archiv: „The photographer experiences a sense of exile when he is working abroad.“

familiäre Geborgenheit den Auszug in fremde politische und soziale Welten erst zu ermöglichen.

Die im World Press Photo-Archiv auf zwölf Aufnahmen begrenzte Reportage bildet in erweiterter Form das Herzstück von Towells 2008 erschienenen retrospektiven Gesamtchau *The world from my front porch*.³⁷⁴ In dem aufwändig gestalteten, an ein altes Fotoalbum erinnernden Einband verwebt sich Towells Familiengeschichte in der kanadischen Provinz mit seiner internationalen Karriere als Fotojournalist. Neben zwei kurzen biografischen Erinnerungsberichten geschieht dies vor allem durch visuelle Abfolgen: Am Anfang rekonstruieren die fotografischen Wiedergaben von Dokumenten und anderen Fundstücken die Geschichte des Farmlandes, auf dem Towells Familie ein zu Hause gefunden hat; daran schließen sich reproduzierte Seiten aus den Fotoalben seiner Vorfahren an. In derselben Weise wird Towells Arbeit präsentiert; den abgedruckten Entwurfsskizzen eigener Songtexte folgen Skripte gesammelter Zeugenberichte aus Guatemala, reproduzierte Zeitschriften- und Buchseiten mit Bildreportagen aus El Salvador, Mexiko, Gaza, New York und Libanon; dazwischen schieben sich immer wieder Serien museal inszenierter Aufnahmen von archäologischen Fundstücken aus den Kriegsregionen. Von dieser dokumentaristischen Präsentationsweise unterscheidet sich der Bildteil in der Mitte des Buches; die Aufnahmen des Familienalbums sind ohne Seitennummerierung auf weißem Hochglanzpapier gedruckt, jeweils einzeln zentral auf einer Seite platziert und keiner Chronologie folgend. Towell beschreibt den Zusammenhang mit der Metapher der Veranda (*front porch*) seines Hauses, die für ihn zum „Sprungbrett“ seiner fotojournalistischen Karriere wurde.³⁷⁵ Die persönliche Erfahrung der identifikationsstiftenden Zugehörigkeit zu einer Landschaft bedingt somit sein fotografisches Interesse für unterdrückte und landlose Zivilbevölkerungen ebenso wie diese Arbeit Towells Perspektive auf die heimatliche Familienfarm verändert.³⁷⁶ Zugleich, so betont der Fotograf und Landbesitzer, bleibt die *front porch* ein Refugium fern der alltäglichen Nachrichten- und Warenwelt.³⁷⁷

Diese in Larry Towells Buchpublikation *The world from my front porch* deutlich nachzuvollziehenden Relationen sind auch im World Press Photo-Archiv gegenwärtig. Durch die Zirkulation im Wettbewerb sind die Familienbilder Teil der fotojournalistischen Öffentlichkeit und stehen im Wettbewerbsarchiv neben weiteren preisgekrönten Reportagen Towells. Dazu gehören die von Februar bis September 1993 entstandenen Aufnahmen

³⁷⁴ Towell 2008.

³⁷⁵ „[T]he front porch became my springboard“ (Towell 2008, S. 150).

³⁷⁶ Towell 2008, S. 5 und 145.

³⁷⁷ „This is the place to meditate, to close the day, to remember nothing, to fight with no one. The front porch dispels competition“ (Towell 2008, S. 156).

vom Leben im besetzten Gazastreifen und in Ostjerusalem sowie die im Mai 2002 nach dem Angriff der israelischen Armee im Flüchtlingslager Jenin aufgenommenen Detailstudien zerstörter Wohnräume. Auf diese Weise begegnen sich die privaten und professionellen Lebensräume im Präsentationskontext des Wettbewerbsarchivs, wobei die übergreifende fotografische Abstraktion des Schwarzweißfilms und die Dramaturgie des „Nicht-Ereignisses“³⁷⁸ Towells Bilder des Familienalbums ästhetisch unmittelbar mit jenen aus den Krisengebieten verbinden.

Der für die fotografische Augenzeugenschaft konstitutive Zusammenhang von autobiografischer Perspektive und allgemeiner Geschichte ist im Modell des Fotoalbums von vordergründiger Bedeutung. Die einzelnen Aufnahmen und Serien im World Press Photo-Archiv konzipieren dieses dynamische Verhältnis auf verschiedene Weise. Im Unterschied zu Larry Towell setzt die im März 1999 im ehemaligen Jugoslawien entstandene Aufnahme von Afrim Hajrullahu die privaten Lebensumstände des Fotografen in ein unmittelbares Verhältnis zum historischen Geschehen (Abb. 9). Auf einer Straße zwischen flachen Häuserreihen dicht zusammengedrängt bewegt sich ein Zug von Frauen, Männern und Kindern aus dem Bildhintergrund auf die Betrachterin zu und dann in einem Bogen nach links aus dem Bild hinaus. Eine lauernde Gewaltsamkeit rührt von den die Menschen eskortierenden Pkws her, deren Bedrohung die leere Straßenfläche rechts unten im Bild vermittelt. Im Kontrast zu der gedrängten Personenmenge verweist diese Leerstelle auf die unsichtbare Repressionsmacht. Dabei lässt sich das Ende des Menschenguges im Hintergrund ebenso wenig erkennen wie dessen außerhalb des fotografischen Sichtfeldes liegendes Ziel. Zwei Jungen im Vordergrund der Gruppe sowie eine dicht bei ihnen stehende Frau und ein Mann scheinen den Fotografen zu bemerken, dem ihre Blicke verstohlen begegnen. Durch die fehlenden kommunikativen Mienen und Gesten entsteht der Eindruck eines angespannten Schweigens, das wiederum in einem bedrohlichen Widerspruch zu der großen Anzahl der Personen steht. Aus dieser homogenisierten Masse tritt im Vordergrund das helle Gesicht einer jungen Frau, das als einziges der Betrachterin frontal zugewandt ist. Zusätzlich grenzt sie sich durch ihre introvertierte Haltung, den leicht geöffneten Mund und die gesenkten Augenlidern von der Gruppe ab. Ebenfalls in einer Randposition und in ähnlicher Haltung wendet sich vor ihr ein Mann zurück, dessen Hinterkopf im verlorenen Profil ein Pendant zum frontalen Porträt der Frau bildet.

Die nach Beginn der NATO-Luftangriffe aufgenommene Fotografie von dem Abtransport der Kosovo-Albaner aus Priština wird durch die Bildlegende zu einem exklusiven

³⁷⁸ Towell 2008, S. 156.

Zeugnis. Der Bildlegende im World Press Photo-Archiv ist zu entnehmen, dass die Aufnahme zunächst aus dem Kosovo und dann aus einem Flüchtlingslager geschleust wurde. Der Fotograf gehört mit seiner Familie zu den Vertriebenen, die von der serbischen Polizei in Zivilkleidung und in ungekennzeichneten Wagen auf dem Weg zum Bahnhof beaufsichtigt werden.³⁷⁹ Diese Informationen bestätigen den Verdacht auf ein Verbrechen, das die Rezeption der Fotografie mit einem doppelten Skandal verbindet: Zum einen können Aufsichtspersonal oder Familienangehörige des Fotografen nur mutmaßlich identifiziert werden, was die empörende Verwechslungsmöglichkeit von Opfern und Tätern impliziert. Zum anderen macht das Bild als Dokument einer ethnischen Vertreibung und deren unterdrückter Sichtbarkeit ein politisches und ethisches Versagen in Europa am Ende des 20. Jahrhunderts sichtbar. In den Kriegen in Bosnien und im Kosovo wurde die Verbreitung respektive Unterdrückung von Bildern in militärischer und politischer wie auch sozialer und psychologischer Hinsicht zum zentralen Konfliktfeld.³⁸⁰ Dieses reicht von der innenpolitischen Kontrolle der Medien und deren Instrumentalisierung zur Produktion von Feindbildern bis hin zum Einsatz von PR-Agenturen zur außenpolitischen Medienmanipulation und Desinformation.³⁸¹ Mit den dabei wirksamen visuellen und diskursiven Bezügen zum Holocaust sind Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht mehr nur sich gegenseitig ausschließende medienpolitische Strategien; sie werden ununterscheidbar, wenn die Vergegenwärtigung des aktuellen Ereignisses durch die Erinnerung an vergangene Geschehen erfolgt und dadurch in Vergessenheit gerät.³⁸² Damit verschwindet das autobiografische Familienporträt von Afrim Hajrullahu in der Aufnahme des historischen Ereignisses von der Vertreibung der Kosovo-Albaner, die wiederum von kollektiven Erinnerungsbildern überblendet wird. Im Gegensatz dazu treten Larry Towells Familienbilder vor bezie-

³⁷⁹ Zur medialen Repräsentation des Kosovokrieges siehe auch den „Exkurs über die Gesichter der Flucht im Kosovokrieg 1998/1999“ im Kapitel IV.9. Fotografische Augenzeugenschaft in Migrationen.

³⁸⁰ Zur medienwissenschaftlichen Perspektive vgl. die Studien in Wilhelm Kempf; Heikki Luostarinen (Hg.): *Journalism and the New World Order*, Band 2: *Studying war and the media*, Göteborg 2002. Die psychologischen Dimensionen werden ausgeführt von Ralf E. Steibl: *Psychologische Kriegsführung und Information Warfare*, in: Gert Sommer; Albert Fuchs (Hg.): *Krieg und Frieden. Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie*, Weinheim; Basel; Berlin 2004, S. 330–343.

³⁸¹ Siehe dazu Michael Kunczik: *Public Relations in Kriegszeiten. Die Notwendigkeit von Lüge und Zensur*, in: Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Krieg in den Medien*, Amsterdam; New York 2005, S. 241–264; Mark Thompson: *Forging war. The media in Serbia, Croatia and Bosnia-Herzegovina*, London 1994 und Vercia Spasovska: *Der Jugoslawienkonflikt als Medienereignis. Der Einfluß der Medien auf öffentliche Meinung und Außenpolitik*, in: *Südosteuropa-Mitteilungen* 1/35 (1995), S. 8–17.

³⁸² So die These von Barbie Zelizer: *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*, Chicago; London 1998. Um die Medienrezeption des Bosnienkrieges vor dem ikonografischen Hintergrund der Bilder von der Befreiung der Konzentrationslager geht es auch im Abschnitt „Visuelle und visualisierte Tabus“ im Kapitel III.6. Ästhetische Grenzen und Entgrenzungen.

ungsweise neben das weltgeschichtliche Geschehen und bleiben dadurch ebenso intakt wie zeitlos.

Von diesen beiden extremen Positionen im existentiellen Spektrum fotografischer Augenzeugenschaft unterscheidet sich die Reportage von Ziyah Gafić aus dem Jahr 2001, der die historiografische Dimension in das Familienalbum integriert (Abb. 10a–c). Die Bildlegende verortet die Entstehung der Fotografien in Goražde, der im Bosnienkrieg schwer umkämpften Heimatstadt des Fotografen.³⁸³ Sechs Jahre nach dem Ende des Krieges sucht Gafić nach dessen Spuren im Leben seiner Familie und ihrer Nachbarschaft, die dort als Rückkehrer oder Flüchtlinge leben. Mit den farbigen 6 x 6 Mittelformataufnahmen wählt er dafür ein Format, das von den gewohnten rechteckigen Maßen der journalistischen Fotografie abweicht. Ebenso untypisch ist die unspektakuläre Alltäglichkeit der Motive. Die in den porträtieren Menschen, Landschaften und Behausungen gegenwärtige Geschichte des Krieges erschließt sich zumeist erst über die Bildlegenden oder bleibt der unausgesprochene Hintergrund der Szenerien. Das Porträt von drei am Stadtrand von Goražde spielenden Kindern hält in der Mitte das springende Mädchen frontal in der Luft fest, während sich der Junge links zu einem am Boden liegenden Lattenzaun hinab beugt und von dem sich nach rechts aus dem Bild bewegenden dritten Kind nur noch die linken Gliedmaßen und das Hinterteil zu sehen sind (Abb. 10a). Ihre einfarbigen Pullover in den Grundfarben Blau, Gelb und Rot bilden ein die Bildkomposition dominierendes Dreieck, das vor der Wiese im Vordergrund und dem bebauten Gebirgszug im Hintergrund steht. In dieser choreografischen Ordnung erhält die spielerische Unbeschwertheit der Kinder einen befangenen Zug. Die Wiesenfläche vor dem fernen Gebirgsprospekt wird zur Bühne, die die akrobatische Figur des Mädchens wundersam vom Boden hebt. Von der Kriegsvergangenheit ihrer Eltern und Großeltern losgelöst scheinen die Kinder jedoch nur den externen Betrachterinnen; Ortskundige erkennen sie im Vorort von Goražde als Nachwuchs einer Rückkehrerfamilie.³⁸⁴

In einer zweiten Fotografie der Reportage inszenieren das streng rechtwinklige Liniengefüge und das diffuse Blau spärlich einfallenden Tageslichts einen kargen Innenraum (Abb. 10b). Aus der frontal aufgenommenen kahlen Wand am anderen Ende des Zimmers tritt in der rechten Bildhälfte das helle Fensterquadrat hervor, darunter befindet sich als formales Pendant auf derselben Länge ein dunkelgrauer Teppich auf dem fleckigen Holz-

³⁸³ Zu den Hintergründen siehe Dunja Melčić (Hg.): Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007.

³⁸⁴ In erweiterter und ausführlicher kommentierter Form sind einige Bilder der im World Press Photo-Wettbewerb ausgezeichneten Reportage Teil von Ziyah Gafić [Ziyah Gafić]: Quest for identity, in: Daniel Schwartz (Hg.): Tales from a globalizing world, London 2003, S. 128–151, hier S. 140.

fußboden. Über der vom Fensterrahmen aus über den linken Zimmerwinkel gespannten Leine hängen drei Handtücher, darunter ragt die Ecke eines einfachen Tisches in das Bild. An der gegenüberliegenden Seite steht ein einzelner Stuhl im einfallenden Licht, auf dem eine sich dem Fenster zuwendende Frau im fortgeschrittenen Alter sitzt. Ihre Figur bildet eine im Gegenlicht dunkel verschattete Silhouette, nur die vorderen Gesichtspartien ihres Profils und ihr linker übergeschlagener Fuß sind ausgeleuchtet. Hinter dem Fensterglas zeichnen sich die blassen Strukturen einer Hausfront ab, während der zentrale vordere Bild- beziehungsweise Innenraum leer bleibt. Der Bildlegende zufolge befindet sich dieser Raum in einer ehemaligen Schule, in der die geflohene Frau Unterschlupf gefunden hat. Damit steht die aktuelle karge Tristesse in einem Widerspruch zu dem vormaligen lebendigen Schulalltag, der durch den Krieg offenbar spurlos verschwunden ist. Dennoch scheint der unwirtliche Raum für diese Frau der einzige Ort zum Leben zu sein; sie wird zitiert, nie wieder in ihre Heimat zurückkehren zu wollen. Sechs Jahre nach dem Ende des Bosnienkrieges zieht sie diese ärmliche und provisorische neue Bleibe dem alten Heimatort vor. So gibt die Unwirtlichkeit des neuen Zuhauses die Wirklichkeit der entfremdenden Kriegserlebnisse wieder, ohne jedoch die in der Bildlegende angedeuteten traumatischen Verluste unmittelbar darzustellen. Der Aufnahme sind keine politischen und biografischen Tatsachen über die ethnischen Säuberungen während des Krieges in Bosnien und Herzegowina zu entnehmen;³⁸⁵ vielmehr bildet die Fotografie einen ästhetischen Raum, der die Paradoxie der Gegenwärtigkeit des Vergangenen in seiner uneinholbaren Distanz einschließt.

Andere Motive in Gafićs Reportage konzentrieren sich auf allegorische Details oder Situationen: zwei Männer, die ein Sofa in ihr Haus tragen und als nach Goražde zurückkehrende Serben bezeichnet werden; die Hände der Großmutter des Fotografen; die Küche seiner Tante, die als Soldatin in der bosnischen Armee kämpfte. Eine besondere Position nimmt das an einen Spiegel gelehnte gerahmte Porträt seines jugendlichen Großvaters in Uniform ein, der als Widerstandskämpfer den Zweiten Weltkrieg überlebte und sich bei dem beginnenden Beschuss seiner Heimatstadt im Bosnienkrieg das Leben nahm (Abb. 10c). Neben seinem Porträt liegen auf der Anrichte weitere Familienaufnahmen. So spannt die Fotografie in der Fotografie einen familiengeschichtlichen Bogen in die Vergangenheit des abgebildeten jungen Mannes und präsentiert den Verstorbenen in einer imaginären Gemeinschaft mit den noch Lebenden. Zugleich verweist das gerahmte Bild im Bild auf die mediengeschichtliche Historizität der Fotografie. In dieser Dopplung und

³⁸⁵ Zur Entwicklung der ethnischen Phantasien auf dem Balkan und deren politischen Funktionen siehe Karl Kaser: Das ethnische „engineering“, in: Dunja Melčić (Hg.): Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007, S. 401–414.

Reflexion der Bildmedien wird die Fotografie zum Zeichen der in Erinnerungs- und Identitätsprozessen wirksamen Diskontinuitäten und Distanzen.³⁸⁶

Während Gafićs im World Press Photo-Wettbewerb mit dem zweiten Preis in der Kategorie „Portrait stories“ ausgezeichnete Reportage neun Aufnahmen umfasst, präsentiert sie der Fotograf auf seiner Webseite in abgewandelter und erweiterter Form als Teil seines Langzeitprojektes unter dem Titel „Short stories from troubled societies“.³⁸⁷ In dem einführenden Text blickt Gafić auf sich selbst am Beginn des Bosnienkrieges zurück, wo er als zwölfjähriger Junge im belagerten Sarajevo aufwächst. Zu jung, um sich am bewaffneten Kampf zu beteiligen, ist er doch alt genug, um später aus eigener Erinnerung vom Krieg zu erzählen. Die sich wiederholenden und im Alltag noch lange nachwirkenden Muster ethnischer Gewalt sind Gegenstand der sich an die Bosnienreportage anschließenden Fotoessays über das von Kriegsfolgen gezeichnete Leben in Palästina, im Irak, in Kurdistan, Nordossetien, Tschetschenien, Afghanistan und im Libanon.³⁸⁸ Am Anfang dieser fotografischen Kurzgeschichten von prekären Gesellschaften erscheint das Erinnerungsbild des toten Großvaters wie ein Benjaminscher „Engel der Geschichte“, der der Zukunft den Rücken zugewandt auf „eine einzige Katastrophe [schaut], die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“.³⁸⁹ Der Selbstmord des Großvaters, so erklärt der Einführungstext, folgte aus dessen Erkenntnis, dass sich im Bosnienkrieg derselbe vernichtende Hass fortsetze, den er bereits im Zweiten Weltkrieg als junger Mann unter den Tito-Partisanen zu bekämpfen versucht hatte.³⁹⁰ Ziyah Gafić, der zu Beginn der 1990er Jahre

³⁸⁶ Die Konzepte des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses werden hier nicht ausführlicher erörtert. Siehe dazu grundlegend Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999 und Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart; Weimar 2005.

³⁸⁷ Siehe auch im Folgenden <http://www.ziyahgafic.ba/photo.php> (abgerufen am 5.1.2015). Die Serie über Bosnien trägt hier den Untertitel „Tales from the dark valley“ und umfasst 24 Aufnahmen, die teilweise auch den beiden anderen im World Press Photo-Wettbewerb ausgezeichneten Reportagen Gafićs zuzuordnen sind: Das ist zum einen die Reportage über die Exhumierungsarbeiten aus dem Jahr 2001 (siehe dazu den Abschnitt „Fotografie und Forensik“, Kapitel III.6. Ästhetische Grenzen und Entgrenzungen) und eine Porträtserie über die Bewohner des Bergdorfes Lukomir, das jenseits der öffentlichen Elektrizitäts- und Wasserversorgung auch von sämtlichen Kriegen des 20. Jahrhunderts verschont geblieben ist.

³⁸⁸ Die fotografische Praxis der Visualisierung von Spuren oder Folgen der Kriege und Katastrophen hat unter den variierenden Bezeichnungen der Post-Reportage oder der *late photography* bzw. *aftermath photography* ein eigenes Genre etabliert. Siehe dazu exemplarisch Matthias 2005, S. 79ff; Justin Carville: *The violence of the image. Conflict and post-conflict photography in Northern Ireland*, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): *The violence of the image. Photograph and international conflict*, New York 2014, S. 60–77 und Paul Lowe: *The forensic turn. Bearing witness and the ‚thingness‘ of the photograph*, in: ebd., S. 211–234.

³⁸⁹ Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte* (1940), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I, 2, Frankfurt am Main 1974, S. 691–704, hier das IX. Fragment, S. 697.

³⁹⁰ Ohne die Interpretation biografischer Parallelen zu forcieren, ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass Benjamin die philosophischen Reflexionen „Über den Begriff der Geschichte“ als letzten Text vor seinem 1940 auf der Flucht vor den deutschen Nazis begangenen Suizid schrieb.

über seine zwangsläufige Rolle als teilnehmender Beobachter³⁹¹ im Bosnienkrieg frustrierte Junge, wählt am Anfang des neuen Jahrtausends freiwillig die beobachtende Perspektive des Fotografen. Nach den terroristischen Anschlägen in New York am 11. September 2001 beansprucht er dabei ausdrücklich, als „europäischer Muslim“ an der Sicht auf das weltpolitische Geschehen mitzuwirken. Gafićs zeichnet in seiner fotografischen Arbeit somit nicht die über sämtliche Kontinente führende fatale Spur kriegerischer Konflikte nach. Die bildästhetischen Arrangements ausgewählter alltäglicher Motive wenden sich im Gegenteil gegen eine fatalistische Perspektive. Die immer wieder neu suchenden und fotografisch gestaltenden Blicke auf das gegenwärtige Nachwirken vergangener Ereignisse determinieren diese nicht endgültig und bleiben damit offen für eine andere Zukunft beziehungsweise zukünftige Sichtweisen auf das Geschehene. In diesem Zusammenhang wird das im Luftsprung fotografierte Mädchen zu einem hoffnungsvollen Gegenbild des von der Vergangenheit getriebenen „Engels der Geschichte“. Das Spiel der Kinder unterbricht den verhängnisvoll erscheinenden Lauf der Ereignisse; es öffnet Zeit und Raum für den Wunsch des Benjaminschen Engels, der „verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“³⁹² möchte.

Die mit den fotografischen Perspektiven von Larry Towell, Afrim Hajrullahu und Ziyah Gafić beschriebenen Dynamiken von persönlicher Biografie und offizieller Geschichte im World Press Photo-Archiv gehen über die von einigen Fotografen in Bildlegenden erklärten Positionen unmittelbarer Betroffenheit, teilnehmender Beobachtung oder legitimierten Zuschauens hinaus.³⁹³ Die verschiedenen Nähe- und Distanzverhältnisse fotografischer Augenzeugenschaft entsprechen damit weniger der Technik perspektivischer Entfernungen. Indem der private Lebensraum auf unterschiedliche Weise in den fotojournalistischen Rahmen gerät, ist auch das World Press Photo-Archiv trotz der oft gegenteiligen Selbststilisierungen in den Jahrbüchern kein neutraler Spiegel historischer Ereignisse.³⁹⁴ Gerade dadurch werden die medialen, sozialen und politischen Bedingungen der Fotografie als Teil der fotojournalistischen Augenzeugenschaft sichtbar und im besten Falle reflektiert.

³⁹¹ Zu diesem der ethnografischen Wissenschaftspraxis entlehnten Begriff siehe Brigitta Hauser-Schäublin: Teilnehmende Beobachtung, in: Bettina Beer (Hg.): Methoden und Techniken der Feldforschung, Berlin 2003, S. 33–54.

³⁹² Benjamin 1974 (1940), S. 697.

³⁹³ Im World Press Photo-Archiv informieren beispielsweise Themba Hadebes (3. Preis Spot News, 1998), Erik Refner (Pressefoto des Jahres, 2001) und Jan Grarup (1. Preis People in the News stories, 2001) in den Bildlegenden über ihre Arbeitsweise vor Ort. Diese kontextuelle Transparenz der Bildproduktion zielt auf eine existentielle Legitimation der Aufnahme durch den Körper des Fotografen.

³⁹⁴ Vgl. dazu das Kapitel II.3. Diskursive Transformationen in den World Press Photo-Jahrbüchern und Newslettern.

Subversivität anonymer Fotografien

Die analysierten Sichtbarkeiten von autobiografischen Bezügen im World Press Photo-Archiv bilden Ausnahmen. Gegenüber diesen deutlichen Artikulationen fotojournalistischer Autorschaft ist das Verhältnis von persönlichem Leben und öffentlichem Ereignis vor allem als neuralgisches ethisches Zentrum und prekärer ästhetischer Rahmen der fotografischen Augenzeugenschaft zu verstehen. Explizit wird dieses latent gefährdende und zugleich gefährdete Verhältnis in den Fotografien von extremster Gewalt. Dies führt insbesondere die Tatsache vor Augen, dass die einzigen im gesamten World Press Photo-Archiv zu findenden anonymen Fotografien drei Hinrichtungsaufnahmen sind. Zwei von ihnen sollen im Folgenden ausführlicher betrachtet werden.³⁹⁵ Während journalistische Fotografien in den Nachrichtenmedien oft namenlos zirkulieren, ist die Autorschaft im Wettbewerbsarchiv eine wichtige Kategorie.³⁹⁶ Der unbekanntem oder ungenannten fotografischen Urheberschaft kommt damit eine besondere Bedeutung zu.

Die früheste anonyme Aufnahme von 1982 zeigt der Bildlegende zufolge die Exekution von Gegnern der Islamischen Revolution im Iran (Abb. 11). Bei einem extrem tiefen Horizont nimmt der blassblaue Himmel den größten Teil der Bildfläche ein, den vier als Galgen dienende Kräne dominieren. Der zentrale mächtige Kranarm ragt in einer von links nach rechts durch die Bildfläche führenden Diagonalen über die Gebäudekulisse im Hintergrund hinaus und beherrscht die schwächliche Figur des Erhängten. Deren Leblosgkeit potenziert sich in der formalen Isolation vor dem leeren Hintergrund des Himmels. Das durch die tendenzielle Unschärfe der Fotografie zusätzlich verschleierte Geschehen befindet sich in einer unwägbaren Distanz, in der auch die beiden Männergruppen im Mittelgrund und die bewaffneten Soldaten auf den Häuserdächern schemenhaft ohne deutliche Mimik und Gesten bleiben. Dagegen erscheint das Profil eines männlichen Hinterkopfes am unteren Bildrand in einer zugleich unvermittelten und unmittelbaren Nähe. Das zu Boden gewandte und vom Rand der Fotografie abgeschnittene Gesicht wendet sich weder dem Hinrichtungsgeschehen noch der Kamera zu. Auf diese Weise verharrt die Fotografie in einer unheimlichen Spannung zwischen der verstohlenen Perspektive des anonymen

³⁹⁵ Die dritte, im Folgenden nicht besprochene anonyme Fotografie ist von 1997 aus dem algerischen Bürgerkrieg und zeigt die Bergung einer Frau mit durchschnittener Kehle aus einem Brunnen.

³⁹⁶ Vgl. die Funktion der Autorschaft in Anlehnung an künstlerische Strategien im *new color photojournalism*, erläutert im Abschnitt „Fotogeschichtliche Revisionen humanistischer Fotografie“, Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft. Siehe auch den Hinweis auf die institutionalisierende und autorisierende Bedeutung der Autorschaft im Abschnitt „Historisierung und Verwissenschaftlichung“, Kapitel II.3. Diskursive Transformationen in den World Press Photo-Jahrbüchern und Newslettern.

Fotografen in unbemerkter Randposition und der Ungeheuerlichkeit des Geschehens inmitten eines unaufgeregten Publikums.

Die im Bild fehlende Resonanz der Hinrichtung bewirkt eine latente Ereignishaftigkeit an den Rändern der Fotografie und in den unscharfen Bildgründen. Indem die Aufnahme keine Position der Fotografin als Anhaltspunkt der Bilderschließung vermittelt und sich in dem gesichtslosen Personal keine Bezugspersonen der Bildbetrachtung identifizieren lassen, setzt sich die Anonymität des Fotografen ästhetisch im Bild und in der Rezeption fort. Die Betrachterin wird weniger zur Zeugin des in der Fotografie gezeigten Ereignisses als eines prekären fotografischen Prozesses. Dieser legt nahe, die nicht ausgewiesene Autorschaft als einen bewussten Verzicht zum Schutz der Produzentinnen und Vermittler des Bildes zu verstehen. Das bestätigt der doppelseitige Abdruck des Bildes in Schwarzweiß in einer Novemberausgabe der Zeitschrift *Stern* von 1982. Hier erläutert ein kurzer Kommentar die politische Situation in der 1979 ausgerufenen „Islamischen Republik“, beginnend mit den Worten: „An Kränen aufgehängt werden Regime-Gegner den Bürgern der iranischen Stadt Hamadan zur Abschreckung vorgeführt. Die Revolutionswächter des Ayatollah Khomeini auf den Dächern und in den Fenstern halten die Menge unter Kontrolle. Diese grausame Dokumentation alltäglicher persischer Justiz wurde vor fünf Wochen mit einer Kleinkamera heimlich fotografiert und auf geheimen Wegen nach Deutschland geschmuggelt.“³⁹⁷

Diese besondere Produktions- und Rezeptionssituation grenzt sich deutlich von der Aufnahme einer Hinrichtung ab, die James Nachtwey 1996 im Rahmen einer Reportage über den Vormarsch der Taliban in Afghanistan machte (Abb. 12a). Die Schwarzweißfotografie erfasst nur einen Ausschnitt der hölzernen Galgenkonstruktion und porträtiert in der rechten Bildhälfte aus unmittelbarer Nähe einen der beiden exekutierten Männer, die laut Bildlegende des Mordes an einem Schäfer schuldig gesprochen sind. Die Betrachterin blickt leicht hinauf in das halbseitig verschattete Gesicht des Leichnams: der um seinen Hals gewundene Strick führt nach oben aus dem Bild hinaus, während ein Teil seiner Beine vom unteren Bildrand abgeschnitten wird. Links hinter dem auf diese Weise frontal ausgestellten Toten ist der zweite Hingerichtete in diametraler Rückenansicht zu sehen. Dahinter schließt das Bild eine lückenlose Reihe von Zuschauern ab, mit denen sich der Fotograf auf Augenhöhe befindet. Der Eindruck greifbarer Nähe entsteht durch diese extreme Ausschnitthaftigkeit, die das Bildpersonal erst ab den Knien ohne sichtbaren Boden und landschaftlichen Horizont erfasst. Die perspektivische Konzentration auf den

³⁹⁷ N.N.: Schlimmer als beim Schah, in: *Stern*, 11.11.1982, S. 76f.

Vordergrund bewirkt eine räumliche Reduktion und blendet jegliche kontextuellen Bedingungen aus, sodass die personale und motivische Konstellation zugleich den formalen Rahmen der Komposition bildet. In dieser ästhetischen Intensivierung nehmen das männliche Personal und ein Stuhl die untere Hälfte des Bildes ein, während einzelne Pfosten des Galgens durch den Himmel in der oberen Bildhälfte führen. Nur die Gestalt des exekutierten Mannes im unmittelbaren Vordergrund reicht über die Köpfe der bildinternen Zuschauer und die Baumkronen dahinter. Dabei stellt der auf den Vollzug der Exekution verweisende Stuhl einen narrativen Zusammenhang her, der mit den Momenten des Davor und Danach eine zeitliche Dimension in das Bild integriert.

In der Hinrichtungsaufnahme aus dem Iran existiert keine vergleichbare Zeitlichkeit, die Fotografie bleibt ohne eine bestimmende Narration. Die formale Herausstellung des einen Getöteten verortet dessen Figur in einer verdinglichenden Ferne. In Nachtweys Aufnahme hingegen verstärkt die kompositorische Isolation die direkte physische Konfrontation mit dem hingerichteten Mann, zu dem sich die Bildbetrachterin ebenso in Bezug setzen muss wie zu der Menge der Zuschauer. Deren Gesichtszüge sind im Gegensatz zu der anonymen Fotografie von 1982 erkennbar. Der zurückhaltende Ernst und die starre Gefasstheit der Männer verleihen der Szene die Statik eines angespannten Schweigens und bilden hinter dem gebrochenen Blick des Exekutierten eine distanzierte Folie. Damit sind die bildinternen Zuschauer eher auf die Präsenz des Fotografen ausgerichtet, als dass sie auf das Ereignis der Hinrichtung Bezug nehmen. Der Blick der Bildbetrachterin interagiert zwischen diesen weder als Henker noch als Sympathisanten zu identifizierenden Zuschauern, dem durch die Bildlegende als Mörder ausgewiesenen Gehängten und der projizierten Anwesenheit des US-amerikanischen Fotografen. In diesem Blickwechsel entsteht eine tiefe „Verunsicherung gegenüber der Möglichkeit der Annahme eines verlässlichen gemeinsamen Raumes“.³⁹⁸ Der Medienwissenschaftler Reinhold Göring sieht darin die Faszination von Gewaltdarstellungen, „als ob wir in den Szenen einer plötzlichen Durchbrechung eines als potentiellen oder intersubjektiven mentalen Raum erlebten Bildes immer wieder neu das Gefühl der Unzuverlässigkeit sozialer Bindungen verhandeln.“ Hinrichtungsaufnahmen stellen somit immer wieder die Frage nach den Bedingungen und Grenzen von Gemeinschaften und ihren sozialen Räumen.

³⁹⁸ Reinhold Göring: Die Schreckensseite der Sichtbarkeit. Traumabilder, in: Antje Kapust; Bernhard Waldenfels (Hg.): Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten, München 2010, S. 117–133, hier S. 127. Siehe hier auch im Folgenden.

Exkurs über die Ikonografie der Hinrichtung

Die ethischen und ästhetischen Komplexitäten, die im Vergleich der anonymen Fotografie aus dem Iran mit der Aufnahme von einem der prominentesten Fotojournalisten auftreten, verweisen auch auf den kunstgeschichtlichen Kontext von tradierten Ikonografien der Hinrichtung. Wolfgang Kemp unterscheidet dabei zwischen vier historischen Bildtypen.³⁹⁹ Eine erste Gruppe bilden die Illustrationen, die in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rechtshandbüchern sowie in enzyklopädischen und ethnografischen Werken zu finden sind. Davon grenzen sich in Form und Funktion die Gerechtigkeitsbilder in den Rats- und Gerichtsstuben der Zeit ab, die biblische, mythische oder historische Exempla präsentieren. Mit diesen beiden Bildtypen lassen sich die Hinrichtungsfotografien weder ästhetisch noch funktional vergleichen. Mediengeschichtlich von Bedeutung sind hingegen die frühneuzeitlichen Flugblätter und andere Grafiken, die Exekutionen zum Zweck der Dokumentation und Information abbilden. Kemp nennt das von einer Zuschauermenge umringte Schaugerüst als Standardmotiv der Flugblätter, dessen Ausschnittbarkeit den Kreis des Publikums um die Bildbetrachter erweitert. Der Mitvollzug durch das zuschauende Volk gehörte zum Ritual der öffentlichen Hinrichtung, um die Rechtsgültigkeit des Urteils zu bezeugen und an der Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung zu partizipieren. Zugleich waren die Zuschauer in den zum Teil volksfestartigen Inszenierungen begeisterte Schaulustige eines großen Gewaltspektakels.⁴⁰⁰

Nach den frühneuzeitlichen Visualisierungen entdeckte die Historienmalerei im 18. Jahrhundert die Hinrichtung als künstlerisches Sujet, während der Vollzug der Todesstrafe im 19. Jahrhundert aus dem öffentlichen Raum Europas hinter die Gefängnismauern verschwand.⁴⁰¹ Dieser Wandel der Bildpraktiken folgt einer veränderten Kodierung strafrechtlicher Gewaltanwendung, in der sich, so die These von Jürgen Martschukat, eine Transformation des kulturellen Selbstverständnisses ausdrückt.⁴⁰² Im Akt der Hinrichtung materialisieren sich demnach die Konzepte von ‚Gemeinwesen‘, ‚Mensch‘ und ‚Publikum‘, die im Zuge der europäischen Aufklärung durch die Paradigmen der Empfindsamkeit, Rationalität und Zivilisation neu begründet werden. Mit der Säkularisierung des

³⁹⁹ Siehe im Folgenden Wolfgang Kemp: Exekution, in: Uwe Fleckner; Martin Warnke; Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Band 1: Abdankung bis Huldigung, München 2011, S. 277–283.

⁴⁰⁰ Vgl. auch Richard van Dülmen: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit, München 1995 (Erstausgabe 1985), S. 147.

⁴⁰¹ Kemp 2011, S. 281f.

⁴⁰² Siehe im Folgenden Jürgen Martschukat: Inszeniertes Töten. Eine Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Köln; Weimar; Wien 2000.

Strafrechts und der kulturellen Selbstdeutung der Zivilisiertheit ersetzen die Ziele der Prävention und Besserung in Europa die vormaligen Funktionen der Abschreckung und Reinigung.⁴⁰³ Der „amüsierte ‚Pöbel‘ am Schafott“ gerät in diesem Prozess zum „Schreckgespenst“ der bürgerlichen Kultur, die den Topos des lustvollen Gewaltkonsums durch die irrationalen Massen etabliert und die Gewalt als ein Element des Barbarischen, Archaischen und Unzivilisierten konstruiert.⁴⁰⁴ Die öffentliche Entsinnlichung der Strafpraxis mit der gesellschaftlichen Tabuisierung und Unsichtbarkeit extremer Gewaltakte führt jedoch zu keiner tatsächlichen Gewaltlosigkeit. Die Faszinations- und Anziehungskraft elementarer Gewalt entwickelt sich im Modus des Heimlichen, es entstehen neue Formen des Voyeurismus, die durch die illustrierte Presse um die Wende zum 20. Jahrhundert bedient werden.⁴⁰⁵

Die in diesem kulturellen Transformationsprozess ausgehandelten ethischen und politischen Verhältnisse von Sichtbarkeit und Gewalt werden auch durch das neue fotografische Medium mitbestimmt. Anton Holzer macht deutlich, dass die Fotografie nicht nur der Repräsentation von gewaltsamen Tötungen dient, sondern als Protagonistin im spektakulären Blickdreieck von leblosen Körpern, Schaulustigen und Fotografen agiert.⁴⁰⁶ Dies gilt für die zahlreichen Aufnahmen von rassistischen Lynchmorden in den USA zwischen 1880 und 1930, die eine begeisterte Rezeption fanden, wie auch für die um die Jahrhundertwende zirkulierenden Fotopostkarten von Hinrichtungen in außereuropäischen Ländern, die den öffentlichen Tötungsakt als „exotische“ und „barbarische“ Praxis in fernen Ländern präsentieren.⁴⁰⁷ Demgegenüber gewährten die Fotografien in der frühen europäischen Presse einen ebenso exklusiven wie regulierten Blick auf die Exekutionen hinter den heimischen Gefängnismauern. Sichtbarkeit und Gewalt stehen somit in spannungsreichen Verhältnissen von nah und fern, öffentlich und privat, Eigenem und Fremden, die sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts in den privaten Hinrichtungsfotografien der Soldaten aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg fortsetzen. Darin treten Mörder und Zuschauer mit belustigten, stolzen oder neugierigen Gesichtern auf, die in inszenatorischer Komplizenschaft mit dem Fotografen auf das Bild als Trophäe und Fetisch zielen. In dieser „Begegnung der Überlebenden unter dem Galgen“ sieht Holzer zudem einen Akt der

⁴⁰³ Ebd., S. 237.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 10, 105, 197.

⁴⁰⁵ Anton Holzer: *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918*, Darmstadt 2008, S. 169. Siehe hier auch im Folgenden, vor allem das Kapitel „Pornografie und Gewalt. Die langen Schatten von Abu Ghraib“, S. 166–179.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 94 und 169.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 171 und Anm. 10, S. 195.

Ermächtigung und Gemeinschaftsbildung, den die fotografische Augenzeugenschaft verstärkt und konserviert.⁴⁰⁸ Die Ambivalenz dieser Fotografien drückt sich letztlich in ihrem Bedeutungswandel von „voyeuristischen Beutestücken“ zu „erdrückenden Beweisen“ verbrecherischer Handlungen aus, die eine zwiespältige Rezeption von tabubesetzter Scham und visueller Lust, von Faszination und Schrecken begleitet.⁴⁰⁹ Die sozial- und mediengeschichtlichen Dimensionen der Ikonografie der Hinrichtung verdeutlichen somit die ambivalente Position der Zuschauerin zwischen Zeugenschaft, Voyeurismus und Komplizenschaft.⁴¹⁰

Die Hinrichtungsaufnahmen aus dem Iran und aus Afghanistan fügen sich im Vergleich mit den fotografischen Darstellungstraditionen weder in ein exotistisches noch in ein verbrecherisches Dispositiv. Sie führen das prekäre Verhältnis von fotografischer Affirmation und Anklage nicht nur durch die Interdependenz von formalen und inhaltlichen Strukturen vor, sondern auch durch die Konfrontation mit den motiv- und bildgeschichtlichen Bedeutungsrelationen. Diese Ebene konkretisiert sich in einer weiteren, durch die Bildlegende nicht genauer benannten Aufnahme aus Nachtweys Afghanistan-Reportage (Abb. 12b). Alleiniger Gegenstand der Fotografie ist eine große Ansammlung von Zuschauern, die die gesamte Breite und die halbe Höhe der Bildfläche einnehmen. Auch über die Horizontlinie der im Hintergrund von Gebäuden gerahmten Menge erheben sich Schaulustige, die die beiden Bäume in der Mitte erklommen haben. Die Gewänder und Kopfbedeckungen des ausschließlich männlichen Publikums deuten auf einen räumlichen Kontext im Nahen oder Mittleren Osten hin, was den im Wettbewerbsarchiv ausgewiesenen Entstehungsort der Reportage in Afghanistan bestätigt. Der Grund für diesen Volksauflauf ereignet sich im Rücken der Bildbetrachterin, sodass sich einige der gespannten Gesichter direkt der Kamera zuwenden, während andere ihren Blick schräg an dem Fotografen vorbei auf das Geschehen jenseits des Bildes richten. Durch diese elliptische Komposition schafft die Fotografie in der Abwendung von dem die Masse motivierenden Geschehen eine doppelte Ereignisstruktur. Diese entspricht keiner Spiegelung der Betrachtungsverhältnisse an dem zentral im Bild fokussierten Toten wie in der zuvor analysierten

⁴⁰⁸ Ebd., S. 95 und 100, im Folgenden insbes. S. 110, 152, 166.

⁴⁰⁹ Die gemischten Empfindungen in Anbetracht von Fotografien extremer Gewalt werden auch mit Erotik und Sexualität oder Pornografie in Zusammenhang gebracht. Dieser Diskurs geht zurück auf die Betrachtungen der Fotografien chinesischer Folter in Georges Bataille: *Die Tränen des Eros*, München 1981 (*Les larmes d'Éros*, 1961). Zur Kritik dieser hier nicht weiter verfolgten (psychoanalytischen) Perspektivierung siehe auch den Abschnitt „Ästhetisierung und Ethik des Schönen“ im Kapitel IV.8. Medienkritische Revisionen des Leidens in der Fotografie.

⁴¹⁰ Vgl. Holzer 2008, S. 166.

Aufnahme der Afghanistan-Reportage.⁴¹¹ Indem sich der Fotograf parallel zum Ereignis postiert, beschränkt sich das Bild des Publikums auf den sekundären Teil der Hinrichtungsikonografie, dessen imaginative Vervollständigung um das Hauptgeschehen im Rückgriff auf die Darstellungstradition geschieht. Der Fotograf nimmt dabei eine dem mutmaßlichen Hingerichteten analoge Position ein, sodass er in Konkurrenz zu diesem selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit gerät. In dieser Kollision von Blicken, in der das schaulustige Publikum Gegenstand der Betrachtung wird, indem sich der Fotografierende einer Zuschauermenge exponiert, lösen sich sämtliche visuellen Pole auf, sodass sich jede Beobachterposition zugleich zur Anschauung bringt. Statt das ‚Theater des Todes‘ zu repräsentieren oder zu inszenieren, wird diese Fotografie zur Bühne der Blicke, die in Bezug auf das tradierte Hinrichtungsszenario mit einer spezifischen Ikonografie wie auch im konkreten Rahmen von Nachtweys Bildreportage auf den Entstehungskontext einer Exekution schließen lassen. Auf das Bild der Zuschauer folgt im World Press Photo-Archiv die zuvor betrachtete Aufnahme der beiden des Mordes beschuldigten erhängten Männer und legt mit dieser sequenziellen Reihung eine komplementäre Zuordnung nahe.

Anonyme Subversionen fotojournalistischer Kontexte

Die zweite anonyme Position fotografischer Augenzeugenschaft im World Press Photo-Archiv ist die Reportage über die Hinrichtung von zwei sogenannten „Konterrevolutionären“ nach der Niederschlagung der Demonstrationen auf dem Tian’anmen-Platz in Peking (Abb. 13a–d). Die Bildlegende informiert, dass beide Männer der Brandstiftung an Lastwagen beschuldigt und zum Tode verurteilt wurden. Die politische Aussage der von der World Press Photo-Jury lobend erwähnten Bildserie kontrastiert mit dem Pressefoto des Jahres von Charlie Cole, das zum Symbolbild der chinesischen Protestbewegung geworden ist. Der sogenannte *Tank Man* vermittelt weder die Brutalität noch die Ausmaße des durch das Massaker der chinesischen Armee im Juni 1989 beendeten Volksaufstandes; die Fotografie inszeniert in der Konfrontation eines einzelnen Mannes mit der Panzerkolonne den moralischen Triumph der heldenhaften Standhaftigkeit des Individuums über die

⁴¹¹ In diesem Sinne spricht Robert Felfe von einem zweiten Ereignis in der um 1880 entstandenen Aufnahme eines von Zuschauern umgebenen Opfers der amerikanischen Lynchjustiz, die zum einen den Lynchmord zeige und zugleich das Ereignis des Fotografierens beinhalte (Robert Felfe: Zeitformen von Fotografie, oder: Kann man in Bildern handeln?, in: Thomas Kisser (Hg.): Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800, München 2011, S. 387–404, hier S. 400f).

militärische Macht staatlicher Gewalt.⁴¹² Demgegenüber stellt die mit Juli 1989 datierte Reportage die Vergeblichkeit des Aufstandes in der gewaltsamen Tötung zweier Männer dar. Mit dieser totalen Zerstörung des individuellen Lebens durch die staatliche Repressionsmacht geben die Aufnahmen eine der Bildikone des *Tank Man* entgegengesetzte Deutung der historischen Ereignisse in China vor.⁴¹³ Dabei bleibt die Identität des als „Pascal G.“ benannten Fotografen unbekannt; im World Press Photo-Archiv fehlen die regulären Informationen zu seiner nationalen Herkunft noch finden sich Auskünfte über die Zugehörigkeit zu einer Fotoagentur, die Auftraggeber der Fotografie oder über die Publikationsorgane. Der Abdruck der Reportage erfolgte aufgrund ihrer verzögerten Zirkulation in den westlichen Medien erst im World Press Photo-Jahrbuch von 1991 und gibt dort im Bildkommentar Anlass zu einer Spekulation über das Schicksal des auf Charlie Coles Aufnahme identifizierten und als vermisst geltenden Wang Weilin.⁴¹⁴ Das *Independent Magazine* konnte die von der Bildagentur Agence VU vertriebenen Fotografien im Juni 1990 unter der Bedingung publizieren, dass weder Ort und Zeit der Exekutionen noch die Identität des im Auftrag der chinesischen Regierung arbeitenden Fotografen namentlich veröffentlicht werden.⁴¹⁵ Die Anonymität des Bildproduzenten steht damit im Kontrast zu dessen intimer Nähe zum Hinrichtungsgeschehen, die an die kompliziertere Unmittelbarkeit der Fotografien von Verbrechen aus dem Zweiten Weltkrieg erinnert.⁴¹⁶

Die im World Press Photo-Archiv zehn Bilder umfassende farbfotografische Serie beginnt mit der Verlesung des Todesurteils vor dem jüngeren der beiden Angeklagten und seiner Fesselung (Abb. 13a), drei weitere Aufnahmen zeigen in chronologischer Folge den unmittelbaren Vollzug der Hinrichtung: die beiden Verurteilten auf Knien; der Moment des Ansetzens der Gewehre; die im Augenblick kurz nach dem Schuss vorn übergekippten Körper der Getöteten mit den zurückweichenden Figuren des Erschießungskommandos (Abb. 13b). Der zweite Teil des Hinrichtungsrituals ist in vier Bildern festgehalten: die

⁴¹² Zu den ideologischen Implikationen dieser Aufnahme siehe Benjamin Drechsel: Der Tank Man. Wie die Niederlage der chinesischen Protestbewegung von 1989 visuell in einen Sieg umgedeutet wurde, in: Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 566–573 und Hariman; Lucaites 2007, Kapitel 7: Liberal representation and global order. Tiananmen Square, S. 208–242.

⁴¹³ Weitere, hier nicht besprochene Perspektiven auf das Ereignis sind im World Press Photo-Archiv die Aufnahmen von Stuart Franklin, Honorable mention, Spot News, 1989; Jacques Langevin, Honorable mention, Spot News stories, 1989.

⁴¹⁴ World Press Photo Yearbook 1991, S. 28.

⁴¹⁵ Killing the chickens, in: Mary Panzer: Things as they are. Photojournalism in context since 1955. World Press Photo 50, London 2006, S. 266–267. Die Reportage ist hier in ihrem ursprünglichen Publikationskontext des *Independent Magazine* reproduziert, wobei der Mangel von Informationen zur Entstehung mit der Kontingenz fotografische Bedeutungen in Verbindung gebracht wird.

⁴¹⁶ Siehe dazu Kathrin Hoffmann-Curtius: Trophäen in Brieftaschen. Fotografien von Wehrmachts-, SS- und Polizeiverbrechen, in: Gisela Ecker; Claudia Breger; Susanne Scholz (Hg.): Dinge. Medien der Aneignung – Grenzen der Verfügung, Königstein 2002, S. 114–135 und Holzer 2008.

Feststellung des Todes; die Wendung der beiden Toten auf den Rücken; um dann auf ihren Körpern Schmähschilde mit den Aufschriften „den Brandstifter [Name des Hingerichteten] durch Erschießen hinrichten“⁴¹⁷ zu drapieren; und schließlich die Aufnahme, die einen mit der Kamera über einen der beiden Leichname gebeugten Fotografen zeigt (Abb. 13d). Während die Uniformen der Umstehenden auf einen nichtöffentlichen Vollzug der Hinrichtung schließen lassen, sind die Schmähschilde und Reporter Zeichen für eine intendierte, staatlich kontrollierte Öffentlichkeit. Als eine solche Auftragsproduktion folgen auch die Fotografien der Reportage in ihrer ästhetischen Konstitution dem strengen Protokoll der Machthaber. Die um einen sachlichen Überblick und kausale Nachvollziehbarkeit bemühte Perspektive der Berichterstattung unterscheidet sich stark von Nachtweys Blickwinkeln, dessen essayistisch komponierte Reportage aus Afghanistan verschiedene Impressionen ohne einen direkten narrativen Zusammenhang festhält.

Die Erschießung der „Konterrevolutionäre“ als öffentlichkeitswirksames Exempel vermittelt ein programmatisches Bild der Serie, das als einziges nicht auf dem Richtplatz, sondern im Rahmen einer Pressekonferenz entstanden ist (Abb. 13c). Hinter dem frontalen Podiumstisch sitzen zwei uniformierte Funktionäre vor einer Wand mit dem Schriftzug „Konferenz zur Veröffentlichung von Nachrichten“. Der links positionierte Funktionär ist im Begriff, sich an die Pressevertreter ihm gegenüber und damit auch an die Bildbetrachterin zu wenden. Diese unmittelbaren Adressaten seiner Rede bilden in der Rückenansicht eine das Podium rahmende Silhouette von Repoussoir-Figuren, die sich von zwei Tischreihen am unteren Bildrand getrennt in den Raum Richtung Podium hinein staffeln. Diesseits der vordersten Tischfront befinden sich zwei Personen an den beiden äußeren Bildrändern so dicht vor der Kamera, dass sich ihre Oberkörper nur als verschwommene Schatten auf der Bildfläche abzeichnen. Die rechte von ihnen hält als *alter ego* des Fotografen eine Fotokamera vor ihr Gesicht, während zwischen diesen beiden Randschemen in der Mitte der Zuschauerbank ein Mann im weißen T-Shirt die Position der Bildbetrachterin in den Bildraum überträgt. Mit seinem dem Podium zugewandten Kopf stellt er zugleich das Pendant zu dem Funktionärsschatten an der Rückwand dar. In der mittleren Ebene zwischen Podium und Zuschauerbänken steht links ein Kamermann, dessen Kollege an der gegenüberliegenden Seite nur in einem schmalen Ausschnitt hinter der monumentalen Silhouette im unmittelbaren Vordergrund zu sehen ist. Seine Videokamera wirft einen umso auffälligeren Schatten an die im Kunstlicht gelblich gefärbte Wand hinter dem Podium und bildet ein zweites Schattenmotiv neben den Umrissen des Funktionärs, dessen

⁴¹⁷ Für diese und die folgende Übersetzung aus dem Chinesischen danke ich Anne Schmiendl.

Kopf sich zugleich auf der Tischplatte der ersten Zuschauerbank spiegelt. Diese fotografischen Dopplungs- und Verweisstrukturen im Bild führen die medialen und inszenatorischen Dimensionen der Repräsentation vor und verorten die in der Reportage sequentiell dokumentierte Exekution innerhalb einer staatlichen Bildpolitik. Durch die Figuren der Fotografen und Kammermänner und den mit ihnen integrierten Bedingungen der Bildproduktion sowie durch die formalen Reflexionen der Schatten und Spiegelungen entstehen visuelle Relationen, in denen die politischen und ästhetischen Bedeutungsebenen von Präsentation und Repräsentation changieren. Dieses reflexive Potential des Bildes entwickelt unter der Aufsicht staatlicher Autorität nicht die offensive Wirkung einer widerständigen Ästhetik. Ein subversives Moment entsteht erst im Transfer der Aufnahmen aus dem Kontrollbereich der chinesischen Bildpolitik in den globalen Medienkontext westlicher Agenturen, Zeitschriften und Wettbewerbe, die eine Rezeption gegen die ursprüngliche Intention der Abschreckung ermöglichen. Die Anonymität der Fotografien fungiert dabei als Gütekriterium, die den politischen Aufklärungswert der Bilder begründet und authentifiziert. Dem kommt auch die lobende Erwähnung der Reportage im World Press Photo Wettbewerb von 1991 nach, der mit dieser postumen Auszeichnung von dem chronologischen Ausschlusskriterium abweicht.⁴¹⁸ Damit widersetzen sich die Fotografien nicht nur der staatlichen Medienkontrolle in China; teilweise unterlaufen sie auch die Aktualitätsstandards der ‚westlichen‘ Medienkommunikation.

Im Vergleich zu der Reportage aus China ist der anonymen Hinrichtungsaufnahme aus dem Iran der widerständige Gestus ästhetisch inhärent (Abb. 11). Deren Unschärfe und die distanzierte Perspektive des Außenseiters vermitteln die Bedingungen einer heimlichen Zeugenschaft und verbotenen Publikation. Die mit den beiden Beispielen der staatlich inszenierten Gewalt in China und im Iran zu beobachtende paradoxe Semantik der fotografischen Anonymität von Ungewissheit und Evidenz resultiert aus dem Widerstreit zwischen dem Ursprungsmythos der Fotografie, dem autorlosen Bild als natürliches Zeichen und automatisches Abbild der Realität, und der Bedeutung der Autorschaft als ethische und politische Position. Demgegenüber besteht James Nachtweys fotografische Autorität in dem Privileg des unbeteiligten US-amerikanischen Staatsbürgers, eine offizielle Position einzunehmen, die sich durch die persönliche Distanz zu dem fotografierten Ereignis

⁴¹⁸ Die Kategorie „Special mention“ wurde 1970 eingeführt, um die Aufnahmen der Raumfahrtmission Apollo 11 im Jahr 1969 im Wettbewerb zu berücksichtigen. Da die Bilder der Mondlandung nicht von einem professionellen Fotojournalisten aufgenommen wurden, erfüllen sie nicht die notwendigen Wettbewerbsbestimmungen. Dennoch wäre die beabsichtigte visuelle Jahresbilanz ohne diese Fotografien unvollständig, sodass World Press Photo seitdem in solchen Einzelfällen die Auszeichnung der lobenden Erwähnung vergibt (<http://www.worldpressphoto.org/history-contest>, abgerufen am 2.3.2015).

definiert. Während die anonymen Fotografien in einer direkten Abhängigkeit zum aufgenommenen Hinrichtungsgeschehen stehen, indem die fotografische Produktion an den Bedingungen der fotografierten Exekution partizipiert und damit den Fotografen persönlich mit dem Entstehungskontext verbindet, stellt Nachtwey erst durch die Fotografie einen existentiellen Bezug zum Ereignis her, der auf den Moment des Bildes beschränkt bleibt.

5 Integrative versus invasive Bildstrategien

Perspektiven der Identifikation

Die Analyse der fotojournalistischen Autoritäten und Anonymitäten hat die existentielle und politische Brisanz der fotografischen Augenzeugenschaft vorgeführt, die in den vielfachen Opfer- und Täterperspektiven des World Press Photo-Archivs zu einer Provokation wird. Diese Perspektiven kennzeichnen überschaubare Kompositionsmuster, deren komplexitätsreduzierende Bildästhetik den dargestellten Konflikt polarisiert und damit politisch zu pauschalisieren droht. Doch gerade in dieser bildlichen Vereinfachung löst sich die Dualität von fotografischem Subjekt und Objekt auf. Denn in den identifikationsstiftenden Aufnahmen aus Sicht der Opfer oder Täter hat die Betrachterin neben dem Fotografen explizit Anteil an dem Verhältnis von persönlichem Leben und öffentlichem Ereignis, das die fotografische Augenzeugenschaft konstituiert.

Der Franzose Patrick Robert fotografiert seit 1982 regelmäßig die kriegerischen Konflikte auf dem afrikanischen Kontinent.⁴¹⁹ Seine im World Press Photo-Wettbewerb mit dem zweiten Preis der „Spot News“ ausgezeichnete Aufnahme aus Liberia von 1992 zeigt die Rückseite eines Hinrichtungspfahls, der das Bild senkrecht in zwei Hälften teilt und dabei die mutmaßlich geschundene Gestalt des Getöteten partiell verbirgt (Abb. 14). Der Bildlegende zufolge handelt es sich um einen des Mordes verdächtigten Soldaten, der in einer disziplinarischen Maßnahme gegen willkürlich Tötungen und Plünderungen von einem Erschießungskommando der nationalen Armee zunächst durch die Straßen getrieben und dann öffentlich hingerichtet wurde. Der liberianische Bürgerkrieg hatte 1989 begonnen, als das Land mit dem Ende des Ost-West-Konfliktes seine strategische Bedeutung

⁴¹⁹ Exhibits: AFRICA by Patrick Robert, <http://www.warphotold.com/?section=museum&page=2&item=4&exhibition=7> (abgerufen am 7.5.2015).

für die USA verlor, und dauerte vierzehn Jahre, in denen mehr als 200.000 Menschen starben.⁴²⁰

Der Hingerichtete ist nur durch die hinter dem Pfahl gefesselten Händen und die nackten Arme zu erfassen, während sein Kopf hinter dem vorgebeugten Rumpf des zur Seite gekippten Oberkörpers verschwindet. Auf diese Weise findet eine ästhetische Übersetzung der gewaltsamen Tötung in die dem fotografischen Blick entzogene, kopflose Figur statt. Ihren Anblick spiegeln die frontal aufgenommenen Gesichter der Schaulustigen, die sich vor dem Exekutionspfahl drängen.⁴²¹ Sie nehmen fast die gesamte Bildfläche ein und geben nur einen schmalen Landschaftshorizont über ihren Köpfen frei. Der Kontrast zwischen dem gesichtslosen Hinrichtungsoffer und der frontalen Aneinanderreihung der Köpfe im Publikum verstärkt sich dadurch, dass diese Zuschauenden vor allem Kinder sind. Während die symbolische Unschuld und Schutzbedürftigkeit des Kindes in einem radikalen Gegensatz zu der Brutalität der Exekution stehen, vermittelt die sprichwörtliche kindliche Neugier die Zwielfichtigkeit gemischter Empfindungen in Anbetracht des Schreckens. Die Interferenzen von Faszination und Entsetzen zeichnen sich in den unverhohlenen expressiven Mienen ab und werden in den Posen der vornehmlich anwesenden Jungen verkörpert. Mehrere von ihnen schützen Nase und Mund hinter ihrer vorgehaltenen Hand oder ihrem hochgezogenen T-Shirt; besonders exponiert sind die beiden Jungen links in der vordersten Reihe, denen sich der Oberkörper des Getöteten entgegen zu beugen scheint. Der eine im rötlich verwaschenen T-Shirt verschränkt die Arme abwehrend über der Brust und streckt zugleich den Hals leicht vor in Richtung des exekutierten Mannes, als wollten seine Augen sich des Gesehenen durch Berührung vergewissern. Der Ausdruck seiner vage aufeinander ruhenden Lippen changiert zwischen einem zurückgehaltenen Lachen, unterdrückter Angst und aufkommendem Ekel. Sein Nachbar hat breitbeinig stehend, mit an seinem nackten Oberkörper herabhängenden Armen eine herausfordernde Pose eingenommen. Er hält den Kopf leicht gesenkt und fixiert mit seinen etwas von unten

⁴²⁰ Für weitere Hintergründe zum liberianischen Bürgerkrieg siehe die Ausführungen von Klaus D. Loetzer: Liberia, in: Wolfgang Gielert (Hg.): Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 244–253.

⁴²¹ Die indirekte Darstellung des Schreckens ist ein auf den Perseus-Mythos zurückgehender Topos. Siegfried Kracauer beschreibt mit dem unerträglichen Anblick der Medusa die medientheoretische Dimension der Visualisierung von Gewalt. Demnach machen die „Abbilder auf dem Schild oder der Leinwand“ dem Zuschauer die unfassbare Realität des Grauens zugänglich, indem die medialen Reproduktionen in ihrer vermittelnden, ästhetischen Distanz eine emanzipatorische Erfahrung des Schreckens ermöglichen (Siegfried Kracauer: Werke, Band 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main 2005 (Theory of film. The redemption of physical reality, 1960), S. 467ff). Im 21. Jahrhundert setzen die Fotografien von entsetzten Gesichtern der Passanten nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 in New York den Topos in paradigmatischer Weise fort. Linda Hentschel kritisiert Kracauers Theorie als Immunisierung und Errettung des souveränen Betrachtersubjektes (Vorlesung Medien, Ethik und Gewalt, Wintersemester 2014/15, Humboldt-Universität zu Berlin).

aufschauenden Augen die vermutlich übel zugerichtete Leiche. In dieser paradoxen Angriffshaltung gegenüber dem Toten konzentriert sich die diffuse Bedrohung, die in der Konfrontation mit dem Exekutierten besteht.

Kinder sind in verschiedener Weise Teil der Visualisierung von Kriegen; zu den medialen „Referenzbildern“ (Martin Hellmold⁴²²) des Krieges in Liberia gehören vor allem Aufnahmen von Kindersoldaten.⁴²³ Diese fügen sich in die dominierenden Diskurse der Ethnizität und der Barbarei, die die politischen und ökonomischen Hintergründe von kriegerischen Konflikten auf dem afrikanischen Kontinent systematisch ausblenden.⁴²⁴ Die Assoziierung von Kindern und Waffen ist aufgrund ihrer effektvollen Widersinnigkeit ein prädestiniertes fotografisches Sujet, das „scheinbare Unschuld mit offensichtlichem Übel koppelt“.⁴²⁵ Die Visualisierung des Kindes als Täter zeigt damit seine mehrfachen Opferchaft, die primär eine zwischenmenschliche Fürsorgebereitschaft statt ein politisches Urteil adressiert.⁴²⁶ In Roberts Fotografie erscheinen die Kinder nicht auf ihre Schutzbedürftigkeit reduziert. Während die geschilderten kontrastiven Elemente im Bild auf die schädigenden Folgen der Gewalterfahrungen für die psychische Entwicklung aufmerksam machen, visualisiert die mit Entsetzen gemischte Schaulust eine kindliche Wahrnehmungsperspektive zwischen unerschrockener Neugier und ängstlicher Vorsicht. Dabei scheinen die Kinder die Kamera im Rücken des Hingerichteten nicht zu bemerken, wodurch die Bildbetrachterin hinter beziehungsweise in dem am Pfahl ausgestellten Leichnam verschwindet. Diese perspektivische Identifikation weist als widersinnige Einfühlung in einen Toten die Betrachterin auf ihre Position vor dem Bild zurück. Dort steht sie in Bezug zu

⁴²² Martin Hellmold: Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Thomas F. Schneider (Hg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie, Film, Band 1: Vor dem Ersten Weltkrieg, der Erste Weltkrieg, Osnabrück 1999, S. 34–50.

⁴²³ „Das Foto eines Kindes mit Maschinengewehr ist zu einem Sinnbild der Brutalität und Verelendung in Afrika und für die besondere Unmenschlichkeit afrikanischer Kriege geworden. Die Existenz von Kindersoldaten führt zu eindeutigen moralischen Bewertungen, die die politische und moralische Legitimation von jenen Staatsarmeen oder Rebellenbewegungen in Frage stellen, die Kindersoldaten in ihren Reihen haben“ (Freya Grünhagen; Frank Schubert: Kindersoldaten in Afrika. Uganda und Mosambik in den 1980er Jahren, in: Dittmar Dahlmann (Hg.): Kinder und Jugendliche in Krieg und Revolution. Vom Dreißigjährigen Krieg bis zu den Kindersoldaten Afrikas, Paderborn u.a. 2000, S. 203–224, hier S. 203).

⁴²⁴ Zur politischen Funktion von Ethnizität in Liberia beziehungsweise in der medialen Berichterstattung siehe Philippa Atkinson: Deconstructing media mythologies of ethnic war in Liberia, in: Stuart Allan; Barbie Zelizer (Hg.): Reporting war. Journalism in wartime, London; New York 2004, S. 192–218. Atkinson weist darauf hin, dass im Widerspruch zu der Dominanz in den Medien Kindersoldaten nur 10% der Kämpfer ausmachten.

⁴²⁵ Mayes 1995, S. 83.

⁴²⁶ Gegen die pauschale Viktimisierung von Kindersoldaten wendet Susan Linfield ein, dass das Kind mit der Waffe zugleich eine kindliche Allmachtsphantasie auslebe (Susie Linfield: The cruel radiance. Photography and political violence, Chicago; London 2010, S. 143). Allerdings sind Abenteuerlust und Racheabsichten nur selten tatsächliche Motive für den Eintritt von Kindern in die Armee (Grünhagen; Schubert 2000, S. 221).

der Leerstelle im Bild, die die Verantwortung der im Bild unterrepräsentierten Elterngeneration betrifft.

Das von kolonialen Blickmustern determinierte Medienbild Afrikas mit der thematischen Dauerpräsenz von Hungerkatastrophen und ethnischen Konflikten⁴²⁷ ist in seiner medialen Erstarrung vergleichbar mit der Permanenz des israelisch-palästinensischen Konflikts in der Presse. Drastische Gewaltbilder signalisieren den Verlust politischer Orientierung im ständigen Zirkel extremistischer Anschläge, militärischer Gegenschläge und diplomatischer Verhandlungen. Im World Press Photo-Archiv radikalisiert Ahmed Jadallahs Fotografie aus dem im Gazastreifen gelegenen palästinensischen Flüchtlingslager Jabalya die Opferperspektive, die nicht über eine identifikationsstiftende Opferfigur vermittelt, sondern als Betrachterposition unmittelbar in den Bildraum integriert wird (Abb. 15). Die Aufnahme entstand während des Angriffs auf das Flüchtlingslager im März 2003, mit dem die israelische Armee auf ein Selbstmordattentat in Haifa reagierte. Die Kamera befindet sich dicht am Boden direkt hinter dem von rechts in den Vordergrund des Bildes hineinragenden toten Körper eines jungen Mannes, dessen dunkles Gewand über dem Bauch zerfetzt ist. Auf der gegenüberliegenden Seite steht vor dem sich andeutenden Häuserzug ein vom linken Bildrand angeschnittener weißer Kleinbus mit arabischer Aufschrift. Auf der senkrecht in den Bildraum führenden staubigen Fahrbahn liegen drei weitere Tote, über einen von ihnen beugt sich ein Mann im weißen Gewand, während im Hintergrund eine aufgebrauchte Menschenmenge zu erkennen ist.

Perspektivisch setzt sich die Straße in den Betrachtarraum fort, wobei der schräge Horizont des Bildes neben der affizierenden Untersicht, den angeschnittenen Motiven und der unvermittelten Nähe zu dem Toten von der unmittelbar in das Geschehen involvierten Kamera zeugt. Im Gegensatz zu der von Patrick Robert im Bildaufbau gewählten symmetrischen Statik fixiert der fotografische Aufnahmeprozess das aus dem Gleichgewicht geratene Blickfeld eines Betroffenen und evoziert den visuellen Eindruck eines gegenwärtigen Ereignisses. Die Bildlegende im World Press Photo-Archiv informiert über 15 Tote bei dem vorangegangenen Selbstmordattentat in Haifa und mindestens 11 getötete und mehr als 140 verletzte Palästinenser nach dem Beschuss des Flüchtlingslagers. Unerwähnt bleibt, dass der Fotograf selbst zu den Verletzten gehörte. Dies wird im Jahrbuch erklärt,

⁴²⁷ Umfassend untersucht und kritisiert wurde dies bereits zu Beginn der 1990er Jahre wie zum Beispiel in Beverly G. Hawk (Hg.): *Africa's media image*, New York 1992.

demzufolge Jadallah die Szene nach seiner schweren Verwundung durch eine Panzergranate fotografierte.⁴²⁸

Vor diesem biografischen Hintergrund erhält die Fotografie den Status eines Überlebenszeugnisses, dessen kulturelle Bedingtheit die Publikation des Bildes in dem Hochglanzmagazin *Days Japan* vor Augen führt. In der Ausgabe vom Mai 2004 des japanischen Bildmagazins erschien ein Fotoessay über den israelisch-palästinensischen Konflikt, den die Redakteure auf Grundlage der von den Agenturen Reuters und Getty Images vertriebenen Aufnahmen verschiedener Fotografen komponierten. Neben der Fotografie von Ahmed Jadallah wurden Aufnahmen von Brian Hendler und Yarif Katz ausgewählt. Dabei zielen die jeweils doppelseitigen und farbtintensiven Reproduktionen der extrem grausamen Motive mit minimalen Bildlegenden als einziger Textbeigabe primär auf einen visuellen Attraktionswert.⁴²⁹ Diese Anhäufung sich gegenseitig überbietender optischer Ereignisse entspricht der schillernden Konfusion einer grellen Konsumästhetik, die keinen Unterschied zwischen Angriffen und Vergeltungsschlägen macht. Mit der Spektakularisierung geht eine Entpolitisierung einher, die mit der Verweigerung einer Parteinahme wiederum zum politischen Statement wird. Im Gegensatz dazu ist Ahmed Jadallahs Fotografie bildintern auf den Blickpunkt des Verletzten während des israelischen Angriffs auf das palästinensische Flüchtlingslager reduziert. Damit versetzt sie nicht nur die Betrachterin in die Position des Opfers, die rezeptionsästhetische Übernahme der Oberperspektive bedeutet rückwirkend zugleich die Identifikation der Palästinenser als Opfer. Der politische Zweifel an dieser einseitigen Opferperspektive steht im Konflikt zu ihrer ethischen und moralischen Selbstverständlichkeit. Als solche bedingt sie die erinnerungspolitischen und historiografischen Diskurse, während die Sicht der Täter in der Rekonstruktion vergangener Ereignisse kaum Bedeutung besitzt.

Da die Erinnerung immer auch die Aktualisierung des Geschehenen innerhalb gegenwärtiger kultureller Wertmaßstäbe bedeutet, konfrontiert die Täterperspektive mit der „vorstellbaren Wiederholbarkeit“ von Gewaltverbrechen.⁴³⁰ Die fotografische Augenzeugenschaft aus der Position eines Täters ist daher im World Press Photo-Archiv sehr selten, ihr Auftreten zu Beginn des Krieges in Bosnien und Herzegowina umso bedeutsamer. Die

⁴²⁸ World Press Photo Yearbook 2004, S. 26. Vgl. auch NAZAR. Photographs from the Arab World, <http://www.fotofest.org/nazar/jadallah.htm> (abgerufen am 31.5.2015).

⁴²⁹ Israel/Palestine Days Japan, in: Mary Panzer: Things as they are. Photojournalism in context since 1955. World Press Photo 50, London 2006, S. 363–365.

⁴³⁰ Siehe dazu die Gegenüberstellung der „kathartischen“ und „auratischen“ Funktionen im Geschichtsdenken am Beispiel der historiografischen Figur des Zeitzeugen bei Martin Sabrow: Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen den Welten, in: ders.; Norbert Frei (Hg.): Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 13–32, insbes. S. 27ff.

Täterperspektive zeigt hier die sowohl ideologische als auch geografische Bedrohung des europäischen Selbstbildes an, das nach zwei Weltkriegen und dem offiziellen Ende des Kalten Krieges in dem zivilisatorischen Fortschritt durch eine immunisierende Überwindung der Vergangenheit besteht. Dessen Gefährdung visualisiert die ästhetische Analogisierung von Täter und Betrachterin in Bojan Stojanovics Fotografie einer Erschießung in Brčko im Mai 1992 (Abb. 16). Die von einer mehrheitlich muslimischen und kroatischen Bevölkerung bewohnte Stadt im Norden von Bosnien und Herzegowina war aufgrund ihrer strategischen Bedeutung für die serbischen Streitkräfte als Korridor zwischen den östlichen und westlichen Serbengebieten schwer umkämpft; Ende April 1992 gewannen diese die Oberhand.⁴³¹ Die perspektivische Identifikation mit dem Täter erfolgt durch den Fotografen, der sich auf einer Straße als dritter in einer Reihe schräg hinter zwei Männern befindet. Der vordere in Jeans und braunem Pullover hat den Kopf tief zwischen seine Schultern gezogen, der Mann hinter ihm trägt einen Waffengürtel in der grauen Stoffhose und ein hellblaues kurzärmeliges Polohemd, während er seinen rechten Arm mit der Waffe weit ausstreckt und auf den Kopf seines Vordermannes zielt. Die Bildlegende erklärt, dass hier ein serbischer Polizist einen muslimischen Heckenschützen exekutiert, der beschuldigt wird, einen serbischen Flüchtlingskonvoi beschossen zu haben. Den Hintergrund der kriegerischen Szene bildet das Grau in Grau des von einer Hauswand bröckelnden Putzes mit der kahlen Böschung am Straßenrand und den Betonplatten der Fahrbahn. Vor dieser trostlosen Kulisse treten die Kriegsgegner in der Gestalt eines gewöhnlichen Mannes in ziviler Kleidung, dem mutmaßlichen Scharfschützen, und des Polizisten als staatlicher Ordnungshüter auf. Das Format einer alltäglichen Straßenszene versetzt mit der reflexiven Rückenfigur des Polizisten den Betrachter in die Position des Schießenden im Bild, der einen mutmaßlichen Schützen exekutiert. So verdreifacht der fotografische Prozess die Täterschaft, wobei die mordende Ordnungsmacht als Identifikationsfigur sowohl den Glauben an die Integrität politischer Institutionen als auch an die Existenz einer humanistischen Subjektivität zerstört.

In ihrer kontroversen Verknüpfung mit dem Tathergang steht die Aufnahme in der fotogeschichtlichen Tradition eines „historischen Referenzbildes“⁴³² von 1968, das sich als Pressefoto des Jahres ebenfalls im World Press Photo-Archiv befindet (Abb. 17). Die Skandalträchtigkeit von Eddie Adams Fotografie der Hinrichtung eines Vietcong-

⁴³¹ Erich Rathfelder: Der Krieg an seinen Schauplätzen, in: Dunja Melčić (Hg.): Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007, S. 344–361, hier S. 353.

⁴³² Hellmold 1999.

Kämpfers durch den Polizeichef von Saigon am 1. Februar 1968 besteht nicht allein in dem Tatbestand des gezeigten Mordes, sondern vor allem in der Tatsache seiner fotografischen Dokumentation.⁴³³ In der frontalen Darstellung schließt Adams' Fotografie die Abgabe des tödlichen Schusses mit dem Auslösen des fotografischen Bildes kurz, sodass die Aufnahme der gewaltsamen Tötung eine kooperative Inszenierung von Schütze und Fotograf zu sein scheint. Der Fotograf positioniert sich als ein dritter Akteur gegenüber der Hinrichtungsszene, die eine statische Komposition der Personen im Profil und *en face* darstellt. Dabei exekutiert General Nguyen Ngoc Loan den gefesselten Nguyen Van Lem vor dem US-amerikanischen Fotografen in der Überzeugung seiner moralischen Legitimität, da der hingerichtete Kämpfer der Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams (NFB) zuvor die Familienangehörigen eines südvietnamesischen Polizisten ermordet hatte.⁴³⁴ Die Hinrichtung geschieht im Bewusstsein ihrer fotografischen Aufnahme, die damit nicht nur zur legitimierenden Instanz, sondern auch zur zweifelhaften Adressatin wird. Im Gegensatz dazu bleiben die Männer der Erschießung in Brčko 24 Jahre später ohne Gesicht und anonym. Ihre Figuren geraten beinahe zufällig ins Bild und sind in ihrer Vorwärtsbewegung fast beiläufig festgehalten. Während Eddie Adams mit seiner Aufnahme eine über seinen Tod hinaus andauernde historische Bedeutung erlangte, kostete Bojan Stojanovic seine Fotografie fast das Leben. Das Bild schockierte weltweit als einer der ersten öffentlichen Beweise für die ethnischen Säuberungen in Bosnien und Herzegowina, worauf die serbischen Behörden den Belgrader Fotografen zunächst bedrohten und beschossen, schließlich unter erfundenen Anschuldigungen festnahmen und im Gefängnis fast ermordeten.⁴³⁵ Nach seiner Freilassung floh er nach Bulgarien und reiste im Februar 1993 zur World Press Photo-Preisverleihung, um für sein Bild den ersten Preis der „Spot News“ entgegen zu nehmen. In Amsterdam angekommen, wurde er von bewaffneten Serbo-

⁴³³ In dieser Gegenüberstellung sind die Aufnahmen von Stojanovic und Adams auch abgedruckt im World Press Photo-Jubiläumsband von 1995 (Mayes 1995, S. 84f). Im Kommentar dazu zielt Stephen Mayes auf die Unbelehrbarkeit der globalen Öffentlichkeit, die durch eine solche motivische Wiederholung vorgeführt werde: „Man behauptet, Eddie Adams Foto von der Hinrichtung auf einer Straße in Saigon habe ganze Nationen dazu gezwungen, den Grund des Vietnam-Krieges zu überdenken. Aber wenn 25 Jahre später in Bosnien dieselbe Situation auf Film festgehalten wird, zuckt die Welt mit den Schultern und fragt: ‚Na und?‘ Der Unterschied bezieht sich nicht auf das Ereignis oder Foto, sondern auf unsere Einstellung dazu“ (ebd., S. 85). Im Gegensatz zu dieser Überzeugung gehe ich von den signifikanten Unterschieden zwischen den beiden Aufnahmen aus, die einem solchen zirkulären Geschichtsbild widersprechen.

⁴³⁴ Zur Geschichte der Fotografie und ihrer Umstrittenheit siehe Stephan Schwingeler; Dorothee Weber: Das wahre Gesicht des Krieges. Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams. Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien, in: Kritische Berichte 1/33 (2005: Ikonographie der Gewalt), S. 36–50 bzw. dies.: Der Schuss von Saigon. Gefangenentötung für die Kamera, in: Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 354–361.

⁴³⁵ John Taylor: Body horror. Photojournalism, catastrophe and war, London 1998, S. 35. Siehe hier auch im Folgenden.

Kroatien entführt und konnte sich nur durch einen Sprung aus dem fahrenden Auto in einen Kanal retten. Die fotografierte Täterschaft wendet sich somit unmittelbar gegen den Fotografen, da sie in der medialen Öffentlichkeit zur Waffe gegen die Täter selbst wird. Dabei heben sich die zeitlichen und geografischen Distanzen der Fotografie auf, wenn der World Press Photo-Wettbewerb von der kriegerischen Gewalt in der ausgezeichneten Fotografie eingeholt wird.

Den beiden Männern in Stojanovics Fotografie werden von der Bildlegende im World Press Photo-Wettbewerb die Identitäten „Muslim“ und „Serbe“ zugewiesen.⁴³⁶ Damit folgt der Text den in der zeitgenössischen Medienberichterstattung über den Krieg dominierenden ethnischen und religiösen Frames und den darüber regulierten Sympathien und Antipathien.⁴³⁷ Der Titel „Ruthless killing in the streets in early summer“ drückt eine moralische Empörung über den unmittelbaren Vollzug der Tötung in der Gegenwart des Fotografen aus. In der im Jahrbuch publizierten zweiteiligen Sequenz ist neben der im Onlinearchiv gezeigten Aufnahme im Augenblick des Schusses eine zweite kurz darauf aufgenommene Fotografie zu sehen, als der Polizist den Abzug betätigt hat und der mutmaßliche Scharfschütze zusammensinkt. In dieser zeitlichen Dimension gerät das Auslösen der Kamera als mit vollziehende Handlung in das Zentrum der Wahrnehmung.⁴³⁸ Bojan Stojanovics Exekutionsaufnahmen sind mit dem 7. Mai 1992 datiert und damit drei Monate vor dem ersten öffentlichen Bericht des US-amerikanischen Journalisten Roy Gutman über Massenmorde in von Serben betriebenen Internierungslagern entstanden.⁴³⁹ Dennoch bleiben

⁴³⁶ So auch im World Press Photo Yearbook 1993, S. 19.

⁴³⁷ Vgl. dazu Studien zur Berichterstattung über den Bosnienkrieg in europäischen Medien wie Wilhelm Kempf: Escalating and deescalating aspects in the coverage of the Bosnia conflict. A comparative study, in: ders.; Heikki Luostarinen (Hg.): Journalism and the New World Order, Band 2: Studying war and the media, Göteborg 2002, S. 227–255; Spasovska 1995 und Christiane Eilders; Albrecht Lüter: Medien zum Kosovokrieg. Konsens und Konflikt im Diskurs der Tageszeitungen, in: WZB-Mitteilungen 89 (September 2000), S. 3–5.

⁴³⁸ Diese prekäre Konstellation unterscheidet die im World Press Photo-Wettbewerb mit dem ersten Preis in der Kategorie „Spot News“ ausgezeichnete Fotografie von Bojan Stojanovic grundsätzlich von der im selben Jahr mit dem dritten Preis prämierten Aufnahme aus Sarajevo von Michael Persson. Im Bild drängt sich eine Gruppe von Friedensdemonstranten zusammen, am Boden vor dem Schusswechsel zwischen bosnischen Spezialeinheiten und serbischen Scharfschützen Schutz suchend. Wie auch in der ebenfalls in Sarajevo entstandenen Reportage von Luc Delahaye ist der Blick frontal auf die Opfer und Kampfhandlungen gerichtet, wobei die serbischen Akteure außerhalb des fotografischen Rahmens bleiben. In der Wettbewerbsrubrik „Daily Life“ differenziert sich die Perspektive motivisch. Zu den Szenen des Kriegstags in Sarajevo gehören in der Schwarzweißreportage von Tom Stoddard unter anderem das Kriegsspiel der Kinder; eine surreal anmutende Straßenszene mit im Laufschrift aneinander vorbeieilenden Passanten, den Beschuss durch Heckenschützen fürchtend; ein trauernder Cellist am Grab seines Freundes.

⁴³⁹ Roy Gutmans Bericht erschien am 2. August 1992 in der amerikanischen Zeitung *Newsday*. Seine Berichterstattung über Menschenrechtsverbrechen in Kroatien sowie Bosnien und Herzegowina wurde 1993 mit dem Pulitzer Preis für internationale Berichterstattung ausgezeichnet.

diese Fotografien im Wettbewerbsarchiv die drastischste Darstellung der Brutalität im Bosnienkrieg.⁴⁴⁰

Anlass der Betrachtung der drei identifikationsstiftenden Fotografien von Patrick Robert, Ahmed Jadallah und Bojan Stojanovic waren die vergleichbaren kompositorischen Strukturen ihrer Aufnahmen. Im Vordergrund standen dann jedoch die unterschiedlichen Bedeutungen in den verschiedenen medialen und politischen Kontexten ihrer Produktion und Rezeption in Afrika, Europa und Asien. Zugleich problematisiert die formale Eindeutigkeit der Identifikationsperspektiven immer wieder das Verhältnis von persönlichem Leben und öffentlichem Ereignis. Denn die fotografische Bestimmung von Opfern und Tätern ist mit Deutungen von Erinnerung und Vergessen, Verantwortung und Schuld verbunden, die allgemeine „Ordnungen der Rechtsprechung und der Geschichtsschreibung“ berühren.⁴⁴¹ Diese Ordnungen begründen das Wissen der fotografischen Augenzeugenschaft und werden in ihr zugleich permanent in Zweifel gezogen. Damit gerät die journalistische Fotografie in das Zentrum politischer Machtinteressen, die durch die Kontrolle und Instrumentalisierung der fotografischen Bilder von Kriegen und Krisen die Dynamiken von Wissen und Zweifel zu ihren Gunsten zu beeinflussen versuchen.

Invasions-, Fremd- und Insiderperspektiven im Irakkrieg 2003

Der Irakkrieg im Jahr 2003 ist in mehrfacher Hinsicht mit einer radikalisierten Bildpolitik verbunden, deren instrumentalisierende und manipulative Zirkularität durch die globale Pluralität medialer Kanäle in ein breites öffentliches Bewusstsein geriet.⁴⁴² Die Figur des *embedded journalist* steht für das mediale Offensivkonzept der kriegsführenden

⁴⁴⁰ Im zweiten Kriegsjahr zeigt die mit dem zweiten Preis der „General News“ ausgezeichnete Fotografie von James Nachtwey eine in der Dorfkirche um einen getöteten Angehörigen trauernde kroatische Familie. Ihre variierenden Mienen und Gesten visualisieren ein Alphabet der Trauer von drängender Anklage, haltlosem Schmerz und stiller Verzweiflung über den erlittenen Verlust. Daneben steht Roger Hutchings ebenfalls 1993 entstandene und mit dem ersten Preis in „People in the News stories“ ausgezeichnete Reportage über den alltäglichen Überlebenskampf der Menschen in der belagerten Hauptstadt Sarajevo. Wie Nachtwey wählt Hutchings eine fotografisch herausgearbeitete Schwarzweißästhetik, die sowohl Szenen des Todes als auch der Freude grafisch wirksam inszeniert. Zu den Motiven gehören unter anderem Krieg spielende Jungen, tanzende Jugendliche, verwaiste Kinder, ein Wasser holdender Mann, Frauen in einem improvisierten Friseursalon, ein Mann mit Kopfverletzung, Kriegsopfer im Leichenschauhaus. Ab 1994 dominieren dann Bilder der Flucht die Repräsentation des Bosnienkrieges im World Press Photo-Archiv.

⁴⁴¹ Vgl. die Diskussion der Fotografien in den beiden Wanderausstellungen „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ des Hamburger Instituts für Sozialforschung bei Helmut Lethen: *Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin 2014, insbes. S. 173ff., Zitat S. 178.

⁴⁴² Vgl. Heinz-Peter Preußner: *Perzeption und Urteilsvermögen. Eine Einleitung*, in: ders. (Hg.): *Krieg in den Medien*, Amsterdam; New York 2005, S. 9–34, hier S. 17. In seiner Tragweite für die USA wurde der Interventionskrieg im Irak sowohl auf journalistischer als auch wissenschaftlicher Ebene mit dem Vietnamkrieg verglichen wie z.B. von Stefan Reinecke; Christian Semler: *Schüsse in den Nebel*, in: *Die Tageszeitung*, 26.6.2004, <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2004/06/26/a0287> (abgerufen am 7.5.2015) und John Dumbrell; David Ryan (Hg.): *Vietnam in Iraq. Tactics, lessons, legacies and ghosts*, London u.a. 2007.

US-amerikanischen Nation, dessen Strukturen und Funktionen in den *visual culture studies* ausführlich analysiert wurden.⁴⁴³ Während das Reisen mit militärischen Einheiten oder Rebellengruppen kein Novum für die fotojournalistische Arbeitspraxis in Kriegsgebieten darstellt, bedeutet das vertragliche *embedding* vor allem eine offizielle Kontrollfunktion im Hinblick auf den Gebrauch der Bilder. Tatsächlich gingen die Kommandanten der einzelnen US-Truppen vor Ort unterschiedlich mit diesen Vereinbarungen um, während die Fotografinnen ihre ‚Mission‘ in verschiedener Weise interpretierten.⁴⁴⁴ Im World Press Photo-Archiv ist die Radikalisierung des *embedding* in der vollkommenen Übernahme der Schützenperspektive durch die Kamera eine Ausnahme. Diese Perspektive geht über die durch Referenzfiguren im Bild vermittelte Identifikation von Täter und Fotograf oder Betrachter hinaus; indem die Figur des Täters aus dem fotografischen Rahmen verschwindet, wird sie zur unhintergehbaren Bedingung des Bildes.

Der US-amerikanische Fotograf David Leeson gehört von den insgesamt knapp 600 eingebetteten Fotografen und Kameramännern, Radio- und Zeitungsreportern zu den 80 Prozent der Korrespondenten aus den gegen den Irak Krieg führenden Staaten.⁴⁴⁵ Seine Reportage über die Invasion der US-amerikanischen und britischen Streitkräfte entstand 2003 im Auftrag von *The Dallas Morning News* und erfüllt mit dem Genre der Actionfotos eine das heimische US-Publikum mobilisierende Funktion (Abb. 18a–d).⁴⁴⁶ In zwei der Aufnahmen ragt jeweils der Lauf eines Gewehres in das Bildfeld, wodurch es sich als Repoussoir-Motiv dem Bildproduzenten beziehungsweise -betrachter zuordnet. Die eine, aus sehr niedriger Perspektive unterhalb des Gewehrlaufs aufgenommene Fotografie nehmen hauptsächlich dunkle, aus qualmenden Einschusslöchern in den Himmel steigende Rauchschwaden ein, wobei der schmale Landschaftsstreifen mit der senkrecht vor der Kamera in das Bild führenden Straße in schemenhafter Unschärfe bleibt (Abb. 18a). Scharf

⁴⁴³ Siehe dazu zwei exemplarische Titel aus deutscher und aus britisch-amerikanischer Forschungsperspektive von Gerhard Paul: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der ‚Operation Irakische Freiheit‘*, Göttingen 2005 und Nicholas Mirzoeff: *Watching Babylon. The war in Iraq and global visual culture*, New York; London 2005.

⁴⁴⁴ Vgl. die Erfahrungsberichte in Michael Kamber: *Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsfotografen erzählen*, Hollenstedt 2013 (*Photojournalists on war. The untold stories from Iraq*, 2013).

⁴⁴⁵ Paul 2005, S. 76. Zum *Procedere* der mit der Akkreditierung verbundenen vorbereitenden Trainingseinheiten und den während des Einsatzes geltenden Arbeitseinschränkungen siehe auch Hillgärtner 2013, S. 175f. Über den Konflikt der *embeds* zwischen Informationsfreiheit und dem in den *ground rules* vorgeschriebenen Schutz militärischer Operationen und Persönlichkeitsrechte berichten auch Michael Kamber; Tim Arango: 4,000 U.S. deaths, and a handful of images, in: *The New York Times*, 26.7.2008, http://www.nytimes.com/2008/07/26/world/middleeast/26censor.html?pagewanted=all&_r=0 (abgerufen am 16.5.2015). Neben dem zweiten Preis der „Spot News stories“ im World Press Photo-Wettbewerb erhielt Leeson für seine Fotografien aus dem Irakkrieg den Pulitzer Prize 2004 for Breaking News Photography.

⁴⁴⁶ Dies ist eine der fünf von Paul im Irakkrieg identifizierten Bildruppen, siehe Paul 2005, S. 84ff.

gezeichnet sind hingegen der Gewehrlauf und die linke Hand mit dem Patronenmagazin sowie das sich am unteren Bildrand andeutende militärische Fahrzeug. In dieser selbstbezüglichen Invasionsperspektive erfasst der Blick nur den persönlichen Bereich in unmittelbarer Reichweite, jenseits dessen alles als eine undifferenzierte, vorbeiziehende Kampfkulisse erscheint. Deren Täuschungsanfälligkeit demonstrieren die bekannt gewordenen „Fakes vom Kriegsschauplatz“: So setzten US-Soldaten während des Vormarsches auf Bagdad einen verlassenen irakischen Panzer in Brand, um die bei ausbleibender Feindberührung fehlenden beeindruckenden Kampfszenen für die Fernsehteams zu inszenieren.⁴⁴⁷

Die zweite Aufnahme kehrt den Fokus um; das von unten in das Bild ragende Gewehr liegt im unscharfen Sichtfeld, während dahinter in leichter Aufsicht laut der Bildlegende drei nach einem Luftangriff verletzte Iraker um ihr Leben flehen (Abb. 18b). Der Mann in der Mitte hält sich an den Schultern seiner beiden gestikulierenden Nachbarn, wie auch sein rechter Nebenmann hat er eine blutende Kopfverletzung. Die abwehrend gehobenen Hände des rechten Mannes und die erklärenden Zeigefinger des linken scheinen sich direkt an den Fotografen zu richten, der dadurch zu einer die drei Iraker bedrohenden Instanz wird. Tatsächlich wurden die zumeist in militärische Uniform gekleideten eingebetteten Fotografen von der irakischen Bevölkerung als Feinde wahrgenommen, während die Journalisten ihrerseits durch die „Faszination der überlegenen amerikanischen Militärtechnologie, das Bewusstsein, an einem historischen Ereignis teilzunehmen, sowie [durch] die räumliche und soziale Nähe zu den Soldaten“ oft die für eine kritische Berichterstattung nötige Distanz verloren.⁴⁴⁸

Eine dritte Fotografie richtet den Blick auf den kargen Wüstenboden, der sich unter beziehungsweise vor der Rückenfigur eines US-Soldaten erstreckt (Abb. 18d). Er ist im Begriff, zwischen den senkrecht zum unteren Bildrand in die Tiefe führenden toten Körpern zweier irakischer Männer hindurch zu laufen, wobei seine Schultern und sein Kopf über den oberen Bildrand hinausragen. Auf diese Weise wird der Körper des Soldaten zum Körper des Fotografen und der Betrachterin. In analoger Inszenierung legt eine weitere Aufnahme die Identifikation mit einem medizinischen Helfer nahe, dessen weiße Schutzhandschuhe in das Porträt der irakischen Mutter mit ihrem verletzten Kind hineinreichen (Abb. 18c). Andere Bilder der im World Press Photo-Archiv insgesamt zehnteiligen Serie zeigen die US-Soldaten als Mitkämpfer und die irakische Zivilbevölkerung aus der Distanz des Angreifers. In diesen visuellen Strukturen des *embedding* zeichnet sich ein militäri-

⁴⁴⁷ Ebd., S. 84.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 79 und 90.

scher Blickwinkel ab, der sich über seine Mitgliedschaft zu den Invasionstruppen definiert. Realisiert wird darin das von der US-amerikanischen Interventionspolitik forcierte Narrativ der „Road to Bagdad“, dem die in der Berichterstattung dominierenden medialen Frames der humanitären „Befreiung“ und des „Krieges gegen den Terror“ folgen.⁴⁴⁹

Das Pressefoto des Jahres von Jean-Marc Bouju stammt ebenfalls aus dem 2003 begonnenen Militäreinsatzes im Irak und macht deutlich, dass die militärische Einbettung nicht zwangsläufig die Affirmation der politisch vorgegebenen visuellen und narrativen Muster bedingt (Abb. 19). Boujus Porträt zeigt einen mit einem schwarzen Plastiksack maskierten irakischen Kriegsgefangenen, der hinter dem Stacheldrahtzaun eines provisorischen Gefangenenlagers in der irakischen Wüste seinen Sohn tröstet. Die Bildlegende schildert die Hintergründe des Motivs: Damit der Vater seinen über die Gesichtsverhüllung entsetzten Sohn beruhigen kann, habe ein US-Soldat die Fesseln an dessen Händen entfernt. In einem Interview führt Bouju das Mitleid des Soldaten und die Vaterliebe des Gefangenen als versöhnliche Implikationen des Bildes weiter aus. Er erzählt von den etwa dreißig von einer Truppe übergebenen Gefangenen, die in ein anderes Lager überführt werden sollten, ohne dass jemand wusste, ob es sich bei diesen um Kämpfer oder Zivilisten handele.⁴⁵⁰ Um den bereits während der Festnahme seines Vaters anwesenden Jungen nicht in der Wüste zurückzulassen, wurde dieser gemeinsam mit den Gefangenen transportiert. Nach der Entfernung der Handfesseln beobachtet Bouju, wie der Mann seinen Sohn in die Arme nimmt: „I could hear the man, who was frightened himself, murmuring to his son in Arabic.“ Dabei erinnert sich der Fotograf an seine eigene Tochter im selben Alter, wodurch die Gesten elterlicher Zuneigung eine alle politischen und kulturellen Differenzen überwindende Verständigungsfunktion übernehmen. Der Krieg nimmt die Gestalt eines tragischen Schicksals an, in dem der Soldat zum Mitmenschen wird, der in dem Gefangenen nicht den verdächtigen Iraker, sondern den fürsorgenden Vater sieht und dessen Fesseln löst. Dabei beschreibt das in der Geschichte zum Bild ausgeführte wortlose Verstehen einen kommunikativen Prozess, den das fotografische Medium auch für sich in Anspruch nimmt.

⁴⁴⁹ Dies haben empirischen Studien vor allem von US-amerikanischen aber auch europäischen Medien nachgewiesen: Stig A. Nohrstedt; Rune Ottosen (Hg.): *Global war – local views. Media images of the Iraq war*, Göteborg 2005; Michael Griffin: *Photographic motifs as news frames picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq*, in: *Journalism* 5/4 (2004), S. 381–402; Sabine Wilhelm: *Covering the war in Iraq. Frame choices in American and German national newspapers*, in: *Journal of Intercultural Communication* 10 (2005), <http://immi.se/intercultural/nr10/wilhelm.htm> (abgerufen am 1.6.2015) und Katy Parry: *Images of liberation? Visual framing, humanitarianism and British press photography during the 2003 Iraq invasion*, in: *Media Culture & Society* 33/8 (2011), S. 1185–1201.

⁴⁵⁰ Siehe im Folgenden Jean-Marc Bouju: *Interview*, in: *World Press Photo Yearbook 2004*, S. 7.

Das vorgestellte universale Prinzip der zwischenmenschlichen Verständigung löst die Szene dennoch nicht gänzlich aus ihrem historischen Kontext. Die Botschaft vom einfühlsamen Soldaten konterkarieren die sich in der Übergabe der Gefangenen ohne Status und Herkunftsinformationen andeutenden Defizite der US-amerikanischen Militäraktion. Der jeglicher Orientierungsmöglichkeiten beraubte gefangene Iraker im Bild weist somit auf die Planlosigkeit der amerikanischen Befehlshaber zurück. Die Bildlegende zitiert außerdem die militärische Rechtfertigung der entindividualisierenden Maskierung durch eine Kapuze, die praktischer anzuwenden sei als Augenbinden und der strategischen Desorientierung sowie dem notwendigen Persönlichkeitsschutz der Gefangenen diene.⁴⁵¹ Über den Verbleib des Jungen und seines Vaters sei hingegen nichts bekannt. Die dargestellte Gemeinschaft von Vater und Kind ist vor diesem Hintergrund ungewissen Gefahren ausgesetzt und bleibt hinter den die gesamte Bildfläche überziehenden dichten Stacheldrahtwinden eingeschlossen. Dieser Stacheldraht visualisiert die militärische und politische Macht, die jeder empathischen Symbolik trotzen überwindliche Grenzen bildet. Bouju reiste mit einer Luftlandedivision der US-Armee und arbeitete somit unter denselben Bedingungen wie Leeson. In der Position des Beobachters auf der anderen Seite des Zaunes tritt er jedoch gleichermaßen zu den Perspektiven des Angreifers wie des irakischen Gefangenen auf Distanz. Damit erweitert die Aufnahme das Sichtfeld der mit Leasons Reportage präsentierten militärischen Invasionsperspektive, greift dabei aber auf ein Muster der zwischenmenschlichen Anteilnahme zurück, dass sich im eingeschränkten Deutungshorizont der symbolgeladenen Motive von Stacheldraht, Vater und Sohn bewegt.

Auch der für die European Press Photo Agency arbeitende Stefan Zaklin reiste zunächst als *embed* mit der US-Armee, bis ihm im November 2004 die Akkreditierung entzogen wurde, als er mit der in europäischen Medien veröffentlichten Aufnahme eines gefallenen US-Hauptmannes in Falludscha gegen das Bilderverbot toter US-Soldaten verstieß.⁴⁵² Seine im World Press Photo-Wettbewerb mit dem dritten Preis der „General News“ ausgezeichnete Aufnahme zeigt ebenfalls einen inhaftierten Iraker, der mit auf dem Rücken gefesselten Händen und durch einen Plastiksack über dem Kopf unkenntlich gemacht in der Mitte des Bildes auf dem Rasen kniet (Abb. 20). Die Bildlegende infor-

⁴⁵¹ Zur Maskierung als Foltermethode siehe Lisa Gotto: Maskierungen. Zur Folterform des *blackface*, in: Julia Bee u.a. (Hg.): Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Göttingen 2013, S. 145–154.

⁴⁵² Picturing Causalities, The New York Times, Slide Show, Middle East, http://www.nytimes.com/slideshow/2008/07/25/world/middleeast/20080726_CENSOR2_4.html (abgerufen am 10.1.2015). Zum Bilderverbot siehe Kamber; Arango 2008 und Tom Holert: (Un)verlangt eingesandt. Der ungesehene Tod und sein Weg in die Sichtbarkeit, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Band 4,2: Bilder ohne Betrachter (2006), S. 21–32.

miert über eine im Oktober 2003 durchgeführte US-amerikanische Razzia im Irak, die weitere geplante Anschläge auf die Koalitionskräfte verhindern sollte. Der porträtierte Mann ist einer der dabei festgenommenen Verdächtigen, er kniet in ein weißes Nachthemd gekleidet in dem noch dämmerigen Garten seines Hauses, auf den Abtransport zum Verhör wartend. Das Rasenrechteck wird von zwei künstlichen Lichtquellen aus den beiden oberen Bildecken partiell beleuchtet. Eine Ziegelmauer grenzt es an der Front und an der rechten Seite ein, während sich links Sträucher in den Hintergrund reihen. Ein länglicher rötlicher Kasten an der Stirnseite dient als Ablage neben dem hier ordentlich abgestellten Gerät am Rande der sauberen Rasenfläche, auf der zerstreut einzelne Decken und Schuhe die Ordnung der streng symmetrischen Raumkonstruktion stören. Unter den unklaren Lichtverhältnissen entsteht die surreale Szenerie einer im Zentrum des Bildes zwischen den einzelnen isolierten Gegenständen auf der Rasenfläche stark verschatteten, gefesselten und maskierten Gestalt.⁴⁵³ Die Absurdität konzentriert sich in der Unangemessenheit des Schlafgewandes im nächtlichen Garten sowie der Fesselung und Maskierung des Mannes im Kontext häuslicher Normalität.⁴⁵⁴

Diese Motivik des Traumhaften und Obsessiven bewirkt mit den surrealistischen Verfahren der Kombinatorik und der Entfremdung eine Desorientierung, die ein außerordentliches Geschehen signalisiert.⁴⁵⁵ Die Rätselhaftigkeit der Handlungszusammenhänge steht mit den dubiosen Orts- und Zeitverhältnissen im Kontrast zur symmetrischen Ordnung der Raumkomposition, in der der depersonalisierte Gefangene zur Figur eines „absurden Theaters“ von Macht und Gewalt wird. Diese fotografische Inszenierung erschließt nicht die historischen und politischen Wirklichkeiten des Militäreinsatzes im Irak, sie versucht diese aber auch nicht zu überwinden wie die auf eine universale Wahrheit der väterlichen Liebe und des zwischenmenschlichen Mitgefühls verweisende Aufnahme von Jean-Marc Bouju. In Zaklins Fotografie täuscht die undurchschaubare und bedrohliche Szenerie nicht über die Befremdlichkeit der dargestellten Situation hinweg. Deren ambivalente ästhetische Faszination schafft einen Imaginationsraum für die Irritationen einer nächtlichen

⁴⁵³ Zur surrealistischen Fotografie vgl. Clément Chéroux (Hg.): *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film / Subversion der Bilder. Surrealismus, Fotografie, Film*, Ausst. Kat. Centre Pompidou, Paris, Fotomuseum Winterthur; Institute de Cultura, Fundació Mapfre, Madrid, Paris 2009 und Uwe M. Schneede (Hg.): *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2005.

⁴⁵⁴ Judith Butler erläutert im Zusammenhang mit den Folterfotografien aus Abu Ghraib, dass der hier vermiedene pornografische Diskurs einem „kategorialen Fehler“ unterliegt, der „sexuellen Ekel und Moralismus an die Stelle der ethischen Ablehnung der Folter“ setzt, „Vergewaltigung und Pornografie“ vermischt und damit Pornografie als „Lust am Anblick menschlicher Erniedrigung“ definiert und so „die spezifische Brutalität der fotografischen Szene aus den Aufnahmen“ entfernt (Butler 2008 (2007), S. 220ff.).

⁴⁵⁵ Vgl. Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006.

Razzia, die die Umstrittenheit der militärischen Intervention im Irak mit deren zweifelhafter Begründung durch die USA und den chaotischen Zuständen der Besatzungszeit ein knappes halbes Jahr nach dem offiziellen Ende der Hauptkampfhandlungen vor Augen führen.

Das Motiv der Maskierung, das mit den Folterbildern aus dem US-amerikanischen Militärgefängnis in Abu Ghraib erst im Frühjahr 2004 zum „Stigma[] eines verfehlten Krieges“ wurde,⁴⁵⁶ kehrt im World Press Photo-Archiv in einem weiteren Porträt aus dem Jahr 2003 noch in anderer Form wieder. Aufgenommen hat es der zu dieser Zeit für die Zeitung *Newsday* arbeitende spanische Fotograf Moises Saman in einem Krankenhaus in Bagdad (Abb. 21).⁴⁵⁷ Zu sehen ist der Bildlegende folgend ein nach den US-Bombardierungen unter schweren Verbrennungsverletzungen leidender Iraker, dessen auf einem weißen Betttuch ruhender Kopf in Aufsicht in der rechten Bildhälfte erscheint. Eine gelbliche Salbenmaske bedeckt sein Gesicht, aus dem er mit rotumrandeten Augen dem Betrachter entgegen blickt. Über die rechte untere Ecke der Fotografie schiebt sich ein Vorhang und verdeckt das Kinn des Mannes bis an die Oberlippe. Zwischen dieser mit ihren Gelb-, Orange- und Brauntönen der Farbigkeit des einbalsamierten Gesichtes entsprechenden Dreiecksfläche im unmittelbaren Vordergrund und dem weißen Dreieck des Betttuchs erscheint sein Kopf fragmentiert. Durch die Zweidimensionalität des so in farbige Flächen gegliederten Bildfeldes erhält die Fotografie eine abstrakte Qualität. Deren Ästhetik bestimmen neben dem geometrischen Liniengefüge der Kontrast von lebendig-warmen Farbtönen und kühler, steriler Farblosigkeit, die in ihrer polaren Verteilung den kompositorischen Gegensatz zwischen dem leeren Betttuch und dem an den rechten Rand der Fotografie gedrängten Kopf des Mannes verstärkt. Demgegenüber ist am äußersten linken Bildrand nur der unter dem weißen Tuch zum Vorschein kommende Ausschnitt eines golden ornamentierten dunklen Buchdeckels zu erkennen, möglicherweise ein Gebetsbuch oder eine Heilige Schrift. Während der Blickkontakt mit dem verletzten Iraker eine unmittelbare ethische Konfrontation initiiert, nimmt die Bildlegende eine politische Situierung der fotografischen Position vor. Demzufolge geht die Aufnahme auf eine Initiative des irakischen Informationsministeriums zurück, das kurz nach den ersten Luft-

⁴⁵⁶ Preußner 2005, S. 15. Siehe außerdem das Kapitel VIII Die Folterbilder von Abu Ghraib. Der Moralische GAU der Amerikaner im Bildkrieg, in Paul 2005. Die Folterbilder gehören als private Fotografien nicht in die Kategorie der professionellen journalistischen Fotografie und werden darum in diesem Zusammenhang nicht weiter berücksichtigt. Vgl. auch die Ausführungen im folgenden Abschnitt „Visuelle und visualisierte Tabus“, Kapitel III.6. Ästhetische Grenzen und Entgrenzungen.

⁴⁵⁷ Saman ist seit 2010 *nominee member* der Fotografenagentur Magnum Photos: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535GR6 (abgerufen am 11.1.2015).

angriffen der US-Armee ausländische Journalisten auf einer Rundfahrt durch verschiedene Krankenhäuser in Bagdad führte, um das Ausmaß der zivilen Opfer zu demonstrieren. Diese propagandistischen Intentionen unterläuft Samans Fotografie sowohl ästhetisch als auch durch die kontextualisierende Transparenz der fotografischen Produktionsbedingungen in der Bildlegende. Differenzieren in Zaklins Aufnahme der nächtlichen Razzia surrealistische Bildstrategien die Bedeutungsstrukturen aus, so bewirkt Samans Fotografie durch die Referenzen an die abstrakte Malerei eine Auseinandersetzung mit dem Porträt, die weder die Erkenntnis historischer Tatsachen noch die Autorität eines moralischen Urteils beansprucht.

Ähnliches lässt sich für die 2003 entstandene Bildserie des russischen Fotografen Yuri Kozyrev konstatieren, die im World Press Photo-Wettbewerb den ersten Preis der „Genral News stories“ erhielt.⁴⁵⁸ Die für das *Time*-Magazin entstandenen Aufnahmen kennzeichnet in ihrer sowohl grafisch komponierten als auch farblich ausgearbeiteten Intensität eine Vertrautheit mit den lokalen Begebenheiten. Sie zeigen unter anderem einen aus seiner Limousine steigenden, in den Guerillakrieg involvierten Scheich; bewaffnete Mitglieder der herrschenden Baath-Partei beim Fernsehen; auffliegenden Staub über dem offenen Grab von zwei getöteten Söhnen des gestürzten Saddam Hussein; die geplünderte Beute aus einer Villa des Hussein-Clans; Irakerinnen aus der Familie eines mutmaßlichen Leibwächters des ehemaligen Machthabers im Verhör; einen im Gedenken an die Opfer der Terroranschläge auf das World Trade Center vor einer Miniatur der amerikanischen Nationalflagge betenden US-Soldaten in einem ehemaligen Palast von Saddam Hussein. Die Insiderperspektive dieser Sujets bestätigt Kozyrevs professionelle Topografie. In den 1990er Jahren beobachtete er die Transformationen in der ehemaligen Sowjetunion, nach dem 11. September 2001 arbeitete er in Afghanistan und lebte schließlich von 2002, noch vor dem Beginn des Irakkriegs, bis 2009 in Bagdad.⁴⁵⁹

Teil der im World Press Photo-Archiv zwölf Bilder umfassenden Reportage ist auch eine Fotografie des am 13. Dezember 2003 entdeckten letzten Versteckes von Saddam Hussein, eine Erdhöhle in Ad Dawr bei einem Bauernhaus nördlich von Bagdad (Abb. 22).

⁴⁵⁸ Nicht im World Press Photo-Archiv präsent ist Kozyrevs weltweit Bestürzung erregende Aufnahme des verstümmelten Ali Ismail Abbas vom 1.4.2003, der bei einem US-Bombenangriff beide Arme verlor. Die Fotografie gilt neben Boujus Bild eines irakischen Kriegsgefangenen mit seinem Sohn als „fotografische Ikone“ der kritischen Perspektive auf den Krieg (Paul 2005, S. 117). Eine Aufnahme des schwer verletzten Jungen im Baghdader Al-Kindy Krankenhaus ist jedoch doppelseitig im Jahrbuch abgebildet, wo die Bildlegende darüber informiert, dass der Junge in diesem Moment noch nichts von dem Tod seiner Eltern, seines Bruders und elf weiterer Verwandter weiß (World Press Photo Yearbook 2003, S. 188f, Bildlegende S. 116).

⁴⁵⁹ Kozyrev ist heute Mitglied der Fotoagentur Noor. Die biografischen Informationen sind seinem Profil auf der Webseite entnommen: <http://noorimages.com/photographer/kozyrev/> (abgerufen am 1.6.2015).

Die Gefangennahme des Ex-Diktators, die als medialer Höhepunkt seiner symbolischen Entmachtung nur in nachträglichen Bildern vom Ort des Geschehens visualisiert wurde,⁴⁶⁰ wird bei Kozyrev zu einem selbstironischen Kommentar der fotojournalistischen Praxis. Zentral am unteren Rand der Aufnahme befindet sich das Erdloch, an dessen mit Brettern gestützten Rand zwei Hände herausreichen. Dahinter sind in leichter Untersicht die verschatteten Figuren bewaffneter US-Soldaten zu sehen. Sie stehen in einem kargen Hof zwischen einer behängenen Wäscheleine, einem Bettgestell und einer armseligen Hütte. Unter den Ausrüstungsgegenständen im näheren Umkreis des Kellereingangs im Vordergrund liegt links auf dem Boden eine Kamera. Dieses Utensil repräsentiert den Journalisten, der selbst aus Saddam Husseins letzten Versteck kriechend nur durch seine Hände im Bild sichtbar ist. In der Aufnahme verliert die Symbolik des Erdlochs ihre Spektakularität, mit der der Fall des ehemaligen irakischen Machthabers in den Medien vielfach inszeniert wurde. Während die Verweigerung von Bildern der Festnahme den Aufbau eines Helden- oder Märtyrerbildes des ehemaligen Diktators verhindern sollte,⁴⁶¹ erzeugt diese Medienstrategie im Missverhältnis des körperlichen Einsatzes des Journalisten zur optischen Belanglosigkeit des Erdlochs eine zweifelhafte Leerstelle. Von dem begehrenswerten Einblick in das Versteck bleibt in der Fotografie nur ein staubiges Loch im Boden, das den Erkenntnisgewinn des journalistischen Engagements in dem von Militär und Politik vorgegebenen visuellen Rahmen infrage stellt.

6 Ästhetische Grenzen und Entgrenzungen

Visuelle und visualisierte Tabus

Die Aufnahmen von David Leeson, Jean-Marc Bouju, Stefan Zaklin, Moises Saman und Yuri Kozyrev sind nur ein Teil des heterogenen Bildes, das das World Press Photo-Archiv vom Irakkrieg im Jahr 2003 präsentiert. Unter der Regie der US-amerikanischen Informationspolitik und ihrer medialen Gegenspieler verwirren sich die Blicke auf mit den Blicken der Opfer und Täter, an deren gemeinsamen Nullpunkt sich demonstrative Leichenschändungen, online übertragene Hinrichtungen und private Folterbilder befinden.⁴⁶² Diese medialisierte Gewalt unterscheidet sich grundlegend von der Medialität fotografi-

⁴⁶⁰ Paul 2005, S. 106.

⁴⁶¹ Ebd., S. 105.

⁴⁶² Einen Überblick zu dieser „Eskalation“ des Bilderkrieges bietet Paul 2005 im Kapitel VII „Good morning Mogadishu“? Politik mit den Bildern von Gefangenen, Entführten und Toten, und Kapitel VIII Die Folterbilder von Abu Ghraib. Der Moralische GAU der Amerikaner im Bilderkrieg.

scher Augenzeugenschaft. In ihrer Struktur und Funktion in keiner Weise mit fotojournalistischen Praktiken vergleichbar, stellt die Kamera in mordenden und folternden Händen keine kommunikativen Beziehungen her, sondern kündigt jede Verständigung auf. Folglich sind diese aktuellen Skandalbilder nicht im World Press Photo-Wettbewerb präsent; ihre mediengeschichtliche Entwicklung lässt sich jedoch auf zwei Ikonen der journalistischen Kriegsfotografie zurückführen.

Kyoichi Sawadas Pressefoto des Jahres aus dem Jahr 1966 zeigt zwei US-Soldaten im vietnamesischen Tân Bìn, die auf einem Panzer die daran mit einem Seil an ihren Füßen gebundene Leiche eines Vietcong-Kämpfers hinter sich her schleifen (Abb. 23). Die Fotografie verbreitete das skandalöse Ereignis in der globalen Medienöffentlichkeit und trug zu einer Stärkung der Antikriegsbewegung bei, in deren Folge die USA die visuelle Kriegsberichterstattung systematisch zu kontrollieren versuchten.⁴⁶³ 27 Jahre später fotografierte Paul Watson in Mogadischu während des somalischen Bürgerkrieges die geschleifte und misshandelte nackte Leiche eines US-Soldaten umgeben von einem die Arme im Triumph erhebenden Mob (Abb. 24).⁴⁶⁴ Die mediale Zirkulation dieses Skandals bewirkte den baldigen Rückzug der US-Armee aus der UN-Friedensmission in dem ostafrikanischen Land. Die unterschiedlichen Konsequenzen der Fotografien aus Vietnam und aus Somalia zeigen die Hierarchie von Lebens-Wertigkeiten auf, die in der internationalen Interventionspolitik produziert und zugeschrieben werden.⁴⁶⁵ Diese rahmenden Normen bestimmen nach Judith Butler, „wann und wo ein solches Leben wert ist, betrauert zu werden beziehungsweise wann und wo es nicht zu betrauern“ ist.⁴⁶⁶ Dem liegen Macht- und Ohnmachtsverhältnisse zugrunde, in denen Medienzensur und Bildpolitik sowie die Kritik der Bilderverbote in wechselseitiger Abhängigkeit den Skandal bedingen. Dabei relativiert sich die stets umstrittene journalistische Aufklärungsfunktion der skandalösen Fotografie in der pluralisierten Informationsproduktion und deren digitaler Verbreitung; sie wird zu einer historischen Dimension medienpraktischer Bedeutungen.

⁴⁶³ Vgl. die Ausführungen zu einer weiteren Bildikone in Gerhard Paul: Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs, in: ders.: (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 426–433.

⁴⁶⁴ Zu dieser Fotografie siehe die ausführlichen Erläuterungen bei Perlmutter 1998, S. 91ff.

⁴⁶⁵ Die Aufnahmen von Kyoichi Sawada und Paul Watson werden einander auch im World Press Photo-Jubiläumsband von 1995 gegenübergestellt (Mayes 1995, S. 90f). Im Kommentar dazu führt Stephen Mayes aus: „[...] Obwohl zwischen den beiden Ereignissen beinahe dreißig Jahre und viele tausend Kilometer liegen, sind sie durch eine groteske Ironie des Schicksals miteinander verbunden. 1965 zogen die Amerikaner selbstbewußt durch fremde Länder, erklärten sich zur ‚Weltpolizei‘, aber erst 1993 begann man einzusehen, daß sie an die Grenzen ihrer militärischen Kraft gestoßen waren. Mehr als jedes andere Ereignis zwang dieser Tod in Somalia, die Rolle der Amerikaner im Ausland neu zu überdenken“ (ebd., S. 91).

⁴⁶⁶ Butler 2008, S. 209.

In den diskutierten Täter- und Opferperspektiven hingegen verschiebt sich das skandalöse Moment vom fotografierten Ereignis zu dessen fotografischer Augenzeugenschaft. Während die Fotografien von der Störung der Totenruhe den Tabubruch darstellen und anklagen, verletzt die fotografische Augenzeugenschaft selbst Tabus, die die Wahrnehmung von Sterben und den Anblick der Toten respektive den Wert des Lebens betreffen.⁴⁶⁷ Dies geschieht im World Press Photo-Archiv mit einer Fotografie, die zu der 1993 während des Krieges im Norden von Bosnien aufgenommenen Reportage von James Nachtwey gehört (Abb. 25). Im Auftrag der *Time* produziert, umfasst der mit dem zweiten Preis der „Spot News stories“ ausgezeichnete Fotoessay im World Press Photo-Archiv zwölf Aufnahmen ohne narrativen Zusammenhang. Der Fotograf befindet sich in der ausgewählten Aufnahme hinter dem gekippten offenen Sattelanhängers eines Lastkraftwagens, von dessen Ladefläche die neben einer Schubkarre übereinandergeworfenen Körper der in der Bildlegende so bezeichneten gefallenen serbischen Kämpfer rutschen. Sie sollen am Folgetag ihrer Truppeneinheit übergeben werden. Diesen Anblick versucht eine am linken unteren Rand in das Bild hineinreichende und in Bewegungsunschärfe abgebildete Hand erfolglos zu verhindern, während der konzentriert zurückgewandte Blick des sich aus der geöffneten Tür seines Fahrerhauses heraus lehrenden Mannes als Argwohn gegenüber der Kamera wie auch fachmännische Begutachtung des Abladens gelten kann. In der Geste der versuchten Verdeckung der Kamera verbindet sich die menschenunwürdige Verladung der toten Körper mit deren skandalösen Anblick als fotografischer Tabubruch. Dabei wirkt in der Fotografie der „Schock des Wiedererkennens“⁴⁶⁸, der das in der fotografischen Schwarzweißästhetik erscheinende Motiv des Leichenberges mit den historischen Fotografien aus den befreiten Konzentrationslagern nach dem Zweiten Weltkrieg in Beziehung setzt.⁴⁶⁹ Die oft als „traumatisch“ beschriebene Begegnung mit den 1945 veröffentlichten Fotografien⁴⁷⁰ war ein Ereignis der kollektiven Zeugenschaft, das die Bildästhetik des Holocaust in einem Moment der absoluten Unzulänglichkeit aller etablierten journalisti-

⁴⁶⁷ „Der Umgang mit dem Sterben, dem Tod und den Toten unterliegt in allen menschlichen Gesellschaften klaren Regelungen.“ Gesellschaften entwickeln Rituale und Tabus, um die Angst vor dem nicht zu kontrollierenden Sterben „kommunizierbar zu machen und zu bannen“ (Hartmut Kraft: *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*, Düsseldorf; Zürich 2004, S. 139ff.).

⁴⁶⁸ Susan D. Moeller: *Compassion fatigue. How the media sell disease, famine, war and death*, New York; London 1999, S. 222.

⁴⁶⁹ Siehe dazu auch die Diskussion der Aufnahme von Afrim Hajrullahu im Abschnitt „Autorschaften zwischen Fotoarchiv und Fotoalbum“, Kapitel III.4. Fotojournalistische Autorität und Anonymität.

⁴⁷⁰ Eine Konzeption des Traumas als Paradigma der Geschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg unternimmt Dominick LaCapra: *Writing history, writing trauma*, Baltimore; London 2001. Kritisiert wird die historiografische Universalisierung des Traumabegriffs unter anderem in Jeffrey C. Alexander u.a.: *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley; Los Angeles; London 2010. Siehe außerdem die Überlegungen zum Trauma in Bezug auf die fotografische Augenzeugenschaft im Abschnitt „Ethische Räume fotografischer Augenzeugenschaft“, Kapitel IV.7. Zeugenschaft und distanzierte Betrachtung.

schen Textformen im kulturellen Gedächtnis verankerte.⁴⁷¹ Der Holocaust fungiert darin nicht nur als absoluter Maßstab für Gräueltaten,⁴⁷² er bildet den ästhetischen Referenzrahmen von „Tod und Vernichtung sowie der Grenzen der Repräsentation“.⁴⁷³ Vor diesem Hintergrund gerät in Nachweys Fotografie mit den kopfüber von der Ladefläche rutschenden Toten die Selbstverständlichkeit des Menschlichen in die Kipplage. In Anbetracht der Aufnahme ist das zivilisatorische Ideal der Humanität nur noch als normative Grenze des Menschseins zu begreifen, die auch das Unmenschliche produziert.⁴⁷⁴ Diese unmittelbare und unheimliche Grenzsituation ist durch den Krieg in Bosnien und Herzegowina nicht nur im geografischen Raum der europäischen Zivilisation gegenwärtig; mit der fotografischen Augenzeugenschaft befinden sich der Fotograf und die Betrachterin unmittelbar an dieser Grenze, die sie durch ihr als menschlich begriffenes Leben selbst erzeugen.

Das Motiv der gegen die Kamera gehobenen Hand kehrt 1998 in Nachweys sequentieller Dokumentation eines Lynchmordes im indonesischen Jakarta wieder. Die Reportage entstand ebenfalls für die *Time* und wurde im World Press Photo-Wettbewerb mit dem zweiten Preis der „Spot News stories“ ausgezeichnet (Abb. 26a–c). Bei dem fotografierten Ereignis handelt es sich, so die Bildlegende, um einen muslimischen Racheakt für die christlichen Religionsangehörigen zugeschriebene Zerstörung einer Moschee. Während das Bild aus Bosnien und Herzegowina im essayistischen Kontext der Reportage eine einzelne Szene neben elf anderen zeitlich und räumlich nicht unmittelbar zusammenhängenden Momenten festhält, erschließt sich die Fotografie aus Jakarta erst im chronologischen Gefüge der elfteiligen Bildserie. Zu Beginn nehmen in einer konfrontativen Perspektive das mit offenem Mund verzerrte Gesicht und die die Kamera abweisende Handfläche eines jungen Mannes die gesamte linke Bildhälfte im unmittelbaren Vordergrund ein, bis auf den am Rand zu sehenden Ausschnitt einer ebenfalls dem Fotografen zugewandten verschleierten Frau (Abb. 26a). Der Arm des gegen die Kamera aufgebrachten Mannes verdeckt die rechts hinter ihm eine Machete gen Himmel schwingende Figur, neben der in Rückenansicht ein weiterer, mit dem ausgestreckten Arm in den Hintergrund weisender Mann steht. Dort endet die Straße in dichtem schwarzem Qualm, der von dem Brand aufsteigt. Die folgenden Fotografien zeigen den bewaffnet durch die Straßen jagenden Lynchmob und

⁴⁷¹ Siehe dazu die bereits zitierte grundlegende Studie von Zelizer 1998.

⁴⁷² Moeller 1999, S. 223.

⁴⁷³ Angelika Bartl u.a.: Einleitung, in: dies. (Hg.): Sehen, Macht, Wissen. ReSaVair. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung, Bielefeld 2011, S. 11–27, hier S. 17.

⁴⁷⁴ Mit der These von der normativen Konstruktion der Menschlichkeit folge ich der Argumentation von Butler 2005 (2004). Vgl. dazu auch die Kritik an der Ideologie der Menschenrechte, ausgeführt im Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft.

deren blutüberströmtes Opfer, wobei sich die konfrontative fotografische Nähe in einen kollaborierenden Kontakt wandelt. Statt verbergender Gesten, die sich vor die Szene schieben, ragen die Steine, Stöcke und Messer in den Fäusten der Hetzer in die Bildfläche (Abb. 26b). Dies ist auch der Fall, als einer der Attackierenden mit dem Messer am Hals des vor ihm niedergeschlagenen Mannes innehält und seinen Kopf hinauf in Richtung der Kamera hebt (Abb. 26c). Dabei öffnet er den Mund leicht, während seine Augen im Schatten der Schirmmütze verborgen bleiben und so den Blickkontakt mit dem Mordenden in die Imagination der Betrachterin verschieben. Im folgenden Bild liegt der Gelynchte mit durchschnittener Kehle zwischen den Füßen der Umstehenden, zu denen auch der Fotograf gehört.

Diese ethische Zwielfichtigkeit der fotografischen Augenzeugenschaft zwischen der Teilnahme an und der Beobachtung von einer gewaltsamen Tötung ist keine zwangsläufige Folge der perspektivischen Nähe.⁴⁷⁵ John Stanmeyers mit dem dritten Preis der „Spot News stories“ ausgezeichnete Reportage entstand nur ein Jahr nach James Nachtweys Aufnahmen im selben geopolitischen Raum, wo auch Stanmeyer im Auftrag der *Time* arbeitete (Abb. 27a–c). Die Sequenz von acht Aufnahmen zeigt die Verfolgung und Erschießung von Bernardino Guterres, einem Sympathisanten der Unabhängigkeit, durch indonesische Polizisten in der osttimoresischen Hauptstadt Dili. Dies geschah während der gewaltsamen Unruhen in Osttimor nach dem Referendum für die Autonomie des Landes im August 1999. Während Guterres in den ersten sechs Bildern vor den nach ihm tretenden und auf ihn zielenden Polizisten in Richtung des Fotografen flieht (Abb. 27a), liegt er in der folgenden Aufnahme bereits erschossen auf der Straße. Drei Männer versuchen am Tatort Hilfe zu leisten, einer von ihnen richtet sich auf und wendet sich der Betrachterin mit seinen hilfeschend wie anklagend nach vorn gestreckten Armen zu (Abb. 27b). Eine weitere Fotografie konzentriert sich auf Guterres Leichnam, der im oberen Drittel des einzigen Hochformates der Reportage auf der horizontlosen grauen Straßenfläche liegt (Abb. 27c). Von seinem Kopf aus führt, in einem leichten Bogen den Körper des Toten verlängernd, ein breites und sich verzweigendes Blutrinnsal bis an den unteren Rand des Bildes. Das Blut bildet auf der geteerten Straße ornamentale Strukturen, die einen größeren Raum in dem Porträt einnehmen als der Mann selbst. Dieses ereignislose Motiv unterbricht

⁴⁷⁵ Auf die Problematik der perspektivischen Nähe wurde bereits kurz im Zusammenhang mit den anonymen Hinrichtungsaufnahmen von Regimegegnern in China hingewiesen, siehe dazu den Abschnitt „Anonyme Subversionen fotojournalistischer Kontexte“ im Kapitel III.4. Fotojournalistische Autorität und Anonymität.

die Erzählung für einen Moment, bis die Aufnahme der hinter dem mit Blumen und Kerzen geschmückten Sarg trauernden Kinder, Frauen und Männer die Bildsequenz beschließt.

Ebenso wie die von einer Hand vor Nachtweys Kamera eingenommene Fotografie inhaltlich und formal aus dem Rahmen der Serie fällt, erfüllt in Stanmeyers Reportage das Leichenporträt keine narrative Funktion im chronologischen Verlauf der dokumentierten Exekution. Das in der sequentiellen Ordnung entbehrliche Bild vergrößert die Leerstelle, die durch die fehlende Visualisierung des zentralen Ereignisses entsteht. Der Moment der Erschießung bleibt zwischen den Ansichten der unmittelbar vorangegangenen Verfolgung und dem Ergebnis des toten Körpers unsichtbar. Demgegenüber verbirgt die sich einmalig vor die Linse schiebende Hand in Nachtweys Fotoserie nur symbolisch den Lynchmord in Jakarta, der dann umso direkter aus nächster Nähe fotografisch präsentiert wird. In der extremen Fragmentarität von Nachtweys Aufnahmen, die zum Teil an allen Seitenrändern angeschnittene Figuren zeigen und keinen Körper in seiner Gesamtheit erfassen, verschwindet der Fotograf in der ständigen Bewegung der Massen. Davon unterscheidet sich die Kamera in Stanmeyers Reportage, die sich in einer kontinuierlich kontrollierten Distanz zu den Akteuren der Szene befindet und ein größeres Umfeld in den Bildraum einbezieht. Im Überblick der Figurenkonstellationen grenzt sich der Fotograf gleichermaßen von den indonesischen Soldaten und dem osttimoresischen Aktivisten ab. Die perspektivische Konfrontation positioniert ihn jedoch zugleich als unmittelbares Gegenüber und damit potentiell Ziel der Gewalt. Stanmeyer berichtet, kurz vor den Aufnahmen selbst knapp einer tödlichen Kugel entkommen zu sein. Später musste er sich gegen die Polizisten durchsetzen, die mit den Fotografien nicht einverstanden waren.⁴⁷⁶

Die Bilderfolge stellt in der Jagd einer Überzahl uniformierter Männer in robusten Schnürstiefeln und mit Sturmgewehren im Anschlag auf einen einzelnen barfußigen und unbewaffneten Zivilisten ein Motiv der extremen Unverhältnismäßigkeit dar, das die gewaltsame polizeiliche Willkür visualisiert. Diesen Eindruck intensiviert die Bildlegende in einem tragischen Narrativ. Berichtet wird von Guterres fataler Gutgläubigkeit, als er sich bei dem Zusammenstoß zwischen Unabhängigkeitsgegnern und -befürwortern hilflos an die umstehenden indonesischen Polizisten wendete. Statt deeskalierend einzugreifen, griff diese selbst den durch einen Anstecker an seiner Schirmmütze als Anhänger des osttimoresischen Führers Xanana Gusmao zu erkennenden Mann an. Dieser bleibt

⁴⁷⁶ John Stahn Meyer zitiert in: The shot that nearly killed me. War photographers – a special report, in: The Guardian, 18.6.2011, <http://www.theguardian.com/media/2011/jun/18/war-photographers-special-report> (abgerufen am 18.5.2015). Für eine weitere Reportage über die Unruhen in Jakarta während der indonesischen Präsidentschaftswahlen im Herbst 1999 erhielt Stanmeyer außerdem den ersten Preis der „Spot News stories“.

dabei kein anonymes Opfer, sondern wird durch die namentliche Nennung in der Bildlegende als politischer und moralischer Akteur anerkannt. Dennoch überkreuzen sich auch in Stanmeyers Reportage die Handlungs-, Darstellungs- und Betrachtungstabus der willkürlichen Exekution, indem die fotografische Augenzeugenschaft droht, die ethischen Grenzen von Tat, Bild und Blick aufzulösen.⁴⁷⁷

Die damit einhergehenden gefährdenden Sichtbarkeiten sind besonders präsent in Tylor Hicks im November 2001 fotografierten Misshandlung und Erschießung eines verletzten Taliban-Kämpfers in Afghanistan (Abb. 28a–c). Er wurde zum Opfer von Soldaten der Nordallianz, die während ihres erfolgreichen Vormarsches auf Kabul die Bunker der Taliban und die Leichen gefallener Kämpfer plünderten.⁴⁷⁸ Die mit dem dritten Preis der „Spot News stories“ ausgezeichnete Sequenz besteht aus sieben Aufnahmen, anhand derer nachzuvollziehen ist, wie der verletzte und um sein Leben flehende Mann aus dem Graben gezerrt (Abb. 28a), über die Straße geschleift, entblößt und hingerichtet wird (Abb. 28c). Dabei ist der visuelle und erinnerungspolitische Kontext im Wettbewerbsarchiv besonders bedeutsam; Hicks' Reportage gehört zu dem Jahrgang der Bilder von an der WTO-Fassade herunterstürzenden Figuren, der Bildserien über die brennenden Türme und deren Ruinen sowie der Porträts von ergriffenen Besuchern am Ground Zero. Im Gegensatz zu diesen „transnationalen Medienikonen“⁴⁷⁹ des 11. September 2001 fügen sich die zwei Monate nach den terroristischen Anschlägen in New York entstandenen Fotografien von der Hinrichtung des Taliban-Kämpfers in Afghanistan nicht in den polarisierenden moralischen Diskurs, mit dem die US-amerikanische Politik auf die Attentate reagierte.⁴⁸⁰ Die Schändung und Hinrichtung des um sein Leben flehenden Soldaten verstößt nicht nur gegen die völkerrechtlichen Vereinbarungen des Kriegsgefangenenrechts;⁴⁸¹ sie missachtet das fundamentale Moralprinzip, einem wehrlosen Menschen nachsichtig zu begegnen. Die

⁴⁷⁷ Vgl. dazu die Überlegungen von Gerhard Banse: Über Tabus und Tabuisierungen, in: Michael Fischer; Reinhard Kacianka (Hg.): Tabus und Grenzen der Ethik, Frankfurt am Main u.a. 2007, S. 13–30 und Martin Baisch; Elke Koch (Hg.): Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens, Freiburg; Berlin; Wien 2010.

⁴⁷⁸ David Ruge: Execution of P.O.W.'s cast doubts on Alliance, in: International New York Times, 13.11.2001, <http://www.nytimes.com/2001/11/13/international/asia/13AFGH.html?ex=1006318800&en=562d6cf22001819a&ei=5040&partner=MOREOVER> (abgerufen am 17.1.2015).

⁴⁷⁹ Zum Begriff der Medienikone siehe Gerhard Paul: Der Bilderatlas – ein Streifzug durch unser kulturelles Gedächtnis, in: ders. (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 9–13 und Gerhard Paul: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bilderkanon des kulturellen Gedächtnisses, in: ebd., S. 14–39. Zur Visualisierung der Anschläge siehe Anne Becker: 9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags, Bielefeld 2013.

⁴⁸⁰ Vgl. Marshall W. Gregory: Redefining ethical criticism. The old vs. the new, in: Journal of Literary Theory 4/2 (2010), <http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/287/879> (abgerufen am 1.6.2015).

⁴⁸¹ Vgl. das Genfer Abkommen über die Behandlung der Kriegsgefangenen vom 12. August 1949, das im Artikel 3 u.a. die Folterung und außergerichtliche Hinrichtung von kapitulierenden oder verwundeten Kriegsteilnehmern verbietet. Eine deutschsprachige Fassung des Textes ist online verfügbar unter <http://www.admin.ch/ch/d/sr/i5/0.518.42.de.pdf> (abgerufen am 1.6.2015).

dem zuwider handelnden Mitglieder der von westlicher Macht unterstützten Nordallianz und das der dämonisierten Taliban angehörende Opfer widersprechen den eindeutigen Kategorisierungen von Gut und Böse. Unabhängig davon macht Otto Karl Werckmeister auf zwei bildethische Phänomene aufmerksam:⁴⁸² Er beobachtet eine Lücke zwischen dem fünften und dem sechsten Bild der Serie, nachdem der verwundete Taliban-Kämpfer im Straßengraben entdeckt und auf die Fahrbahn geschleift wurde. Im sechsten Bild ist sein Unterleib plötzlich entblößt, Blutspuren befinden sich sowohl an seinem Obergewand als auch an seinem nackten Bein und den heruntergezogenen hellen Stoffhosen. Werckmeister sieht darin Spuren der Kastrierung, einem vor der Hinrichtung vollzogenen afghanischen Racheritual, die entweder von vornherein nicht aufgenommen oder nachträglich bei der Veröffentlichung ausgeschlossen wurde. In beiden Fällen können über meinungspolitische Erwägungen hinausgehende Pietätsgründe oder Tabubewusstsein eine Selbst- oder Fremdzensur bedingen.

Einen weiteren Hinweis auf die prekäre Sichtbarkeit beziehungsweise Verborgenheit in diesen Fotografien beschreibt Werckmeister in der letzten Aufnahme, in der drei Soldaten gleichzeitig mit ihren Waffen auf den am Boden liegenden Mann zielen (Abb. 28c). Hinter dieser Erschießungsszene erkennt er einen mit erhobener rechter Hand und weit geöffnetem Mund auf den Fotografen zukommenden Kommandeur, der die Aufnahme verhindern will. Damit erhalten die Produktion, Publikation und Rezeption der Reportage für Werckmeister eine aufklärerische Funktion, die sich gegen die Unterdrückung von „schonungslosen Bildinformationen“ durch medienpolitische beziehungsweise militärische Kontrollinstanzen richtet.⁴⁸³ Diese Interpretation legitimiert rückwirkend die Präsenz des Fotografen am Tatort und macht ihn vom Mitwisser zum für die Öffentlichkeit unentbehrlichen Augenzeugen. Der ähnlich wie in John Stanmeyers Fotografien in einer beobachtenden Distanz aufgenommene Tathergang scheint diese Position zu bestätigen, allein eine der Aufnahmen führt in einer mit James Nachtweys Reportage des Lynchmordes vergleichbaren Weise direkt in den Kreis der Akteure. Die Kamera blickt dicht hinter zwei Soldaten der Nordallianz zwischen ihren von beiden Seiten in das Bild hineinragenden Köpfen hindurch auf den vor ihnen am Boden sitzenden Taliban-Kämpfer (Abb. 28b). Dessen angstgeweitete Augen in seinem von zerzaustem schwarzen Haar umgebenen Gesicht wenden sich hinauf, den sein Leben bedrohenden Männern zu. Durch diese Blick-

⁴⁸² Siehe im Folgenden Otto Karl Werckmeister: *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, Berlin 2005, S. 70.

⁴⁸³ Ebd., S. 16.

positionen reproduziert die Fotografie ein Machtgefälle, das die Todesangst des Mannes ausstellt.

Zugleich irritiert das Porträt wie die analogen Aufnahmen von Stanmeyer (der Leichnam in der Blutlache) und Nachtwey (die Hand vor der Kamera) den sequentiellen Handlungsverlauf, wodurch ihm eine reflexive Funktion zukommt.⁴⁸⁴ In der Fokussierung erhält das Opfer ein individuelles Gesicht und initiiert eine empathische Bezugnahme. Dies schildert Susan Sontag in ihrer Begegnung mit der auf drei Fotografien reduzierten Bildserie in der *New York Times* am 13. November 2001.⁴⁸⁵ Sontag spricht von einem Triptychon, dessen Mitteltafel das Porträt des „voller Entsetzen aufblickend[en]“ Taliban-Kämpfers bildet, zu dem sie vorab vermerkt: „(die Kamera ist dem Geschehen sehr nah)“.⁴⁸⁶ Die Wirkung der Fotografien formuliert Sontag dann als ein emotionales Chaos von zurückgehaltenen Tränen, Mitgefühl und Abscheu.⁴⁸⁷ Diese Affektion drückt bereits ihre Beschreibung der Abbildungen als eine sakrale Inszenierung aus, in der die Zeitungsseite zum Andachtsbild wird. Die Assoziation an die christliche Bildtradition des Triptychon verweist die in der fotografierten Tötung konvergierenden Tabuverletzungen zurück an den religiösen beziehungsweise magischen Ursprungskontext von Tabuisierungen.⁴⁸⁸ Dabei sind die starken psychischen und physischen Erfahrungen in Anbetracht der Hinrichtungsfotografien ebenso eine Reaktion auf die sich überkreuzenden Tabubrüche des Handelns, Darstellens und Betrachtens wie ein Effekt der fotografischen Überlagerungen von Blicken der Fotografen und Fotografierten, der Agenturmitarbeiterinnen und Zeitungsredakteure und schließlich der verschiedenen Blicke auf die publizierten Fotografien.⁴⁸⁹ Tyler Hicks Reportage zeigt die Exekution eines namenlosen Taliban-Kämpfers, der aber kein stummes Opfer eines anonymen Verbrechens ist. In der fotografischen Konfrontation wird er zu einem individuellen Gegenüber, der die tabuisierte Gewalt bezeichnet, um damit „die Frage zu stellen, welche Bilder, wessen Grausamkeiten, welche Tode *nicht* gezeigt werden.“⁴⁹⁰

⁴⁸⁴ Ich danke Robert Kehl für den Hinweis auf diese andere Sichtweise.

⁴⁸⁵ Sontag 2008 (2003), S. 20f.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 20.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 21.

⁴⁸⁸ Wolfgang Marschall: Tabu, in: Joachim Ritter; Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 10, Basel; Darmstadt 1998, Sp. 877–879.

⁴⁸⁹ Zur fototheoretischen Begründung der Blicküberschneidungen und -überlagerungen in der fotografischen „Re-Präsenz“ siehe Martin Schulz: *Fotografische Repräsentation der Schoah. Zur ikonoklastischen Kritik an ihrer bildmedialen Vergegenwärtigung*, in: Bettina Bannasch; Almuth Hammer (Hg.): *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah*, Frankfurt am Main; New York 2004, S. 191–210, hier insbes. S. 209.

⁴⁹⁰ Sontag 2008 (2003), S. 21.

Ereignisse im Abseits: fotografische Irritationen

Die zwiespältigen moralischen Zuschreibungen der fotografischen Augenzeugenschaft von Exekutionen erhalten eine andere Dynamik, wenn die gewaltsame Tötung nicht innerhalb einer Fotoreportage nachzuvollziehen ist, sondern auf eine Einzelaufnahme beschränkt bleibt. Cobus Bodenstein gehört 1994 als Fotograf der südafrikanischen *Sunday Times* zu jenen Journalisten, die im März des Jahres die Unruhen im ehemaligen Homeland Bophuthatswana dokumentieren.⁴⁹¹ Dessen damaliger Präsident Lucas Mangope verweigerte die Wiedereingliederung des Landes im Vorfeld der ersten freien Wahlen in Südafrika, wobei der Machthaber gegen die protestierende Bevölkerung Unterstützung von weißen rechtsextremen Separatisten erhielt, die bewaffnet Städte besetzten. Die Bildlegende zu Bodensteins mit dem dritten Preis der „Spot News“ ausgezeichneten Aufnahme benennt den Moment, in dem ein südafrikanischer Polizist mit seinem Sturmgewehr einen der drei Männer am Boden hinrichtet; keiner dieser namentlich bekannten Anhänger der rechtsextremen Afrikaaner Weerstandsbeweging (AWB) überlebte (Abb. 29). Der sich im Laufschrift in einem Bogen auf seinen Kollegen zu bewegende Polizeimann im Vordergrund scheint mit erhobenen Armen die Tat verhindern zu wollen. Das außer Kontrolle geratene Geschehen fügt sich in der fotografischen Darstellung in eine überschaubare kompositorische Ordnung: Hinter dem Polizisten im Vordergrund der linken Bildhälfte staffeln sich die drei Männer am Boden und die beiden Pkws dies- und jenseits der horizontalen Fahrbahn bis zu der Plakatwerbung im Hintergrund in einer Diagonalen in den Bildraum, aus der im Mittelgrund nur der schießende Polizist tritt. Seine Figur steht allein auf der leeren Bodenfläche im rechten Bilddrittel, wobei seiner Waffe im Anschlag die erhobenen Handflächen des Kollegen im unmittelbaren Vordergrund antworten. Diese Beschwichtigungsgeste bleibt in ihrer Unverhältnismäßigkeit gegenüber dem Maschinengewehrfeuer vergeblich.

Im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Akteuren befinden sich die drei hingerichteten Nachfahren der europäischen Kolonisatoren in hellen Khaki-Uniformen, deren Körper ein Dreieck auf dem sandigen Grund bilden. Der vordere der Männer ist auf dem

⁴⁹¹ Vgl. dazu im Folgenden die zeitgenössische Presse: N.N.: Ende des Spuks, in: *Der Spiegel*, 14.3.1994, S. 152–153; N.N.: Gefährliche Konfrontation in Bophuthatswana, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12.3.1994, S. 11; N.N.: Tote bei Kämpfen in Bophuthatswana, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.3.1994, S. 5; Bartholomäus Grill: Mit Wut zur Wahl, in: *Die Zeit*, 18.3.1994, <http://www.zeit.de/1994/12/mit-wut-zur-wahl> (abgerufen am 1.6.2015); Bob Drogin: Executions underscore Bophuthatswana chaos, in: *Los Angeles Times*, 12.3.1994, http://articles.latimes.com/1994-03-12/news/mn-33018_1_new-south-africa (abgerufen am 1.6.2015); Bill Keller: Mixed signals fatal for South African separatists, in: *The New York Times*, 12.3.1994, S. 1, 3.

Bauch ausgestreckt, er hält die Arme schützend über seinen an der Spitze des Dreiecks in Richtung der Betrachterin weisenden Kopf verschränkt, während unter den auf ihn niedergehenden Schüssen der trockene Boden an seiner Seite aufstäubt. Hinter der Staubwolke ist der Körper des zweiten Mannes zu sehen, der horizontal vor dem am Straßenrand haltenden blauen Mercedes liegt. Dessen offen stehende Seitentüren wie auch die blutgetränkte Verfärbung des Erdbodens weisen auf den hektischen Tathergang hin. Zeitgenössischen Medienberichten ist zu entnehmen, dass die drei rechtsextremen Separatisten vor ihrer Hinrichtung gemeinsam mit Gleichgesinnten in ihren Wagen bewaffnet durch die Hauptstadt Mmabatho und das angrenzende Wirtschaftszentrum Mafekeng tourten, bis aus dem Konvoi auf eine Menschenmenge geschossen wurde. Die zu großen Teilen mit der gegen den Präsidenten protestierende Bevölkerung sympathisierenden Soldaten der Landesstreitkräfte erwiderten das Feuer und vertrieben den Autokonvoi aus der Stadt, nur der blaue Mercedes mit seinen verletzten Insassen blieb zurück. Zu diesem Zeitpunkt verhandelte Machthaber Mangope bereits über seine Kapitulation.⁴⁹² Die Blutlache bildet in dem narrativen Zusammenhang auch ein formalästhetisches Element, indem sie den Schatten des aufgeregten Polizisten im Vordergrund an dessen Körperachse spiegelt. Kompositorisch ebenso dezidiert wirkt die Figur des dritten Mannes am Boden, der in extremer perspektivischer Verkürzung senkrecht zum unteren Bildrand auf dem Rücken liegt.⁴⁹³ Seine Schuhsohlen sind gegen den Betrachter aufgestellt, während sein Kopf an der Felge des Wagens lehnt. Das dadurch frontal aufgerichtete Gesicht des vermutlich bereits toten Mannes führt in der perspektivischen Verlängerung seines Körpers über den leeren sandigen Vordergrund bis in den Betrachtarraum. Auf diese Weise befindet sich die Betrachterin mit dem Toten in einem ähnlichen Korrespondenzverhältnis wie die beiden Polizisten zueinander. Während deren kompositorische Verbindungsachse mit dem im Bild angehaltenen Bewegungsablauf des vorderen Polizeimannes eine Dynamik gegen den Uhrzeigersinn impliziert, verharrt die Betrachterin in der linearperspektivischen Konfrontation mit dem Toten in einer starren Gegenüberstellung.

⁴⁹² Am detailliertesten von den genannten Artikeln ist der Bericht von Keller 1994.

⁴⁹³ Diese extreme perspektivische Verkürzung des mutmaßlichen Leichnams ist ein kunstgeschichtlich tradierter Topos, der auf Andrea Mantegnas Darstellung des toten Christus in der *Beweinung Christi* (2. Hälfte 15. Jh., Pinacoteca di Brera, Mailand) zurückgeht. Seine prominenteste fotografische Übertragung stellt das von Freddy Aborta aufgenommene Bild des 1967 exekutierten Revolutionärs Che Guevara umgeben von bolivianischen Militärs, einem US-Agenten und Journalisten dar. Der Bezug zu Mantegnas Gemälde wurde bereits unmittelbar nach Veröffentlichung der Fotografie hergestellt von John Berger: ‚Che‘ Guevara (1967), in: ders.: *The look of things*, New York 1972, S. 42–53. Zur Karriere dieser fotografischen Ikone in der Kunst siehe David Kunzle: *Che Guevara. Icon, myth, and message*, Ausst. Kat. UCLA Fowler Museum of Cultural History in collaboration with the Center for the Study of Political Graphics, Los Angeles 1997, S. 88 ff. Im Kontext von Bodensteins Aufnahme bleibt dieses Motiv im Hintergrund eine nebensächliche Referenz ohne semantische Konsequenzen.

Durch die beschriebene ästhetische Komplexität verzögert und verzerrt sich die inhaltliche Erfassung des gezeigten Geschehens. Die konventionelle Ereignisfotografie erfordert hingegen eine nahsichtige Fokussierung der Hauptakteure, wie sie Kevin Carter und Greg Marinovich mit unterschiedlichen Akzentuierungen unternehmen.⁴⁹⁴ Beide gehörten zum Bang-Bang Club, einer in Südafrika arbeitenden Fotografengruppe. Kevin Carters in mehreren Zeitungen und Zeitschriften abgedruckte Aufnahme zeigt einen Moment vor der Hinrichtung, als einer der Männer bereits vor dem Wagen liegt, der zweite mit erhobenen Armen vor der offenen Beifahrertür hockt und der dritte Verletzte sich rückwärts aus der hinteren Seitentür schiebt (Abb. 30).⁴⁹⁵ Der Fotograf nimmt eine gesenkte Position auf Augenhöhe des bedrohten Mannes zwischen den offenstehenden Wagentüren ein, sodass am linken Rand der Fotografie nur das rechte Bein und der mit einem Schlagstock bewaffnete rechte Arm des Polizeimannes in das Sichtfeld ragen. Der gegenüber am rechten Bildrand angeschnittene blaue Mercedes nimmt in dieser Nachsicht den Großteil der Bildfläche ein und begrenzt das Blickfeld auf den unmittelbaren Aktionsraum. Verstärkt durch die angeschnittenen Motive an den Seitenrändern vermittelt die Fotografie den Eindruck einer mitten im Geschehen entstandenen Situationsaufnahme.

Greg Marinovich entschied später als Jury-Mitglied des World Press Photo-Wettbewerbes mit über die Auszeichnung von Bodensteins Aufnahme. Im Unterschied zu Bodenstein und Carter fotografiert Marinovich auf Schwarzweißfilm und wählt gegenüber Carters Ereignisbild einen späteren Aufnahmezeitpunkt sowie einen distanzierteren Blickwinkel (Abb. 31). Der Wagen führt diagonal in die rechte Bildhälfte, daneben bilden die Leichen das auch in Bodensteins Fotografie zu identifizierende Dreieck. Ihre Formation erstreckt sich in leichter Aufsicht über die gesamte Breite des Vordergrundes, während der Blick über deren Körper hinweg und an dem zentral positionierten Stoppschild vorbei der senkrecht in den Bildraum führenden Straße folgt. Auf dieser befinden sich links im Hintergrund drei Rückenfiguren im Laufschrift, in der Bildlegende als Journalisten benannt, die nach der vor ihren Kameras vollzogenen Exekution fliehen. Das Bild entsteht nach der gewaltsamen Konfrontation der rechtsextremen Aktivisten mit den südafrikanischen Polizeimännern und setzt die toten Körper gemeinsam mit den Medienakteuren als einer dritten am Geschehen beteiligten Personengruppe ins Bild, die auf die Fotografie und deren Fotografen hinter der Kamera zurückweist. Marinovich positioniert sich sowohl in

⁴⁹⁴ Am Tatort entstanden außerdem Fernsehaufzeichnungen, enthalten im zweiten Teil „The Whites’ Stand“ der dreiteiligen Dokumentarserie von Allister Sparks (Buch); Stephen Clarke; Mick Gold; Steward Lansley (Regie): *Death of Apartheid*, BBC, Erstausstrahlung: Mai 1995.

⁴⁹⁵ Die Aufnahme erschien u.a. in N.N.: Ende des Spuks, in: *Der Spiegel*, 14.3.1994, S. 152–153, hier S. 152 und Bill Keller: Mixed signals fatal for South African separatists, in: *The New York Times*, 12.3.1994, S. 1.

Konfrontation mit den Hingerichteten zu seinen Füßen als auch in Abgrenzung zu den sich mit ihren Fotokameras vom Tatort entfernenden Augenzeugen im Hintergrund. Anstelle eines spektakulären Handlungsvollzugs treten in der Schwarzweißfotografie grafische Elemente in den Vordergrund, sodass die bildästhetischen und die auf das Ereignis bezogenen narrativen Relationen in einem spannungsvollen Verhältnis stehen.

Cobus Bodensteins Aufnahme nimmt gegenüber den fast gegensätzlich konzipierten Fotografien von Carter und Marinovich eine dritte fotoästhetische Position ein. Sein Bild integriert die Hinrichtungsszene in das weiträumige Umfeld einer Straßenlandschaft, deren Ästhetik an die US-amerikanische Farbfotografie der 1970er Jahre erinnert. In diesem künstlerischen Kontext entstanden 1972 Stephen Shores „American Surfaces“, die Schnappschüsse seines Roadtrips auf Kodachrome-Film zeigen.⁴⁹⁶ Neben der nüchternen Einrichtung von Motelzimmern, den spartanischen Gedecken einzelner Mahlzeiten, Porträts von Passanten, Reisenden und Servicepersonal, öffentlichen Telefonapparaten und anderem gehören zu der Serie einige unspektakuläre Straßenansichten, die ein wiederkehrendes Motiverepertoire von Automobilen, Werbetafeln, Strom- und Straßenbeleuchtungsmasten zwischen Asphalt- oder Sandböden und einer blauen Himmelsfläche charakterisiert (Abb. 32). Der kommerzielle Farbfilm kehrt dabei in kongenialer Weise die Kultur der industriell gefertigten Waren hervor und bedingt damit eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber dem sozialen Umfeld, was in den 1970er Jahren gleichermaßen als demokratisches Interesse an der gewöhnlichen Lebenswelt wie auch als eine Projektion von massenmedialen Illusionen galt.⁴⁹⁷ Bodensteins Fotografie weist eine vergleichbare Schnappschussästhetik und grelle Farbwirkung auf. Über den größten Teil der unteren Bildhälfte erstreckt sich die rötliche Erde bis an die geteerte Straße, an deren gegenüberliegenden Seite ein weiteres Auto hält. Darüber spannt sich der tiefblaue Himmel als Folie mit Reklameschildern, Freileitungen, Strommasten und Baumgruppen. Die dunklen Figuren der Polizisten schlucken im Kontrast zu dem reflektierenden Sandboden so viel Licht, dass sie mehr als Schatten denn als Körper erscheinen. Von einem distanzierten Standpunkt aufgenommen, unterscheidet sich der panoramatische Bildausschnitt von Carters Fotografie, die vollkommen auf einen räumlichen Kontext verzichtet, aber auch von Marinovichs Aufnahme, in der die Figuren der toten Männer und deren Wagen im Vordergrund die Bildfläche dominieren. In Bodensteins Fotografie verschiebt sich das Hauptgeschehen in die sekundäre Bildebene, sodass ein Nebenakteur zur Vordergrundfigur des

⁴⁹⁶ Kevin Moore: Starburst. Color photography in America 1970–1980. With essays by James Crump and Leo Rubinfien, Ausst. Kat. Cincinnati Art Museum, Ostfildern 2010, insbes. zu Shore S. 18.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 19.

Bildes wird. Dabei repräsentieren die beiden Polizeimänner mit ihrem einander entgegengesetzten Verhalten keine institutionelle Einheit. Im Widerstreit der bildkompositorischen Choreografie mit der dargestellten gesetzlosen Gewalt entsteht eine ethische Indifferenz, in der die aufgebrachten Arme des vorderen Polizeimannes ebenso machtlos sind wie die erhobene Kamera in den Händen des Fotografen und der Blick der Betrachterin auf das Bild. Diese ethischen Grenzen zwischen den konzentrischen Aktionsräumen der fotografischen Augenzeugenschaft werden durchlässig, wenn sich die undurchsichtigen Verhältnisse von Komplizenschaft, Solidarität oder Identifikation über Ereignis-, Repräsentations- und Betrachtungsraum fortsetzen und immer wieder neu definieren.

Gegenüber der in den 1990er Jahren im World Press Photo-Wettbewerb häufig ausgezeichneten desorientierenden Ästhetik, die die extreme Gewaltrealität fotografisch aufspaltet, fragmentiert und überblendet,⁴⁹⁸ fällt nach der Jahrtausendwende die dokumentarische Sachlichkeit des willkürlichen Gewaltaktes auf. Noël Quidus Aufnahme von 2002, mit dem zweiten Preis der „Spot News“ ausgezeichnet, zeigt eine Szene aus dem Bürgerkrieg in der Côte d’Ivoire (Abb. 33). Im Vordergrund liegen eine Sporttasche und ein Ventilator auf der Straße, dahinter steht ein junger Mann in blauen Tarnhosen. Er feuert mit seiner rauchenden Maschinenpistole in die hoch aufgeschossene Grasvegetation am Straßenrand, aus der nur die weißen Schuhe und das untere Ende der hellen Hosen seines Opfers hervorragen. Das üppige Grün setzt sich im Hintergrund fort, wo das Flachdach einer einzelnen kleinen Behausung zu erkennen ist, überwölkt von einem schmalen Himmelsstreifen. Den Erläuterungen der Bildlegende folgend, erschießt der Rebellen-Kämpfer einen Mann, der die im Vordergrund zu sehende Beute aus einem verlassenen Haus außerhalb von Bouaké gestohlen haben soll. Außerdem führt der Text an, dass die Côte d’Ivoire lange als das wirtschaftlich erfolgreichste und politisch stabilste Land Westafrikas galt. In dem irritierenden Kontrast der alltäglichen Gebrauchsgegenstände zu dem sich dahinter abspielenden willkürlichen Mord kehrt darum nicht nur die Unverhältnismäßigkeit der Erschießung gegenüber dem Delikt des Diebstahls wieder. Der Kontrast führt zudem eine historische Dimension vor Augen, indem die auf der Landstraße deplatzierten Utensilien als Relikte einer vergangenen Normalität erscheinen. Dabei stellt der aktuelle Gewaltakt schließlich auch die Integrität dieser besseren Vergangenheit in Frage.

⁴⁹⁸ Dass Cobus Bodensteins Fotografie im World Press Photo-Wettbewerb gerade auch aufgrund ihrer desorientierenden Ästhetik den dritten Preis der „Spot News“ erhielt, lässt die in der Kategorie erstplatzierte Aufnahme von Gerald Herbert aus demselben Jahr vermuten, in der sich diese fotografische Tendenz verstärkt. Die Fotografie entstand im September 1994 eine Woche nach der US-amerikanischen Intervention zur Beendigung der Militärdiktatur in Haiti, als Anwohner das mutmaßliche Lebensmittellager eines Offiziers plünderten.

Quidus französischer Landsmann und Kollege Georges Gobet arbeitete im selben Zeitraum in und um Bouaké und erhielt dafür den ersten Preis der „Spot News stories“. Seine Reportage zeigt in zwölf Aufnahmen detailliertere Szenen der gewaltsamen Auseinandersetzung. Damit repräsentieren im World Press Photo-Archiv zwei Fotografen der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich den im September 2002 ausbrechenden ivoirischen Bürgerkrieg. Diese Kongruenz bringt die in der Bildlegende angedeutete einstige Wohlfahrt der Côte d’Ivoire zusätzlich in Zweifel. Das Land erlangte im August 1960 die Unabhängigkeit, blieb aber durch das sich bis in die 1970er Jahre primär auf der Basis von Rohstoffexporten entwickelnde hohe Wirtschaftswachstum in einer „neokolonialistisch geprägten Abhängigkeit“ von Frankreich.⁴⁹⁹ Mit den sinkenden Weltmarktpreisen für Kakao und Kaffee verschlechterte sich die wirtschaftliche Situation der Bevölkerung, die Unzufriedenheit mit dem korrupten Einparteiensystem verschärfte sich, wobei es auch zu ethnisch und religiös motivierten Konflikten zwischen den mehrheitlichen Muslimen im Norden und überwiegenden Christen im Süden sowie den vier großen ethnischen Gruppen des Landes kam.⁵⁰⁰ Im Dezember 1999 erfolgte ein erster Militärputsch, im September 2002 erhoben sich ein zweites Mal große Teile der Armee gegen den seit zwei Jahren amtierenden Präsidenten Laurent Gbagbo. Dessen regierungstreue Truppen behielten im Süden die Kontrolle, während der Norden von drei Rebellenbewegungen beherrscht wurde und somit das Land teilte.

Vor diesem historischen Hintergrund visualisiert Noël Quidus Fotografie den Beginn von zunehmenden Menschenrechtsverletzungen, erfolglosen französischen Interventionen und gescheiterten UN-Missionen in dem sich in den Folgejahren fortsetzenden Bürgerkrieg. Die fotografierte Exekution ereignet sich im unspektakulären Farbspektrum der von der grünenden Graslandschaft und der graubraunen Fahrbahn diagonal geteilten Bildfläche. Ohne die Dramatik der unmittelbaren Konfrontation und den schockierenden Anblick einer blutenden Leiche wird die willkürliche Tötung bereits in diesem Bild zur Routine. Dabei verweisen die vordergründige Ausstellung der banalen Objekte und der außerhalb des Aufmerksamkeitsfokus im hochgewachsenen Gras verborgene Hingerichtete auf die komplexen Kausalitäten und Verantwortlichkeiten des ivoirischen Bürgerkriegs. Mit dem Ventilator und der vollgepackten Sporttasche gerät die Konsumindustrie des Globalen Norden in den Vordergrund des Geschehens, die die vom Tatort weit entfernten Betrachter in das Konfliktfeld einbezieht. So ist die Côte d’Ivoire als größte Kakao-Produzentin und

⁴⁹⁹ Frank Schüssler: Elfenbeinküste, in: Wolfgang Gieler (Hg.): Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 122–130, hier S. 125.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 126 und 128. Siehe hier auch im Folgenden.

wichtige Erdölexporteurin im Alltag des Globalen Norden präsent, während die reichen Industrienationen auf irreversible Weise das Leben in dem westafrikanischen Land beeinflussen. Im Jahr 2006 ereignete sich ein Giftmüllskandal in der ivorischen Hafenstadt Abidjan, der diese Beziehung exemplarisch vor Augen führt. Der britische Rohstoffkonzern Trafigura ließ mehr als 500 Kubikmeter hochgiftiger Lauge auf offenen Müllhalden rund um Abidjan entsorgen, in dessen Folge nach offiziellen Angaben 15 Menschen starben und mehr als 100.000 Betroffene stationäre ärztliche Hilfe benötigten.⁵⁰¹ Die in diesem Fall untersuchten und öffentlich gemachten kriminellen Zusammenhänge von globaler Wirtschaft und Politik bleiben in der Regel durch eine strategische Unüberschaubarkeit verborgen, die auch den vier Jahre vor dem Giftmüllskandal begonnenen ivorischen Bürgerkrieg kennzeichnet. In diesem Sinne stiftet Quidus Fotografie Irritationen über die Haupt- und Nebenschauplätze der Gewalt, durch die Fotograf und Betrachterin von der Peripherie ins Zentrum der Verantwortung für die politischen Verhältnisse und soziale Ungerechtigkeit geraten.

Mit den beiden Hinrichtungsfotografien von Cobus Bodensteyn und Noël Quidu ist deutlich geworden, wie sich in der Einzelaufnahme einer Exekution der fotografische Raum sowohl geografisch als auch ideologisch erweitert. Im Gegensatz dazu bewirken die sequentiellen Reportagen des tödlichen Tathergangs – wie bei James Nachtwey, John Stanmeyer und Tyler Hicks beobachtet – eine zeitliche und räumliche Konzentration der Hinrichtung, die die Aufmerksamkeit auf die tabuisierten Grenzen der fotografischen Sichtbarkeit richtet. Stanley Greenes Langzeitreportage über die Kriege in Tschetschenien dehnt die fotografische Augenzeugenschaft um eine weitere Dimension aus und spannt dabei den Bogen zurück zu den mit Larry Towell, Afrim Hajrullahu und Ziyah Gafic diskutierten Verhältnissen von autobiografischer Perspektive und offizieller Geschichte. Greenes Reportage umfasst im World Press Photo-Archiv zwölf Aufnahmen aus den Jahren von 1995 bis 2003, fotografiert auf Schwarzweiß- und Farbfilm (Abb. 34a–g). Sie sind nur ein kleiner Teil des umfangreichen Projektes, das Greene 2003 als Foto-buchedition unter dem Titel *Open wound. Chechnya 1994 to 2003* publizierte.⁵⁰² Der

⁵⁰¹ Alexandra Karle: Giftmüllskandal. Trafigura soll vor Gericht, in: AMNESTY Magazin der Menschenrechte, Dezember 2012, <http://www.amnesty.ch/de/aktuell/magazin/2012-4/elfenbeikueste-giftmuellskandal-trafigura-soll-vor-gericht> (abgerufen am 21.1.2015). Für ausführliche Hintergrundinformationen siehe außerdem den Bericht von Amnesty International; Greenpeace Netherlands: The toxic truth. About a company called Trafigura, a ship called the Probo Koala, and the dumping of toxic waste in Côte d'Ivoire, London; Amsterdam 2012, <http://www.greenpeace.org/switzerland/Global/switzerland/publications/Greenpeace/2012/chemie%20und%20wasser/KoalaTrafiguraReport.pdf> (abgerufen am 21.1.2015).

⁵⁰² Stanley Greene: *Open wound. Chechnya 1994 to 2003*, mit Texten von André Glucksmann und Christian Caujolle, London 2003.

Tschetschenienkonflikt, so formuliert Greene selbst, wurde durch die im Verlauf eines Jahrzehnts unternommenen Reisen in die umkämpfte Region auch zu seiner eigenen Geschichte.⁵⁰³ Als er im Februar 1994 im Alter von 43 Jahren noch vor dem Beginn des ersten Tschetschenienkrieges zum ersten Mal nach Grosny reiste, interessierte er sich für die Kaukasusregion als Zentrum des mit dem Ende des Kalten Krieges verbundenen globalen politischen und kulturellen Umbruchs.⁵⁰⁴ Diese Entscheidung geht zurück auf den im Herbst 1989 erlebten Mauerfall in Berlin, in dessen Folge er bald seine Karriere als Modelfotograf in Paris beendete, um weltweit Kriege und Katastrophen zu fotografieren. Greenes Arbeit als Fotojournalist beginnt somit in einer Phase, in der der Fotojournalismus mit einem zunehmenden Bedeutungsverlust konfrontiert ist. *Open wound* ist darum nicht nur autobiografisches Album und historisches Archiv, sondern auch eine Geschichte des Fotojournalismus mit der zentralen Auseinandersetzung darüber, wie Krieg dargestellt oder nicht dargestellt werden kann.⁵⁰⁵

Die zwölf Aufnahmen im Wettbewerbsarchiv stellen die changierende Ästhetik der langjährigen fotojournalistischen Arbeit in Tschetschenien vor. Dabei bilden die Fotografien wie in der Buchedition weder eine narrative noch eine streng chronologische Ordnung. Zu sehen sind keine Kampfszenen, sondern Porträts und Landschaften, gegenständliche und beinahe abstrakte Details, die zum Teil scharf gezeichnet hervortreten oder in anderen Fällen undeutlich verschwimmen. Durch die zumeist detailliert informierenden Bildlegenden treten dokumentarische Bedeutung und expressive Wirkung immer wieder wechselseitig in den Vordergrund. Zu den auf diese Weise insistierenden Motiven gehören unter anderem die Spur im Schnee im Januar 1995, hinterlassen von dem nach einer Explosion in den Schutz des Hauses gezogenen Körper (Abb. 34a); der Ausschnitt einer Blumentapete, auf der die Abdrücke von zwei blutigen Händen an die Ermordung einer mit einem Tschetschenen verheirateten Russin im Januar 2000 erinnern;⁵⁰⁶ das zerschossene Autowrack vor einer ebenso von Einschüssen übersäten Hausfassade in Grosny im März 2001, die das totale Ausmaß der Zerstörung und den Umfang der notwendigen Wiederaufbauhilfen andeuten.⁵⁰⁷ Die für den World Press Photo-Wettbewerb ausgewählten Porträts der Reportage beeindrucken auch durch bildästhetische Verrätselungen. So ähneln die im

⁵⁰³ „Over the years, the Chechen war also became my story“ (Greene 2003, S. 187).

⁵⁰⁴ Christian Caujolle: A story of war, in: Stanley Greene: *Open wound. Chechnya 1994 to 2003*, London 2003, S. 172–173, hier S. 172. Im Folgenden siehe außerdem Greenes autobiografische Schilderungen auf den Seiten 185 bis 187.

⁵⁰⁵ Caujolle 2003, S. 172f: „a reflection on war and the manner in which it can or cannot be depicted.“

⁵⁰⁶ Greene 2003, S. 224.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 223.

Januar 1995 einen Leichnam zur Bestattung herrichtenden muslimischen Geistlichen in ihrer ikonografischen Figuration den Bildern der Grablegung Christi (Abb. 34b). Die schwer verletzte tschetschenische Rebellin Anya ist so auf einer Decke am Boden platziert, dass die vor ihr liegende Kalaschnikow wie eine Prothese ihren linken Unterschenkel ersetzt.⁵⁰⁸ Und in einem weiteren Porträt nehmen die drei am Boden hockenden psychisch kranken Männer, die nach monatelangen Bombenangriffen auf Grosny im Januar 2000 in eine psychiatrische Kinderklinik in Inguschetien überführt wurden, nebeneinander an die Wand gekettet auffällig voneinander abweichende Haltungen ein (Abb. 34c).⁵⁰⁹ Diese wirken wie eine Variation der populären Darstellungen von den drei weisen Affen, die durch entsprechende Gesten die Ohren, die Augen und den Mund verschließen. Mit dieser Referenz werden die drei Geisteskranken zum Symbol des alle Sinne raubenden kriegerischen Schreckens und reflektieren dabei zugleich eine die Wahrnehmung dieses Schreckens abwehrende oder verweigernde Betrachterhaltung.⁵¹⁰

Einen besonderen Status in der Reportage nimmt die Fotografie ein, in der der Horizont unter die Mittellinie des Bildes fällt (Abb. 34d). Vom oberen Rand der Aufnahme hängt ein Galgenstrick, der ohne eine sichtbare Befestigung vom Himmel beziehungsweise aus dem Betrachterraum in den menschenleeren Bildraum zu fallen scheint. Dahinter führt die breite nasse Fahrbahn als großflächiges graues Pendant zum Himmel in einer leichten Diagonalen von links nach rechts durch das Bild. Der senkrecht den Himmel durchschneidende Galgenstrick korrespondiert formal mit den Leuchten am gegenüberliegenden Straßenrand, hinter dem schwarze Fensterlöcher aus zerbombten Häuserblocks starren. Die Bildlegende erklärt, dass die russischen Infanteristen in Grosny tschetschenische Rebellen an Telefonkabeln erhängten. Dieser historische Hintergrund konkretisiert die Alltäglichkeit und Allgegenwärtigkeit der tödlichen Gewalt in Tschetschenien; zudem erhält der mörderische Missbrauch der Nachrichtentechnik als Umkehrung der ursprünglichen Kommunikationsfunktion im fotografischen Medium eine sinnbildliche Präsenz. Dementsprechend nimmt die im November 1995 aufgenommene Fotografie in der Buchedition eine Eröffnungsposition ein. Nach dem einführenden Text von André Glucksmann unter dem Titel „Fragments of the Last Judgment“ und der Widmung an die im Tschetschenienkrieg

⁵⁰⁸ Die Geschichte der Frau wird im Buch ausführlicher geschildert, siehe Greene 2003, S. 223, p160.

⁵⁰⁹ Im Buch vermitteln mehrere Aufnahmen mit ausführlicheren Informationen die Situation der Psychiatriepatienten, siehe Greene 2003, S. 221, p126, p129, p130, p133.

⁵¹⁰ Bei den drei Affen handelt es sich ursprünglich um eine japanische Figur mit religiösen Funktionen: „Das Vorbild befindet sich an einem Tempel in Nikko (Japan). Beim shintoistisch-buddhistischen Koshin-Fest erstatten diese Affen als Boten der Götter Bericht über die Menschen. In diesem Zusammenhang werden sie in der Pose ‚Wir hören, sprechen und sehen nichts Böses‘ dargestellt“ (Kraft 2004, S. 63).

vermissten und getöteten Journalisten ist die Aufnahme die erste doppelseitige Reproduktion, neben der sich das Zitat eines russischen Soldaten befindet, das mit den Worten „Welcome to Hell“ beginnt.⁵¹¹ Die widersinnige Einladung an den biblischen Ort des absoluten Grauens verbildlicht sich in der greifbar nahen Galgenschlinge vor dem breiten Himmelsstreifen, die sich um den Hals und zugleich als optischer Sucher vor die Augen zu legen scheint.

Damit bleibt der durch die Fotografie suggerierte Eintritt in die Realität des Krieges nur ein fotografischer Einblick mit der Einschränkung, „das Unvorstellbare vorzustellen“ und „das Undenkbare zu denken“.⁵¹² In Greenes Reportage ist diese unüberbrückbare Distanz durch die sich regelmäßig wiederholenden Motive des Durch- und Gegenblicks immer präsent. Im World Press Photo-Archiv gibt eine im April 1995 entstandene Aufnahme durch die trübe Windschutzscheibe zwischen den Schatten von Fahrer und Beifahrer im dunklen Inneren des Wagens einen sich am Straßenrand in der Gegenrichtung fortbewegenden Menschenzug zu erkennen (Abb. 34e). Die ininigem Abstand an der Spitze laufende Frau erscheint hervorgehoben in der durch den Scheibenwischer freien Bogenfläche. Laut Bildlegende handelt es sich um Frauen und Kinder auf der Flucht, nachdem russische Truppen in Samashki ein Massaker begangen und das tschetschenische Dorf zerstört hatten. Der flüchtige Blick vom sicheren Platz hinter der Windschutzscheibe wird zur ethisch-ästhetischen Schlüsselposition der fotografischen Augenzeugenschaft, die Glucksmann in seinem einführenden Essay beschreibt: „Destitute and lost, the passers-by you watch from behind your windscreen are looking back at you at your car, which is leaving them behind. You think you are coming to meet them as a witness, when in fact they are already looking at you with scorn and you retreat, abandoning them, pinned to the souvenir shot, in their absolute and worldwide solitude.“⁵¹³ Im Blick durch das Fenster medialisieren sich Sehen und Gesehenwerden, sodass die Wahrnehmung die Betrachtung der Art und Weise dieses Wahrnehmens mit einschließt.⁵¹⁴ Damit stellt die Fotografie nicht nur das Unvorstellbare des Massakers vor; im fotografischen Rück- und Gegenblick

⁵¹¹ Greene 2003, S. 22f.

⁵¹² André Glucksmann: *Fragments of the Last Judgment*, in: Stanley Greene: *Open wound. Chechnya 1994 to 2003*, London 2003, S. 10–15, hier S. 14.

⁵¹³ Ebd., S. 15.

⁵¹⁴ Glucksmann denkt diesen Zusammenhang noch radikaler: „Every image forces us to face up to the hell that is Chechnya and the way we perceive it. Every photograph brings into question the crimes of the Russian army, and our own crime, our sin of indifference“ (Glucksmann 2003, S. 14).

besteht die Herausforderung, die eigene Zeugenschaft gegenüber diesem Unvorstellbaren zu imaginieren.⁵¹⁵

Der Blick durch das Fensterglas bleibt dabei beiderseitig emotional abgeschirmt wie in dem farbigen Porträt einer jungen Frau von 2001 (Abb. 34f). Die gesamte Bildfläche nimmt eine vom Regen beschlagene Scheibe ein, hinter der sich in einem schmalen freien Feld schemenhaft ihre Gesichtszüge abzeichnen. Zelinas Blick – so wird die Frau in der Bildlegende genannt, deren Kind im Krieg ums Leben gekommen ist – führt seitlich über die Betrachterin hinweg in eine unbestimmte Ferne. Das Leiden der Mütter, die ihre Kinder im Krieg verloren haben, visualisieren unzählige journalistische Bilder im Rückgriff auf die christliche Ikonografie der Pietà. Statt den Verlust in dem Motiv der weinenden Madonna in eine tradierte Form aufzunehmen, wirft die zur Abstraktion tendierende Bildfläche die in der Bildlegende zugeschriebene Trauer wie ein Echo zurück. Zugleich entzieht sich die hinter dem Fensterglas verschwimmende Gestalt. Der nicht zu überwindende Verlust erhält eine existentielle Dimension, indem er die Identität der sich in ihren Umrissen auflösenden Frau bedroht.⁵¹⁶ Die Bildlegende steht somit in keinem expliziten Verhältnis zum Bild. Umso größer ist die vielschichtige Resonanz, die die historischen Fakten in dem gegenständlich reduzierten Bild erzeugen.

Dies ist der Fall in einer weiteren Farbfotografie aus dem Jahr 1999, die den Blick durch ein zerbrochenes Fensterglas auf eine verschneite Landschaft ohne Horizont führt (Abb. 34g). Die den größten Teil der Bildfläche überziehende Struktur des gesplitterten Glases öffnet sich in einem halbrunden Loch nach oben, wo die bogenförmige Spur eines Fahrzeuges durch den Schnee verläuft. Unmittelbar hinter dem kaputten Fenster durchzieht ein massiver Bretterzaun die gesamte Breite des Bildes. Sowohl vor als auch hinter dieser Absperrung befinden sich einzelne, zum Teil stark verschattete Figuren in Rückenansicht. Ihre Entfernung ist ebenso undefinierbar wie ihre momentane Tätigkeit. Die Bildlegende lokalisiert die Aufnahme in Karabulak in Inguschetien, wo alte Bahnwaggons den tschetschenischen Flüchtlingen als Unterkünfte dienen. Die ornamentale Ästhetik der Fotografie bleibt dabei vollkommen unberührt von den katastrophalen Zuständen, die in den Notun-

⁵¹⁵ Vgl. Jane Blocker: *Seeing witness. Visuality and the ethics of testimony*, Minneapolis 2009, hier insbes. S. 51. Ich folge Blocker allerdings nicht in ihrer negativen Stigmatisierung des Kamerablicks: „Because of its wealth, its technologies of surveillance, its ubiquitous media, its free press, its Christian heritage, and its military power, when the West imagines its own witnessing, it conceives of that witnessing in terms that are both photographic and godlike: as itself unseen, as omniscient, disembodied, and disinterested. [...] The West sees, according to this mythology, impartially and from a distance, the way a camera sees. And yet, the one thing a camera cannot see is itself. In the blindness of that technology of witness, a world of cruelty and failed foreign policy lies“ (ebd., S. 53).

⁵¹⁶ In der Bildlegende im Buch heißt es: „She says she is already dead herself“ (Greene 2003, S. 223).

terkünften ohne fließendes Wasser und fernab von örtlicher Abwasser- und Abfallentsorgung herrschen.⁵¹⁷

Greenes in den ausgewählten Fotografien analysierte Bild-Text-Regie setzt einzelne Motive, deren fotografische Inszenierung und die historischen Informationen in einen produktiven oder auch provozierenden Bezug. In dieser Konzeption überwindet die Reportage die epistemischen Grenzen fotografischer Medialität und erweitert mit der eine Zeitspanne von mehreren Jahren umfassenden Reportage die auf die unmittelbare Gegenwart eingeschränkte fotografische Perspektive. Dadurch setzt sie sich auch über die auf den Entstehungszeitraum von jeweils einem Jahr festgesetzte Begrenzung der Beiträge im World Press Photo-Wettbewerb hinweg. Die Reportage wurde nicht in den Kategorien „General News“ oder „Spot News“ ausgezeichnet, sondern erhielt unter den Aufnahmen aus dem Jahr 2003 den ersten Preis der „Daily Life stories“. In Abgrenzung zu den Fotografien, die primär auf Ereignisse im tagespolitischen Geschehen fokussieren, zeigen die „Daily Life stories“ nach Wettbewerbsdefinition den „Reichtum und die Vielfalt des alltäglichen Lebens“.⁵¹⁸ Trotz ihrer Zuordnung unterlaufen Greenes Aufnahmen diese Unterscheidung von zwei Modi der Repräsentation sozialen und politischen Lebens. Dabei sind die Fotografien in ihrer langfristigen Kontinuität in keiner definitiven Aufeinanderfolge fixiert. Das bedeutet zum einen, dass sie kein historisches Narrativ des Tschetschenienkonfliktes bilden. Die einzelnen Etappen des gewaltsamen Konfliktes in der tschetschenischen Republik, deren bereits 1991 erklärte Unabhängigkeit von Russland nie anerkannt wurde, lassen sich in der Struktur der Reportage nicht nachvollziehen. Die Phasen der Auseinandersetzung vom Einmarsch der russischen Streitkräfte im Dezember 1994 mit dem folgenden zwanzigmonatigen ersten Tschetschenienkrieg, die dann in der Zwischenkriegszeit erneut eskalierende Entwicklung bis zum Beginn des zweiten Tschetschenienkrieges im September 1999, bleiben im Rahmen des Onlinearchivs auf die Bildlegende und im Kontext des Buches auf eine Chronologie Tschetscheniens im Anhang beschränkt.⁵¹⁹ Auf der ästhetischen Ebene der Reportage entwickelt sich hingegen mit dem ab 1999

⁵¹⁷ Vgl. die Informationen zu einer anderen Fotografie aus dem Flüchtlingslager in Greene 2003, S. 221, Bild p122.

⁵¹⁸ Vgl. die kurzen Charakterisierungen der Kategorien in den „Judging Procedures“ seit 1996, Archiv der Stiftung World Press Photo.

⁵¹⁹ Zudem sind auf den vorderen und hinteren Vorsatzseiten des Einbandes die jeweils auf einem Buchcover abgebildeten Porträts von Putin, Jelzin und Stalin aneinandergereiht, sodass sie eine die Reportage rahmende Genealogie russischer Machthaber bilden, die die maßgebliche Verantwortung für das in den Fotografien gezeigte Leiden tragen.

verwendeten Farbfilm⁵²⁰ und durch die variierende Qualität des fotografischen Materials eine Historizität, die sich der Chronographie widersetzt. Im Tempus der fotografischen Augenzeugenschaft tritt die Permanenz der Gewalt hervor, in der die Politik ein Jahrzehnt lang still steht.⁵²¹

2013 kehrt Greene für einige Monate zurück nach Tschetschenien, um eine weitere Reportage ausschließlich auf Farbfilm aufzunehmen. Die fotografische Suche nach den Spuren der jahrelangen kriegerischen Auseinandersetzungen trägt den Titel „Hidden scars“ und setzt das Bild des verletzten Körpers von *Open wound* fort.⁵²² Die Metapher der verborgenen Narben formuliert, dass die Reise in das ehemalige Kriegsgebiet mit den zurückgebliebenen Verletzungen und Zerstörungen auch die persönlichen Wunden öffnet, die der Verlust von Freunden und Kollegen in Greenes Leben verursacht haben. In *Open wound* beschreibt Greene seinen fotografischen Blick auf das Kriegsgeschehen als „thousand yard stare“, dem leere Starren eines im Kampf traumatisierten Soldaten.⁵²³ Dieser seit dem Zweiten Weltkrieg ikonisch tradierte Topos von den psychischen Kriegsschäden erscheint nicht im Fokus der Fotografien, sondern kehrt in der fassungslosen Perspektive auf das endlose Grauen wieder. Tatsächlich leiden zahlreiche Kriegsfotografen unter posttraumatischen Belastungsstörungen.⁵²⁴ Damit lässt sich die fotografische Augenzeugenschaft des Tschetschenienkrieges weder zeitlich noch formal eingrenzen; autobiografisches Album und historisches Archiv werden ununterscheidbar und die Gegenwart bleibt untrennbar von der Vergangenheit. Die Betrachtung der Fotografien konfrontiert daher nicht nur mit einer historischen und aktuellen Realität der durch die Kriege in

⁵²⁰ Neben ausschließlich auf Schwarzweiß- oder Farbfilm aufgenommenen Reportagen gibt es unter Greenes jüngeren Fotoprojekten viele Arbeiten, die wie *Open wound* sowohl Schwarzweiß- als auch Farbaufnahmen enthalten: <http://noorimages.com/photographer/greene/> (abgerufen am 1.4.2015).

⁵²¹ Die Aufnahmen zirkulieren als Teil von nachfolgenden Projekten auch in neuen Ordnungen mit veränderten Bedeutungskontexten. In Greenes 2009 erschienenen *Black passport* bilden einige der Fotografien aus Tschetschenien drei von 26 „Szenen“ aus den Jahren 1986 bis 2008, die jeweils eingeleitet durch einen Text im Format eines Tagebucheintrags Bildsequenzen aus Greenes privaten und professionellen Leben beinhalten. Die Schauplätze der Kriege und Katastrophen wechseln darin ebenso wie die Liebesverhältnisse des Fotografen. (Stanley Greene: *Black passport*, hg. von Teun van der Heijden, Amsterdam 2009).

⁵²² James Estrin: Revisiting unhealed wounds in Chechnya, in: *Lens. the photojournalism blog of The New York Times*, 21.10.2014, http://lens.blogs.nytimes.com/2014/10/21/revisiting-unhealed-wounds-in-chechnya/?_r=0# (abgerufen am 28.1.2015). Siehe auch die Präsentation der Reportage auf <http://noorimages.com/feature/chechen-island/> (abgerufen am 1.4.2015).

⁵²³ In Greenes offensichtlich aus dem Gedächtnis zitierenden Schreibweise heißt es irrtümlich „the hundred-yard stare“, Greene 2003, S. 187. Die Bezeichnung geht zurück auf ein Bild des US-amerikanischen Kriegsmalers Tom Lea mit dem Titel „That 2,000 Yard Stare“, das im unmittelbaren Vordergrund die aufgerissenen Augen im ausdruckslosen Gesicht eines US-Marinesoldaten in der Schlacht um Peleliu im Herbst/Winter 1944 zeigt (Brendan M. Greeley (Hg.): *The two thousand yard stare. Tom Lea's World War II*, College Station 2008, S. 194). Eine prominente fotografische Visualisierung ist Don McCullins Porträt eines US-Marinesoldaten unter Granatenschock im Vietnamkrieg von 1968.

⁵²⁴ Anthony Feinstein: *Journalists under fire. The psychological hazards of war reporting*, Baltimore 2006. Der Studie zufolge leiden 29 % der Kriegsfotografen an posttraumatischen Belastungsstörungen (ebd., S. 29).

Tschetschenien verursachten Leiden; angesichts der nicht mehr als vorübergehend zu ignorierenden Gewalt wird die Integrität der eigenen Persönlichkeit in den Zeugenstand gerufen: „Find yourself, find your way in these pictures in which the individuals can no longer be reached and are probably dead. [...] You must understand that the infinite distance between you and them reveals a far greater distance between you and yourself.“⁵²⁵

Fotografie und Forensik

Stanley Greenes Reportage „Hidden scars“ wendet sich der tschetschenischen Nachkriegsgesellschaft zu, um die Geschichte der Gewalt in ihren verdeckten Fort- und sichtbaren Nachwirkungen fotografisch zu erkunden. Da dies auch die Rückkehr an einen persönlichen Wirkungsort ist, verschränkt sich ein quasi forensisches Untersuchungsinteresse mit der Erforschung der eigenen Erinnerungen als Kriegsreporter. Dieses In- und Miteinander von subjektiver Erfahrung und objektiver Erkenntnis in der fotografischen Augenzeugenschaft widerspricht politischen und juristischen Diskursen, in denen die subjektive Relativität von Zeugenaussagen als Defizit gilt. Darum setzt sich seit den 1990er Jahren verstärkt ein forensisches Paradigma durch, sodass in Menschenrechtsberichten zunehmend materielle Beweise wie architektonische Ruinen oder exhumierte Massengräber anstelle von persönlichen Zeugenaussagen hinzugezogen werden.⁵²⁶ Eyal Weizman stellt die damit forcierte wissenschaftliche Objektivität als einen Irrtum heraus. Demnach charakterisieren die forensischen Argumentationen bestimmte narrative, dramatische und visuelle Ästhetiken, die wie die Zeugenschaft relative und ideologische Momente enthalten.⁵²⁷ Dieses in Bezug auf extreme Gewaltverbrechen kontroverse Verhältnis von persönlicher Zeugenschaft und forensischem Beweis bildet sich im World Press Photo-Archiv ab und ist zugleich das zentrale Konfliktfeld der fotografischen Augenzeugenschaft, in dem sich die Statusfrage der Fotografie als subjektives Zeugnis und objektiver Beleg stellt. Neben den bereits betrachteten Fotografien von Ziyah Gafić, der 2001 mit den Porträts von Zeitzeugen und deren Nachkommen die Nachwirkungen des Bosnienkrieges sichtbar zu machen versucht,⁵²⁸ entsteht im selben Jahr eine Reportage über die von inter-

⁵²⁵ Glucksmann 2003, S. 15.

⁵²⁶ Weizman 2011, S. 108f. Siehe im Folgenden insbes. S. 107.

⁵²⁷ Eine besonders radikale Auffassung kritisiert die entsubjektivierende Tendenz der technokratischen Rationalität der Forensik sogar als eine der Folter analoge Struktur (Wilson 1997, S. 155).

⁵²⁸ Siehe den Abschnitt „Autorschaften zwischen Fotoarchiv und Fotoalbum“ im Kapitel III.4. Fotojournalistische Autorität und Anonymität. Wie an dieser Stelle bereits erläutert, sind die unterschiedlichen im World Press Photo-Wettbewerb ausgezeichneten Reportagen Teil von Gafićs Langzeitprojekt „Tales from the dark valley“, wo sie keine abgegrenzten Einheiten bilden, sondern ihre Ordnung in einer wechselnden Folge

nationalen Organisationen durchgeführten Exhumierungsarbeiten in Bosnien und Herzegowina (Abb. 35a–k). Die Bildlegende betont den Nutzen der forensischen Techniken, um die Opfer in den Massengräbern zu identifizieren und damit einige der sechs Jahre nach dem Ende des Krieges noch immer als vermisst gemeldeten 27.000 Personen zu finden. Gafić verwendet erneut das farbige 6 x 6 Mittelformat und kombiniert wie in seiner Porträtserie aus Goražde unterschiedliche Motive und Perspektiven des Sujets. Dabei gruppieren sich die zwölf Aufnahmen, mit denen die Reportage im Wettbewerbsarchiv präsent ist, in keiner bestimmten narrativen Folge; ihr Zusammenhang bleibt assoziativ.

An erster Stelle steht die Aufnahme eines Schädels, den zwei Hände in weißen Einmalhandschuhen in der linken Bildhälfte vor die Kamera halten (Abb. 35a). Daneben präsentiert ein von rechts horizontal in das Bild führender Unterarm zwischen Daumen und Mittelfinger das Passfoto eines Mannes. Dahinter befindet sich im unscharfen Ausschnitt der aufrechte Körper eines Mannes im Anzug vor einer hellen Fensterfront. Diese visuelle Anordnung bestimmt den Schädel als Überrest des Mannes, der auf dem Passfoto zu sehen ist. Der forensische Beweis erscheint damit in einer ästhetischen Argumentation, in der die Identität des Schädels mit der porträtierten Person im Bild auf der Glaubwürdigkeit der präsentierenden Gesten beruht. Neben den die Objekte vorführenden Händen im Bild ist der fotografische Akt konstitutiver Teil der Authentifizierung. Die inszenatorischen Momente der Visualisierung und Überzeugung treten in der Reportage noch deutlicher hervor, wenn das Schädelmotiv in unterschiedlichen Bedeutungskontexten wiederkehrt. Eine der motivisch verwandten Fotografien arrangiert den Schädel mit weiteren Knochen, einer Rose in einer mit Wasser gefüllten Plastikflasche, zwei an Kerzenleuchter erinnernde Gegenstände und anderem Gerät zu einem Vanitas-Stilleben (Abb. 35b). Hinter diesem, den gesamten vorderen Raum einnehmenden Ensemble erhebt sich zentral der weiße Haarschopf einer leicht vornüber gebeugten Frau. Ihre vor der hell gekachelten Wandfläche nur verschwommen erscheinende Figur benennt die Bildlegende namentlich als „Anthropologin Eva Klonovski“; die Gegenstände im unmittelbaren Vordergrund bleiben hingegen unkommentiert. Damit tritt in der Fotografie die moderne Wissenschaft der forensischen Anthropologie hinter eine jahrhundertealte Symbolik der Trauer und des Gedenkens zurück. Im Unterschied dazu erfasst eine weitere Aufnahme des Motivs den beschädigten Schädel in leichter Aufsicht neben anderen sortierten Knochen, die das Passfoto in dem

auflösen. Dies gilt auch für die unter dem Titel „Quest for identity“ in dem Sammelband *Tales from a globalizing world* veröffentlichte Reportage (Gafić 2003), die eine Auswahl der Aufnahmen aus den unterschiedlichen Lebensbereichen der Nachkriegsgesellschaft in Bosnien und Herzegowina neu zu einem Fotoessay ordnet.

daneben aufgeschlagenen und von Feuchtigkeitseinwirkungen gekennzeichneten Ausweis einer bestimmten Person zuordnet (Abb. 35c). Mit den auf einem Haufen neben einer Beckenhälfte ausgestellten Rippen integrieren sich die Knochenfunde weder in die organische Struktur des menschlichen Körpers noch in die kultische Form eines Altars. Stattdessen werden diese menschlichen Überreste durch die beigefügten Ziffern der Nummer 52 in einer archivarischen Ordnung registriert, deren numerische Rationalität und schwarzweiße Abstraktion sich nicht in die warmen Braun- und Grautöne der Bildfläche integrieren. Somit ist der forensische Beweis in den unterschiedlichen Aufnahmen von Knochenfunden Teil eines kreativen fotografischen Prozesses, in dem die Forensik als wissenschaftliche Praxis sichtbar wird, die ihre Gegenstände ebenso freilegt wie herstellt.

Im Rahmen der Reportage visualisieren vor allem die Porträts von Hinterbliebenen, dass die Bedeutungsproduktion der Ausgrabungen über die Feststellung personaler Identitäten hinausgeht. Eines der Porträts erfasst frontal aus einer leichten unteren Schrägsicht zwei Frauen und zwei Männern ab den Knien im Halbdunkel einer Leichenhalle (Abb. 35d). Die bei den schlechten Lichtverhältnissen unter dem Überdach unterschiedlich stark ausgeleuchteten Figuren integrieren sich trotz ihrer dichten Positionierung nicht in ein intaktes Gruppenbild. In der rechten, vom einfallenden Tageslicht stärker erhellten Bildhälfte stehen die beiden Frauen nebeneinander; die ältere von ihnen im Kopftuch blickt in stiller Resignation auf ein Papier herab, das sie vorsichtig zwischen ihren Fingern hält. Ihre Nachbarin hat die rechte Hand an die Stirn gehoben und die Augen darunter geschlossen, während sich ihr geöffneter Mund weinend verzerrt. Zum Teil von ihrem Arm verdeckt, steht dahinter im Halbschatten ein Mann mit vor der Brust verschränkten Armen. Er hat die Lippen fest aufeinander gepresst, die Stirn in Falten gezogen und blickt von hinten über die Schulter der Frau in Richtung der Betrachterin. Der zweite Mann erscheint etwas separiert von den anderen drei Personen im unmittelbaren Vordergrund am linken Bildrand angeschnitten. Er trägt einen Anzug und hält unter seinem Arm ein schmales Papierbündel. Dabei steht er etwas schräg und leicht nach vorn gebeugt, den Mund in Anspannung geöffnet. In seinem dem Betrachter direkt zugewandten Gesicht bleiben die Augen im dunklen Schatten ihrer Höhlen verborgen. Laut Bildlegende wurde diese Familie gerade mit dem identifizierten Leichnam eines Angehörigen konfrontiert, dessen Überreste sich am Boden außerhalb des fotografischen Sichtfeldes zwischen den Trauernden und dem Fotografen befinden. Im Gegensatz zu dem sorgfältig komponierten Stilleben fügt sich diese instabile Figurenkonstellation nicht in einen kalkulierbaren Bildausschnitt. Statt die

unterschiedlichen Reaktionen auszustellen, zerfällt die Szene in individuelle Gesten und Mienen der Trauer.

In einem zweiten, offenbar ebenfalls in der Leichenhalle entstandenen Porträt sind Kopf und Oberkörper einer Frau im Profil in der gesamten linken Bildhälfte dargestellt (Abb. 35e). Ihre Arme hat sie angewinkelt vor den Körper gehoben, zwischen ihren Händen hält sie eine Sonnenbrille unterhalb ihres geöffneten Mundes und umklammert mit ihrer Linken ein Foto, auf dem ein Erwachsener ein Kind in die Höhe hebt. Ihre Augen sind starr nach vorn und damit rechts aus dem Bild gerichtet. Durch die leichte Untersicht gerät die Flachdecke ins Bild, deren Holzkonstruktion bereits in der zuvor betrachteten Aufnahme die obere Hälfte der Bildfläche in beengender Weise einnimmt. Sie ist ebenso unscharf wiedergegeben wie der gesamte übrige Raum, der sich in der linken Bildhälfte neben der Frau im unmittelbaren Vordergrund öffnet. Am Boden lassen sich die exhumierten Körper unter weißen Planen erahnen, zwischen denen am rechten Bildrand schemenhaft eine weitere Person steht. In dem breiten Streifen zwischen dem Überdach und dem Sichtschutz deuten grüne Baumkronen die Umgebung an. Während in der zuvor betrachteten Fotografie der nicht gezeigte tote Körper durch die elliptische Perspektivkonstruktion indirekt im Bild anwesend ist, sind auch hier die Überreste der Toten im unscharfen Hintergrund durch den Betrachter imaginativ zu rekonstruieren. Die Exhumierungen erscheinen nicht als Offenlegung von etwas historisch Abgeschlossenem, sondern begegnen der Gegenwärtigkeit der vergangenen Kriegsverbrechen in den Zeitzeugen. Auf der Suche nach dem Körper ihres Bruders klammert sich die Frau an das fotografische Zeugnis seiner Existenz, als könne die Evidenz der Fotografie des Lebenden die Gewissheit der forensisch identifizierten Überreste des Toten besiegen. In diesem Sinne beschreibt Gafić die Leichenhallen der Exhumierungen als Zwischenreich der Lebenden und der Toten, in dem die Hinterbliebenen flüsternd zwischen den unbestatteten menschlichen Überresten in den weißen Kunststoffsäcken umherlaufen und dabei ihre fünf bis zehn Jahre zurückliegenden Erinnerungen an die verlorenen Geschwister, Kinder und Eltern austauschen.⁵²⁹ Die bodenlose Perspektive der Untersicht stellt diesen transitorischen Raum fotografisch her, in dem die Porträtierten keinen festen Standpunkt besitzen und sich zugleich die Decke auf ihre Köpfe zu senken scheint.

⁵²⁹ Gafić 2003, S. 137: „Entering the morgue is like leaving this world and going into a sort of in-between world. It is not the world of the dead because they were not buried; yet it is far away from the world of living. They lie on the ground in those thick white plastic bags with their belongings, their families walking among them, whispering between themselves, trying to compare their memories of the beloved.“

Die zu überwindende epistemische Diskrepanz von lebendiger Erinnerung und dem endgültigen forensischen Beweis produzieren die Fotografien immer wieder neu: In einem schmalen Spalt zwischen den Beinen von zwei sich an den Armen haltenden Männern in Rückenansicht, deren Schultern und Köpfe nicht mehr im Bildausschnitt erfasst werden, ist im Zentrum des Bildmittelgrundes eine ältere Frau im Kopftuch zu sehen (Abb. 35f). Sie hockt am Boden, die Arme auf die Knie gestützt, vor sich in einer weißen Plane die schwarzen Überreste eines Menschen. Der Bildlegende ist zu entnehmen, dass sie soeben einen Verwandten identifiziert hat. Ihr Blick richtet sich suchend aufwärts zu den beiden rahmenden Männern im Vordergrund und findet in den sich gegenseitig stützenden Händen im Bild eine indirekte Antwort. Umgeben von den aufrechten Körpern der Umstehenden und den Planen am Boden bleibt das Gesicht der Frau isoliert. Der Fotograf begibt sich auf Augenhöhe in ein Korrespondenzverhältnis, überwindet jedoch nicht die Distanz zwischen dem Gesicht und den fragmentierten Körpern. Dadurch entzieht sich die Trauer in der Aufnahme der Anteilnahme im Unterschied zu den sogenannten „Schmerzensmüttern“ der journalistischen Fotografie, die von dem erlittenen Verlust überwältigt das Mitleid der Betrachtenden erregen. Von dieser ikonografischen Tradition der verzweifelt wehklagenden Mutter weicht auch das zweite Porträt einer Frau mit den identifizierten Überresten ihres Sohnes ab (Abb. 35g). Der Bildraum wird fast vollständig durch eine Mauer abgeschlossen, über die nur am oberen Rand in einem schmalen himmelsblauen Streifen zwei Baumkronen ragen. Die Frau hockt frontal im Zentrum an die Mauer gelehnt, ihren in ein Tuch gehüllten Kopf nach rechts gewandt, die Hände im Schoß ineinander gelegt, vor ihr die gewölbte weiße Plane. Die Farbtöne ihrer Kleidung harmonieren mit der graubraunen Wand, die den größten Teil der Bildfläche einnimmt. In der farblichen und gegenständlichen wie auch räumlichen und kompositorischen Reduktion wird die Fotografie zur Projektions- und Reflexionsfläche einer Trauer, die von den Jahren der Hoffnung und Ungewissheit erschöpft ist.

Eine vergleichbare horizontale Strenge gliedert die Fotografie eines gefliesten Raumes, in dem sich am Boden die auf den weißen Planen angeordneten Skelette aneinanderreihen (Abb. 35h). Darüber erstreckt sich an der frontalen Rückwand ein dreiteiliges Fenster, in dessen Rahmungen jeweils zwei Blumentöpfe platziert sind. Während die Porträts der Hinterbliebenen den direkten Anblick der Toten vermeiden, erscheinen deren Überreste hier in der Abwesenheit ihrer Angehörigen in einer extremen bildlichen Symmetrie und sterilen Ordnung. Diese bildräumliche Separierung bezeichnet eine ausstehende Trauerarbeit, in der die Gewissheit des forensischen Beweises am Beginn der Erkenntnis

des endgültigen Verlustes steht. Dabei verbindet sich die persönliche Trauer mit der Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Versöhnungsprozesses, die in einer zweiten Aufnahme in den Vordergrund gerät. Die Fotografie zeigt zwei im Freien ausgestellte Skelette hinter der Moschee von Matuzici (Abb. 35i).⁵³⁰ Die Knochen rekonstruieren beginnend mit den Schädeln an der Spitze die Form der Körper, die als Paar angeordnet nebeneinander auf den weißen Planen im ungeschnittenen Gras liegen, während über dem weißen Zaun dahinter gewaschene Teppiche zum Trocknen hängen. Jenseits des Zaunes erstreckt sich das Dorf in einer etwas tiefer liegenden Wald- und Wiesenlandschaft unter einem freundlichen Himmel mit Schönwetterwolken. Das irritierende Nebeneinander der trocknenden Teppiche und menschlichen Gebeine in dem friedlichen Landschaftspanorama visualisiert einen zuweilen unheimlichen gesellschaftlichen Alltag, in dem die vergangenen Verbrechen des Krieges immer sichtbarer werden.

Gafićs Reportage führt die Exhumierungen nicht nur als ein komplexes erinnerungspolitisches und -psychologisches Geschehen vor Augen, er präsentiert auch die tatsächliche physische Arbeit der Ausgrabungen. Zwei Männer mit Schaufel und Spitzhacke erscheinen frontal als schwarze Schatten im Bild, da sich die Kamera aus dem dunklen Unterholz gegen das Licht auf die beiden richtet (Abb. 35j). Der vordere der beiden Männer steht mit gegrätschten Beinen über dem vollkommen verschatteten Erdloch und schwingt eine Spitzhacke in die Luft, wodurch seine Gestalt zusätzlich durch Bewegungsunschärfe verzerrt wird. Sein Kollege steht hinter ihm auf seine Schaufel gestützt, die Umrisse seines Kopfes zeichnen sich vor dem blassen Himmel scharf über der Bergkette am Horizont ab. Hinter den an den Rändern ins Bild hineinragenden Zweigen führt der Blick links neben den beiden Männern in das Tageslicht mit wuchernden Gräsern und Gebüsch im Mittelgrund. Statt der offiziellen Freilegung eines Massengrabes erzeugt die zwielichtige Szene mit den gesichtslosen Männern in einer wilden Naturlandschaft den gegenteiligen Eindruck des Heimlichen und Verdächtigen. Dadurch wandelt sich die aufklärerische Intention der Exhumierungen in der Aufnahme zu einem bedrohlichen Eingriff mit ungewissem Ausgang. Die Fotografie täuscht jedoch in einem ganz praktischen Sinn über die Realität der Ausgrabungsarbeiten. Während solche Einzelgräber mit wenig Aufwand in der dargestellten Weise wieder ausgehoben werden können, befinden sich die Massengräber oft in natürlichen Höhlen, die die Serbische Armee durch explosive Munition zerstört hat.⁵³¹ Die

⁵³⁰ Siehe dazu auch die Bildlegende in Gafić 2003, S. 143.

⁵³¹ Ebd., S. 133. Die Bildlegende im Wettbewerbsarchiv spricht irrtümlich von einem Massengrab.

Exhumierung gleicht dann einem „forensischen Puzzle“ mit langwierigen und kleinteiligen Freilegungsarbeiten.⁵³²

Die Untersuchungen der Massengräber in Bosnien und Herzegowina begannen 1996 im Auftrag des Internationalen Strafgerichtshofs und dienten der Beweisaufnahme für die Anklage des Völkermordes. Dafür war die Feststellung der genauen Todesursachen notwendig, nicht aber die individuelle Identifikation der Opfer. Die noch im selben Jahr gegründete Internationale Kommission für vermisste Personen (ICMP) erweiterte die Perspektive des Aufarbeitungsprozesses von der strafrechtlichen Verfolgung der Kriegsverbrechen auf die sozialen und psychologischen Erfordernisse der Nachkriegsgesellschaft.⁵³³ Diese beschränken die Funktion der forensischen Techniken nicht auf ein Mittel der Beweissicherung, sondern machen sie zu einem Instrument der Wiederherstellung von Identität. Jüngere Forschungen bezweifeln indes den gesellschaftlichen Nutzen der DNA-Analysen, da diese wissenschaftlichen Identifizierungspraktiken den Aufarbeitungsprozess entpolitisieren. Zudem setze die Feststellung der persönlichen Identität auf Basis biologischer Zuschreibungen jene Indikatoren fort, die den Völkermord mit der ethnischen Definition kollektiver Identitäten mit verursacht haben.⁵³⁴ Ziyah Gafićs Reportage entsteht in diesem Konfliktfeld der Nachkriegsgesellschaft. Sechs Jahre nach dem Ende des Krieges in Bosnien und Herzegowina geraten mit dem Öffnen der Gräber nicht nur die materiellen Spuren des Vergangenen ans Licht; die fotografische Augenzeugenschaft bringt dessen ethische und emotionale Realitäten an die Oberfläche. Mit den perspektivischen Ein- und Ausschlüssen, den Unschärfen, Verschattungen und kompositorischen Reduktionen verweisen die fotografischen Inszenierungen auch auf das Ungeklärte, Aufgeschobene und Verdrängte. Dabei wird das in mehreren Bildern ins Auge fallende synthetische Weiß der dicken Nylonsäcke zum materieller Signum der Aufarbeitungsepoche. Die über die Jahre in Bosnien und Herzegowina tausendfach verwendeten Kunststoffsäcke⁵³⁵ sind als Utensil der Exhumierungen eine ständige Begleiterscheinung (Abb. 35k). Dieses immer wieder-

⁵³² Norbert Rüttsche: Das forensische Puzzle von Srebrenica, in: Der Tagesspiegel, 26.10.2009, <http://www.tagesspiegel.de/politik/international/genozid-das-forensische-puzzle-von-srebrenica/1622180.html> (abgerufen am 30.1.2015).

⁵³³ Shela Sheikh: Forensic theater. Grupa Spomenik's *Pythagorean Lecture: Mathemes of re-association*, in: Forensic Architecture (Hg.): Forensic. The architecture of public truth, Ausst. Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2014, S. 166–188.

⁵³⁴ In Reaktion darauf unternimmt das künstlerische *Forensis*-Projekt eine subversive Repolitisierung der forensischen Praktiken: „Forensis is here employed as the operative concept of critical practice, one that is committed to investigating the actions of states and corporations and also to critical reflection on the terms by which contemporary forensic investigations [...] are currently undertaken“ (Eyal Weizman: Introduction. Forensic, in: Forensic Architecture (Hg.): Forensic. The architecture of public truth, Ausst. Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2014, S. 9–32, hier S. 9).

⁵³⁵ Gafić 2003, S. 132.

kehrende weiße Plastikgewebe stellt als anorganischer Fremdkörper gerade in seiner Randständigkeit die traumatische Permanenz der Kriegserfahrungen dar.

IV Ethik und Ästhetik der fotografischen Augenzeugenschaft

7 Zeugenschaft und distanzierte Betrachtung

Ethische Räume der Fotografie

Im World Press Photo-Wettbewerb erhielt Ziyah Gafićs Reportage über die Exhumierungen in Bosnien und Herzegowina den ersten Preis der „Science & Technology stories“. Dennoch beschränken sich die Fotografien nicht auf eine Dokumentation der forensischen Arbeit und stellen auch keine fotografischen Beweise im Sinne der Forensik dar.⁵³⁶ Ebenso wenig sind Gafićs in der Kategorie „Portraits stories“ prämierten Aufnahmen aus seinem Heimatort Goražde auf eine persönliche Vergangenheitsbewältigung oder subjektive Erlebnisse festzulegen. Diese Überschreitungen von Kategorisierungen folgen aus den komplexen Verhältnissen von ästhetischer Evidenz und ethischer Zeugenschaft, die insbesondere in den fotografischen Konfrontationen mit tödlicher Gewalt entstehen. Die zuvor diskutierten Aufnahmen von Hinrichtungen haben deren kritischen Extremfall vorgeführt. Daran schließt sich die Herausforderung, die ethischen und ästhetischen Verhältnisse fotografischer Augenzeugenschaft auch theoretisch zu konkretisieren.

Vivian Sobchack hat aus der dokumentarfilmischen Auseinandersetzung mit dem Tod fünf Formen der visuellen „Einschreibung des ethischen Raums“ entwickelt. Darin versucht sie, den sich im Filmbild manifestierenden Blick als „moralische Haltung“ und soziale Position zu konzeptualisieren.⁵³⁷ So erkennt sie in dem unfokussierten Bild einen „zufälligen Blick“, der technisch und physisch unvorbereitet auf das Geschehen trifft und daher eine Beteiligung ausschließt. Demgegenüber gehe der „hilflose Blick“ in der Totalen

⁵³⁶ Gafićs bildästhetische Intention unterscheidet sich damit deutlich von der Identifikation mit der forensischen Arbeit bei Gilles Peress (Fotografien); Eric Stover (Text): *Les tombes. Srebrenica et Vukovar*, Zürich 1998. Peress' Schwarzweißfotografien sind bei der Reise mit dem Team forensischer Anthropologen um Bill Hagland und Clyde Snow entstanden, deren Arbeit der begleitende Text von Eric Stover professionell erläutert. Stover war zu der Zeit Leiter des Science and Human Rights Program der American Association for the Advancement of Science (AAAS) und ist heute Fachbereichsleiter am Human Rights Center in Berkeley. Das Buch wird dementsprechend vor allem als Beitrag zur wissenschaftlichen Literatur der Menschenrechtsarbeit rezipiert und nicht als ein ästhetisches Projekt der fotografischen Augenzeugenschaft diskutiert (vgl. Richard Pierre Claude: Rezension über Gilles Peress; Eric Stover: *The Graves, Srebrenica and Vukovar*, Zürich 1998, in: *Human Rights Quarterly* 21/2 (Mai 1999), S. 538–540.

⁵³⁷ Siehe dazu im Folgenden Vivian Sobchack: *Die Einschreibung des ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm (Inscribing ethical space. Ten propositions on death, representation, and documentary*, 1984), in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 183–215.

oder dem Zoom bewusst auf Distanz, während der instabile Bildausschnitt des „gefährdeten Blicks“ von einer existentiellen Nähe zum Ereignis zeuge. Diese verschärfe sich im „eingreifenden Blick“, der eine konfrontative Haltung unter Aufgabe jeder Distanz einnimmt. Dem „menschlichen Starren“ schreibt Sobchack die Fassungslosigkeit zu, es kann aber auch die Komplizenschaft mit dem Blick des Anderen bedeuten, sodass das Bild aus einer wohlüberlegten Distanz bewusst komponiert ist. Von diesen unterschiedlichen Formen der filmischen Augenzeugenschaft unterscheidet Sobchack grundsätzlich den „professionellen Blick“, der für sie in seiner dem Ereignis unangemessenen Amoralität keine ethische Relevanz besitzt.

Sobchacks Konzept der Einschreibung des ethischen Raums encodiert beziehungsweise decodiert moralische Haltungen durch die Zuordnung bestimmter physischer und technischer Bedingungen der Bildproduktion und deren ästhetische, vor allem perspektivische Übersetzung ins Bild. Die Struktur dieser Systematik ähnelt den bereits vorgestellten fünf Modi der dokumentarischen Repräsentation, die Bill Nichols jedoch nicht als moralische Haltungen bestimmt, sondern mit denen er ästhetische Modifikationen formuliert.⁵³⁸ „Expositorisch“, „beobachtend“, „interaktiv“, „reflexiv“ und „performativ“ beschreiben ästhetische Bezugnahmen auf die Dargestellten beziehungsweise Präsentationsformen in Bezug auf das Publikum und zielen nicht primär auf die persönliche Beziehung der Bildproduzentin zu ihren Objekten. Gegenüber den von Sobchack und Nichols entworfenen Systematiken des ethisch-ästhetischen Raumes dokumentarfilmischer Repräsentation bilden die vorgestellten Verhältnisse von Autorität und Anonymität, Transparenz und Irritation, Identifikation und Invasion, Fremdheit und Intimität im World Press Photo-Archiv keine vergleichbar kodifizierte Typologie des Blicks. In diesen fotojournalistischen Dispositionen nehmen Aufnahmepositionen und Bildkompositionen erst durch die konkreten fotografischen Gegenstände und spezifischen Betrachtungskontexte Bedeutung an. Demzufolge schreibt sich der ethische Raum der fotografischen Augenzeugenschaft nicht in das Bild ein, vielmehr entsteht er im referentiellen Rückverweis auf den Ort der fotografischen Produktion und der bildästhetischen Bezogenheit auf den aktuellen Raum der Zuschauerin. Unabhängig vom Aufnahmestandpunkt der Fotografin positionieren sich die Betrachter darin als mittelbare Zeugen und potentielle Mittäterinnen, als „Konsumenten

⁵³⁸ Nichols Definitionen der fünf Modi dokumentarischer Repräsentation sind ausgeführt im Abschnitt „Von der Wirklichkeitsfotografie zur Kulturtechnik“, Kapitel II.1. Das fotografische Bild im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv.

mit einem schlechten Gewissen⁵³⁹ oder genießende Beobachterinnen, sodass sich die dichotomen Verhältnisse von Opfer und Täter, nah und fern, Eigenem und Fremden in wechselnden Beziehungen zu dritten und vierten verzweigen.

Diese vielschichtige Relationalität der fotografischen Augenzeugenschaft weist über das epistemische Zeugnis des Bildes hinaus auf eine politische und ethische Zeugenschaft der journalistischen Fotografie.⁵⁴⁰ Dem fotografischen Bild wird oft eine von der sprachlichen Aussage grundsätzlich verschiedene Evidenz des natürlichen Zeichens zugewiesen, sodass sich nach dieser Auffassung die diskursive Zeugenschaft und das fotografische Abbild kategorisch ausschließen.⁵⁴¹ So stellt Jacques Derrida in Bezug auf die Gültigkeit von Filmdokumenten in juristischen Prozessen fest, dass sich das Zeugnis vom Beweis oder dem Beweisstück und dem Indiz unterscheidet, indem es „als Augenzeugenbericht, als Zeugenaussage, [...] immer diskursiv“ ist.⁵⁴² Der Film ist demzufolge ein interpretierbares Beweisstück, während die Aussage des Kameramanns als Zeugnis gilt.⁵⁴³ Im Gegensatz dazu wurde in den Analysen der Aufnahmen aus dem World Press Photo-Archiv deutlich, dass die Fotografien keine Tatsachen beweisen; in ihrer ästhetischen Konstitution legen sie zum einen Zeugnis ab im Sinne einer bekennenden Darstellung des Beobachteten und sie sind zum anderen in ihrer medialen Zirkulation auf vielfache Weise an ethischen und politischen Prozessen der Zeugenschaft beteiligt. Über den engeren Sinn einer juristischen Funktion hinaus bedeutet Zeugenschaft eine Form und Praxis des Wissens, das in kommunikativen Verhältnissen der Verantwortung und des Vertrauens entsteht. Diese nehmen in der sozialen Epistemologie einen zentralen Stellenwert ein, während sie in den individualistischen Erkenntnistheorien keine bemerkenswerte Relevanz besitzen.⁵⁴⁴ Die Ambivalenz dieser kulturell determinierten Kommunikationsform geht zurück auf ihre

⁵³⁹ Mark Terkessidis: Doku-Malerei und Simulations-Realismus. Über die Veränderungen des Verhältnisses von Kriegsfotografie und Kriegsfilm, in: Peter Weibel; Günther Holler-Schuster (Hg.): M ars. Kunst und Krieg, Ausst. Kat. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Ostfildern-Ruit 2003, S. 282–289, hier S. 285.

⁵⁴⁰ Zu dieser jüngeren Konzeption der Zeugenschaft siehe Sibylle Schmidt: Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen, Frankfurt am Main u.a. 2009 und dies.; Sybille Krämer; Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis, Bielefeld 2011.

⁵⁴¹ Schmidt 2009, S. 12f und 41 weist Foto- und Videoaufnahmen im Zusammenhang ihrer grundsätzlich sprachlichen Definition der Zeugenschaft eine gewisse Evidenz zu. Auch in der Studie von Nicola Mößner: Wissen aus dem Zeugnis anderer. Der Sonderfall medialer Berichterstattung, Paderborn 2010, werden Bilder im Kontext der Nachrichtensendung in der Funktion natürlicher Zeichen angeführt (ebd., S. 298, 302).

⁵⁴² Jacques Derrida: Der Markt des Archivs. Wahrheit, Zeugnis, Beweis, in: ders.; Bernard Stiegler: Echographien. Fernsehgespräche, Wien 2006 (Échographies de la télévision, 1996), S. 99–116, hier S. 109.

⁵⁴³ Ebd., S. 108.

⁵⁴⁴ Sibylle Schmidt: Wissensquelle oder ethisch-politische Figur? Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse über Zeugenschaft, in: dies.; Sybille Krämer; Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis, Bielefeld 2011, S. 47–66, hier S. 51. Siehe auch die Einordnung in das Forschungsfeld der Wissenssoziologie bei Rainer Schütze: Wissenssoziologie, in: Sabine Maasen u.a. (Hg.): Handbuch Wissenschaftssoziologie, Wiesbaden 2012, S. 17–26.

gesetzlichen und religiösen Traditionen, in denen der Zeuge sowohl als neutraler Beobachter wie auch als legitimer Ankläger auftritt.⁵⁴⁵ Dabei ist der Akt des Bezeugens, wie der Theologe Günter Thomas herausstellt, gerade in den Situationen von Bedeutung, in denen es um eine unbestimmte und umstrittene Realität geht. Der Zeuge transformiert diese instabilen und widerstreitenden Realitäten, indem er Teil der bezeugten Realität wird. Daraus resultiert die unvermeidliche Paradoxie, dass die Zeugenschaft als Lösung des Problems einer umstrittenen Realität zugleich deren erneute Instabilität generiert, da ihre Ehrlichkeit und Zuverlässigkeit selbst unter Verdacht geraten können.⁵⁴⁶

Die stets latente Zweifelhaftigkeit der Fotografie, ob es wirklich so gewesen ist, wie auf dem Bild zu sehen, stellt somit nicht die fotografische Augenzeugenschaft in Frage, sondern gehört zu ihren konstitutiven Bedingungen. Die darin untrennbare Verknüpfung von vergangener und gegenwärtiger Gegenwart⁵⁴⁷ impliziert sowohl die Medialität der Zeugenschaft als auch die Zeugenschaft medialer Prozesse,⁵⁴⁸ die in den beobachteten ästhetischen und kommunikativen Dimensionen journalistischer Fotografien bestehen. Medienhistorisch ist dabei die moralische Determination des Zeugenschaft-Dispositivs durch die Erfahrung beziehungsweise Erinnerung des Holocaust bedeutsam.⁵⁴⁹ James Nachtweys Aufnahme der toten Körper serbischer Kämpfer auf einem Lastwagen von 1993 und Ziyah Gafícs Reportage über die Freilegung von Massengräbern in Bosnien und Herzegowina acht Jahre später haben vor Augen geführt, dass mediale Zeugenschaft grundsätzlich als „post-Holocaust witnessing“⁵⁵⁰ zu begreifen ist.⁵⁵¹ In den beschriebenen tabuisierten Sichtbarkeitsrelationen tritt neben den Konflikt von neutral beobachtender und parteiisch anklagender Zeugenschaft die nach dem Holocaust dominierende Deutungskategorie des Überlebenszeugen. Diese führte in die zu Beginn der 1990er Jahre von Shoshana Felman und Dori Laub beschriebene „Krise der Zeugenschaft“ als Folge der Unzugänglichkeit und Unvermittelbarkeit des traumatischen Erlebnisses, sodass der Holocaust zu

⁵⁴⁵ Damit folge ich den Ausführungen von Günter Thomas: Witness as a cultural form of communication. Historical roots, structural dynamics, and current appearances, in: Paul Frosh; Amit Pinchevski (Hg.): Media witnessing. Testimony in the age of mass communication, New York 2009, S. 89–111. Siehe hier auch im Folgenden.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 96 und 94.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 98.

⁵⁴⁸ Paul Frosh; Amit Pinchevski: Introduction. Why media witnessing? Why now?, in: dies. (Hg.): Media witnessing. Testimony in the age of mass communication, New York 2009, S. 1–19, hier S. 1.

⁵⁴⁹ Weizman 2011, S. 112. Zur komplexen Problematik des Holocaust als „Ereignis ohne Zeugen“ siehe mit weiteren Literaturangaben den Exkurs zur Zeugenschaft des Holocaust in Schmidt 2009, S. 48–64.

⁵⁵⁰ Frosh; Pinchevski 2009, S. 7.

⁵⁵¹ Vgl. dazu auch die Diskussion von Nachtweys Aufnahme aus dem Krieg in Bosnien und Herzegowina im Abschnitt „Visuelle und visualisierte Tabus“, Kapitel III.6. Ästhetische Grenzen und Entgrenzungen.

einem „Ereignis ohne Zeugen“ zu werden droht.⁵⁵² In der Adressierung an einen Anderen – den Therapeuten oder eine andere ZuhörerIn – entsteht jedoch ein Zugang zum Geschehen,⁵⁵³ den die videographierten Interviews mit Überlebenden im Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies an der Yale University in dem neuen medialen Paradigma der Zeugenschaft begründen.⁵⁵⁴ Diese mediale Zeugenschaft konstituiert sich in der potentiell unendlichen Verbreitung und Reproduktion durch ein Publikum, das die aufgezeichnete Zeugenschaft bezeugt.⁵⁵⁵ Die Fotografien im World Press Photo-Archiv entsprechen diesem Dispositiv und zirkulieren durch den Wettbewerb verstärkt in unterschiedlichen Publikationsformaten und -kontexten.

Neben der kommunikativen Krise befindet sich die Zeugenschaft seit dem Holocaust in einer von Primo Levi analysierten schuldhaften Verstrickung, da das Zeugnis des Überlebens immer „auf Kosten“ oder „an Stelle“ eines anderen erfolgt.⁵⁵⁶ In der fotografischen Augenzeugenschaft sind die Schuld wie auch das Trauma nicht als individualpsychologische Prozesse zu analysieren, sondern bezeichnen soziale und kulturelle Funktionen. Das heißt in Bezug auf das kulturelle Trauma des Holocaust, dass die journalistische Fotografie mit der Tradierung spezifischer Ikonografien an der Bildung kollektiver Identitäten durch diese neue „Meistererzählung“ partizipiert.⁵⁵⁷ In einem zweiten, davon unabhängigen Sinn steht die fotografische Augenzeugenschaft von Armut und Gewalt unter dem generellen Verdacht der Mittäterschaft oder zumindest der unterlassenen Hilfeleistung.⁵⁵⁸ Dieser Verdacht entsteht durch die Übersetzung des Sehens in einen Akt der moralischen Verpflichtung, der die fototheoretisch etablierten Machtverhältnisse von BetrachterIn und Betrachtetem umkehrt: Der Betrachter beziehungsweise die Fotografin befindet sich

⁵⁵² Shoshana Felman; Dori Laub: *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York; London 1992.

⁵⁵³ Ebd., insbes. S. 16 und 81.

⁵⁵⁴ Vgl. auch die Konferenz „Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit dem Zeugen“ an der Freien Universität Berlin vom 14. bis 16. Mai 2014, <http://zeugenschaft-berlin.de/konzeption> (abgerufen am 2.6.2015).

⁵⁵⁵ Frosh 2009, S. 4.

⁵⁵⁶ Vgl. Schmidt 2009, S. 52 zu Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München 1990 (*I sommersi e i salvati*, 1986).

⁵⁵⁷ Jeffrey C. Alexander: *Toward a theory of cultural trauma*, in: ders. u.a.: *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley; Los Angeles; London 2010, S. 1–30 und Bernhard Giesen: *The trauma of perpetrators. The Holocaust as the traumatic reference of German national identity*, in: ebd., S. 112–154. Siehe auch Zelizer 1998.

⁵⁵⁸ In diesem Sinne vertritt Susan Sontag in ihren fotokritischen Essays der 1970er Jahre die These von der Fotografie als „Akt der Nicht-Einmischung“ (Sontag 2008 (1977), S. 17). Vgl. dazu auch die Überlegungen im Abschnitt „Ästhetisierung und Ethik des Schönen“, Kapitel IV.8. *Medienkritische Revisionen des Leidens in der Fotografie*.

demnach nicht in der überlegenen Position des über das Sichtbare verfügenden, sondern steht in dessen Schuld.⁵⁵⁹

Die radikale Anerkennung dieser schuldhaften Verstrickung der Fotografie läge in der ikonoklastischen Konsequenz, nicht zu fotografieren. Die fotografische Augenzeugenschaft transformiert jedoch diese unmittelbare Schuldigkeit, indem die Zeugin in den ästhetischen Dispositionen fotografischer Produktion und Rezeption mit der Figur des Zuschauers konvergiert. Susan Sontag hat dafür die entscheidende Beobachtung formuliert, dass die Kritik an besonders schockierenden Fotografien oft „die Grundbestimmungen des Sehens selbst“ betrifft: „Es entsteht der Eindruck, 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.“ Demgegenüber verteidigt Sontag das visuelle „Abstandnehmen von der Aggressivität der Welt, das uns die Freiheit gibt, zu beobachten und unsere Aufmerksamkeit gezielt einzusetzen.“⁵⁶⁰ Zur Tradition dieser emanzipatorischen Beobachterfigur gehört auch Hannah Arendts Begriff des „Weltbetrachters“, den sie in ihren Studien zu einer politischen Philosophie von Immanuel Kant entwickelt.⁵⁶¹ Kant beschreibt in seinen geschichtsphilosophischen Überlegungen eine „Denkungsart der Zuschauer“⁵⁶², die die historische Bedeutung von Ereignissen in der massenhaften Anteilnahme durch ein entferntes Publikum begründet.⁵⁶³ Dies geschieht, indem die Zuschauenden moralische Standpunkte zu dem Ereignis vertreten und dadurch in ihrer Gegenwart soziale und politische Kontexte des fernen Geschehens produzieren. Ohne unmittelbar in das Ereignis einzugreifen, ist die fotografische Augenzeugenschaft daher kein passives Verhalten.

⁵⁵⁹ Dies ist im Sinne der Ethik von Emmanuel Levinas' zu verstehen, siehe dazu Bernhard Waldenfels; Iris Därmann (Hg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*, München 1998. Eine Anwendung auf ästhetische Fragen findet sich bei Katharina Bahlmann: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien 2008.

⁵⁶⁰ Sontag 2008 (2003), S. 137f. Sontag revidiert mit diesen Überlegungen ihre kritischen Auffassungen aus den 1970er Jahren. Ihre changierende Haltung zur Fotografie mit zum Teil widerstreitenden Aussagen wird hier nicht systematisch oder chronologisch nachvollzogen. Ihre Argumente dienen an verschiedenen Stellen als Wegweiser und Denkanstöße.

⁵⁶¹ Hannah Arendt: *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, München 1985 (Lectures on Kant's political philosophy, 1982), S. 62. Vgl. auch den Abschnitt „Denken und Handeln: der Zuschauer“ in Arendt 1979 (1977), S. 97–102. Philosophische Erörterungen von Arendts Zuschauer-Konzept unternehmen beispielsweise Majid Yar: *From actor to spectator. Hannah Arendt's 'two theories' of political judgment*, in: *Philosophy and Social Criticism* 26/2 (2000), S. 1–27 und Annelies Degryse: *Sensus communis as a foundation for men as political beings. Arendt's reading of Kant's Critique of Judgment*, in: *Philosophy and Social Criticism* 37/3 (März 2011), S. 345–358. Die Bedeutung von Arendts Denken für die fotografische Augenzeugenschaft wurde ausführlich herausgearbeitet von Sharon Sliwinski: *Human rights in camera*, Chicago; London 2011.

⁵⁶² Immanuel Kant: *Ob das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschreiten zum Besseren sei?* (1798), in: ders.: *Zur Geschichtsphilosophie*, Berlin 1947, S. 53–77, hier S. 62.

⁵⁶³ Arendt 1985, S. 88.

Das Urteil der Zuschauerin bildet sich dabei immer im gesellschaftlichen Zusammenhang und steht damit in Relation zu anderen.⁵⁶⁴ Unter diesen Bedingungen der Sozialität und der Öffentlichkeit lassen sich in der fotografischen Augenzeugenschaft spezifische visuelle Verantwortungsbereiche abgrenzen. Während der Fotograf die Ein- und Ausschlüsse aus dem Entstehungskontext im Bild verantwortet, ist die Bildbetrachterin in Bezug auf die zweidimensionale Projektion eines dreidimensionalen Geschehens verantwortlich,⁵⁶⁵ das „nur als Foto Gegenstand politischer und ethischer Diskurse“ ist.⁵⁶⁶ Diese fotografische Produktion ethischer Wahrnehmungen in bestimmten kulturellen, sozialen, ökonomischen Bedeutungskontexten bringt Verantwortlichkeiten hervor, die Ariella Azoulay als „civil contract of photography“ definiert. Darunter versteht sie das Betrachten der Fotografien als Verpflichtung gegenüber jenen, „who haven’t stopped being ‚there‘“.⁵⁶⁷ Die fotografische Repräsentation mache staatenlose Menschen in prekären Rechtsverhältnissen als Mitglieder einer fotografischen Weltgemeinschaft sichtbar, in der die Betrachterinnen ihnen gegenüber verantwortlich sind. Azoulay politisiert das Barthes’sche *ça-a-été*, indem sie das Dagesensein der „notwendig reale[n] Sache [...] vor dem Objektiv“⁵⁶⁸ bis in die Gegenwart der Betrachtung der Fotografie verlängert. Die Fotografie zeugt demzufolge in ihrer medialen Präsenz von denen, die „da sind“, und hebt die temporale Differenz des fototheoretischen Paradigmas der Referentialität auf. Zugleich wird die Zeugenschaft räumlich in der fotografischen Aufzeichnung im Dort verortet, das die Fotografie – einem monologischen Bericht vergleichbar – einmalig repräsentiert. Dies entspricht der modernen Auffassung von der Autonomie des Zeugnisses, die im Zeitalter des Buchdrucks mit einem anonymen Publikum entstand.⁵⁶⁹ Grundsätzlich verschieden davon ist das in den mittelalterlichen Rechtspraktiken begründete ethische Paradigma der Zeugenschaft, das auf der

⁵⁶⁴ Arendt vergleicht das politische Urteil in diesem Zusammenhang mit der Sozialität des Geschmacksurteils (Arendt 1985, S. 91). Zu erinnern ist auch an die bereits beschriebenen kommunikativen Strukturen des *Third-person-effekt* im Abschnitt „Zur Relevanz der journalistischen Fotografie“, Kapitel II.1. Das fotografische Bild im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv.

⁵⁶⁵ Karlheinz Lüdeking: Die Undurchsichtigkeit der Fotografie, in: Richard Hoppe-Sailer; Claus Volkenandt; Gundolf Winter (Hg.): Logik der Bilder. Präsenz, Repräsentation, Erkenntnis, Berlin 2005, S. 89–119, hier S. 118.

⁵⁶⁶ Cornelia Brink; Jonas Wegerer: Wie kommt die Gewalt ins Bild? Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen, in: Fotogeschichte 32/125 (2012: Fotografie und Gewalt), S. 5–14, hier S. 9. Ähnlich argumentiert Ulrich Baer: Spectral evidence. The photography of trauma, Cambridge; London 2002, S. 12. Im Gegensatz dazu steht die These der „Dekontextualisierung“, der zufolge Fotografien ihren Gegenstand in illegitimer Weise aus seinen historischen und geografischen Zusammenhängen lösen.

⁵⁶⁷ Ariella Azoulay: The civil contract of photography, New York 2008, S. 16. Siehe im Folgenden insbes. S. 17.

⁵⁶⁸ Barthes 1985 (1980), S. 86.

⁵⁶⁹ Vgl. dazu die Ausführungen von Andrea Frisch: The invention of the eyewitness. Witnessing and testimony in early modern France, Chap Hill 2004.

dialogischen Struktur der Vermittlung, der Beglaubigung und Evaluierung sowie der Solidarisierung beruht.

Im der fotografischen Augenzeugenschaft finden sich diese ethischen Praktiken in den Verbindlichkeiten, Reputationen und Erwartungen zwischen beziehungsweise von Fotografen, Agenturen, Redaktionen, Verlagen und Publikum wieder.⁵⁷⁰ Es handelt sich um eine performative und potentiell unendliche mediale Zeugenschaft, in der die ästhetischen und kommunikationstechnischen Repräsentationen von Erfahrungen in sozialen, ökonomischen und politischen Kontexten immer wieder transformiert und transportiert werden.⁵⁷¹ Dabei sind die Werte der Öffentlichkeit und der Reproduzierbarkeit ausschlaggebend für die besondere Ökonomie des Zeugnisses, wie sie Derrida verortet: „Die Beispielhaftigkeit des ‚Augenblicks‘ [...] besteht darin, dass sie einzigartig ist wie jede Beispielhaftigkeit, einzigartig und universal, einzigartig und universalisierbar. Das Einzigartige muss universalisierbar sein, das ist die Bedingung des Zeugnishaften (irgend jemand an meiner Stelle würde mein Zeugnis bestätigen)“.⁵⁷² Obwohl Derrida diese Begriffe und Zusammenhänge grundsätzlich diskursiv denkt, gehören die Augenblicklichkeit und die Universalität zu den Grundbestimmungen der fotojournalistischen Ästhetik.⁵⁷³ Den besonderen (und authentischen) Moment in einer konkreten Situation fotografisch festzuhalten ist ebenso ein Topos der journalistischen Fotografie wie die Vorstellung, etwas Allgemeingültiges sichtbar zu machen. Die Ethik der fotografischen Augenzeugenschaft gleicht dementsprechend einem Balanceakt, in dem sie der spezifischen Komplexität des fotografierten Geschehens verpflichtet ist und zugleich ein unbestimmtes fernes Publikum adressiert.⁵⁷⁴ Die darin begründete pragmatische Paradoxie beschreibt der Literatur- und Medienwissenschaftler Thomas Keenan, der in Bezug auf die Herausforderungen der Menschenrechtsarbeit

⁵⁷⁰ Vgl. dazu Annelie Ramsbrock; Annette Vowinckel; Malte Zierenberg (Hg.): *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013.

⁵⁷¹ So wird Paul Frosh's Konzept des „media witnessing“ zusammengefasst von Wendy Kozol: *Witnessing precarity. Photojournalism, woman's/human/rights and the war in Afghanistan*, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): *The violence of the image. Photograph and international conflict*, New York 2014, S. 193–210, hier S. 195.

⁵⁷² Jacques Derrida: *Bleibe*. Maurice Blanchot, Wien 2003 (Demeure. Maurice Blanchot, 1998), S. 43. Derrida arbeitet auch an dieser Stelle ethymologisch, indem er mit der Verwandtschaft der französischen Begriffe ‚*instant*‘ und ‚*instance*‘ argumentiert.

⁵⁷³ Die fotografischen Paradigmen der Universalität und des Augenblicks sind mehrfach Gegenstand im Kapitel II Fotojournalistische Praktiken in theoretischer und historischer Perspektive.

⁵⁷⁴ Sam Gregory: *The participatory panopticon and human rights. WITNESS's experience supporting video advocacy and future possibilities*, in: Meg McLagan; Yates McKee (Hg.): *Sensible Politics. The visual culture of nongovernmental activism*, New York 2012, S. 516–549, hier S. 527: „You are balancing the ethical demands to be true to the people who speak out, a recognition of the real complexities, and the desire to make viewers genuine ethical witnesses, on one side, against the need to convince, shame, or horrify a distant audience with a medium whose power often lies in directness, both visually and narrative, on the other.“

formuliert: „[T]he claim is meaningless if it is not universalizable, but it is effective only if it is rooted concretely“.⁵⁷⁵

Während die Einzigartigkeit der Fotografie auf ihrer indexikalischen Referentialität beruht, bezieht sich der Anspruch der fotografischen Universalität vor allem auf eine affektive Wirkungsebene. Ariella Azoulay's im referentiellen Dort verankerter „civil contract of photography“ schließt konsequenterweise ausdrücklich emotionale Relationen wie Empathie, Scham oder Mitleid aus.⁵⁷⁶ Medienphänomenologisch kennzeichnet die visuelle Kommunikation jedoch gerade eine besondere affektive Kompetenz.⁵⁷⁷ Die „intuitive Plausibilität“⁵⁷⁸ des fotografischen Bildes geht nicht nur aus der wahrnehmungspsychologischen Bedeutung des visuellen Sinns hervor;⁵⁷⁹ sie ist vor allem eine Folge des emphatischen Kommunikationspotentials der Fotografie.⁵⁸⁰ Unter diesen Bedingungen koinzidieren in der fotografischen Augenzeugenschaft die visuellen „Evidenz-Effekte“ von Faktizität und Faszination.⁵⁸¹ Die konventionelle Glaubwürdigkeit der journalistischen Fotografie ist durch den faktischen Geltungsanspruch der dokumentarischen Repräsentation und technischer Objektivität tradiert; zugleich stellt die Fotografie eine faszinierende Unmittelbarkeit her, indem sie die zeitlichen und räumlichen Grenzen der individuellen Wahrnehmung medial überwindet. Der aus der Kollision von Faktizität und Faszination resultierende Realitätseffekt ist damit auch ein reizvoller ästhetischer „Schwebezustand“ zwischen dem fotografischen Artefakt und der fotografischen Spur.⁵⁸² Mit der darin begründeten fundamentalen Relativität und Irrtumsanfälligkeit vermittelt die fotografische Augenzeugenschaft weniger das Wissen um eine Wahrheit, vielmehr artikuliert sie die Verantwortung für eine Erkenntnis. Diese ethische Relation und ihre affektive Regulation kennzeichnet eine historische Medialität von Nähe und Distanz.

⁵⁷⁵ Thomas Keenan zitiert nach Gregory 2012, S. 527.

⁵⁷⁶ Die philosophische Umstrittenheit der Vertragstheorie ist hier nicht Gegenstand der Überlegungen, siehe dazu Wolfgang Kersting: Die Grenzen des Vertrags. Systematische Probleme der Vertragstheorie, in: Rolf Geiger; Jean-Christophe Merle; Nico Scarano (Hg.): Modelle politischer Philosophie, Paderborn 2003, S. 38–162.

⁵⁷⁷ Von einer spezifisch fotografischen „Sprache des Gefühls“ spricht Michel Frizot: Who's afraid of photons?, in: James Elkins (Hg.): Photography theory, New York; London 2007, S. 269–283, hier S. 282.

⁵⁷⁸ Schmidt 1994, S. 14.

⁵⁷⁹ Gombrich spricht von einer strengen „Korrelation zwischen der physischen Welt, der optischen Welt und der von uns erlebten Erscheinung“ (Ernst H. Gombrich: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984 (The image and the eye, 1982), S. 174).

⁵⁸⁰ Andree 2005, insbes. S. 39, 132, 385, 487.

⁵⁸¹ Tom Holert: Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart, in: Matthias Bickenbach; Axel Fliethmann (Hg.): Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart, Köln 2002, S. 198–225, hier S. 224.

⁵⁸² Prümm 2004, S. 35.

Zur historischen Medialität der Verantwortung

Die ethischen Räume der fotografischen Augenzeugenschaft, das haben die Überlegungen zu den ästhetischen Konvergenzen des Bezeugens und Zuschauens gezeigt, erweitern das Verantwortungsbewusstsein in der distanzierten Betrachtung. Diese Erweiterung lässt sich unter anderem auf mentale, kulturelle und mediale Entwicklungen im 18. Jahrhundert zurückführen und ist nach Thomas L. Haskell mit der Entstehung des kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystems in dieser Zeit verbunden.⁵⁸³ In der ökonomischen Perspektive auf das Medium der Fotografie hat sich bisher vor allem eine kritische Sicht etabliert, die sich auf die Komplizenschaft der Fotografie mit den kapitalistischen Konsum- und Ausbeutungsverhältnissen konzentriert. So klagt Susan Sontag 1977 in ihrer Essaysammlung *Über Fotografie* die kompensatorische und kontrollierende Bilderkultur des Kapitalismus an, dem die beiden fotografischen Dimensionen der Subjektivierung und der Objektivierung in idealer Weise entsprechen: „Die Kamera definiert die Realität auf zwei Arten, die beide von entscheidender Bedeutung sind für das Funktionieren einer hochentwickelten industriellen Gesellschaft: als Schauspiel (für die Massen) und als Objekt der Überwachung (für die Herrschenden). Überdies schafft die Produktion von Bildern eine beherrschende Ideologie. An die Stelle des gesellschaftlichen Wandels tritt ein Wandel der Bilder. Die Freiheit, eine Vielfalt von Bildern und Gütern zu konsumieren, wird gleichgesetzt mit der Freiheit schlechthin.“⁵⁸⁴

Gegenüber dieser radikalen Kritik der Fotografie als kapitalistisches Machtinstrument verschiebt Haskells Ansatz die Aufmerksamkeit auf das fotografische Medium als eine der neuen ökonomischen Technologien und Wissensordnungen,⁵⁸⁵ unter denen sich die moralischen Verhältnisse der Gesellschaft wandeln. Dies betrifft auch Konventionen über die Selektionskriterien beziehungsweise Grenzen der individuellen und sozialen Verantwortung.⁵⁸⁶ So institutionalisieren die wirtschaftlichen Marktgesetze des im 18. Jahrhundert entstehenden Vertragsrechts die moralischen Verhaltensweisen, Versprechen einzuhalten

⁵⁸³ Siehe im Folgenden Thomas L. Haskell: *Capitalism and the origins of the humanitarian sensibility*, Part 1, in: *The American Historical Review* 90/2 (April 1985), S. 339–361; Part 2, in: *The American Historical Review* 90/3 (Juni 1985), S. 547–566. Haskells Thesen werden hier als mediengeschichtliche Argumente angeführt. Eine kritische Diskussion hinsichtlich ihrer ideologischen Voraussetzungen kann in diesem Zusammenhang nicht geleistet werden.

⁵⁸⁴ Sontag 2008 (1977), S. 170f. Zur Fotografie als Gegenstand der Konsumkritik siehe den Abschnitt „Ästhetisierung und Ethik des Schönen“ im Kapitel IV.8. Medienkritische Revisionen des Leidens in der Fotografie.

⁵⁸⁵ Zur epistemologischen Funktion der Fotografie bei der Produktion und Ordnung von Wissen siehe Geimer 2002 und Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 2, Frankfurt am Main 2003.

⁵⁸⁶ Haskell 1985 (I), S. 355.

und sich um die langfristigen Folgen des eigenen Handelns zu sorgen.⁵⁸⁷ Dadurch entwickelt sich nach Haskell ein Bewusstsein für kausale zeitliche und räumliche Zusammenhänge, in dem auch das Leiden von Fremden in den Bereich des eigenen Verantwortungsgefühls gerät. In Reaktion darauf gründen sich humanitäre Reformbewegungen als kollektive Verhaltenpraxis gegenüber den hilfsbedürftigen Menschen in der Ferne.⁵⁸⁸ Diese neue Erfahrung des fremden Leidens bedeutet Dipesh Chakrabarty zufolge zugleich die Selbsterkenntnis des modernen Individuums im Sinne eines allgemeinen Begriffs vom Menschen. Denn „a person who is able to see in himself or herself the general human also recognizes the same figure in the particular sufferer“.⁵⁸⁹

Historisch koinzidieren diese anthropologischen Erkenntnisse mit der Definition des Menschen als politisches Subjekt in der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika 1776 sowie in der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte 1789 in Frankreich. Die „Erfindung der Menschenrechte“, wie sie Lynn Hunt beschreibt, erzählt eine andere Geschichte der Empathie als jene, die Haskell in den kapitalistischen „Ursprüngen der humanitären Empfindsamkeit“ schildert.⁵⁹⁰ Die Erweiterung des Mitgefühls sieht Hunt nicht durch veränderte ökonomische Praktiken veranlasst, sondern in den ästhetischen Erfahrungen der sich im 18. Jahrhundert wandelnden Lesekultur begründet. Maßgeblich für diesen Wandel ist die neue literarische Gattung des Romans, die sich als massenhaftes Unterhaltungsphänomen etablierte. Die in den fiktionalen Texten ausgebreitete Gefühls- und Gedankenwelt der Protagonisten begeisterte eine breite Leserschaft, die dadurch mit fremden Charakteren zu fühlen lernte und im Teilen dieser Erfahrungen eine Gemeinschaft der Lesenden bildete. Auf diese Weise erweitert die ästhetische Erfahrung der fiktionalen Lektüre das Einfühlungsvermögen der individuellen Vorstellungskraft und schafft damit die Bedingungen für neue soziale Kontexte und politische Konzepte.⁵⁹¹ Während Haskell die Konstitution der gesellschaftliche Sorge um das Leiden von fremden Menschen in der Ferne interessiert, ist für Hunt in dem Prozess der Verantwortungsbildung die kulturelle Wahrnehmung und Bewertung von Schmerz signifikant. Im 18. Jahrhundert führte nicht nur das erweiterte Einfühlungsvermögen der Einzelnen zur Abschaffung der

⁵⁸⁷ Ebd., S. 353ff.

⁵⁸⁸ Haskell 1985 (I+II), *passim*.

⁵⁸⁹ Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*, Princeton; Oxford 2000, S. 119f.

⁵⁹⁰ Siehe im Folgenden Lynn Hunt: *Inventing human rights. A history*, New York; London 2007. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Menschenrechtsparadigma erfolgte bereits im Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft.

⁵⁹¹ Hunt spricht im Anschluss an Benedict Andersons „imagined community“ von einer „imagined empathy“ und „imagined equality“ (Hunt 2007, S. 34).

Folter; Voraussetzung dafür war nach Hunt vor allem die Zuschreibung des Schmerzes an das Individuum im Hier und Jetzt, nachdem sich sein Leiden immer weniger in einer religiösen Sinnggebung aufheben ließ. In der Koinzidenz der Anerkennung des fremden Leidens mit der Erkenntnis der eigenen verletzbaren Menschlichkeit erweisen sich somit Empathie und persönliche Autonomie als zwei eng miteinander verbundene Konzepte.

Mit Thomas Haskells und Lynn Hunts Thesen wurden Indizien einer kulturhistorischen Erweiterung von Einfühlungsvermögen und Verantwortungsbewusstsein seit dem 18. Jahrhundert angeführt,⁵⁹² die auch in ihren visuellen Dimensionen nachzuvollziehen ist. Sharon Sliwinski hat diese Entwicklung im Konzept einer „Ästhetik der Menschenrechte“ formuliert. Ausgangspunkt ist das Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755 als erstes Medienereignis im modernen Sinne, an dem durch die massenhafte Verbreitung von Druckgrafiken zahlreiche Zuschauer aus der Distanz teilnahmen.⁵⁹³ Dabei sind zwei verschiedene Repräsentationsmodi wirksam: Zum einen Darstellungen, die die Zerstörungen im Stadtbild in der Art forensischer Studien dokumentieren; zum anderen Bilder, die die Katastrophe selbst und das Unglück der Menschen imaginativ zu visualisieren versuchen. In letzteren sieht Sliwinski eine Vorform der fotografischen Momentaufnahme, die mit faszinierenden dramatischen Szenen auf eine emotional affizierende Rezeption abzielen.⁵⁹⁴ Die Affizierung der Betrachter geschieht in der Wahrnehmung eines gemeinsamen Menschseins, das heißt, wie mit Chakrabarty zitiert, in der Anerkennung des fremden Leidenden als einen ebenbürtigen verletzbaren Menschen. Diese Erkenntnis hat nach Sliwinski den Charakter eines ästhetischen Urteils, sie ist Ergebnis einer emotionalen Begegnung der Betrachterinnen mit der bildlichen Repräsentation von fernem Leiden. In Anbetracht der massenhaft reproduzierten Darstellungen bildet sich die virtuelle Gemeinschaft des Publikums, sodass in der sowohl individuellen wie auch kollektiven ästhetischen Erfahrung die Vorstellung einer globalen Menschheit entsteht. Aus dieser Anschauung geht schließlich auch das konkrete Konzept der allgemeinen Menschenrechte hervor.⁵⁹⁵

Die zweite Etappe von Sliwinskis „Ästhetik der Menschenrechte“ sind die Verbrechen der belgischen Kolonialherren in der heutigen Demokratischen Republik Kongo um die

⁵⁹² Die unterschiedlichen ideologischen und kulturtheoretischen Prämissen, die Haskell und Hunt in ihren Historisierungen des Mitgefühls vornehmen, können hier nicht erörtert werden.

⁵⁹³ Siehe im Folgenden Sharon Sliwinski: *The aesthetics of human rights*, in: *Culture, Theory & Critique* 50/1 (April 2009), S. 23–39. Wiederabgedruckt in Sliwinski 2011.

⁵⁹⁴ Daneben gehören aber auch die forensischen Abbildungstendenzen zu den untersuchten Formen der fotografischen Augenzeugenschaft im World Press Photo-Archiv.

⁵⁹⁵ Diese Vorstellung korrespondiert mit jüngeren kulturtheoretischen Modellen des „kulturellen Gedächtnisses“ und „kollektiven Wissens“, vgl. Assmann 1999 bzw. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992 und Erll 2005.

Wende zum 20. Jahrhundert.⁵⁹⁶ Die 1904 gegründete Congo Reform Association gilt als erste humanitäre Bewegung, die Fotografien von Gewaltverbrechen in ihren Menschenrechtskampagnen einsetzte und damit auch zur Entstehung des Konzeptes der Verbrechen gegen die Menschheit beitrug. Sliwinski macht erneut auf unterschiedliche visuelle Strategien aufmerksam, die hier nicht die Darstellungsform, sondern die Präsentation der Bilder betreffen. Sie beschreibt zwei zu jener Zeit praktizierte Verwendungsweisen von Fotografien, die verstümmelte Kongolesen zeigen: Ermittler setzten sie als Beweise für die Brutalität des Kolonialregimes ein, um ihre Forderung nach internationalen Interventionen zu unterstützen. Daneben hielten Missionare Diavorträge in Europa und Nordamerika, die reich illustrierten Horrorgeschichten glichen und mit melodramatischen Hymnen und Gebeten angereichert die mythische Vorstellung einer allgemeinen Menschenwürde als emotionales Spektakel entwarfen. Die Analysen im World Press Photo-Archiv haben gezeigt, dass die beiden von Sliwinski benannten Tendenzen den Diskurs der fotografischen Augenzeugenschaft bis heute bestimmen: einerseits die Notwendigkeit der Information und Aufklärung durch visuelle Zeugnisse der Fotografie; andererseits die Spektakularisierung und Emotionalisierung von fremdem Leiden durch die fotografische Inszenierung und Ausstellung.

Mit der Entstehung von Bildikonen beobachtet Sliwinski ein weiteres kontinuierliches Phänomen der journalistischen Fotografie. Die durch das Abschlagen der Hände verstümmelten Gliedmaßen von Einheimischen wurden zum Symbol für die belgische Gewaltherrschaft im Kongo im Sinne der von David Perlmutter definierten „generic icon“. Dieser Typ der fotografischen Ikone bezeichnet ein sich in verschiedenen Fotografien mit wechselnden Personen, Orten oder Zeiten wiederholendes Motiv, das zu einem „visuellen Klischee“ wird.⁵⁹⁷ Sliwinski beschreibt die im Bild der abgeschlagenen Hände abstrahierten individuellen Verletzungen als eine notwendige Standardisierung, mit der ein fernes, unbeteiligtes Publikum zu einem allgemeinen Urteil über die Rechte der Anderen gelangen konnte. Dies geschah unter Bezugnahme auf die christlichen Moralprinzipien der Pflicht und der Verantwortung, wobei das spezifische Leiden des einzelnen Anderen aus dem Blick geriet. Dies begründet nach Sliwinski den transzendenten Charakter der Menschenrechte, die die

⁵⁹⁶ Dazu im Folgenden Sharon Sliwinski: The childhood of human rights. The Kodak on the Congo, in: *Journal of Visual Culture* 5/3 (2006), S. 333–363. Wiederabgedruckt in Sliwinski 2011.

⁵⁹⁷ Perlmutter 1998, S. 11. Die Fotoikone als einzelne Fotografie mit einem spezifischen Gegenstand in einem bestimmten Kontext, Perlmutter nennt sie „discrete icon“, ist eine mit der Heroisierung des einzelnen Fotoreporters verbundene spätere Entwicklung.

fundamentalmoralische Beziehung zwischen dem Ich und einem Du durch die Beziehung zwischen einem Ich und „den Anderen“ ersetzen.⁵⁹⁸

In einer dritten Studie setzt sich Sliwinski mit den bereits mehrfach thematisierten Fotografien von der Befreiung der nationalsozialistischen Konzentrationslager auseinander, deren öffentliche Rezeption der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte im Jahr 1948 voranging.⁵⁹⁹ Sie exemplifiziert daran erneut die negative Ästhetik des visuellen Diskurses der Menschenrechte. Demnach führte der Schock der extremen Bilder bei den Betrachtern zu dem Bewusstsein, dass die Menschenwürde kein natürliches, unveräußerliches Gut ist, sondern das Ergebnis aktiver Zuschreibungen. Das heißt erst aus der ästhetischen Erfahrung einer unfassbaren und inkommensurablen Verletzung menschlichen Lebens entsteht ein allgemeiner Begriff vom Menschen und der Bedeutung seiner Rechte. Die Rezeption der Schreckensfotografien bildet den emotionalen und mentalen Hintergrund, vor dem die Artikulation von Menschenrechten als internationale Konvention evident erscheint. Damit weist Sliwinskis „Ästhetik der Menschenrechte“ der Zuschauerin eine Position zu, die ihren Traditionen in der politischen Kritik diametral entgegengesetzt ist.⁶⁰⁰ Statt den Zuschauer als passiven Voyeur zu disqualifizieren, der weder über ein ausreichendes Wissen noch über die Macht zu handeln verfüge, spricht sie ihm die zentrale Funktion in dem Prozess menschenrechtlicher Emanzipation zu: „The notion of universal human rights was born and is carried, in part, in the minds of distant spectators.“⁶⁰¹

Unentschuldbarkeit im medialen und sozialen Kontext

Die im World Press Photo-Archiv fortgesetzte ethische und politische Tradition der medialen Zeugenschaft, wie sie mit Sharon Sliwinski ausgeführt wurde, erfährt in den 1990er Jahren eine radikale Infragestellung. Zum einen wurde im Hinblick auf die mediale

⁵⁹⁸ Ideologische und historische Kritik an Sliwinskis Thesen übt Christina Twomey: *The incorruptible Kodak. Photography, human rights and the Congo campaign*, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): *The violence of the image. Photograph and international conflict*, New York 2014, S. 9–33, hier S. 12: „Apart from the fact that the ‚spectators‘ are never defined nor even quoted, beside the loose assumption that they were horrified audiences in Britain and the United States, these approaches employ a teleological understanding of ‚human rights‘ which assumes that this was a shared narrative of common understanding in the early twentieth century. [...] Clearly ‚rights‘ – variously conceived – were a critical element of discussion in Europe for several centuries, but ‚human rights‘ and ‚crimes against humanity‘ are particular articulations that are largely a post-World War II construction and, as a mobilizing language in humanitarian politics, more accurately dated to the 1970s“. Trotz dieser Ernst zu nehmenden Einwände erscheinen mir Sliwinskis Beobachtungen im Hinblick auf die Geschichte der ethischen Medialität fotografischer Augenzeugenschaft aufschlussreich.

⁵⁹⁹ Sliwinski 2011, S. 94ff.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 28.

⁶⁰¹ Ebd., S. 5.

Repräsentation des Zweiten Golfkriegs die Virtualisierung und Irrealisierung der Kriegsberichterstattung kritisiert.⁶⁰² Während in der televisuellen Live-Übertragung des von den Vereinigten Staaten angeführten Kampfes militärische Satellitenbilder dominierten, fehlten durch die strategische Zensur der traditionellen fotojournalistischen Arbeit in der medialen Öffentlichkeit Bilder von den politischen und sozialen Realitäten im Irak und in Kuwait.⁶⁰³ Eine andere Dimension erhielt die Skepsis gegenüber der politischen und ethischen Effizienz beziehungsweise Angemessenheit der fotografischen Augenzeugenschaft durch die Genozide in Ruanda und im ehemaligen Jugoslawien. Der Skandal dieser Menschenrechtsverbrechen liegt nicht im Mangel von drastischen visuellen Zeugnissen, sondern in der Fortsetzung der Gewalt und ihrer gleichzeitigen medialen Präsenz.⁶⁰⁴ Auch Sharon Sliwinski stellt fest, dass weder die Sichtbarkeit des Genozids noch die Existenz völkerrechtlicher Vereinbarungen das Massenmorden verhindern konnten beziehungsweise können.⁶⁰⁵ Die eigentliche Herausforderung der Bilder besteht somit weniger in der medienpolitischen Frage des Zeigens oder Nicht-Zeigens, sondern in der fotografischen Verantwortungsrelation. Sliwinski konstatiert dazu ein Dilemma paradoxer Nähe- und Distanzverhältnisse: „Although the spectator of human rights now finds herself in extreme proximity to political events of distant places, this proximity has failed to produce ethical or moral certainty.“⁶⁰⁶ Als alltägliche ästhetische Erfahrung fordert das Leid der Anderen, sich mit dem politischen Scheitern von Menschenrechtsidealen auseinanderzusetzen. Auf diese Weise ergänzt die „Ästhetik der Menschenrechte“ die Erfolgsgeschichte des Konzeptes um die Dissonanzen und Unwägbarkeiten der menschenrechtlichen Verantwortung. Zugleich wird darin neben der medienhistorischen Kolonialisierung und Überwachung eine Geschichte der Fotografie als Mittel der Emanzipation und Verständigung sichtbar.

Die von Sliwinski konzipierte „Ästhetik der Menschenrechte“ grenzt sich als kollektive fotografische Augenzeugenschaft von dem philosophischen Begriff der ästhetischen Erfahrung ab, der im Kontext von Moral, Kunst und ethischem Wissen oder der Ästhetik

⁶⁰² Vgl. dazu auch die Beobachtungen von Christian Caujolle im Abschnitt „Pluralität und Subjektivität der Perspektiven (1990er Jahre)“, Kapitel II.3. Diskursive Transformationen in den World Press Photo-Jahrbüchern und Newslettern.

⁶⁰³ Diesen medienkritischen Standard vertreten unter anderem Bernd Hüppauf: *Experiences of modern warfare and the crisis of representation*, in: *New German Critique* 59 (Frühjahr/Sommer 1993: Special Issue on Ernst Jünger), S. 41–76 und Paul Virilio: *Ereignislandschaft*, München 1998 (*Un paysage d'évènement*, 1996).

⁶⁰⁴ Diese Beobachtung ist zu trennen von terroristischen Strategien, bei denen der Vollzug der Tat die Produktion von Bildern intendiert.

⁶⁰⁵ Sliwinski 2011, S. 113.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 136.

des Politischen steht.⁶⁰⁷ Solche wahrnehmungs- und kunsttheoretischen Kategorisierungen unterscheiden sich grundsätzlich von den ästhetischen Bedingungen der fotojournalistischen Produktion und Rezeption. Anders als die absolute „Offenheit und Ungerichtetheit der ästhetischen Erfahrung“⁶⁰⁸ in der philosophischen Reflexion bleibt die Konfrontation mit der Fotografie auf ein konkretes Außerbildliches bezogen. In der ästhetischen Erfahrung fotografischer Augenzeugenschaft geht es daher um kein „lustvolles und zuweilen destruktives Spiel“ mit Weltsichten außerhalb lebensweltlicher Bedingungen,⁶⁰⁹ sondern um die Erfahrung eines wirklichen ethischen Anspruchs der Fotografierten. Dabei stellt sich dieser „Anspruch“ im ästhetischen Wohlgefallen oder Missfallen am fotografischen Bild nicht in akuter Absolutheit.⁶¹⁰ Ohne die Möglichkeit einer unmittelbaren Intervention treten die Dimensionen der Verantwortung in den produktionsästhetischen Relationen von Nähe und Distanz hervor.

In der journalistischen Fotografie galten Robert Capas Worte „Wenn deine Bilder nicht gut genug sind, warst du nicht nah genug dran.“⁶¹¹ lange als Leitspruch eines professionellen Selbstverständnisses. Das fotografische Qualitätskriterium der Nahsicht ist dadurch zu einem visuellen Topos der Authentizität und des Engagements geworden, der die physische und optische Nähe mit den moralischen Werten der Glaubwürdigkeit und der Anteilnahme identifiziert. Dementsprechend stellt die Distanz ein negatives Signum der Anonymität und Entfremdung dar. Mit seiner These von der „Tyrannei der Intimität“ hat Richard Sennett in den 1970er Jahren diese Wertesystematik einer guten, menschlichen Nähe und einer schlechten, inhumanen Distanz kritisiert, die die gesellschaftlichen Missstände psychologisiert und damit entpolitisiert.⁶¹² Dagegen verteidigt er die kulturellen

⁶⁰⁷ Stellvertretend für dieses weite Forschungsfeld seien hier zwei umfassendere systematische Studien genannt: Marcus Düwell: *Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*, Freiburg; München 1999 und Dagmar Fenner: *Kunst – jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik*, Tübingen; Basel 2000.

⁶⁰⁸ Düwell 1999, S. 250.

⁶⁰⁹ Düwell 1999 benennt die intersubjektive Veranschaulichung von Weltsichten als eine ethische Funktion der ästhetischen Erfahrung. Er zählt verschiedene Möglichkeiten ihrer sittlichen Bedeutsamkeit auf. Dazu gehören deren Einfluss auf das Wahrnehmungsvermögen für Handlungsspielräume sowie auf die Sensibilität für die Bedürfnisse und Interessen anderer; ihre Relevanz für die Reflexion über das gute Leben sowie für die „eigenen Wertungen und Handlungsziele“ (ebd., S. 232, 137ff. und 249).

⁶¹⁰ Der radikale Anspruch des Anderen steht im Zentrum von Emmanuel Levinas' Ethik. Dessen ästhetische beziehungsweise mediale Transformation beschreibt Burkhard Liebsch: *Trennung, Bild, Geschichte. Überlegungen zu einer Ästhetik des Abschieds*, in: Renate Breuninger (Hg.): *Das Schöne*, Ulm 2007, S. 147–176, hier S. 175f: „[I]ndem die ästhetische Erfahrung den Spielraum eines freien Antwortens auf den *im Bild verstummten* Anspruch des Anderen aktiviert, vermag sie die Unfreiheit zu reduzieren, die unter einem von Levinas immer wieder als absolut gekennzeichneten ethischen Anspruch des Anderen droht.“

⁶¹¹ Robert Capa zitiert in Cornell Capa (Hg.): *The concerned photographer*, New York 1968, ohne Seiten.

⁶¹² Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 2001 (*The fall of public man*, 1977), S. 329 und 423. Für eine kritische Auseinandersetzung mit den

Funktionen von Selbstverstellung und Rollenverhalten, die eine soziale und politische Öffentlichkeit herstellen. Im diesem Sinne de- und rekonstruieren die vorgestellten Formen fotografischer Augenzeugenschaft unterschiedliche Nähe- und Distanzwerte, sodass gerade die ästhetischen Verschleierungen, Verfremdungen und Abstraktionen ethische Räume der Kommunikation und der Reflexion öffnen. Dabei ist die subjektiv begrenzte Betrachtung immer mit der Notwendigkeit verbunden, Verantwortung für die eigenen Wirklichkeitskonstruktionen zu übernehmen wie auch die konstruierte „Wirklichkeit des Anderen“ anzuerkennen.⁶¹³

Mit dieser kurzen Revision der produktions- und rezeptionsästhetischen Kategorie der Nähe ist das Verantwortungsbewusstsein der fotografischen Augenzeugenschaft nicht in den sozialen Bezügen des Nahraums zu verorten.⁶¹⁴ Hanno Knoch spricht von den „anderen Bezugslogiken“ der medialen Trauer, die sich von den „individualpsychologischen Nahemotionen“ unterscheiden. In einem „transnationalen Erfahrungsraum“ erzeugen mediale Repräsentationen „neue Formen emotionaler Kommunikation“, die humanitäre oder politische Reaktionen motivieren.⁶¹⁵ Grundlegend dafür bleibt, dass Fotografien das ferne und fremde Leiden nicht in den moralischen Verhaltenskontext alltäglicher Beziehungen integrieren und es so weder näher bringen noch vertrauter machen. Die fotografische Augenzeugenschaft folgt daher keinem kasuistischen Verständnis von Handlungsursachen und -konsequenzen; sie erfasst eine über die Ethik von Schuld und Intention hinausgehende „unendliche Verantwortung“.⁶¹⁶ Diese bezeichnet keine absolute Verantwortlichkeit, sondern verortet die journalistischen Fotografien im Zentrum der ethischen Interdependenz einer globalen Zivilgesellschaft, wie sie der Philosoph Robert Bernasconi charakterisiert: „Wir leben in einer Welt, in der wir in den reichen Ländern über die Mittel verfügen, uns mit Problemen zu beschäftigen, die wir weder verursacht noch gewollt haben, aber woraus wir dennoch Nutzen ziehen und wozu wir aufgrund unserer bloßen Existenz beitragen:

unterschiedlichen Konzepten von Privatheit und Öffentlichkeit siehe beispielsweise Kurt Imhof; Peter Schulz (Hg.): Die Veröffentlichung des Privaten – die Privatisierung des Öffentlichen, Opladen; Wiesbaden 1998.

⁶¹³ Peter Kruse; Michael Stadler: Der psychische Apparat des Menschen, in: Klaus Merten; Siegfried J. Schmidt; Siegfried Weichsenberg (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 20–42, hier S. 41.

⁶¹⁴ Hanno Knoch: Mediale Trauer. Bildmedien und Sinnstiftung im „Zeitalter der Extreme“, in: Frank Bösch; Manuel Borutta (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt am Main; New York 2006, S. 193–213, hier S. 211.

⁶¹⁵ Knoch 2006, S. 194 und 201.

⁶¹⁶ Ludger Heidbrink definiert die aktuelle Zivilgesellschaft „als ein intermediäres Institut zwischen staatlicher Regierung und gesellschaftlicher Selbstorganisation, das der kollektiven Bewältigung von Konflikten und der reflexiven Beeinflussung von Prozessen der öffentlichen Willensbildung dient“ (Ludger Heidbrink: Verantwortung in der Zivilgesellschaft. Zur Konjunktur eines widersprüchlichen Prinzips, in: ders.; Alfred Hirsch (Hg.): Verantwortung in der Zivilgesellschaft. Zur Konjunktur eines widersprüchlichen Prinzips, Frankfurt am Main 2006, S. 13–35, hier S. 19).

Etwa als Männer mit einer hellen Hautfarbe in einer rassistisch getrennten und sexistischen Gesellschaft oder als jemand, der genügend hat, während andere nichts haben. Wir leben in einer Welt, in der wir unsere Lebensstile und Prioritäten nur mittels einer hohen Mauer aufrecht erhalten können, die immer wieder sagt: Dies betrifft mich nicht, dies ist nicht meine Angelegenheit, dies ist nicht mein Problem.⁶¹⁷

Die unendliche Verantwortung durchbricht diese Mauer der alltagsweltlichen Ignoranz nicht im Sinne einer universalistischen Moral; es sind die moralischen Dilemmata der fotografischen Augenzeugenschaft, die zu einer Erfahrung von wechselseitigen Abhängigkeiten führen. Durch fotografische Autoritäten und Anonymitäten, durch visuelle Tabus, ästhetische Abgrenzungen und unmittelbare Einblicke medialisieren journalistische Fotografien kulturelle Konzepte von interpersonellen Pflichten und individuellen Freiheitsansprüchen, die „Sichtweisen des Selbst“ wie der Gemeinschaft spiegeln, projizieren und entwerfen. Innerhalb der transnationalen medialen Produktions- und Rezeptionsprozesse begegnen sich diese in verschiedenen sozioökonomischen Kontexten.⁶¹⁸ Dabei fokussiert die fotojournalistische Praxis nicht auf moralische Differenzen, sondern kehrt das Moralverständnis als einen widerstreitenden und wechselseitigen Konstruktionsprozess hervor. Dies geschieht in einem fotografischen Bewusstsein dafür, wie ethische Überzeugungen die visualisierten Inhalte und deren Wahrnehmung bestimmen, während sich andererseits die wahrnehmungsanleitenden Werte erst in Anbetracht einer konkreten Situation bilden.⁶¹⁹ Fotojournalistische Bilder sind auf diese Weise auch ein Medium „moralischer Resilienz“.⁶²⁰ Die Wahrnehmung ihrer ethischen Aspekte beinhaltet auch die Option der Abgrenzung, verunsichernde Ansprüche auszublenden.⁶²¹ Eigene und fremde Überzeugungen wie Erwartungen können auf allen Ebenen der fotografischen Produktion und Rezeption miteinander in Konflikt treten. So verantwortet die fotografische Augenzeugenschaft vor allem die Normen und Kriterien, die dem Bild als Folge und Anlass von Handlungen

⁶¹⁷ Robert Bernasconi: Vor wem und wofür? Zurechenbare Verantwortlichkeit und die Erfindung der ministeriellen, hyperbolischen und unendlichen Verantwortung, in: Ludger Heidbrink; Alfred Hirsch (Hg.): Verantwortung in der Zivilgesellschaft: Zur Konjunktur eines widersprüchlichen Prinzips, Frankfurt am Main 2006, S. 221–246, hier S. 243.

⁶¹⁸ Joan G. Miller: Verträgt sich Gemeinschaft mit Autonomie? Kulturelle Ideale und empirische Wirklichkeiten, in: Wolfgang Edelstein; Gertrud Nunner-Winkler (Hg.): Moral im sozialen Kontext, Frankfurt am Main 2000, S. 337–362 und Lothar Kappmann: Zur Verschiedenheit der Moral in unterschiedlichen Kulturen. Ein Kommentar zu Joan Millers Untersuchungen des Helfens in den USA und Indien, in: ebd., S. 363–374.

⁶¹⁹ Wolfgang Edelstein; Gertrud Nunner-Winkler: Moral im sozialen Kontext. Einleitung, in: dies. (Hg.): Moral im sozialen Kontext, Frankfurt am Main 2000, S. 7–31, hier S. 20.

⁶²⁰ Fritz K. Oser; Roland Reichenbach: Moralisch Resilienz. Das Phänomen des „Unglücklichen Moralisten“, in: Wolfgang Edelstein; Gertrud Nunner-Winkler (Hg.): Moral im sozialen Kontext, Frankfurt am Main 2000, S. 203–233.

⁶²¹ Oser; Reichenbach 2000, S. 210.

zugrunde liegen.⁶²² Diese in der Fotografie vermittelte permanente „Mitverantwortung“ in sämtlichen Lebensverhältnissen befreit von dem überwältigenden Regime der Schuld, indem sie vor Augen führt, „dass wir keine Entschuldigung haben“.⁶²³

8 Medienkritische Revisionen des Leidens in der Fotografie

Abstumpfung und Rechtfertigung

Die historischen und medientheoretischen Überlegungen zur Zeugenschaft in der distanziierten Betrachtung haben eine unentschuld bare Mitverantwortung für fotografische Repräsentationen von Gewalt herausgearbeitet, deren ethische und ästhetische Konsequenzen sich von den medienkritischen Topoi der „Desensibilisierung“ und „Ästhetisierung“ unterscheiden. Mit beiden Begriffen verbinden sich widersprüchliche Wirkungsthesen.⁶²⁴ Den Klagen über die emotionale Abstumpfung in Anbetracht der permanenten Präsenz schockierender Bilder steht die Kritik an der affektiven Überwältigung durch die visuelle Unmittelbarkeit repräsentierten Leidens gegenüber. Andere beanstanden die „lustvolle Unbetroffenheit“ in der Distanz zum Schrecken oder aber den „Empörungsgenuss“ einer massenmedial inszenierten Betroffenheit.⁶²⁵ Susan Sontag wiederum wertet den Schock durch fotografierte Grausamkeiten als moralische Unreife: „Von einem gewissen Alter an hat niemand mehr ein Recht auf solche Unschuld oder Oberflächlichkeit, auf so viel Unwissenheit oder Vergeßlichkeit.“⁶²⁶ Ebenso wenig schätzt Sontag die metakritische Distanz „kosmopolitischer“ Positionen, die dem dargestellten Leiden in der medialen Inszenierung keinen Wirklichkeitswert beimessen.⁶²⁷ Gemäß der vorgestellten „unendlichen Verantwortung“ fordert sie dann, die privilegierte Position der Betrachtung auf die Situation der in den Fotografien gezeigten Betroffenen zu beziehen, „insofern etwa, als der Wohlstand der einen die Armut der anderen zur Voraussetzung hat“.⁶²⁸

⁶²² Heidbrink 2006, S. 135

⁶²³ Bernasconi 2006, S. 243.

⁶²⁴ Siehe dazu im Folgenden Petra Maria Meyer: Vom Bild zum Gegenbild. Einleitender Problemaufriss, in: dies. (Hg.): Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung, München 2008, S. 35–82, hier S. 37f.

⁶²⁵ Vgl. Norbert Bolz: Warum es keine Kriege mehr gibt, in: Bazon Brock; Gerlinde Koschik (Hg.): Krieg und Kunst, München 2002, S. 149–161, hier S. 158 und Jean Baudrillard: Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse, Berlin 1994, S. 107f.

⁶²⁶ Sontag 2008 (2003), S. 133.

⁶²⁷ Ebd., S. 128.

⁶²⁸ Ebd., S. 119.

In den Diskussionen um die Wertung der emotionalen Reaktion auf fotografisch repräsentiertes Leiden ist die Mitleidsmüdigkeit (*compassion fatigue*⁶²⁹) zum Stichwort einer kollektiven Abstumpfung geworden. David Campbell, der auch im Auftrag von World Press Photo über digitale Entwicklungen des Fotojournalismus forscht, erkennt darin einen medientheoretischen Mythos, der auf einer langen Geschichte der Klage über visuelle Informationsüberflutung beruht.⁶³⁰ In diesen Klagen artikulieren sich die mit medialen und technischen Umbrüchen verbundenen kulturellen Ängste. Campbell dekonstruiert diesen Mythos auf mehreren Ebenen: Zum einen verweist er auf die wenigen Studien, die den desensibilisierenden Effekt von Schreckensfotos auf das Publikum empirisch untersucht haben. Aus den Ergebnissen geht hervor, dass Mitleidsmüdigkeit ein situativ variables Phänomen ist und es sich dabei nicht um eine charakterliche Eigenschaft handelt.⁶³¹ Darüber hinaus argumentiert er strukturell, indem er die Zirkularität des Vorwurfs vorführt. Mitleidsmüdigkeit wird sowohl als eine die Medien beeinflussende Rezeptionsbedingung kritisiert und zugleich als ein Effekt der medialen Repräsentationen beanstandet.⁶³² Schließlich erinnert Campbell an den psychiatrischen Kontext des Begriffs. Spätestens seit den 1990er Jahren wird die emotionale Desensibilisierung als posttraumatische Belastungsstörung behandelt und zudem bei Menschen beobachtet, die eng mit traumatisierten Patienten arbeiten. Mitleidsmüdigkeit signalisiert in diesem Zusammenhang nicht das Fehlen einer emotionalen Anteilnahme, sondern ist die Folge eines übermäßigen beziehungsweise selbstgefährdenden Mitfühlens.⁶³³ Campbell schließt aus den verschiedenen Überlegungen, dass Mitleid und Mitleidsmüdigkeit als individuelle Gefühlsregime keine Basis für die Verhandlung der ethischen und politischen Konsequenzen von medialen Repräsentationen des fernen und fremden Leidens sein können.⁶³⁴

Irene Bruna Seu macht darüber hinaus auf die politische und ethische Funktion der psychologischen Diskurse über die Rezeption von Gewaltrepräsentationen aufmerksam. Sie charakterisiert diese als Rechtfertigungsdiskurse, die das ethische und politische Problem in psychologische und biologische Erklärungsmuster verschieben.⁶³⁵ Dies ge-

⁶²⁹ In der mit dem Begriff der Mitleidsmüdigkeit verbundenen Tendenz, „die Medien“ zu dämonisieren, argumentiert Moeller 1999.

⁶³⁰ David Campbell: The myth of compassion fatigue, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): The violence of the image. Photograph and international conflict, New York 2014, S. 97–124.

⁶³¹ Ebd., S. 112.

⁶³² Ebd., S. 106.

⁶³³ Ebd., S. 103.

⁶³⁴ Ebd., S. 114.

⁶³⁵ Siehe dazu im Folgenden Irene Bruna Seu: ‚Your stomach makes you feel that you don’t want to know anything about it‘. Desensitization, defence mechanisms and rhetoric in response to human rights abuses, in: Journal of Human Rights 2/2 (Juni 2003), S. 183–196. Vgl. auch Cohen 2001.

schieht im Rekurs auf unterschiedliche psychologische Konzepte wie die kognitive Informationsüberflutung, die mentale und psychische Anpassung oder psychoanalytische Verteidigungsmechanismen, mit denen die populären Thesen von der Mitleidsmüdigkeit oder einer allgemeinen Desensibilisierung begründet werden. Insbesondere im Modell der Abwehrreaktion wird nach Seu die reziproke Funktion der Rechtfertigungsdiskurse deutlich, die nicht nur das ‚Fremde‘ zurückweisen, sondern auch das ‚Eigene‘ verteidigen. Die psychologischen Automatismen deuten das aktive Wegsehen in einen evolutionär bedingten Selbstschutzmechanismus um und verschleiern dabei eventuelle voyeuristische Tendenzen. Vor allem aber verdrängen sie das Verantwortungsdilemma der fotografischen Augenzeugenschaft, das im moralischen Handlungsimperativ gegenüber den medial präsenten und sich zugleich einem direkten Einfluss entziehenden Leidenden entsteht.⁶³⁶ Dieses Dilemma bedroht letztlich das Selbstbild der Medienrezipienten im Globalen Norden, die sich als demokratisch, solidarisch und handlungsmächtig imaginieren. Ihr Verantwortungsbewusstsein erweitert sich im medialen Mitwissen und -fühlen der informationstechnischen Realität,⁶³⁷ was der ethischen Wirklichkeit der sowohl räumlich als auch zeitlich entgrenzten technologischen und ökonomischen Entwicklungen entspricht.⁶³⁸

Schock, Gleichgültigkeit und Anteilnahme sind somit weniger als psychologische Reaktionen auf Fotografien fremden Leidens zu werten, sondern als ethische und politische Entscheidungen zu analysieren. Nach Luc Boltanski kann dabei das Mitleid nur eine „vorübergehende Emotion“ sein, die zwischen der „Befriedigung der eigenen Bedürfnisse“ und der „Berücksichtigung der Bedürfnisse eines anderen“ vermittelt, um dann von einer Handlung abgelöst zu werden.⁶³⁹ Als Handlungsoptionen nennt Boltanski die materielle Hilfe durch Geldspenden und die politische Unterstützung durch die engagierte Rede. Diese Mittel erklärte bereits Virginia Woolf in ihrem eingangs zitierten Essay von 1938 als unzulänglich gegenüber der emotionalen Herausforderung von Fotografien des fernen

⁶³⁶ Jüngere neurowissenschaftliche Forschungen betonen, dass neuronal determinierte Mechanismen die persönliche Verantwortlichkeit nicht außer Kraft setzen, vgl. Michael S. Gazzaniga: Wann ist der Mensch ein Mensch? Antworten der Neurowissenschaft auf ethische Fragen, Düsseldorf 2007 (The ethical brain, 2005), S. 89f und 98: „Persönliche Verantwortlichkeit ist ein [...] soziales Konzept. [...]. Verantwortlichkeit ist die Vorstellung, die ich vom Handeln anderer habe, und die Vorstellung, die andere von meinem Handeln haben. Gehirne sind determiniert; Menschen (mehr als einer) befolgen Regeln des Zusammenlebens, und aus diesen Interaktionen erwächst das Konzept der Handlungsfreiheit.“

⁶³⁷ So beenden die neuen Medien endgültig das Zeitalter einer unbescholtenen Unwissenheit: „We know that we have lost the blessing of ignorance; and with that lost we have also lost our moral innocence in the world. We know [...] and we know that the victims of the genocide know that we know“ (Keith Tester: Moral culture, London; Thousand Oaks; New Delhi 1997, S. 1). Vgl. auch den Abschnitt „Zur historischen Medialität der Verantwortung“ im Kapitel IV.7. Zeugenschaft und distanzierte Betrachtung.

⁶³⁸ Vgl. Hans Jonas: Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation, Frankfurt am Main 1979.

⁶³⁹ Luc Boltanski: La souffrance à distance, Paris 1993, S. 75.

fremden Leidens.⁶⁴⁰ Darüber hinaus unterstützen die vorgeschlagenen Maßnahmen eine humanitäre „Politik der Gegenwart“, mit deren Infragestellung sich das Mitleid ohne Lösung zu verstetigen droht.⁶⁴¹ Demgegenüber eröffnen fotojournalistische Repräsentationen von Gewalt als „vorübergehende“ Medien im Sinne von Boltanskis „vorübergehenden Emotion“ gerade in der Gewöhnung die Möglichkeit für einen über die kurze Aufmerksamkeit des Skandals hinausreichenden „produktiven Schock“. ⁶⁴² Milena Massalongo erkennt in den immer wiederkehrenden Fotografien von fremden Leiden eine „insistierende Präsenz“, die auf Wahrnehmungsweisen, Haltungen und Verständigungsformen wirkt. Daran anschließend bleibt das fotografische Engagement nicht bei dem utopischen Anspruch, weltpolitische Prozesse und soziale Zustände zu verändern; die fotografische Augenzeugenschaft impliziert immer auch die reale Möglichkeit, Anschauungsformen und Kommunikationsweisen zu gestalten, die die Verantwortung für eigene und die Anerkennung fremder Ansprüche berücksichtigen.

Bei dem Vorhaben, die Verantwortung in den medialen, ethischen und ästhetischen Bezügen der fotografischen Augenzeugenschaft zu definieren, verändert sich schließlich der Begriff der Verantwortung selbst. Ende der 1990er Jahre stellte Thomas Keenan das Verständnis der Verantwortung „as a matter of articulating what is known and what is done“ in Frage, wie es in den ethischen, politischen und literarischen Traditionen westlicher Kulturen etabliert ist.⁶⁴³ Diametral dazu verortet er das verantwortliche Handeln im Kontext von Unbestimmtheit und Unsicherheit und damit in einem der Zeugenschaft vergleichbaren ethischen und epistemischen Zusammenhang.⁶⁴⁴ Dass heißt, wenn die Bedingungen und Folgen von Geschehnissen nicht zu überschauen sind, dabei die alltäglichen Konzepte von Handlungsmacht und Subjektivität nicht mehr greifen und sich somit das Verhalten weder an bewährten Handlungsmustern noch an vertrauten Ordnungsprinzi-

⁶⁴⁰ Woolf 1989 (1938), insbes. S. 122. Vgl. außerdem die Überlegungen zu Woolfs Essay in der Einführung.

⁶⁴¹ Zur Kritik des „humanitären Regimes“ siehe das Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft.

⁶⁴² Milena Massalongo: Was von der Gewalt in Bildern übrig bleibt, in: Urs Stahel (Hg.): Darkside II. Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod, Ausst. Kat. Fotomuseum Winterthur, Göttingen 2009, S. 255–258. Siehe hier auch im Folgenden. Massalongo bezieht sich in ihrer Argumentation auf Benjamins Begriff des „Chock“ (Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/1939), in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I, 2, Frankfurt am Main 1974, S. 471–508, Abschnitte XIV und XV).

⁶⁴³ Thomas Keenan: Fables of responsibility. Aberrations and predicaments in ethics and politics, Stanford 1997, S. 1. Keenan entwickelt seine Thesen zur Verantwortung am Untersuchungsgegenstand literarischer Texte. Lesen bedeutet in diesem Zusammenhang eine Auseinandersetzung mit der Singularität eines Textes, die mit der Erfahrung von Verantwortung verbunden ist. Dieser ethisch-ästhetische Prozess lässt sich auf das fotografische Medium und den visuellen Rezeptionsprozess übertragen.

⁶⁴⁴ Vgl. dazu die Überlegungen zum Paradigma der Zeugenschaft im Abschnitt „Ethische Räume der Fotografie“, Kapitel IV.7. Zeugenschaft und distanzierte Betrachtung.

prien orientieren kann, dann trägt die einzelne Entscheidung beziehungsweise die bezeugende Aussage oder das aufzeigende Bild eine besondere Verantwortung. Keenan beschreibt diese paradoxe ethische Disposition mit Rückgriff auf die Theorien von Stanley Fish, Emmanuel Levinas und Maurice Blanchot im Bild des anonymen Hilfeschreis.⁶⁴⁵ Dieser Schrei nach Hilfe richte sich nicht an eine bestimmte Person, sondern an die Person als jedermann. So entsteht der Ort der Verantwortung, an dem sich das adressierte Subjekt als „einmalige Stellvertreterin“ konstituiert.⁶⁴⁶ Es handelt sich dabei um eine Verantwortungsbeziehung, die auf der Abstraktion einer erkannten und anerkannten gemeinsamen Menschlichkeit basiert.⁶⁴⁷ So nimmt die fotografische Augenzeugenschaft gegenüber den repräsentierten Menschen im Leid in die Pflicht, indem jeder Betrachter zum Repräsentanten einer immer wieder einzulösenden Mitmenschlichkeit wird. In diesem Prozess erweisen sich die Politik der Zeugenschaft wie die Ethik der Verantwortung gleichermaßen als epistemologische und kommunikative Praktiken, die soziale Wirklichkeiten erzeugen, ohne diese mit absoluten Realitätsansprüchen zu verbinden.

Ästhetisierung und Ethik des Schönen

Viele der ethischen Vorbehalte gegen die fotografische Augenzeugenschaft resultieren aus deren Wertung als Äquivalent oder gar Ersatz einer Handlung. Diese These vertritt Susan Sontag in ihren frühen fotokritischen Überlegungen Mitte der 1970er Jahre, in denen sie das Fotografieren als einen „Akt der Nicht-Einmischung“ anklagt.⁶⁴⁸ Die Diskussionen um eine desensibilisierende Wirkung der fotografierten Armut und Gewalt können mit den aufgezeigten widersprüchlichen Argumentationen als symptomatisch für die umstrittenen Reaktionsanforderungen und Handlungsansprüche in Anbetracht der Bilder gelten. Während der Begriff der Desensibilisierung ein fehlendes Engagement auf Seiten der Betrachterin beziehungsweise einen destruktiven Effekt der Fotografien bezeichnet, wird im Hinblick auf die Bildproduktion die mangelnde Intervention des Fotografen unter dem Stichwort der fotografischen „Ästhetisierung“ kritisiert. Die sogenannte „Ästhetisierung

⁶⁴⁵ Keenan 1997, S. 21f.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 23.

⁶⁴⁷ „Humanity, the abstraction, is the ghostly residue that names the pragmatic necessity of likeness and exchange. To be alike is to be abstract, which is to say, to be a ghost – to be human, or a commodity“ (Keenan 1997, S. 119).

⁶⁴⁸ Sontag 2008 (1977), S. 17f: „Wer sich einmischt, kann nicht berichten; und wer berichtet, kann nicht eingreifen. [...] Fotografieren bedeutet an den Dingen, wie sie nun einmal sind, interessiert zu sein, daran, daß ihr *status quo* unverändert bleibt (wenigstens so lange, wie man zu einer ‚guten‘ Aufnahme braucht). Es bedeutet im Komplott mit allem zu sein, was ein Objekt interessant, fotografierenswert macht, auch – wenn das gerade von Interesse ist – mit dem Leid und Unglück eines anderen Menschen.“

des Fotojournalismus“ bezieht sich in missverständlicher Weise auf drei voneinander zu unterscheidende Phänomene:

Zum einen beschreibt der Begriff den institutionellen Prozess der Integration journalistischer Fotografien in den diskursiven Raum der Kunstmuseen und -galerien; zweitens benennt „Ästhetisierung“ die fotografische Praxis einer Transformation von Zuständen und Ereignissen in zweidimensionale bildliche Darstellungen; und in einem dritten Sinn ist damit die künstlerische „Beschönigung“ sozialer oder politischer Geschehnisse und Verhältnisse im fotografischen Bild gemeint. Die künstlerische Institutionalisierung der journalistischen Fotografie und deren Positionierung im Rahmen des Kunstsystems sind mit der Frage nach der Angemessenheit oder Unangemessenheit des Kunstraums verbunden und betreffen somit nicht die Ethik und Ästhetik der fotografischen Augenzeugschaft. Maßgeblich dafür ist vielmehr die Differenzierung zwischen der „Ästhetisierung“ als einer besonderen, zum „puren formalen Genuss“ einladenden Darstellungsform und der „Ästhetisierung“ im Sinne einer allgemeinen Praxis der gestaltenden und formal anordnenden Repräsentation.⁶⁴⁹ Mark Reinhart führt die prinzipielle moralische Abwertung der „Ästhetisierung“ auf Immanuel Kants Definition der ästhetischen Haltung als „interesseloses Wohlgefallen“ zurück.⁶⁵⁰ Dieses ist dem Ideal einer engagierten Vitalität entgegengesetzt und widerspricht dem moralischen Imperativ der Fürsorge insbesondere in Anbetracht von Leiden.

Den Vorwurf der Unangemessenheit der ästhetischen Darstellungsmittel und -formen in Bezug auf repräsentiertes Leiden drückt der Begriff der „Beschönigung“ aus. Diese Formulierung setzt voraus, dass es eine unschöne ‚Wirklichkeit‘ gebe beziehungsweise dass die ‚Wahrheit‘ nicht schön sei und dass das Schöne deren Erkenntnis verhindere, sodass eine manipulative Diskrepanz zwischen ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ besteht. Das ethische Problem spitzt sich in der Betrachtung ‚schöner‘ Fotografien von fremden Leiden zu, in der ästhetischen Erfahrung des Widerstreits von willkommener Schönheit und furchtbarer Not, von visuellem Genuss und repräsentiertem Elend. Kulturgeschichtlich ist die künstlerische Repräsentation von Leiden ein konstitutiver Teil ästhetischer Praxis und keine skandalöse Ausnahme, was sich in der griechischen Tragödie ebenso beispielhaft vermit-

⁶⁴⁹ Mark Reinhardt: Picturing violence. Aesthetics and the anxiety of critique, in: ders.; Holly Edwards; Erina Duganne (Hg.): Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain, Ausst. Kat. Williams College Museum of Art, Chicago 2007, S. 13–36, hier S. 23.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 21.

telt wie in vielen Bereichen der christlichen Kunst.⁶⁵¹ Das moralische Problem ‚schöner‘ Fotografien von Elend und Gewalt besteht somit nicht in der ästhetischen Darstellung selbst; es konstituiert sich in der fotografischen Medialität und Referenzialität. Es geht daher weniger um die Unzumutbarkeit der Repräsentationsinhalte als um zweifelhaftes Produktions- und Rezeptionsverhältnisse.

Dementsprechend ist die fotografische Ästhetisierung als beschönigende Darstellung Gegenstand der Konsumkritik, die David Levi Strauss zufolge erstmals Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Der Autor als Produzent“ von 1934 formuliert.⁶⁵² Darin wirft Benjamin der Fotografie der Neuen Sachlichkeit am Beispiel von Alfred Renger-Patzschs Fotoband *Die Welt ist schön* vor, sogar „das Elend [...] zum Gegenstand des Genusses zu machen“. Diese Kritik zielt nicht auf das fotografische Medium als einen ideologischen Apparat, den Susan Sontag vierzig Jahre später in seiner Affinität zu kapitalistischen Gesellschaftsstrukturen im Blick hatte.⁶⁵³ Sontag unterscheidet dabei zwei Bildstrategien: die fotografische Spektakularisierung der Wirklichkeit und deren Reduktion auf eine Überwachungsordnung. Darüber hinaus betrachtet sie den grenzenlosen Bilderkonsum als Simulation einer tatsächlich uneingelösten politischen Freiheit. Benjamin beanstandet hingegen nicht das medientechnische Dispositiv der Fotografie, deren ideologischen Effekten er eher eine emanzipatorische Wirkung zusprach.⁶⁵⁴ Er bezieht sich auf eine fotografische Bildästhetik, deren unmittelbares Interesse nicht dem Gegenstand selbst, sondern visuellen Oberflächenstrukturen gilt. Gegen den Genuss einer solchen ‚schönen‘ Bildwelt besteht er auf den „revolutionären Gebrauchswert“ der Fotografie, der sich nur im Verbund mit dem kommentierenden Text realisieren lasse.⁶⁵⁵ Diese Konfrontation steht in der Tradition des künstlerischen Engagements im Konflikt zwischen Kunst und Politik.⁶⁵⁶ Darüber hinaus

⁶⁵¹ Mark Reinhardt; Holly Edwards: Traffic in pain, in: dies.; Erina Duganne (Hg.): Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain, Ausst. Kat. Williams College Museum of Art, Chicago 2007, S. 7–11, hier S. 8.

⁶⁵² Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band II, 2, Frankfurt am Main 1977, S. 683–701, hier S. 693. Siehe auch David Levi Strauss: The documentary debate. Aesthetic or anaesthetic? (1992), in: ders.: Between the eyes. Essays on photography and politics, New York 2003, S. 8–11.

⁶⁵³ Sontag 2008 (1977), S. 170f. Die Passage wurde bereits zitiert im Abschnitt „Zur historischen Medialität der Verantwortung“, Kapitel IV.7. Zeugenschaft und distanzierte Betrachtung.

⁶⁵⁴ Vgl. dazu auch Benjamin 1974 (1935/1939).

⁶⁵⁵ Benjamin 1977 (1934), S. 693.

⁶⁵⁶ Vgl. dazu Helmut Peitsch: Engagement/Tendenz/Parteilichkeit, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Band 2, Stuttgart; Weimar 2001, S. 178–223 und Peter Bürger: Antinomien des Engagements, in: Hanspeter Plocher; Till R. Kuhnle; Bernadette Malinowski (Hg.): Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag, Tübingen 2003, S. 79–86.

verweist sie auf einen grundlegenden moralischen und politischen wie auch künstlerischen und philosophischen Verdacht gegen die Schönheit.

Das moderne Misstrauen gegen die Schönheit geht auf das 18. Jahrhundert zurück und ist mit der Entstehung der philosophischen Disziplin der Ästhetik verbunden.⁶⁵⁷ In diesem Prozess wird das antike und klassische Ideal des Schönen als das sinnlich Vollkommene, moralisch Gute und empirisch Wahre sowie der soziale Status der Schönheit als Kunstideal und Machtrepräsentation abgelöst durch ein neues Paradigma des Schönen als subjektive Erfahrungs- und Erkenntniskategorie und als Frage des persönlichen Geschmacks. Das Schöne nimmt zunächst gegenüber der neuen Kategorie des Erhabenen eine sekundäre Position ein und verliert im 19. Jahrhundert vor allem durch die Ästhetik des Hässlichen ideologisch und künstlerisch an Wert. Für das ästhetisch Gefällige, dessen primäre Sinnlichkeit und Gefühlsorientierung, entsteht in der Ausdifferenzierung von Hoch- und Trivialkultur zunächst im literarischen Feld die neue Kategorie des Kitsches.⁶⁵⁸ Als kulturelle und historisch veränderbare Konstruktion ist Schönheit seitdem Gegenstand kritischer Reflexionen, in denen auch die Konsumkritik neue Dimensionen erhält. So steht der jüngeren neurobiologischen und künstlerischen Rehabilitation des Schönen⁶⁵⁹ seine Ökonomisierung innerhalb ganzer Industriezweige gegenüber. Diese Beziehungen spiegeln sich in den Korrespondenzen des Fotojournalismus mit der Mode- und Werbefotografie wieder, zu denen ähnliche visuelle Inszenierungsstrategien der Überzeugung und Affizierung gehören. In ihrer frühen Entwicklung grenzten sich diese Praktiken als „angewandte“ Fotografie gemeinsam von der „Kunstfotografie“ ab und wandten sich als erste der Farbfotografie zu.⁶⁶⁰ Dabei sind Pressefotografien seit den 1960er Jahren verstärkt Gegenstand der Kunst,⁶⁶¹ während in der Werbe- und Modefotografie auch mit fotojournalistischen Ästhetiken gearbeitet wird.⁶⁶² Diese Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den einzelnen

⁶⁵⁷ Vgl. Renate Reschke: Schön/Schönheit, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Band 5, Stuttgart; Weimar 2003, S. 390–436 und Arthur Danto: The abuse of beauty. Aesthetics and the concept of art, Chicago 2003.

⁶⁵⁸ Vgl. Ute Dettmar; Thomas Küpper (Hg.): Kitsch. Texte und Theorien, Stuttgart 2007.

⁶⁵⁹ Vgl. dazu exemplarisch Neal Benezra u.a.: Beauty now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Haus der Kunst München; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC 1999; Winfried Menninghaus: Das Versprechen der Schönheit, Frankfurt am Main 2003 und Danto 2003.

⁶⁶⁰ Michel Frizot: Eine natürliche Künstlichkeit. Die Hypothese der Farbe, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 411–423.

⁶⁶¹ Hartwig Fischer (Hg.): Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Köln 2005.

⁶⁶² Urs Stahel: Reportierende Fotografie und ihre Medien, in: ders.; Martin Gasser (Hg.): Weltenblicke. Reportagefotografie und ihre Medien, Ausst. Kat. Fotomuseum Winterthur, Zürich 1997, S. 8–19 und Françoise Ducros: Die Welt des schönen Scheins. Mode und Verführung, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 534–553, insbes. S. 551.

fotografischen Genres und Gebrauchsweisen trägt zu der ethischen Komplexität des Schönheitsdiskurses innerhalb der fotojournalistischen Praxis bei.

Elaine Scarry unternimmt eine Begründung der aktuellen ethischen und politischen Relevanz der Schönheit, die auch für die journalistische Fotografie nachvollziehbar ist.⁶⁶³ Sie geht dabei von der Widersprüchlichkeit politischer Argumente gegen das Schöne aus. Auf der einen Seite stehe die Kritik an einer von sozialen Missständen ablenkenden Wirkung, andererseits werde der durch das Schöne angezogene Blick als eine unangemessene Vereinnahmung zurückgewiesen. Diese paradoxe Struktur findet sich in der Kritik gegenüber fotografischen Visualisierungen von Gewalt wieder, die entweder als unangebracht beschönigend oder als in ihrer rücksichtslosen Unmittelbarkeit anstößig abgelehnt werden.⁶⁶⁴ Demgegenüber bezieht sich Scarry auf eine Tradition, in der der Blick der Betrachterin das Schöne nicht gefährdet, sondern selbst von diesem überwältigt wird. In dieser rezeptionsästhetischen Konzeption verbindet sich die Verletzbarkeit des Betrachters mit seiner Sorge um den Schutz des Schönen in der Begegnung mit dessen bedingungsloser sinnlicher Güte. Scarry erkennt in dieser Wahrnehmung des Schönen eine ästhetische Gerechtigkeit, die den Bedingungen einer ethischen Gleichberechtigung entspricht.⁶⁶⁵

Die Überzeugungen von der Großzügigkeit und Uneigennützigkeit der Schönheit sind in den Argumenten für eine fotografische Ästhetik präsent, wie sie von Sebastião Salgado und James Nachtwey praktiziert wird.⁶⁶⁶ Deren extreme formale Stilisierung und kompositorische Inszenierung verleihen den fotografierten Subjekten im Bild Würde im Sinne einer nobilitierenden „Ästhetisierung“, die diametral zur These von der pejorativen „Beschönigung“ steht. Schönheit ist nach dieser Auffassung Teil einer Ästhetik der Anerkennung und nicht Ausdruck der politischen Ignoranz und ästhetischen Dominanz der Bildproduzenten.⁶⁶⁷ Elaine Scarrys Konzeption einer Ethik des Schönen geht über ein solches instrumentelles Verständnis hinaus, indem sie auf einen Wahrnehmungsbezug zielt, der die fotografische „Präsenz des Anderen“ nicht in den Machtstrukturen von Anspruch und Pflicht verortet. Jacques Derrida hat solche Formen beziehungsweise Praktiken der Bezugnahme unter anderem als Gabe, Geständnis oder Vergebung charakterisiert, die sich nicht feststellend, mitteilend oder beschreibend auf ein Ereignis beziehen, sondern durch sich

⁶⁶³ Siehe dazu im Folgenden Elaine Scarry: *On beauty and being just*, Princeton 1999.

⁶⁶⁴ Vgl. dazu auch Linfield 2010.

⁶⁶⁵ Scarry 1999, S. 95, 97, 109.

⁶⁶⁶ Diese Position vertritt u.a. David Levi Strauss: *Between the eyes. Essays on photography and politics*, New York 2003.

⁶⁶⁷ Diese beiden entgegengesetzten Positionen lassen sich beispielsweise mit Leicht 2006 und Linfield 2010 nachvollziehen.

etwas ereignen lassen.⁶⁶⁸ In diesem Sinne präsentiert die journalistische Fotografie ein Geschehen, indem sie das Ereignis der fotografischen Augenzeugenschaft zeigt. Die betrachteten fotografischen Formen beziehungsweise Strategien von der anonymen Aufnahme bis zur forensischen Ästhetik führen diesen performativen Zusammenhang vor Augen.

Die Unmöglichkeit, fotografisch generierte Schönheit generell als diskriminierend oder nobilitierend zu werten, erfordert die Auseinandersetzung mit dem Unbehagen der ästhetischen Erfahrung, ohne einzelne ästhetische Elemente zwischen den Polen der Missachtung und der Anerkennung zu moralisieren. Dieses Unbehagen gegenüber ästhetisch ansprechenden Fotografien von prekären Zuständen und Situationen resultiert nicht nur aus der kognitiven Dissonanz vom visuellen Genuss der schönen Erscheinung und dem Missfallen der repräsentierten Missstände. Susie Linfield spricht von einer Feindseligkeit und Angst gegenüber der Schönheit inmitten von Armut und an anderen „falschen Plätzen“.⁶⁶⁹ Denn als ästhetische Abwesenheit eines schlechten Gewissens verschärfe das Schöne die voyeuristische Situation, die die Betrachterin auf ihre eigene Position zurückwirft. Die Unbequemlichkeit einer solchen Rezeptionssituation werde durch eine Ästhetik gemildert, die jegliche Schönheitsreferenzen negiert: „craft, care, structure, and visual power [...] are now morally suspect in photojournalism, while sloppiness denotes authenticity and a good heart.“⁶⁷⁰ Der Verzicht auf klar komponierte Bildausschnitte, effektvolle Lichtregie und aussagekräftige Motive ist in Linfields Lesart keine Ästhetik des Engagements, sondern eine Chiffre eingestandener Schuldigkeit. Deren selbstanklagender Gestus impliziert die eigene Absolution, die den Betrachter zumindest partiell aus der Verantwortung entlässt. Linfield macht damit deutlich, dass der Vorwurf der „Ästhetisierung“ ebenso wie die Anklage der „Pornografisierung“ oder der „Orientalisierung“ für die ethische Diskussion fotografischer Augenzeugenschaft nicht produktiv sind. Diese Begriffe provo-

⁶⁶⁸ Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin 2003 (Dire l'événement, est-ce possible?, 2001), insbes. S. 22–24. Die Referenz ist an dieser Stelle methodisch und theoretisch etwas verzerrend, da nach Derrida die „Techniken der unmittelbaren Wiedergabe von Worten und Bildern“ ihre Performativität verleugnen. Zu diesen Techniken beziehungsweise „Apparaten [...], die vorgeben, Ereignisse mitzuteilen, die sie aber in Wirklichkeit interpretieren, hervorbringen oder machen“, gehört im Rahmen von Derridas Argumentation die journalistische Fotografie. Daher widerspricht es seinem Ansatz, die „unmögliche Möglichkeit“ im Medium der Fotografie zu denken. Allerdings scheint die aporetische Struktur von Derridas Ausführungen eine philosophisch kohärente Anwendung beinahe auszuschließen, was den frei assoziativen Rückgriff sogar als den einzig möglichen legitimieren könnte (vgl. zu dieser Überlegung die Rezension von Guido Isekenmeier: Theorie des Ereignisses, in: KULT_online 2/2004, <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/2004/ausgabe-02/rezensionen/theorie-des-ereignisses>, abgerufen am 16.5.2015).

⁶⁶⁹ Linfield 2010, S. 43f.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 44.

zieren eher ein beschämtes Schweigen, als dass sie eine differenzierte Reflexion und engagierte Auseinandersetzung initiieren.⁶⁷¹

Diskurse der Wertung

Die unterschiedlichen bis widersprüchlichen Positionen zur ästhetischen und ethischen Qualität von Fotografien extremer Gewalt begründen den Zweifel an der „Ästhetisierung“ als einem schlüssigen Konzept zur Problematisierung fotografischer Elendsdarstellungen.⁶⁷² Schönheit erweist sich als ein relatives und relationales Kriterium, das in dem von Julia Genz analysierten System von „Wertungsdiskursen“ entsteht.⁶⁷³ Innerhalb dieser grundsätzlichen Diskursivität von Wertungen ist auch der ethische und ästhetische Status der journalistischen Fotografie zu verorten. Dabei gelten Banalität, Trivialität und Kitsch als maßgebliche Diskurse, die künstlerisch zwar vielfach gebrochen wurden, doch in den kulturellen Hierarchien von *high and low* nach wie vor als Abwertungsfunktion fungieren. Intellektuelle und künstlerische Praktiken implizieren häufig die Unterscheidung einer ‚naiven‘ von einer ‚aufgeklärten‘ Rezeption, womit diese Wertungsdiskurse vor allem im Hinblick auf Massenmedien wirksam sind. Zu den hauptsächlichen Abwertungsfaktoren zählen nach Genz die soziale und mediale Zugänglichkeit von Artefakten sowie deren kognitive und emotionale Eingängigkeit. Diese Faktoren entsprechen den diskreditierenden Argumenten gegen die journalistische Fotografie. Deren Geringschätzung erfolgt aufgrund ihrer massenwirksamen Verbreitung in den Print- und Onlinemedien wie auch in dem populären World Press Photo-Wettbewerb; der oft beanstandeten stereotypisierenden Unterkomplexität der Fotografien, deren bildliche Ästhetik den sozialen, politischen und historischen Kontexten der Realität nicht gerecht werde; schließlich aufgrund ihres manipulativen Potentials durch affektive Bildstrategien der Dramatisierung und die Inszenierung schockierender Motive.

Die akademische und künstlerische Kritik an der mangelnden Qualität fotojournalistischer Bilder ist somit als Teil eines Abwertungsdiskurses zu charakterisieren, der immer auch Statusansprüche kommuniziert. Diese haben innerhalb der Geschichte der Fotografie eine historische Konkurrenz diverser fotografischer Praktiken um die Anerkennung und den Erfolg in den verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen der Kunst, Wissenschaft und

⁶⁷¹ Vgl. auch Judith Butlers Kritik des pornografischen Diskurses über Fotografien von Folter und Gewalt in Butler 2008 (2007), S. 220ff.

⁶⁷² Reinhardt 2007, S. 15.

⁶⁷³ Dazu im Folgenden Julia Genz: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch, München 2011.

Wirtschaft etabliert. So geht die dezidierte Distinktion einer künstlerisch anspruchsvollen Dokumentarfotografie auf die 1960er und 1970er Jahre zurück, als sie sich durch ein ambivalentes und reflexives Realitätspotenzial gegenüber dem einer vermeintlich vulgären Abbildungslogik folgenden Fotojournalismus neu definierte. Der Amerikanist Christoph Ribbat schlussfolgert daraus, dass es „weniger eine intellektuelle Errungenschaft als vielmehr ein Statusmerkmal der Intellektuellen und Kunstinteressierten [ist], jeden Authentizitätsanspruch von Fotografien [...] in Frage zu stellen“.⁶⁷⁴ Es sind daher grundsätzliche Macht- und Abgrenzungsmechanismen, denen die soziale Konstruktion von Wertungsdiskursen folgt. Julia Genz erläutert deren historisch bedingte Struktur, durch die das allgemein Zugängliche erst durch die gesellschaftliche Anerkennung der Individualität eine negative Konnotation erhält. Im Gegensatz zu der herrschaftlichen Verteilung von Gütern in feudal organisierten Gesellschaften befördere deren moderne demokratische Verfügbarkeit neue Distinktionsmerkmale wie Exklusivität, Intellektualität und Komplexität.⁶⁷⁵

Der aus verschiedenen Wertungsdiskursen resultierende Status fotojournalistischer Praktiken als massentaugliches visuelles Medium kann mit Noël Carrolls „Philosophie der Massenkunst“ innerhalb einer umfassenderen kulturkritischen Tradition verortet werden. Die Wertungsdiskurse der Banalität, der Trivialität und des Kitsches gehören demnach zu den philosophiegeschichtlich tradierten Ressentiments gegen eine populäre ästhetische Produktion. Deren Vertreter argumentieren, dass aus der Vermassung ästhetischer und intellektueller Qualität durch die Orientierung an dem kleinsten gemeinsamen Nenner des Publikumsgeschmacks eine formelhafte Ästhetik folge, die einen passiven Rezeptionsmodus impliziere.⁶⁷⁶ Das heißt die repetitive Struktur ästhetischer Formen und Inhalte fördere eine unkreative, affirmative Haltung gegenüber dem Gezeigten, das als unveränderbar erfahren wird. Die kulturellen Konsequenzen dieser fehlenden ästhetischen Autonomie seien eine mangelhafte moralische und politische Eigenständigkeit. Carroll macht gegenüber diesem vorherrschenden kulturkritischen Diskurs mit Walter Benjamins „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ und Marshall McLuhans „magischen Kanälen“ eine medientheoretische Position stark, die „Massenkunst“ als einen technologischen und epistemischen Fortschritt interpretiert und ihr in diesem Zusammenhang eine

⁶⁷⁴ Christoph Ribbat: Minimalisten, Infektionsbiologen, Judith Butler. Neue Blicke auf das Leiden der anderen, in: Sabina Becker; Barbara Korte (Hg.): Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film, Berlin; New York 2011, S. 268–280, hier S. 271.

⁶⁷⁵ Genz 2011, S. 63.

⁶⁷⁶ Noël Carroll: A philosophy of mass art, Oxford 1998. Carroll unterscheidet sechs Argumente: „the massification argument“, „the passivity argument“, „the formula argument“, „the freedom argument“, „the susceptibility argument“ und „the conditioning argument“. Als Gewährsmänner nennt er Dwight McDonald, Clement Greenberg, R.G. Collingwood, Theodor W. Adorno und Max Horkheimer.

emanzipatorische Wirkung zuspricht. Carroll geht dabei davon aus, dass massenmediale ästhetische Produktionen „universale Gefühle“ adressieren und „basale“ moralische Konzepte aktivieren.⁶⁷⁷ Mit dieser der pauschalen Verurteilung von massenwirksamen Bildern entgegengesetzten positiven Moralisierung setzt er jedoch die in der Kritik etablierte polarisierende und reduktionistische Perspektive auf die ethische Wirklichkeit populärer visueller Produktionen fort.

Der moralisierende Reduktionismus von Wertungsdiskursen, die die fotografische Augenzeugenschaft betreffen, gründet auf einer Genealogie aporetischer Vorannahmen. Jaques Rancière analysiert diese in seiner Philosophie des „emanzipierten Zuschauers“ ausgehend vom Status des Theaterpublikums als passive Voyeure. Innerhalb einer solchen Wertung werden Wissen und Sehen, Wirklichkeit und Bild, Aktivität und Passivität, Selbstbesitz und Entfremdung als fundamentale Dualismen gesetzt und mit den polarisierenden Werten von „gut“ und „schlecht“ verbunden.⁶⁷⁸ Daraus leiten sich die unmittelbare Präsenz und Partizipation als Parameter der ästhetischen Kommunikation ab, die jene der distanzierten Vermittlung und Betrachtung sowohl ethisch als auch politisch disqualifizieren. Die beiden Wertungspole sind jedoch umkehrbar, da die ihnen zugrundeliegenden Begriffe keinen logischen Gegensätzen entsprechen, sondern einer zweifelhaften, da autoritären und willkürlichen „Aufteilung des Sinnlichen“ folgen. Dagegen richten sich Rancières Neusetzungen von Wirklichkeit als gestaltete Wahrnehmungen, Gedanken und Interventionen; vom Sehen als ein Handeln durch aktives Interpretieren und von Distanz als allgemeine Kommunikationsbedingung.⁶⁷⁹ Die Zuschauerposition bezeichnet demnach kein asoziales Verhältnis, sondern ist die anthropologische Grunddisposition eines jeden Subjekts.⁶⁸⁰ Diese steht in der fotografischen Augenzeugenschaft als bildliche Wirklichkeit von Beobachterinnen zur Diskussion.⁶⁸¹

Innerhalb der allgemeinen Aufteilung des Sinnlichen grenzt Rancière die ästhetische Kompetenz von den alltagsweltlichen Handlungssituationen ab. Demnach gehe es in der ästhetischen Kommunikation nicht um die Übermittlung von Botschaften oder die Bereitstellung von Handlungsmodellen und auch nicht um die Einübung visueller Codes.⁶⁸² Dies entspricht der Bedeutung fotojournalistischer Praktiken, die neben einer Vielzahl audiovisueller Medien keinen primären Informationsauftrag mehr erfüllen. Nicht mehr als mög-

⁶⁷⁷ Siehe die Kapitel 4 „Mass art and the emotions“ und 5 „Mass art and morality“ in Carroll 1998.

⁶⁷⁸ Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2010 (*Le spectateur émancipé*, 2008), S. 17 und 23.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 23, 21, 71f.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 28ff.

⁶⁸¹ Vgl. Hejl 2001, S. 18.

⁶⁸² Rancière 2010 (2008), insbes. S. 34, 68 und 80.

lichst neutrales Übertragungsmedium zwischen einer Senderin und einem Empfänger beziehungsweise zwischen einem Produktions- und Rezeptionskontext konzipiert, sind fotojournalistische Bilder eine „dritte Sache“ (Rancière⁶⁸³). Die fotografische Augenzeugenschaft konstituiert einen ästhetischen Raum, auf den sich Bildursachen und -wirkungen beziehen, ohne dabei deckungsgleich zu erscheinen und damit ihre uneinholbare Distanz zu nivellieren. In den Betrachtungen der Fotografien tödlicher Gewalt führte dies von Zuweisungen der Opfer- und Täterschaften zur Reflexion verzweigter Verantwortungsbeziehungen. Dabei spannt der Tod im Bild die Aufmerksamkeit zwischen Angst und Lust, Abscheu und Anziehung und grenzt sich so deutlich von der Lebendigkeit des Betrachters ab. In Abhängigkeit von dem fotografischen Sujet kann der ästhetische Raum aber auch die Eindeutigkeit und Selbstverständlichkeit solcher Abgrenzungen gefährden.

9 Fotografische Augenzeugenschaft in Migrationen

Flüchtlingsikonografien

Migration stellt im World Press Photo-Archiv ein ebenso permanentes fotografisches Sujet dar wie tödliche Gewalt. Die unentwegte Präsenz der Bilder von Menschen auf der Flucht verweist jedoch auf ein anderes Faszinationsmuster als die eruptiven Transformationen der Lebensrealität in den Fotografien aus Kriegen und Katastrophen. Die fotografische Augenzeugenschaft gerät selbst in Bewegung, indem sie sich mit der mobilen Wirklichkeit des Migrationsgeschehens verbindet. Während die Hinrichtungen zeitlich und räumlich in der Welt vor der Kamera zu verorten sind, werden die Fotografien der Flucht zu Orten der migrantischen Passage. Dabei löst sich deren fundamentale Unsicherheit und Ungewissheit in den Bildern nicht auf, sondern setzt sich fotografisch fort. Die instabilen Orts- und Zeitverhältnisse des migrantischen Transitraumes greifen auf die Gegenwart der Bildbetrachtung über. Einige Darstellungsmuster versuchen, die gefährdeten Orientierungs- und Ordnungskategorien motivisch oder ästhetisch wieder herzustellen.⁶⁸⁴ Für die Fotografien von gewaltsamen Tötungen konnte auf die ikonografische Tradition der Hinrichtung verwiesen werden, die als Referenz oder Folie der aktuellen Visualisierungen dient. Die vielschichtige Präsenz der kultur- und kunsthistorisch tradierten Figur des

⁶⁸³ Vgl. ebd., S. 25.

⁶⁸⁴ Ausgeführt wurde die These der Domestizierung von Alterität in der journalistischen Fotografie von Wendy Kozol: Domesticating NATO's war in Kosovo/a. (In)Visible bodies and the dilemma of photojournalism, in: *Meridians* 4/2 (2004), S. 1–38, hier insbes. S. 17 mit Bezug auf David Morley: *Home territories. Media, mobility and identity*, London; New York 2005.

Flüchtlings⁶⁸⁵ ist weniger eindeutig zu kategorisieren. Die drei ältesten bildgenerierenden Konzepte gehen auf einzelne biblische Szenen zurück: die in der Genesis auf den Sündenfall folgende Ausweisung von Adam und Eva aus dem Paradies (Gen 3, 23–24), der im Buch Exodus überlieferte Auszug des israelitischen Volkes aus Ägypten nach einer jahrhundertelangen Knechtschaft unter der Herrschaft des Pharaos (Ex 12, 29–51) sowie die im Neuen Testament geschilderte Flucht der Heiligen Familie aus dem von König Herodes beherrschten Bethlehem nach Ägypten (Mt 2, 13–15).⁶⁸⁶ Diese Szenen haben in der christlichen Malerei und Grafik ikonografische Muster geprägt, die sich auch in den journalistischen Bildproduktionen identifizieren lassen.

Ein Porträt aus Davide Monteleones in Schwarzweiß aufgenommenen Reportage über den Libanonkrieg 2006, die den ersten Preis der „Spot News stories“ erhielt, inszeniert das Fluchtgeschehen in archaischer Sinnbildlichkeit (Abb. 36). Eine ältere Frau in dunklem Gewand und mit verschleiertem Kopf steht zentral auf einer senkrecht auf den Betrachter zu führenden Straße, begleitet von dem sich schräg vor ihr auf dem Boden abzeichnenden Schatten ihres Körpers. Ihr Oberkörper ragt über die Horizontlinie und wird im Hintergrund gerahmt von einem Strommast am linken Straßenrand und auf der rechten Seite von einem stark beschädigten Gebäude. Die Frau hält in einer Hand einen Koffer, in der anderen trägt sie eine überquellende Reisetasche, während ihr weit geöffneter Mund und die sich unter den zusammengezogenen Augenbrauen zu Dreiecken formenden Augenhöhlen einen klagenden Schrei visualisieren.⁶⁸⁷ Der Bildlegende zufolge flieht die Frau aus dem Dorf, das die israelischen Streitkräfte am Tag der Aufnahme als vermeintlichen Stützpunkt der Hisbollah angriffen. Der vor den Ruinen im Hintergrund vereinsamten Gestalt scheinen nur die beiden Gepäckstücke in den Händen geblieben zu sein, die den Verlust von Familie und Heim signalisieren. Diese bildliche Inszenierung und die topische Physiognomie der

⁶⁸⁵ Tom Holert und Mark Terkessidis verweisen auf die unangemessen vereinheitlichende Dimension des Begriffs „Flüchtling“, sehen darin jedoch andererseits die Möglichkeit, sich den ausdifferenzierten und damit auch ausgrenzenden bürokratisch-juristischen Kategorien der Flüchtlingspolitik und des Migrationsmanagements zu verweigern. Grundlegend für die Politik des Hohen Flüchtlingskommissars der Vereinten Nationen (UNHCR) ist die Unterscheidung von „gewaltsamer“ und „freiwilliger“ oder „ökonomischer“ Migration und damit die Bestimmung von schutzbedürftigen und nicht schützenswerten beziehungsweise legalen und illegalen Formen der Migration. „Das immer undurchdringlicher geknüpft Netz der Bezeichnung korrespondiert mit den zunehmend lückenlosen Erfassungen der Grenzkontrollen und dem beständig wachsenden System von Lagern innerhalb und außerhalb der EU. Auch Agamben verwendet den Begriff ‚Flüchtling‘ nicht in der kategorialen Unterscheidung von ‚illegalen‘ oder anderen Migranten, sondern gerade in der Absicht, sich von einer derartigen Typologie abzugrenzen“ (Tom Holert; Mark Terkessidis: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung*, von Migranten und Touristen, Köln 2006, S. 80f).

⁶⁸⁶ Terence Wright: *Moving images. The media representation of refugees*, in: *Visual Studies* 17/1 (2002), S. 53–66.

⁶⁸⁷ Mit Edvard Munchs in mehreren Versionen ausgeführten Bild vom *Schrei* gehört dieser Ausdruck zu den künstlerisch tradierten Pathosformeln.

verzweifelten Klage stilisieren eine „Gebärdefigur“⁶⁸⁸, die das Geschehen der Flucht als Schicksal einer hilflosen Zivilbevölkerung symbolisiert. Monteleones Porträt setzt besonders demonstrativ die ikonografische Tradition der Vertreibung aus dem Paradies fort, die sich in dem Motiv der expressiven Klagemimik Evas konzentriert.⁶⁸⁹ Dadurch erscheint das Bild der erzwungenen Migration im Libanon des 21. Jahrhunderts trotz seiner journalistischen Aktualität in einer anthropologischen Zeitlosigkeit.

Eine ähnlich unmissverständliche biblische Anleihe ist in Mike Stockers Porträt einer Flüchtlingsfamilie in Nicaragua zu beobachten (Abb. 37). Ihr Heim wurde im Oktober 1998 von einer Schlammlawine zerstört. Auf dem Rücken des Pferdes bilden Vater, Mutter, Tochter und Sohn dicht aneinandergedrängt die ideale Familie, deren formale Einheit sich durch die leichte Untersicht monumentalisiert vor dramatisch gefärbten Wolkenformationen abzeichnet. In einer gemeinschaftlichen seitlichen Wendung richten sich ihre ernsten Blicke über die Kamera hinweg in die Ferne, während sich das klare Profil des Pferdes aus der bis an die Flanken reichenden Vegetation vor dem Horizont erhebt. Die absolute Mittellosigkeit der obdachlosen Familie drängt sich in dieser Darstellung nicht im Zusammenhang akuter sozialer und ökonomischer Missstände auf, sondern fügt sich in ein biblisches Narrativ. Insbesondere mit dem Reittier zur mühsamen Fortbewegung auf der Flucht und der schlichten Bekleidung der Frau in einem weißen Umhang erscheint das Porträt in seiner deutlichen Anlehnung an das biblische Motiv als eine Wiederkehr der Heiligen Familie auf dem zentralamerikanischen Kontinent. Eine solche Neukontextualisierung geht mit der Enthistorisierung der Ereignisse einher; zugleich erzeugen diese Visualisierungsformen ethische und politische Dimensionen in einem globalen Rezeptionskontext. In den alt- und neutestamentarischen Geschichten changiert die heilsgeschichtliche Bedeutung der Flucht zwischen Strafe und Auszeichnung. Dementsprechend machen christliche Ikonografien die Konstruktion der politischen Subjektivität von Migrantinnen als Opfer, Täter und/oder Helden sichtbar.

Archaische Vorstellungen von der Massenwanderung sind im World Press Photo-Archiv bis in die 1990er Jahre mit großen, sich fortbewegenden Menschenmengen präsent. Yunghi Kims Reportage über den Beginn des Ersten Kongokrieges im November 1996, als über 500.000 ruandische Bürgerkriegsflüchtlinge aus den Flüchtlingslagern im damaligen Zaire fliehen, enthält eine Aufnahme, die diese Auswanderung in Form eines biblischen

⁶⁸⁸ Hellmold 1999, S. 41.

⁶⁸⁹ Wright nennt als Beispiel für die lange Bildtradition der erzwungenen Migration Masaccios Fresko der „Vertreibung aus dem Paradies“ (1425–28) in der Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine in Florenz (Wright 2002, S. 58). Evas expressive Klagemimik ist hier besonders exemplarisch ausgeführt.

Menschenzuges visualisiert (Abb. 38). Dieser bewegt sich im großen Bogen auf einer schmalen Straße von den Bergen am Horizont auf den Fotografen zu, wobei die Personen mit zunehmender Ferne unter ihren auf den Köpfen balancierten Habseligkeiten verschwinden. Dadurch wandelt sich die Menschenmasse zu einem Gepäckstrom, der sich in der schwarzweißen Struktur der Bildoberfläche in die unwirtliche Landschaft integriert und die Flucht als ein Naturphänomen oder sogar eine Naturkatastrophe stilisiert.⁶⁹⁰ Albert Facellys zwei Jahre zuvor während des Völkermordes in Ruanda entstandene Reportage zeigt den Zustand derselben Region bei einer durch Mörserbeschuss ausgelösten Massenpanik (Abb. 39). Gegenüber der bei Kim aus erhöhter Perspektive vor einem weiten Horizont erfassten Menschenmenge ist in Facellys Farbaufnahmen jede überschauende Distanz aufgegeben. Die über den Bildrand hinausdrängenden Menschen bilden eine amorphe Masse der ineinander und übereinander verwobenen Leiber. Die einzelnen Fotografien der Reportage variieren dieses eine Motiv, in dem die Verzweiflung und Not der ruandischen Flüchtlinge zu einem elementaren Chaos gerät. Im Unterschied dazu folgt Yunghi Kims Reportage einer narrativen Struktur und zeigt neben dem Flüchtlingszug andere Schauplätze und Situationen der gewaltsamen Unruhen. Mythische Ursprungsfantasien und biblische Überlieferungen bilden dafür semantische Rahmen, die die unüberschaubaren kriegerischen Auseinandersetzungen in den zentralafrikanischen Staaten in eine einfache Bilderzählung fügen.

Dahinter verbergen sich die komplexen ethnopolitischen Zusammenhänge der Konflikte, die seit der politischen Unabhängigkeit der Demokratischen Republik Kongo von der ehemaligen Kolonialmacht Belgien im Juni 1960 andauern.⁶⁹¹ Die dreißigjährige Diktatur Joseph Mobutus, der das Land in Zaire umbenannte, endete erst nach der Auflösung des Ost-West-Konflikts im Jahr 1990. In der Zeit des Scheiterns unterschiedlicher Übergangsregierungen wurde das Land in die Unruhen im benachbarten Ruanda einbezogen. Dort eroberten 1990 die tutsischen Rebellen der Patriotischen Front Ruandas (FRP) den Norden des seit zwei Jahrzehnten von der Einheitspartei Juvenal Habyarimanas regier-

⁶⁹⁰ Mit der Metaphorik von Migrationsbildern beschäftigen sich ausführlicher Silke Wenk; Rebecca Krebs: *Analysing the migration of people and images. Perspectives and methods in the field of Visual Culture*, April 2007, http://www.york.ac.uk/res/researchintegration/Integrative_Research_Methods/Wenk_Visual_Culture_April_2007.pdf (abgerufen am 2.6.2015).

⁶⁹¹ Die von den Bevorzugungssystemen der Kolonialherren beförderten sozialen Spannungen zwischen der dortigen Mehrheit der bäuerlichen Hutu-Bevölkerung und der ökonomisch wie politisch dominierenden Tutsi-Minderheit hatten 1959 zu einem Aufstand geführt, in dem die Hutu die Tutsi-Herrschaft stürzten. Die Unruhen setzten sich nach der Unabhängigkeit Ruandas bis zum Putsch unter General Habyarimanas fort (Bruno Muñoz-Pérez: *Demokratische Republik Kongo*, in: Wolfgang Gieler (Hg.): *Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft*, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 218–228, hier insbes. S. 222f).

ten Landes.⁶⁹² Der Konflikt eskalierte trotz eines von den Vereinten Nationen vermittelten Friedensabkommens und der Stationierung von Blauhelmsoldaten, als Präsident Habyarimana im April 1994 ermordet wurde. Im Verlauf weniger Wochen kam es darauf „zu einem Völkermord der ruandischen Tutsi sowie einer großen Zahl oppositioneller Hutu, der nach Schätzungen bis zu 1,2 Millionen Menschen das Leben kostete. Fast die Hälfte der acht Millionen Einwohner Ruandas war auf der Flucht.“⁶⁹³ Mit der Einsetzung des UNO-Kriegsverbrechertribunals im Jahr 1995 versteckten sich zahlreiche mitverantwortliche Hutu in den ruandischen Flüchtlingslagern im damaligen Zaire.⁶⁹⁴ Sie schlossen sich mit der Zairischen Armee von Diktator Mobutu zusammen, um die Zairischen Tutsi zu bekämpfen. Diese gründeten mit anderen Oppositionsbewegungen die Rebellenbewegung der Allianz Demokratischer Kräfte zur Befreiung Kongos (AFDL) unter der Führung von Laurent Kabila, der sich im März 1997 zum neuen Präsidenten der nun wieder so benannten Demokratischen Republik Kongo erklärte.⁶⁹⁵ – Diese kurz rekapitulierten politischen Hintergründe führen von Albert Facellys Bild der Massenpanik in einem ruandischen Flüchtlingslager im Juli 1994 zu Yunghi Kims Aufnahme der im November 1996 vor erneuten Massakern aus denselben Lagern im Osten der heutigen DR Kongo fliehenden Menschen. Die historische Komplexität ist in den Fotografien präsent als Verwirrung über die Gründe der Flucht, wenn sich Opfer- und Täterverhältnisse permanent umkehren und die Flucht aus den Flüchtlingslagern die zuvor entflohenen Orte zum Ziel hat.

Im Unterschied zu den Vertreibungskatastrophen in Afrika, die sich aus der medialen Perspektive des Globalen Norden in einer großen geografischen und sozialen Distanz ereignen, werden in den 1990er Jahren im Bosnienkrieg die Bilder von Massenfluchten zu einer zivilgesellschaftlichen Realität auf dem europäischen Kontinent. David Turnleys mit dem zweiten Preis der „General News stories“ ausgezeichnete Schwarzweißreportage über die Fluchtbewegungen in Bosnien und Herzegowina erscheint am 28. August 1995 im *Time magazine* mit einem Artikel von James Walsh (Abb. 40a–b). Unter dem Titel „Same land, same fate“ sieht Walsh die ex-jugoslawische Bevölkerung in einer geteilten Opferer-

⁶⁹² Meine Erläuterungen folgen den Ausführungen von Gerlis Fugmann: Ruanda, in: Wolfgang Gieler (Hg.): Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 354–360, hier insbes. S. 356 und 358.

⁶⁹³ Ebd., S. 358.

⁶⁹⁴ Siehe im Folgenden wieder Muñoz-Pérez 2010, S. 223.

⁶⁹⁵ Dies war jedoch nicht das Ende des Krieges, sondern der Beginn erneuter gewaltsamer Auseinandersetzungen. Vgl. dazu auch die in diesem Kapitel im Abschnitt „Visuelle Architekturen der Migration“ folgenden Ausführungen zu Erik Refners im Jahr 2003 entstandenen Reportage aus der DR Kongo.

fahrung vereint.⁶⁹⁶ Nach den Massakern der serbisch-bosnischen Armee an der bosniakischen Bevölkerung in den UN-Schutzzonen Srebrenica und Žepa im Juli 1995, denen mehr als 7.000 Menschen zum Opfer fielen, fliehen die Überlebenden in Richtung des von der bosnischen Regierungsarmee kontrollierten Tuzla. Die im August mit Unterstützung von NATO-Kampfflugzeugen folgende erfolgreiche Offensive der kroatischen Armee in den serbisch kontrollierten Gebieten der Krajina zwingt die dort lebenden Serben zur Flucht nach Serbien, während auch bosnische Kroaten ihre Heimat verlassen, um in Kroatien Sicherheit zu finden.⁶⁹⁷ Bis zur Unterzeichnung des Waffenstillstandsabkommens im Oktober 1995 sterben durch den Krieg in Bosnien und Herzegowina 150.000 Menschen, 2,2 Millionen werden vertrieben. Von diesen Vertriebenen befinden sich eine Million Menschen innerhalb des Landes auf der Flucht, während 1,2 Millionen ins Ausland fliehen.⁶⁹⁸ Auch im World Press Photo-Archiv wird in der Bildlegende zu Turnleys Reportage betont, dass sämtliche ethnische Gruppierungen des Landes von der Gewalt betroffen sind. Dabei bleibt in acht der insgesamt zwölf Aufnahmen unklar, um welche der einzelnen Flüchtlingsgruppen es sich handelt. Außerdem wird in der Bildlegende das in zwei Fotografien gezeigte Motiv des Großvaters in Sorge um die Kinder hervorgehoben. Da vor allem junge Männer und Frauen im Krieg verschleppt oder getötet wurden, sind überwiegend ältere Menschen und Kinder in den Bildern der Flucht zu sehen.

Zu der Reportage gehört das sehr nahsichtige Porträt einer Frau im hohen Alter, das im World Press Photo-Wettbewerb zusätzlich mit dem Children's Award ausgezeichnet wurde (Abb. 40a).⁶⁹⁹ Den Kopf der Frau umfängt ein gemustertes Tuch, darunter quillt aus ihren beiden Schreck geweiteten Augen jeweils eine Träne. Ihre mageren Fäuste hält sie unterhalb der Nase gegen Mund und Wangen gedrückt. Der Blick der Frau richtet sich ungeachtet der unmittelbaren Nähe an dem Fotografen vorbei ins Leere. Trotz der tiefen Falten, die sich über die Stirn ziehen und die Augen umgeben, drückt das Gesicht eine kindliche Angst und Hilflosigkeit aus. Die Bildlegende verbindet diese Gesichtszüge mit

⁶⁹⁶ James Walsh: Same land, same fate. Photographer David Turnley's glimpses of the war's newly disposed suggest shared ordeals may conquer hatred, in: Time magazine, 28.8.1995, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,983364,00.html> (abgerufen am 16.2.2015).

⁶⁹⁷ Vgl. hier und im Folgenden Rathfelder 2007.

⁶⁹⁸ Kaser 2007, S. 410. 1997 erreicht die Bevölkerungszahl nur drei Viertel der Vorkriegsgröße (ebd.). Die Kontroverse um das UN-Mandat und das spätere Eingreifen der NATO-Luftstreitkräfte wird hier nicht problematisiert. Der Krieg in Bosnien und Herzegowina ist auch Gegenstand der bereits diskutierten Fotografien von Bojan Stojanovic (1992), James Nachtwey (1993) und Ziyah Gafic (2001) in den Abschnitten „Autorschaften zwischen Fotoarchiv und Fotoalbum“, „Perspektiven der Identifikation“, „Visuelle und visualisierte Tabus“ und „Fotografie und Forensik“ im Kapitel III Fotografische Augenzeugenschaft im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv.

⁶⁹⁹ Der Children's Award wurde in den Jahren 1984 bis 2003 durch eine internationale Kinderjury vergeben (<http://archive.worldpressphoto.org/the-archive>, abgerufen am 18.2.2015).

den Ereignissen in Srebrenica, von wo die Frau in eine Flüchtlingsunterkunft nach Tuzla geflohen ist. Als Pendant zu diesem Porträt ist eine zweite Aufnahme der Reportage genauer zu betrachten. Die Fotografie zeigt in leichter Aufsicht einen motorisierten Zug von Serben aus der Provinz Krajina, die nach den Angriffen der kroatischen Armee auf der Flucht in das serbische Staatsgebiet sind (Abb. 40b). Der aus dem Bildhintergrund auf die Betrachterin zu führende dreispurige Treck von bepackten Personenkraftwagen, Planwagen und Traktoren mit offenen und geschlossenen Hängern ist zum Stillstand gekommen, zahlreiche Personen bewegen sich zwischen den Fahrzeugen. Auch die Männer, Frauen und Kinder aus den beiden vorderen Pkws haben die Sitze verlassen und schauen zum Fotografen hinauf. Die direkte Konfrontation am unteren Bildrand kulminiert in der Figur des Mädchens, das auf dem Dach des ersten Wagens steht. Das Kind hält sich im Rücken am eigenen Hosenbund, mit den dadurch leicht hochgezogenen Schultern nimmt es eine unbeholfen skeptische aber auch neugierige Haltung ein. Im Unterschied zu den fliehenden Ruandern, die in den betrachteten Bildern von Albert Facelly und Yunghi Kim zu anonymen Flüchtlingsmassen werden, erfährt der Konvoi kroatischer Serben im Blickkontakt mit dem Fotografen eine Personalisierung. Das auf Augenhöhe exponierte Mädchen figuriert dabei nicht die Anklage des unschuldigen Opfers im Krieg, das in seiner Hilflosigkeit dem Betrachter ausgeliefert ist. In der frontal herausgehobenen Gegenüberstellung mit der Kamera weist es die mitleidsvolle Aneignung zurück und fordert eine visuelle Konfrontation heraus, in der der fotografische Anspruch einer ethischen Beziehung entsteht.

Exkurs über die Gesichter der Flucht im Kosovokrieg 1998/1999

Es entspricht der in der postkolonialen Theorie formulierten These von der visuellen Kolonisierung fremder, in diesem Zusammenhang vor allem nicht-westlicher Räume und Gesellschaften,⁷⁰⁰ dass im Wettbewerbsarchiv von World Press Photo die Aufnahmen von den Südkontinenten eine besonders stereotype Anlehnung an archaische und biblische Motive aufweisen. Zum einen ‚zähmen‘ diese vertrauten Muster das grauenvolle Geschehen, zugleich versetzen sie die Ereignisse in die Distanz eines fernen Zeitalters. Um die Mitte der 1990er Jahre bestehen daher signifikante Unterschiede zwischen den in Afrika entstandenen Fotografien von Yunghi Kim und Albert Facelly und den Bildern von Fluchtbewegungen im europäischen Raum. Das machen die Fotografien aus dem letzten der jugoslawischen Nachfolgekriege 1998/1999 deutlich, in dem zunächst die albanische

⁷⁰⁰ Einen kurzen Überblick zum postkolonialen Diskurs bieten María do Castro Varela; Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005.

Befreiungsarmee des Kosovo (UÇK) gegen die serbischen Sicherheitskräfte kämpfte und sich in der zweiten Kriegsphase zusätzlich NATO-Streitkräfte und die Armee Jugoslawiens (VJ) an der militärischen Auseinandersetzung beteiligten.⁷⁰¹

Ivo Sagliettis Reportage über die 1998 aus dem Kosovo vertriebene albanische Bevölkerung wurde im Wettbewerb in der Kategorie „General News stories“ lobend erwähnt (Abb. 41a–f). Sie bildet keine aufeinanderfolgenden Sequenzen eines Flüchtlingszuges, stattdessen konzentrieren sich die zwölf Schwarzweißfotografien auf einzelne, oft nahsichtige Motive. So weist ein ausgestreckter Arm mit senkrechtem Handrücken quer über die Fläche einer ersten Aufnahme (Abb. 41a). Der tarn gemusterte Ärmel lässt auf einen links von der Kamera stehenden Soldaten schließen. Unterhalb des Armes reihen sich die Köpfe von drei Frauen aneinander, die mit angespannten Gesichtern und leicht geöffneten Mündern kommunizieren. Während die vordere Frau mit ihrem rechten Arm die gewiesene Richtung nachvollzieht, richtet sich die Aufmerksamkeit ihrer beiden Begleiterinnen auf den Fotografen. Dieser gerät dadurch in eine suspekte Komplizenschaft mit dem Soldaten, der als militärischer Akteur jenseits des Sichtfeldes bleibt. In einer zweiten Aufnahme öffnet sich die Handfläche vor der Kamera gegen den Fotografen (Abb. 41b). Darunter befinden sich die in Tücher gekleideten Hinterköpfe zweier Frauen, die sich mit dem Mann im verlorenen Profil neben ihnen über das Gesicht einer älteren Frau beugen. Dieses im Zentrum des Mittelgrundes zurückgesetzt erscheinende Gesicht wird wiederum von zwei Händen umfasst, die mit ihren Daumen die Augen der Frau zudrücken. Die Hand vor der Kamera schiebt den über die Tote gebeugten Mann an der Schulter leicht zurück und verhindert dadurch einen unmittelbaren Blick auf ihr Gesicht. Dabei bleibt es im Fokus der Irisblende, die die Elemente im Vordergrund formen. Diese formale Referenz an die Kamertechnik integriert das mediale Dispositiv der Fotografie mit einer irritierenden Präsenz nebensächlicher Details im Bild.

Ein weiteres Mal verschieben sich semantischer und optischer Fokus in dem Porträt eines schlafenden Kindes im Hochformat (Abb. 41c). Den Großteil der Bildfläche nimmt das Innere einer über gebogene Äste gespannten weißen Zeltwand ein. Darauf zeichnen sich die Schatten belaubter Äste ab, die an das Erscheinungsbild von Fotogrammen erinnern. In der Mitte einer unter dem Zeltdach ausgebreiteten Decke, neben Koffern und Haufen von Kleidern und Decken ruht ein Kind. In seinem proportionalen Verhältnis zur

⁷⁰¹ Für detailliertere historische Hintergründe mit besonderer Berücksichtigung der NATO-Intervention siehe Joscha Schmierer: Der Kosovo-Krieg 1999, in: Dunja Melčić (Hg.): Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007, S. 475–482 sowie im selben Band Matthis Vetter: Chronik der Ereignisse, in: ebd., S. 550–577.

Bildfläche wirkt der Junge besonders klein und das Dach nimmt die emporragenden Maßstäbe von Kathedralenbögen an. Das Porträt wandelt sich dadurch in eine Materialstudie mit optischen Effekten und ornamentalen Strukturen. Die auf dem Zeltdach in Schatten abgebildete Vegetation des Waldes ist in weiteren Fotografien bildbestimmendes Element. In einer dieser Aufnahmen hocken zwei Männer auf dem belaubten Boden (Abb. 41d). Diagonal versetzt sind sie einander leicht zugewandt rechts und links der Bildmittelachse angeordnet. Der hintere der beiden Männer im Halbprofil hält mit beiden Händen ein Radio mit weit ausgezogener Antenne auf den Knien, während der vordere, im reinen Profil aufgenommene Mann seine Hände vor sich gefaltet hat und das rechte Ohr dem Radioapparat zuwendet. Sein linkes Ohr wird so zur sinnlichen Kontaktstelle der Bildbetrachtung, in der erneut ein medialer Entzug stattfindet. Mehr noch als in den bisher beobachteten, sich gegenseitig außer Kraft setzenden und konstituierenden visuellen Ebenen wird mit dem Bewusstsein der im fotografischen Medium verlorenen auditiven Information die Differenz der visuellen Repräsentation zur erlebten Wirklichkeit deutlich.

Eine Negation bildästhetischer Konditionen erfolgt in der Fotografie einer vereinzelt auf dem flachen Feld stehenden Ruine, deren Mauern mit dem abgebrannten Dach weit über den auf halber Bildhöhe liegenden Horizont ragen (Abb. 41e). Die drei sich unabhängig voneinander auf die Gebäudereste zu beziehungsweise von diesen fort bewegenden Männer verstärken die perspektivisch von der Ruine fliehenden Linien, unter denen sich die Bildoberfläche wie bei der optischen Verzeichnung durch eine Linse krümmt. So entsteht eine Beckettsche Szenerie, in der zunächst rechts unten der Oberkörper eines Mannes im Profil erscheint, der mit seiner rechten Hand auf das abgebrannte Gebäude weist. Darauf folgt am linken Bildrand ein zweiter Mann im auf das Gebäude zu schreitenden Gang, dessen Füße vom unteren Bildrand abgeschnitten sind. Bei weiterer Bewegung in die Tiefe des Bildes stößt der Blick in Höhe der Mauersohle auf einen dritten Mann, der mit weitem Schritt dem Gebäude den Rücken zukehrt ohne von den beiden Männern im Vordergrund Notiz zu nehmen. Die formale Korrespondenz der Figuren als Eckpunkte eines Dreiecks wird ohne einen sich im Bild erschließenden Zusammenhang zur leeren Form – eine absurde Farce, für die das in den Himmel ragende ausgebrannte Haus als kompositorisches Zentrum wie als Ziel der Männer eine metaphorische Kulisse bildet. In der optischen Krümmung der Bildfläche erhält die Darstellung einen theatralen Charakter, die mit der indirekten Adressierung der beiden rahmenden Profile an die Zuschauerin zwischen komisch und unheimlich, Ernst und Scherz changiert. Den unsicheren Status des Bildes intensiviert die defizitäre Wirkung des Verzeichnungseffektes und der teilweise

von den Rändern angeschnittenen Figuren. Die in der Aufnahme bewusst werdende monokulare fotografische Wahrnehmung löst sich im unmittelbaren Vordergrund einer zuletzt betrachteten Fotografie fast vollständig von semantischen Bezügen (Abb. 41f). Die Bildfläche erscheint als eine von Wassertropfen benetzte Scheibe, hinter der undeutliche Gebäudeausschnitte aufeinander stoßen. Dabei nimmt der graue Himmel fast die gesamte obere Hälfte des Hochformats ein, zugleich ist im unteren Viertel der dunkle Straßenasphalt zu erkennen. Dadurch entsteht ein fast kubistisch verzerrter Bildraum, in dem sich der Oberkörper einer Figur schemenhaft vor einer spiegelnden rechteckigen Fläche abzeichnet, während ihr Unterkörper in der schwarzen Fläche einer undefinierbaren Wand verschwindet. Selbst nur als Schatten zu erkennen, gibt die rechte untere Ecke des spiegelnden Rechtecks noch einen blässeren Umriss ihres Kopfes wieder. Der urbane Raum im Bild wirkt unwirtlicher und befremdlicher als die zuvor betrachteten notdürftigen Unterkünfte im Wald. Ohne eindeutiges Motiv vermittelt die Fotografie eine Atmosphäre des Wartens und der Perspektivlosigkeit in der migrantischen Realität. Diese erschließt Sagliettis Reportage nicht in einem linearen Narrativ, vielmehr deutet sie sich in den wechselnden motivischen und formalen Bezügen der Fotografien an.⁷⁰²

Sagliettis Reportage entstand im ersten Jahr des Kosovokrieges wie auch Dayna Smiths Porträt der trauernden Witwe bei der Beerdigung, das die Auszeichnung als Pressefoto des Jahres erhielt (Abb. 42). Der Bildlegende zufolge war ihr Mann Soldat in der Befreiungsarmee des Kosovo (UÇK) und wurde bei einer Patrouille erschossen.⁷⁰³ Im folgenden Jahr häufen sich im World Press Photo-Archiv die Bilder vertriebener Kosovo-Albaner als bestimmendes Motiv des Kosovokrieges. Das 1999 entstandene Pressefoto des Jahres ist erneut ein Schwarzweißporträt, das zu Claus Bjørn Larsens Reportage über nach Albanien geflohene Kosovo-Albaner gehört (Abb. 43). Der Text dazu erläutert die extreme Situation von fast einer Million Flüchtlingen, denen Makedonien aus innenpolitischen Gründen das

⁷⁰² Saglietti bedauert in einer persönlichen Mailkorrespondenz vom 24.8.2014, sich an keine Details zu der Reportage erinnern zu können. Dem Wettbewerbsarchiv zufolge wurde die Reportage in der spanischen Zeitschrift *Planeta Humano* publiziert, die heute nicht mehr existiert bzw. nicht mehr auffindbar ist.

⁷⁰³ Daneben findet sich im World Press Photo-Archiv für das Jahr 1998 noch eine weitere Reportage aus der Krisenregion. Die mit dem dritten Preis der „Spot News stories“ ausgezeichneten Farbfotografien von Srdjan Ilic zeigen die in der Bildlegende erläuterten zivilen und militärischen Dimensionen der Auseinandersetzung zwischen der albanischen Unabhängigkeitsbewegung und den serbischen Sicherheitskräften. Dazu gehören Demonstrationen mit zum Teil gewalttätigen Konfrontationen, Verletzte und Tote, Trauerveranstaltungen, Inhaftierungen und Häuserkampf. Die Nähe zum Geschehen vermittelt die persönliche Betroffenheit des in Belgrad geborenen Fotografen, der seit 1990 in Asien und Europa für die internationale Nachrichten- und Presseagentur The Associated Press arbeitet. 1998 wurde er zum Chefredakteur des Bildressorts für das ehemalige Jugoslawien und berichtete ausführlich über den Kosovokonflikt, wobei er bei den Zusammenstößen von serbischen Sicherheitskräften und albanischen Kämpfern der UÇK zweimal verletzt wurde (<http://www.srdjanilicphotography.com/page/2/about>, abgerufen am 16.4.2015).

Asyl verweigerte und somit der albanische Staat die nächste Zuflucht bot.⁷⁰⁴ Der von Larsen in Kukës, einem der größten Sammelpunkte für Flüchtlinge an der kosovarischen Grenze porträtierte Mann steht im direkten Blickkontakt mit dem Fotografen. Seine Augen blicken erschöpft und eindringlich aus dem großflächig bandagierten Kopf, der über den oberen Bildrand hinausreicht und damit die fast bedrängende Nähe intensiviert. Dabei vermittelt der leicht geöffnete Mund eine Anspannung, die sich in den Gesichtern der zwei hinter seiner linken Schulter folgenden Männer wiederholt. Wie auch die Aufnahme der trauernden Witwe von Dayna Smith (Abb. 42) konterkariert Larsens Fotografie die identifizierende Funktion des Porträts, indem das Bild das Gesicht mehr verbirgt als sichtbar macht. In Smiths Porträt steht die perspektivische Nähe im Kontrast zur mentalen und physischen Abwesenheit der Frau: Vom schmerzvollen Verlust überwältigt nimmt sie die Fotografin nicht wahr, wobei ihre untere Gesichtshälfte in einer stützenden Hand verschwindet. In Larsens Aufnahme des Mannes in Kukës bleibt ein großer Teil des Gesichtes unter dem Verband verborgen, der jedoch dessen mentale Präsenz verstärkt. Die Expressivität von Mund und Augen wirkt gesteigert durch die unter der weißen Bandage dem Anblick entzogenen Stirn und Nase.⁷⁰⁵

Die Paradoxie des Verbergens in der fotografischen Visualisierung radikalisiert Paolo Pellegrin in den sich überlagernden Spiegelungen einer Fotografie mit dem ersten Preis der „People in the News“ (Abb. 44). Der beigefügte Text im World Press Photo-Archiv erklärt, dass die kosovo-albanischen Flüchtlinge im April 1999 das Lager nahe Kukës erreichen, nachdem die Gewalt serbischer Truppen infolge der NATO-Luftangriffe eskalierte. In einer ersten Ebene deutet sich auf der fotografischen Fläche der Innenraum eines Fahrzeuges an, in dem die Köpfe zweier nach links und rechts aus den Fenstern blickenden Männer erscheinen. Während das Gesicht des vorderen nach rechts gewendeten Herrn unter einem Schatten verborgen bleibt, treten die angestrahnten ernstesten Gesichtszüge seines Hintermannes deutlich aus der umgebenden schwarzen Fläche hervor. Zwischen ihnen befindet sich der stark vergrößerte Ausschnitt eines Dokumentes oder möglicherweise einer Landkarte. Ihre Körper lösen sich unterhalb der Schultern in der spiegelnden Bildfläche auf, wo sich

⁷⁰⁴ Die im Wettbewerb mit dem Kinderpreis ausgezeichnete Fotografie von Harald Henden, vermutlich eine Luftaufnahme bei Nacht, porträtiert die zwischen serbischem Paramilitär und makedonischer Armee gefangenen Flüchtlinge. Ein Kind streckt dem Fotografen ein Transparent mit der Aufschrift „Help“ entgegen. Der begleitende Text weist auf den besonderen Status des Bildes hin, da der internationalen Presse nur sehr eingeschränkt Zugang gewährt wurde.

⁷⁰⁵ Larsen begründet seine ästhetische und motivische Wahl in dem Porträt mit strategischen journalistischen Erwägungen. Um sich von der Masse der im Kosovokrieg entstehenden Bilder zu unterscheiden, entschied er sich für Schwarzweißfotografie und eine einfache Kameraausrüstung. Diese technischen Beschränkungen machten es notwendig, mit den Menschen ins Gespräch zu kommen, um in der kürzeren Distanz Porträts realisieren zu können (Claus Björn Larsen: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2000, S. 7).

am unteren Rand vor einem Drahtzaun, der mutmaßlichen Grenze zu Albanien, mehrere Silhouetten von Personen aneinanderreihen. Dieses eine größere Distanz aufweisende Motiv integriert eine dritte Perspektive in das Bild, sodass die in Spiegelungen und Durchblicken übereinander gelagerten Ebenen den Eindruck einer Collage erzeugen. Der Zusammenhang der fragmentierten Bildelemente bleibt spekulativ, wobei die porträtierten Flüchtlinge nicht eindeutig als solche gekennzeichnet sind. Hingegen erzeugt die fotografische De- und Rekontextualisierung eine visuelle Desorientierung, die die existentielle Bedrohung der gewaltsamen Vertreibung in einer ästhetischen Dimension reflektiert.⁷⁰⁶

Jan Grarups die Zeit von März bis Juli 1999 umfassende Schwarzweißreportage spannt einen Bogen von der Flucht der Kosovo-Albaner über die Intervention der NATO-Streitkräfte bis zur Rückkehr erster Familien in ihre zumeist stark zerstörten Heimatorte. Viele der zwölf im World Press Photo-Wettbewerb mit dem ersten Preis der „People in the News stories“ ausgezeichneten Aufnahmen zeigen lachende und weinende Gesichter, ohne Freude und Leid voneinander zu trennen. Ebenso lässt sich in den Bildern der voll beladenen Anhänger nicht erschließen, ob sich die darauf zwischen ihrem Hausrat sitzenden Menschen auf dem Weg aus dem oder in das Land befinden. Die Situationen vor und nach dem Friedensplan erscheinen visuell austauschbar. Mit schiefen Horizonten und angeschnittenen Motiven vermittelt die Reportage einen provisorischen Zustand, von dem sich allein das Porträt einer älteren Frau unterscheidet (Abb. 45). Sie sitzt leicht nach links gewandt direkt vor dem Fotografen, ihr Haar ist unter einem fest gebundenen weißen Tuch verborgen, während ihr Gesicht hinter der erhobenen linken Hand verschwindet. In ihrem Rücken nimmt eine von Einschusslöchern übersäte weiß verputzte Wand den Großteil der Bildfläche ein, auf der sich in unregelmäßigen Abständen und Schärfen die Schatten von vier aufrechten Personen abzeichnen. Durch die übergangslose Schichtung der zwei Ebenen von dem Schulterporträt der Frau im Vordergrund und der flachen Wandfolie dahinter entsteht ein räumlich und gegenständlich reduziertes Bild, in dem die Frau zu einem Schatten ihrer selbst wird. Im Rahmen der Reportage visualisiert diese Fotografie keine Station auf der Flucht; die erzwungene Migration erscheint hier als eine unab-schließbare Erfahrung.⁷⁰⁷ Ihre psychologischen und sozialen, politischen und juristischen Nachwirkungen verfolgen die Rückkehrenden wie Schatten, mit denen sie nie in der alten

⁷⁰⁶ Vgl. auch den Fotoband Paolo Pellegrin: Kosovo 1999–2000. The flight of reason, London 2002.

⁷⁰⁷ Vgl. Holert; Terkessidis 2006, S. 70.

Heimat ankommen werden. Denn mit diesen Schatten bleibt auch die in der Vergangenheit erlebte Gewalt präsent.⁷⁰⁸

Im Kontrast zu den abstrakten oder metaphorischen Visualisierungen der zur Flucht zwingenden Gewalt steht die farbige Reportage von Yannis Behrakis, ausgezeichnet mit dem ersten Preis der „General News stories“. Die zwölf Aufnahmen zeigen in drastischer Deutlichkeit brutal zugerichtete Leichen und mehrere Beerdigungsszenen, zu denen die Fotografie der Witwe eines gefallenen kosovo-albanischen Soldaten gehört (Abb. 46). Das von einem Schleier umgebene Gesicht der in Ohnmacht gefallenen Frau ist zentral in Aufsicht zu sehen und tritt zugleich im unscharfen Bereich des dunklen Mittelgrundes zurück. Deutlich gezeichnet ist nur das ihr zugewandte Profil einer älteren Frau am linken Bildrand. Weitere sorgende Hände rahmen die hellen zarten Gesichtszüge der Ohnmächtigen und vollenden damit das ‚schöne‘ Bild von der Trauer um den Toten, das an die ikonografische Tradition der Ohnmacht Mariens unter dem Kreuz in der Beweinung Christi erinnert. Diese versöhnliche ästhetische Harmonisierung unterscheidet sich radikal von den expliziten Ansichten der Leichen, Flüchtlinge und Soldaten in derselben Reportage und bildet zugleich einen ästhetischen Gegensatz zu Dayna Smiths Porträt aus dem Vorjahr (Abb. 42). Ihre Schwarzweißfotografie lässt deutlich das strähnige Haar der trauernden Witwe erkennen; die beiden sie rechts und links begleitenden Gesichter zeigen Wut und Anstrengung, weitere angeschnittene Gesichtsprofile erscheinen unscharf am Bildrand. So entsteht ein verzweifertes Bild der Trauer, in dem weder ein attraktives Motiv noch eine angenehme Form Trost bieten. Möglicherweise auch aufgrund dieser visuellen Ungefälligkeit wurde das Porträt im Unterschied zu anderen von Smiths im Auftrag der *Washington Post* im Kosovokrieg aufgenommenen Bildern nicht vor dem Wettbewerb publiziert.⁷⁰⁹

Wendy Kozol hat die fotografische Berichterstattung im April 1999 während der ersten beiden Wochen der NATO-Luftangriffe in Serbien und im Kosovo in den drei populärsten US-amerikanischen Nachrichtenmagazinen analysiert.⁷¹⁰ Sie beschreibt den dabei vorherrschenden „westlichen Blick“, der eigene Ideale von Geschlecht, Rasse und Nation

⁷⁰⁸ Damit setzen sich die bereits betrachteten Reportagen von Ziyah Gafic aus dem Jahr 2001 auseinander, in denen er sechs Jahre nach dem Ende des Bosnienkrieges Menschen in seiner Heimatstadt Gorazde porträtiert und bei den Exhumierungen von Massengräbern fotografiert. Siehe dazu die Abschnitte „Autorschaften zwischen Fotoarchiv und Fotoalbum“ im Kapitel III.4. Fotojournalistische Autorität und Anonymität, sowie „Fotografie und Forensik“ im Kapitel III.6. Ästhetische Grenzen und Entgrenzungen.

⁷⁰⁹ Dayna Smith: Interview, in: *World Press Photo Yearbook 1999*, S. 7. In dem Interview wird außerdem erwähnt, dass die porträtierte Frau Mutter von zwei Kindern ist. Weitere Fotografien aus Smiths Reportage aus dem Kosovokrieg finden sich unter <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/inatl/longterm/balkans/whatprice/front1.htm> (abgerufen am 18.5.2015). Hier wird die Frau namentlich als Ajmane Aliu genannt.

⁷¹⁰ Es handelt sich um *Time*, *Newsweek* und *U.S. News & World Report*. Siehe im Folgenden Kozol 2004.

auf die als vor-modern imaginierte Gesellschaft ethnischer Konflikte auf dem Balkan überträgt und damit die militärische Intervention legitimiert. Dazu gehört das Narrativ der NATO als Retter der Kosovo-Albaner als unschuldige Opfer, die in den Bildern hilfloser Frauen und Kinder gegenüber den dämonisierten serbischen Führern visualisiert werden. Die zudem ausgestellte Primitivität der Fortbewegungsmittel sowie der desolaten Lebensumstände auf der Flucht in den Wäldern und Lagern verstärken den Eindruck einer humanitären Intention der militärischen Interventionen, der die politischen Hintergründe des Konfliktes verdrängt. Kozol sieht darin zum einen die Fortschreibung des im Kalten Krieg etablierten Narrativs vom Niedergang des kommunistischen Regimes und dem anschließenden Scheitern von Fortschritt und Demokratie, in dem die aktuellen ökonomischen und politischen Interessen der USA und Europas unbenannt bleiben. Und zum anderen erfolge dadurch eine einseitige Perspektivierung, die die Kosovo-Albaner allein in der Opferrolle und nicht auch als politisch-militärische Akteure in den Blick nimmt.

Kozol schließt aus ihrer Pressebildanalyse auf das „Dilemma“ jeder fotojournalistischen Repräsentation. Demnach riskiere die Darstellung gewaltsamer Konflikte immer, hegemoniale Blicke zu reproduzieren und das fremde Leiden zu spektakularisieren. Insbesondere bei der Repräsentation ethnisch-politischer Konflikte bestehe die Gefahr, die ethnischen Identitäten entweder zu exotisieren oder vollkommen auszuschließen.⁷¹¹ Mit solchen Dilemmata seien auch künstlerische Auseinandersetzungen konfrontiert, die ihre kritischen Positionen nicht vermitteln können, ohne sich in direkter oder indirekter Abgrenzung auf reduktionistische Darstellungskonventionen zu beziehen. Nichtsdestotrotz spricht Kozol gerade den Bildern von Opfern staatlicher Gewalt eine unverzichtbare politische Wirksamkeit zu.⁷¹² Dieser Widerspruch legt nahe, dass das reflexionstheoretische Dilemma der fotojournalistischen Repräsentation in der fotografischen Praxis nicht in einer solchen dichotomen Alternativlosigkeit besteht. In dem im World Press Photo-Archiv zu findenden Spektrum von Bildern der Flucht wirken die Tendenzen der Viktimisierung, Domestizierung oder Exotisierung nicht in einer manipulativen Allgemeingültigkeit. Sie gehören zu einer Vielfalt fotografischer Ästhetiken und Perspektiven, die unterschiedliche Bilder von Migration produzieren. Losgelöst von den klassischen journalistischen Publikationsmedien treffen die verschiedenen Ansichten im World Press Photo-Archiv aufeinander. Durch deren wechselnde gegenseitige Bestätigung und Ausschließung tritt die Bedeutung der verschiedenen Bedingungen von bilderzeugenden Blicken hervor. Auf

⁷¹¹ Ebd., S. 6 und 30.

⁷¹² Ebd., S. 31 und 33.

allen Ebenen der fotografischen Augenzeugenschaft sind die Bildproduzierenden und -rezipierenden somit Akteure im visuellen Migrationsprozess, sodass die Fotografien von Menschen auf der Flucht immer auch Bilder ihrer Beobachter sind.⁷¹³

Visuelle Architekturen der Migration

Neben den Menschen auf ihren Fluchtwegen gehören Flüchtlingsunterkünfte zu den dominierenden Ikonografien der fotografierten Migration. Den betrachteten sinnbildlichen Figurationen von Menschen auf der Flucht entsprechen stereotype Visualisierungen ihrer notdürftigen Behausungen. Im World Press Photo-Archiv zeigt dies eine Schwarzweißaufnahme von Robert Knoth aus Angola im Jahr 1999, die den zweiten Preis der „People in the News“ erhielt (Abb. 47). Das Flüchtlingslager in Caála besteht aus einer halbseitig offenen Halle, unter der sich die Menschen niedergelassen haben. Im Halbdunkel des seitlich einfallenden Lichtes erscheinen die Flüchtlinge als grau in grau ineinander übergehende Schatten, die sich vom schwarzen Dunkel in der rechten unteren Ecke hin zum fast weiß gleißenden Licht am linken Bildrand abstufen. Einen gegenläufigen Akzent setzt der vom oberen Rand der Fotografie durch eine mutmaßliche Öffnung im Dach fallende Lichtkegel, der in einem breiten nach links abfallenden Streifen über die Mitte der Bildfläche führt. Wie der Spot eines Scheinwerfers richtet sich das Licht auf den Mann im unteren Bilddrittel, der auf einem Eimer hockend mit der kalten Feuerstelle vor sich beschäftigt ist, und das an seiner Seite sitzende Kind. Der Kopf des Mannes zeichnet sich im dunklen Profil deutlich gegen den Hintergrund ab, während sein Körper zu einem Halbprofil gewendet ist. Diese Haltung ruft mit dem gerundeten Rücken und den angezogenen Knien visuelle Topoi auf, die an künstlerische Darstellungen des Ugolino wie Jean-Baptiste Carpeaux' Großplastik oder an Auguste Rodins *Penseur* erinnern. Das in Dantes *Göttlicher Komödie* tradierte Schicksal des Grafen Ugolino, der mit seinen Söhnen im Kerker verhungert, und der über dem *Höllentor* über das Böse in der Welt sinnierende Denker bilden damit einen vordergründigen semantischen Kontext.

Im Gegensatz zu diesen bildästhetischen Relationen konzentriert sich die Bildlegende ausschließlich auf die politischen Hintergründe der Aufnahme.⁷¹⁴ Seit Angolas Unabhän-

⁷¹³ „Am Ende bleiben die meisten zu Hause und reflektieren die Repräsentationsformen der Anderen. ‚Les migrants changent à travers le temps?‘ fragt Nancy Green rhetorisch, und fährt fort: ‚Leurs observateurs aussi‘“ (Imke Sturm-Martin: Wahlverwandtschaften/(s)*elective affinities*. Migranten und Migrationspolitik im 20. Jahrhundert, in: Gabriele Metzler (Hg.): Das Andere denken. Repräsentationen von Migration in Westeuropa und den USA im 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2013, S. 19–33, hier S. 33).

gigkeit von der ehemaligen Kolonialmacht Portugal im Jahr 1975 befinden sich die beiden stärksten der ehemaligen Befreiungsbewegungen in einem Bürgerkrieg. Bis zum Ende des Kalten Krieges war der Kampf der Nationalen Union für die vollständige Unabhängigkeit Angolas (UNITA) gegen die regierende Volksbewegung für die Befreiung Angolas (MPLA) unter Präsident José Eduardo dos Santos Teil des Konfliktes zwischen den Ost- und Westblockstaaten. Ein Waffenstillstandsabkommen wurde erst 2002 unterzeichnet. Verminte Felder und heruntergebrannte Dörfer treiben mehr als eine Million Menschen in die Flucht, die unter anderem in stillgelegten Fabrikanlagen und Bahnhöfen Unterschlupf suchen. Die ästhetische Erscheinung des Flüchtlingslagers in Knoths Fotografie lässt sich hingegen keiner konkreten Zeit und keinem genauen Ort zuordnen. Trotz berechtigter Kritik an solchen visuellen Dekontextualisierungen und Enthistorisierungen politischer Konflikte entspricht der Verlust zeitlicher und räumlicher Orientierung im Bild einem realen Aspekt des Krieges, der zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits 24 Jahre lang währte. Dabei wird das Flüchtlingslager zum paradigmatischen Raum der Zeit- und Ortlosigkeit, den philosophische Theorien als „Nicht-Ort“ oder „Heterotopie“ beschreiben.⁷¹⁵ In diesem Sinne ver- und entortet das Lager die Menschen zugleich, in dem sie in einem permanenten „Ausnahmestand“ leben.⁷¹⁶ Es hebt die Unterscheidung von privatem und öffentlichem Raum auf und erzeugt eine spezifische Temporalität der ungewissen Dauer, die das Warten als Lebensinhalt aufzwingt.⁷¹⁷

Im World Press Photo-Archiv sind verschiedene ästhetische Abweichungen von dem visuellen Lagerstereotyp zu beobachten. Erik Refners Reportage, mit dem dritten Preis der „People in the News stories“ ausgezeichnet, zeigt die Situation von Flüchtlingen in der Demokratischen Republik Kongo, die 2003 die erneuten gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen zwei rivalisierenden Bevölkerungsgruppen in Bunia überlebten (Abb. 48a–c). 1997 hatten die Rebellen um Laurent Kabila die mehr als dreißigjährige Herrschaft von Diktator Joseph Mobutu beendet.⁷¹⁸ Gegen die Übergangsregierung grün-

⁷¹⁴ Ergänzend zur Bildlegende beziehe ich mich in den folgenden Erläuterungen auf Alfredo Pinto Escoval: Angola, in: Wolfgang Gielert (Hg.): Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 54–65.

⁷¹⁵ Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt am Main 1994 (Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992) und Michel Foucault: Andere Räume (Des espaces autres, 1967), in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46.

⁷¹⁶ Vgl. das Kapitel „Das Lager als nómos der Moderne“ in Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt am Main 2002 (Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita, 1995).

⁷¹⁷ Holert; Terkessidis 2006, S. 108f.

⁷¹⁸ Die historischen und politischen Entwicklungen bis dahin wurden bereits im Zusammenhang mit den Fotografien von Yunghi Kim und Albert Facelly erläutert, im Abschnitt „Flüchtlingsikonografien“ in diesem Kapitel. Siehe im Folgenden außerdem Muñoz-Pérez 2010, S. 223.

deten sich jedoch neue militante Befreiungsbewegungen, sodass das Land weiterhin im Kriegszustand blieb und UN-Friedenstruppen zur Beobachtung und Vermittlung eingesetzt wurden. Eine von Refners Schwarzweißaufnahmen kennzeichnen mit Knoths Fotografie der angolanischen Flüchtlingsunterkunft vergleichbare Lichteffekte, die sich allerdings in ihrer fotografischen Inszenierung unterscheiden (Abb. 48a). Während bei Knoth der Blick mit der im Bildausschnitt gedrängten Menschenmenge unter dem Dach der Notbehausung eingeschlossen bleibt, erweitert Refner den Blickwinkel bei einem unterhalb der Bildmitte liegenden Horizont. Die Flüchtlinge, die in Bunia bei dem UN-Lager Schutz suchen, sammeln sich auf einem von niedrigen Häusern umgebenen Platz. In dessen Zentrum führen im Gegenlicht zwei Palmen vertikal durch die Bildfläche. Die tief stehende Sonne blitzt hinter dem rechten Palmenstamm hervor, sodass die aufrechten Personen lange Schatten auf dem leeren sandigen Boden im rechten Vordergrund werfen und gleißendes Licht in einem schrägen Streifen auf die in der vorderen linken Bildhälfte sitzende Gruppe von Frauen und Kindern weist. Das der Betrachterin mit dem Rücken zugewandte Mädchen dreht seinen Kopf zurück und blickt zum Fotografen, auch die Gesichter der Frauen sind ihm zugewandt. Weitere Blicke schließen sich dahinter mit dem in der Lichtdiagonalen auf einem Tisch sitzenden Jungen an und lassen sich in den Gesichtern um ihn entdecken oder erahnen. Die Fotografie vermeidet nicht nur die dominierende Architektur eines Flüchtlingslagers, sie hebt zugleich einseitige Blickverhältnisse auf. Diese multiperspektivische Tendenz der Reportage bezieht in den Bildlegenden die Bedeutung der internationalen Gemeinschaft ein, die mit einer Aufnahme der französischen Sondertruppen auch visuell präsent ist (Abb. 48b).

Neben dieser konturierenden Darstellung des Flüchtlingslagers führen andere Bilder der Reportage in dessen Lebensalltag. Dazu gehören unter anderem die Aufnahmen von Menschen bei einer religiösen Versammlung, von einer auf der Krankenstation neben ihrem unterernährten Kind wartenden Mutter und von dem verletzten Kindersoldaten in einer Klinik der Ärzte ohne Grenzen. Dabei machen die speziellen Perspektiven und Rahmen die Bildkomposition zu einem sichtbaren und nachvollziehbaren Teil des Bildgeschehens. Am deutlichsten wird dies in der Fotografie aus dem Flüchtlingslager in der Nähe des Flughafens von Bunia, die komplementär zu dem extrem niedrigen Horizont in der bereits betrachteten Ansicht des Platzes eine totale Aufsicht darstellt (Abb. 48c). Der Bildraum reduziert sich dadurch auf ein Minimum, sodass sich die Bildfläche in der Art eines niederländischen Trompe l'œil materialisiert, auf der sich die Objekte wie an einem

Steckbrett in Schichten übereinander lagern.⁷¹⁹ In dem fotografierten Ausschnitt sind die unterschiedlichen Gegenstände und Materialien auf dem flachen Untergrund so angeordnet, dass sie eine das Bild diagonal teilende Struktur ergeben. In der linken oberen Hälfte lagern drei Beinpaare auf einer Strohmatten nebeneinander, an die sich rechts ein weiteres kleines Dreieck anschließt, in das sich ein Stück des erdigen Grundes, eine zusammengefaltete Hose und das Fragment eines Blechgefäßes fügen. Der Bildteil rechts unterhalb der Diagonalen ist kleinteiliger strukturiert; das intern bestehende Durcheinander der unterschiedlichen Gegenstände wird von der übergreifenden Ordnung des kompositorischen Dreiecks gerahmt. Zu erkennen sind eine Schuhsohle und auf einer porösen Matratze verschiedene zusammengeknäulte Textilien, zwischen denen rechts das Gesicht eines Säuglings hervorschaut. Die isolierte Assoziation der Füße oberhalb seines Kopfes in einem Arrangement von leblosen und überwiegend nicht genau zu bestimmenden Gegenstandsfragmenten vermitteln eine ästhetische Virtuosität, in der das zurückblickende Kind eine irritierende Präsenz erhält. Die Architektur des Flüchtlingslagers befindet sich außerhalb dieser fotografischen Detailstudie, als eine strukturelle Miniatur bildet die Fotografie das Lager dennoch ab. Ebenso bleibt in dem Panorama der auf dem Platz in Bunia versammelten Flüchtlinge das Lager jenseits des Bildrahmens, sodass die Aufnahme eine durch Schutz- und Sicherheitszonen hervorgebrachte Grenzordnung materialisiert. Das Flüchtlingslager kennzeichnet demzufolge weniger eine typologische Architektur; vielmehr sind es die unübersichtlichen und provisorischen, zugleich aber stark reglementierenden Lebensbedingungen,⁷²⁰ die Refners Fotografien als dessen spezifische Charakteristika visualisieren. Verantwortlich für diese Reglementierungen sind letztlich die politischen und juristischen Machtdispositive der Exklusion und Inklusion, die Flüchtlinge als „Zwangsgemeinschaften“ erzeugen und ihnen damit eine stark eingeschränkte Subjektivität zuschreiben.⁷²¹ Die fotografische Augenzeugenschaft hat Anteil an solchen Zuschreibungen, die sich an der Oberfläche des Bildes jedoch immer wieder durch einzelne Blicke, Motive oder Perspektiven brechen.

Die strukturlose Entgrenzung des Flüchtlingslagers als Abwesenheit von sozialen und rechtlichen Ordnungen führt im World Press Photo-Archiv zurück zu der bereits mit der Aufnahme von Yunghi Kim in den Blick genommenen Flüchtlingskatastrophe im damali-

⁷¹⁹ Susanne Schwertfeger: Das niederländische Trompe-l'œil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck, Diss. phil. Kiel, 2006, <http://d-nb.info/980897629/34> (abgerufen am 3.6.2015).

⁷²⁰ Tom Holert; Mark Terkssidis: Erstarrte Mobilität (Interview), in: Axl Doßmann; Jan Wenzel; Kai Wenzel: Architektur auf Zeit. Baracken, Pavillons, Container, Berlin 2006, S. 57–67, hier S. 60.

⁷²¹ Axl Doßmann; Jan Wenzel; Kai Wenzel: Architektur auf Zeit. Baracken, Pavillons, Container, Berlin 2006, Abschnitt „Lager im Stadtraum“, S. 155–177, hier S. 161.

gen Zaire im Jahr 1996.⁷²² Die ruandischen Flüchtlinge, so die Bildlegende zu der Aufnahme von James Hurst, verwandeln auf ihrem Weg zurück nach Ruanda Mugunga im Osten der heutigen Demokratische Republik Kongo in das „größte Flüchtlingslager der Welt“ (Abb. 49). In der Schwarzweißfotografie gibt es kaum formale Differenzierungen. Über die gesamte Bildfläche breitet sich ein gestaltloses Gewimmel von Menschen und Planen. Allein im Zentrum heben sich die Gestalten von drei Kindern aus dem unübersichtlichen Meer der fotografischen Graustufen. Ihre aufrechten Figuren sind in dem allgemeinen Getriebe stillgestellt und dem Fotografen zugewandt. Angesichts der vollkommenen Abwesenheit architektonischer Elemente erscheinen sie der Zeit und dem Raum ausgeliefert. Das Lager implodiert zum totalen Unort und visualisiert dabei zugleich ein Gegenbild der zivilen Räume im Globalen Norden. 1994 flohen Teile der ruandischen Bevölkerung vor dem Völkermord in das benachbarte damalige Zaire, zwei Jahre später sind sie von dort aus auf der Flucht zurück nach Ruanda. In den grenzübergreifenden Kämpfen von Tutsi-Milizen und Hutu-Kampforganisationen, von ruandischen und zairischen Regierungstruppen und kongolesischen Rebellengruppen verlieren die Menschen die durch die Zugehörigkeit zu einer nationalen Gemeinschaft garantierten Rechte. In der Erosion nationalstaatlicher Grenzen und der Ausweitung gewaltsamer innerstaatlicher Konflikte löst sich die Staatsbürgerschaft und damit jeglicher daran gebundener Rechtsanspruch auf, sodass die Flüchtlinge in einen rechtlosen Raum außerhalb von politischen Beziehungssystemen geraten.⁷²³ Diesen Raum kennzeichnet in Hursts Fotografie die visuelle Desorganisation und ästhetische Gestaltlosigkeit, die mit einem Mangel von bildlichen Bezügen und Bedeutungen konfrontiert. Nationalstaatliche Rechts- und Gemeinschaftskonzepte erweisen sich in Anbetracht der am Boden lagernden ruandischen Flüchtlinge als überholt, die ebenso wenig dem optimistischen Bild einer postnationalen Bürgergesellschaft transnationaler Migrationsbewegungen entsprechen.⁷²⁴ Dieses Flüchtlingslager in Muganga bleibt jenseits globalbürgerlicher Visionen von Identifikation und Solidarität.

Eine ähnliche Unübersichtlichkeit tritt im World Press Photo-Archiv am Beginn der 1990er Jahre in den Bildern von Flüchtlingslagern im eurasischen Raum auf. Die Schwarzweißreportagen von Judah Passow und Frits Meyst entstanden, als 1991 zahl-

⁷²² Siehe dazu den Abschnitt „Flüchtlingsikonografien“ in diesem Kapitel. Vgl. auch die dort erläuterten historischen Hintergründe.

⁷²³ Arendt 1958 (1955), S. 434ff. Rechte zu haben bedeutet, „in einem Beziehungssystem zu leben, in dem man aufgrund von Handlungen und Meinungen beurteilt wird“ (ebd., S. 444).

⁷²⁴ TRANSIT MIGRATION: Turbulente Ränder. Konturen eines neuen Migrationsregimes im Südosten Europas, in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): Projekt Migration, Köln 2003, S. 678–691, hier S. 691 und Holert; Terkessidis 2006, S. 263.

reiche Kurden aus dem Irak flohen, wo der Aufstand der kurdischen Rebellen kurz nach dem Ende des Zweiten Golfkrieges von dem Regime Saddam Husseins niedergeschlagen wurde. Im Grenzgebiet der Cudi-Berge sind die Flüchtlinge mit den Repressionen der türkischen Armee konfrontiert, die ihr Weiterkommen verhindern.⁷²⁵ Eine von Judah Passows Fotografien aus dem Flüchtlingslager oberhalb des türkischen Dorfes Isikveren porträtiert einen jungen Mann in zurückgewandter Haltung (Abb. 50). Es ist der Bildlegende zufolge sein letzter Blick auf das irakische Heimatland, während sich vor ihm bis an den Horizont der Berge ein Tal von flachen Zeltbehausungen zwischen kahlen Baumstämmen erstreckt. Im Spiegel seines Gesichtes wird das Flüchtlingslager von einer Stätte der Zuflucht zu einem Ort neuer Bedrohungen und Entbehrungen. Passow porträtiert diese in sieben weiteren Aufnahmen, die sehr nah an die Gesichter der erschöpften Menschen und die schweren Waffen der türkischen Soldaten heranführen. Dafür erhielt er den dritten Preis der „People in the News stories“. In derselben Kategorie lobend erwähnt wurde die Reportage von Frits Meyst (Abb. 51a–b). Die größere Aufnahmedistanz erfasst einzelne Vorgänge in dem Lager wie das brutale Eingreifen der Soldaten, die Sorge um die Kranken und das Gedränge um Hilfsgüterlieferungen. Andere Fotografien geben einen noch weiteren Blick über das Flüchtlingslager mit den sich in der kargen Berglandschaft am Hang festhaltenden Notzelten.⁷²⁶ In einem der beiden Hochformate der Reportage sind vor der in Nebel gehüllten Zeltlandschaft drei Kinder zu sehen, die dort auf dem schlammigen Boden ihr Geschäft verrichten (Abb. 51a). Der entblößte Hintern des Kindes in der Mitte wird in direktester Weise exponiert, während sich das links stehende Mädchen zurückwendet und zum Fotografen blickt. In diesem Gegenblick überlagern sich die entwürdigenden Lebensumstände im Flüchtlingslager mit der schamlosen Perspektive der Fotografie, sodass die Gegenwart derameratechnik in einen anstößigen Kontrast zu der offensichtlichen Abwesenheit der elementarsten zivilen Infrastrukturen gerät.

Der verzweifelte Kampf gegen die lebensbedrohliche Kälte und Nässe erhält in einer weiteren Fotografie symbolische Präsenz (Abb. 51b). Der Blick hinab auf das Zeltlager

⁷²⁵ Der Fotograf Michale Kerstgens erläutert zu seiner umfassenden Reportage Kurdistan, 1991–1992: „Nach der Flucht vor Saddam Husseins Terror im irakischen Teil Kurdistans kämpften in einer Region, in die man kaum Hilfsgüter transportieren kann, Hunderttausende ums Überleben. Sie flohen über die verschneiten Pässe des über 2400 m hohen Dügün Dag über die irakisch-türkische Grenze. Oberhalb des türkischen Dorfes Isikveren kam es zu einer humanitären Katastrophe, weil das türkische Militär die Flüchtlinge am Abstieg in die wärmeren Täler gehindert hat. In der heimlichen Hauptstadt Kurdistans, Diyarbakir im Südosten der Türkei, kam es zu Demonstrationen gegen die Politik Ankaras. Erst nach weltweitem politischem Druck wurden die Flüchtlinge aus dem Irak in die Türkei gelassen“ (<http://kerstgens.de/all/die-grenze-ueberwunden>, abgerufen am 3.6.2015).

⁷²⁶ Die katastrophalen Zustände in dem Lager beschreibt ausführlich der Artikel von Almut Hielscher: „Hier werden wir alle sterben“, in: Der Spiegel, 15.4.1991, S. 169–172, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13489420.html> (abgerufen am 3.6.2015).

wird am rechten Bildrand gerahmt von einem auf dem Felsvorsprung wachsenden Baum, gegen dessen dünnen Stamm ein Mann die Axt hebt. Das Fällen dieses spärlichen Holzes in der abgesehen davon vollkommen kargen Landschaft vermittelt eine grausame Vergeblichkeit. Die Bildlegende im World Press Photo-Archiv formuliert dazu den provozierenden Gedanken, dass die kurdischen Flüchtlingslager unter der Herrschaft der türkischen Armee „Gefangenenlagern“ gleichen. In diesem Sinne wirken die Berghänge in den Bildern wie Gefängnismauern, in denen die zusammengedrängten Menschen als Insassen einer Strafanstalt erscheinen. Damit wird in den Fotografien die Mehrdeutigkeit des Lagers als Architektur und Machttechnologie evident.⁷²⁷ Der erzwungene Verbleib im Provisorium verwehrt den Flüchtlingen nicht nur die Möglichkeit, sich sozial und ökonomisch in ein gesellschaftliches Leben zu integrieren; unter lebensbedrohlichen Bedingungen isoliert, wird den Menschen im Flüchtlingslager Isikveren das ‚bloße‘ Existenzrecht verweigert. Giorgio Agamben hat eine solche gewaltsame Reduktion des politisch-sozialen Lebens auf die nackte biologische Existenz mehrfach kritisiert. Statt damit die Notwendigkeit des Nationalstaats zu begründen, sieht er darin dessen notwendigen Niedergang als politisch-rechtliche Kategorie.⁷²⁸ In der „fundamentalen Transnationalität der sozialen und ökonomischen, der politischen und kulturellen Gegenwart“⁷²⁹ erweist sich somit das nationalstaatliche Denken für die vor allem im Irak, Iran, in Syrien und in der Türkei beheimateten Kurden nicht als Lösung, sondern als Ursache der Gewalt.⁷³⁰

Die zwölf Schwarzweißaufnahmen von Frits Meyst im World Press Photo-Archiv zeigen nur einen kleinen Teil der in den folgenden Jahren fortgesetzten Arbeit, die der Fotograf mit 88 Fotografien unter dem Titel „10 years of Kurdish independence in Northern Iraq“ auf seiner Homepage präsentiert.⁷³¹ Bis auf sieben Aufnahmen aus dem Flüchtlingslager in der Türkei am Beginn der Fotostrecke sind die Bilder aus den Jahren von 1991 bis 1996 in der Region Kurdistan im Norden von Irak entstanden, wohin die Flüchtlinge im November 1991 unter dem Schutz der UN zurückkehren konnten. Die ökonomischen Verhältnisse in den von der irakischen Armee zerstörten Dörfern und der von Landminen verseuchten Region sind ebenso Gegenstand wie die politische Situation. Diese bestimmt

⁷²⁷ Doßmann; Wenzel 2006, S. 10.

⁷²⁸ Agamben 2001 (1996), S. 23. Siehe auch Agamben 2002 (1995), hier v.a. den dritten Teil „Das Lager als biopolitisches Paradigma der Moderne“.

⁷²⁹ Holert; Terkessidis 2006, S. 263.

⁷³⁰ Neben den betrachteten Reportagen von Judah Passow und Frits Meyst wurde im World Press Photo-Wettbewerb eine weitere Aufnahme aus dem Flüchtlingslager Isikveren ausgezeichnet. Leslie Stones Farbfotografie von der Ankunft eines Hubschraubers mit Hilfsgütern erhielt den ersten Preis der „Spot News“.

⁷³¹ http://fritsmeyst.photoshelter.com/#!/index/G0000suM_1.AvGDU/I0000UZoUz5PY9BQ (abgerufen am 15.4.2015).

zum einen die militärische Opposition des Irakischen Nationalkongress gegen das Regime von Saddam Hussein und steht dann zunehmend unter dem Einfluss der Konkurrenz verschiedener kurdischer Fraktionen, insbesondere dem Kampf zwischen der Kurdischen Demokratischen Partei (KDP) und der Patriotischen Union Kurdistans (PUK). Im Unterschied zu dieser fotografischen Langzeitdokumentation des kurdischen Unabhängigkeitskampfes verschiebt sich mit Susan Meiselas' zumeist als künstlerische Arbeit rezipierten Projekt *Kurdistan. In the shadow of history* die politische Auseinandersetzung um staatliche Autonomie hin zu der Frage nach der fotografischen Konzeption des „Bildes einer Nation“. ⁷³² Das 1997 in einer ersten Buchedition erschienene Projekt begann 1991 mit einer Reise durch die zerstörten kurdischen Dörfer im Nordirak. ⁷³³ Dort begleitete die Fotografin anschließend ein internationales Team um den forensischen Anthropologen Clyde Snow, das den 1988 unter Saddam Hussein in der Anfal-Operation begangenen Völkermord an den Kurden und den Einsatz von Giftgas nachweisen sollte. ⁷³⁴ In Meiselas' Suche nach der Geschichte der Kurden in den folgenden Jahren nehmen ihre eigenen Fotografien nur einen geringen Raum ein. Stattdessen forschte sie nach den Bildern, die seit dem 19. Jahrhundert von Missionaren und Anthropologen, Soldaten und Journalisten, von lokalen Fotografen und anderen aufgenommenen wurden. ⁷³⁵ Die fotografischen Aufnahmen begleiten in der Buchpublikation Reproduktionen von offiziellen Berichten, persönlichen Erinnerungen, Tagebucheinträgen, Zeitungscovern und weiteren Schriftdokumenten. ⁷³⁶ Mit dieser Verschiebung vom Fotografieren zum Sammeln erweitert Mei-

⁷³² Allan Sekula: Photography and the limits of national identity, in: Kristen Lubben (Hg.): Susan Meiselas. In history, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 342–344. Meiselas' Engagement im World Press Photo-Wettbewerb beschränkt sich bisher auf die Mitgliedschaft in der Jury des Multimedia-Wettbewerbes im Jahr 2013 (<http://www.worldpressphoto.org/susan-meiselas>, abgerufen am 19.3.2015). In dem Jubiläumsband der Stiftung World Press Photo *Things as they are. Photojournalism in context since 1955* nimmt ihre 1978 veröffentlichte Reportage über den Beginn der nicaraguanischen Revolution dennoch einen repräsentativen Platz ein (Panzer 2006 (2005), S. 206). Siehe dazu auch die Ausführungen im Abschnitt „Fotogeschichtliche Revisionen humanistischer Fotografie“, Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft.

⁷³³ Susan Meiselas: *Kurdistan. In the shadow of history*. Second edition. With historical introductions and a new postscript by Martin van Bruinessen, Chicago; London 2008 (Erstausgabe 1997). Die Informationen zu Meiselas Arbeit sind der Einleitung (ebd., S. XV–XVII) entnommen.

⁷³⁴ Siehe die Fotografien in Meiselas 2008 (1997), S. 332ff. und den Fotoessay Susan Meiselas (Fotografien); Andrew Whitley (Text): The remains of Anfal, in: Middle East Report 189 (Juli/August 1994: The Kurdish experience), S. 8–11.

⁷³⁵ Sekula spricht darum von einem „zerstreuten“ Archiv, dem mit Umsicht und Zweifel zu begegnen ist, da die Identifikationen und Repräsentationen „der Kurden“ vielfach auf externe Unterdrücker, Wissenschaftler und Abenteurer zurückgehen. Gegen diese Typisierung als Volk sei die private und individuelle Ebene der Fotografien in einer quasi forensischen Perspektive hervorzukehren (Sekula 2008, S. 342).

⁷³⁶ Zu deren materieller Inszenierung als „affektive Dokumente“ siehe Elizabeth Edwards: Entangled documents. Visualized histories, in: Kristen Lubben (Hg.): Susan Meiselas. In history, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 330–341, hier S. 336.

selas ihr fotojournalistisches Engagement im Irak sowohl methodisch als auch materiell.⁷³⁷ So betont sie, dass nicht der künstlerische Diskurs über Autorschaft und Authentizität, sondern die journalistischen Kernfragen von Subjektivität und Objektivität mit dem Transfer von Outsider- und Insider-Positionen für ihre Arbeit ausschlaggebend sind.⁷³⁸

Das Flüchtlingslager Isikveren ist in Meiselas' Buch *Kurdistan. In the shadow of history* eine Episode der kurdischen Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg.⁷³⁹ Die Aufnahmen und persönlichen Statements des mehrfach mit World Press Photo-Preisen ausgezeichneten amerikanischen Fotografen Anthony Suau⁷⁴⁰ und seiner Kollegin Liliana Nieto del Rio stehen neben den Bildern und Berichten des britischen Arztes Jonathan Kaplan, der im Auftrag der Hilfsorganisation Aide Médicale Internationale als Chirurg in die kurdischen Flüchtlingslager reiste. Da er sein medizinisches Team in Syrien verlor, engagierte er sich als Autor für die englische und niederländische Presse. Als Arzt wird Kaplan dabei auch zum Beobachter des journalistischen Blicks: „I'd find journalists trying to interview people that were dying, or unaware that in a group of people, some of the babies held in the women's arms were dead.“ Kaplan verurteilt dies jedoch nicht, er erkennt die verschiedenen professionellen Perspektiven an: „In some areas I saw and felt more and in some areas I saw less or I felt less.“ Die Differenz gründet nach Kaplan in der Funktion des Arztes, für den aus der Wahrnehmung der kriegerischen Gewalt unmittelbare Handlungsanweisungen folgen: „The experience of listening to shooting and knowing that I was going to get blood on my hands in the next short while was one that they [the journalists] probably wouldn't have had.“⁷⁴¹

Im Unterschied zu Kaplans beständiger Überzeugung von der Wichtigkeit seiner Präsenz in den Krisenregionen zweifelt Anthony Suau an der entscheidenden Relevanz seiner fotojournalistischen Arbeit vor Ort: „I tried to explain to the people what I was trying to do, but I never know if the magazine is going to publish my images or whether the world is interested, whether there can be a reaction to this.“ Diese Ungewissheit löste sich erst mit dem Eintreffen der humanitären Hilfe: „The Americans literally said, ‚We

⁷³⁷ Neben der Buchedition lädt die Webseite akaKURDISTAN. a place for collective memory and cultural exchange (<http://www.susanmeiselas.com/akakurdistan>) dazu ein, Bilder und Geschichten hinzuzufügen oder Bilder zu identifizieren.

⁷³⁸ Kristen Lubben: An interview with Susan Meiselas, 1991–2008, in: dies. (Hg.): Susan Meiselas. In history, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 239–247, hier S. 243.

⁷³⁹ Meiselas 2008 (1997), S. 322–331.

⁷⁴⁰ Dazu gehören auch zwei Auszeichnungen von Fotografien der Flucht und Vertreibung, die Reportage über Flüchtlinge aus Kuwait in einem Lager in der Wüste an der irakisch-jordanischen Grenze von 1990 und das Porträt einer ruandischen Mutter mit Kind in einem Flüchtlingslager von 1994.

⁷⁴¹ Interview with Jonathan Kaplan, June 1994, in: Meiselas 2008 (1997), S. 329.

wouldn't be here if you guys hadn't been.' So that made me feel good and it's one of those very rare moments.⁷⁴² Während Suau solche seltenen Erlebnisse motivieren, in denen die journalistische Arbeit eine Aktion veranlasst und postume Bestätigung erfährt, bleibt Liliana Nieto del Rios Sicht von der ohnmächtigen Diskrepanz zwischen den fotografischen Mitteln und der fotografierten Not bestimmt: „I often felt that I'm not doing enough, that I could help so much more if I were a doctor. I wonder if images are worth anything when it's a matter of life or death.“⁷⁴³ Die von Kaplan beobachtete Blindheit der Journalisten für die gegenwärtige Wirklichkeit des Todes verweist somit auf die Hilflosigkeit und Überforderung der Fotografinnen, wenn es um Leben und Tod geht. Im Hinblick auf die Unzulänglichkeit gegenüber der gegenwärtigen Not als auch gegenüber dem Ideal einer besseren Welt reduziert sich der Wert der journalistischen Fotografie für Nieto del Rio auf die „Information als einer Art Währung“.

Meiselas macht in ihrem Postskriptum der Buchedition deutlich, dass dieser informative Wert der journalistischen Fotografie eine extrem instabile Währung darstellt. So habe die systematische Tötung der Kurden im Irak auch durch die Berichte von Human Rights Watch keine Reaktionen seitens westlicher Regierungen provoziert. Dies änderte sich mit den Anschlägen auf das World Trade Center am 11. September 2001, in deren Folge die Kurden zu den wichtigsten Verbündeten der USA innerhalb Iraks wurden.⁷⁴⁴ Diese folgenreiche Abhängigkeit der politischen Wirkung fotojournalistischer Bilder von den Interessen der diese Öffentlichkeiten regierenden Mächte konkretisiert nicht nur die Funktionen von Bildregimen⁷⁴⁵ und Politiken der Sichtbarkeit. Die Strukturen des Einschließens und Ausschließens, die den Raum des Lagers definieren, erweisen sich damit als allgemeines Ordnungsprinzip, das Gesellschaft und Öffentlichkeit produziert und reguliert.⁷⁴⁶

⁷⁴² Interview with Anthony Suau, living in France, February 1994, in: Meiselas 2008 (1997), S. 324.

⁷⁴³ Interview with Liliana Nieto del Rio, living in the U.S., April 1991, in: Meiselas 2008 (1997), S. 330.

⁷⁴⁴ Postscript, ten years later, in: Meiselas 2008 (1997), S. 376.

⁷⁴⁵ Im Zusammenhang der in der jüngeren Migrationsforschung analysierten Blick-, Mobilitäts-, Grenz-, Migrationsregime u.a. sind Regime zu verstehen als „ein Ensemble von gesellschaftlichen Praktiken und Strukturen – Diskurse, Subjekte, staatliche Praktiken –, deren Anordnung nicht von vornherein gegeben ist, sondern das genau darin besteht, Antworten auf die durch dynamische Elemente und Prozesse aufgeworfenen Fragen und Probleme, zu generieren“ (Serhat Karakayalı; Vassikis Tsianos: Movements that matter. Eine Einleitung, in: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas, Bielefeld 2007, S. 7–22, hier S. 14).

⁷⁴⁶ Vgl. Doßmann; Wenzel 2006, S. 165 in Bezug auf Pablo de Marinis: Überwachen und Ausschließen. Machtinterventionen in urbanen Räumen der Kontrollgesellschaft, Pfaffenweiler 2000.

Transitorische Heimaten

Die fotografische Augenzeugenschaft tendiert dazu, Migrationsbewegungen normativ einzuordnen. Dementsprechend werden die beschriebenen visuellen Ausprägungen des Flüchtlingslagers zumeist erst in ihren Übereinstimmungen mit beziehungsweise Abweichungen von den architektonischen Mustern des Globalen Nordens bedeutsam, die mit Vorstellungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens und privater Häuslichkeit verbunden sind.⁷⁴⁷ Ähnliches gilt für die analysierten Fotografien von Stationen der Flucht, die auf biblische Narrative und kulturelle Motive der idealen Familie Bezug nehmen und dadurch sinnstiftende Deutungsrahmen schaffen. Diese in den Bildern von Flucht und Migration immer mit transportierten Konventionen des guten Lebens werden im World Press Photo-Archiv spätestens seit der Jahrtausendwende nicht mehr ausschließlich in einer solchen Eindeutigkeit kommuniziert.

Lara Jo Regan im Dezember 2000 aufgenommenes Porträt einer mexikanischen Immigrantin mit ihren Kindern im US-amerikanischen Las colonias trägt die Auszeichnung als Pressefoto des Jahres (Abb. 52). Das Farbbild zeigt eine rätselhafte Szenerie mit Personen in einem malerischen, teilverschatteten Innenraum. Die Bildlegende erklärt, dass die Frau Piñatas aus Pappmaché anfertigt, um den Lebensunterhalt für sich und ihre drei Kinder zu verdienen. In der offiziellen US-amerikanischen Bevölkerungsstatistik tauche diese Familie mit ihren schwierigen Lebensumständen hingegen nicht auf, denn sie gehört zu den Millionen „ungezählten“ Einwohnern in den USA. Anlässlich der alle zehn Jahre durchgeführten Volkszählung erschien die Fotografie im Dezember 2000 als Teil einer Reportage mit dem Titel „The uncounted“ in der Zeitschrift *Life*.⁷⁴⁸ Regan porträtiert darin unterschiedliche Gesellschaftsgruppen, die in der offiziellen Volkszählung nicht existieren. Der Text von Calvin Baker macht dazu auf die politischen und sozialen Konsequenzen dieses statistischen Irrtums aufmerksam: die Zählungen entscheiden unter anderem über die Anzahl der Repräsentanten der einzelnen Bundesstaaten, über Schul- und Krankenhausbauten und damit über die ökonomischen wie sozialen Ressourcen und Partizipationsmöglichkeiten.

⁷⁴⁷ Holert und Terkessidis formulieren die „Tendenz zur Entsprechung von innerer und äußerer Ordnung“ im Hinblick auf die durch internationale Hilfsorganisationen geplanten und verwalteten Flüchtlingslager. „Idealisierte oder typisierte Vorstellungen von Stammesgemeinschaften oder Zusammenleben der Nationalitäten in einer immer häufiger transnationalen Flüchtlingsbevölkerung werden mit Ordnungsvorstellungen des Rasters und der Symmetrie, mit bestimmten geometrischen Grundrissen und ‚bewährten‘ Formen der Lagerorganisation vermengt“ (in Doßmann; Wenzel 2006, S. 63).

⁷⁴⁸ Lara Jo Regan (Fotografien); Calvin Baker (Text): The uncounted, in: *Life* 23/3 (2000), S. 64–75.

In einem Kommentar zu ihrer preisgekrönten Aufnahme stellt Lara Jo Regan die Intentionen ihrer fotografischen Ästhetik in den Vordergrund. Von der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts inspiriert, versucht sie in einer fotografischen „Poetik des Alltäglichen“ soziale Beobachtungen mit bildästhetischen Kriterien zu verbinden.⁷⁴⁹ Auf der Suche nach dem Bedeutenden, Schönen und Wunderbaren in der vertrauten Wirklichkeit will sie auch die „Heiligkeit“ banaler Geschehen entdecken. Im Dezember 2000 verbrachte sie dazu einen Großteil des Tages bei der Einwandererfamilie, bis sich von den Beobachteten selbst unbemerkt das im Bild festgehaltene „traurige aber schöne menschliche Ballett“ vor ihren Augen entfaltete. Diese harmonische Choreografie der Formen, Farben und Bewegungen steht nicht nur im Widerspruch zu den in der Bildlegende geschilderten Verhältnissen; auf den zweiten Blick erfährt sie im Bild selbst Irritationen:⁷⁵⁰ In dem kargen fensterlosen Raumausschnitt fehlen jegliche häuslichen Einrichtungsgegenstände, die nackte Glühlampe am oberen Bildrand verbreitet nur spärliches Licht. Das Mädchen im Vordergrund wendet sich von der Kamera ab hin zu der in die Arbeit an der Pappmachéfigur versunkenen Mutter. Es sitzt in einem Rollstuhl mit dem Bruder in seinem Rücken, der ihm in sich gekehrt über den Kopf streicht. Etwas nach hinten versetzt steht in der linken Bildhälfte ein zweiter auf das trocknende Papier in seinen Händen blickender Junge. Die vor allem in Mexiko verbreiteten bunt bemalten und mit Süßigkeiten gefüllten Piñatas⁷⁵¹ werden bei Feierlichkeiten von Kindern zerschlagen und finden als eine solche spielerische Attraktion Eingang in die nordamerikanische Kultur. Dagegen bleiben die Kinder mexikanischer Einwanderer nicht nur von der sie umgebenden Konsumwelt und dem sozialen Leben ausgeschlossen, sie entfremden sich auch von den Traditionen aus dem Herkunftsland ihrer Eltern, die nun als Verkaufsgut dem Lebensunterhalt dienen. Die Piñatas symbolisieren eine ursprünglich religiöse Festkultur mit geselligen Zusammenkünften, deren Negativraum hier das Leben in der Immigration bildet. Die Porträtierten erscheinen vereinzelt, indem sie weder Blickkontakt zur Betrachterin suchen noch untereinander durch gegenseitige Blicke verbunden sind. Diese Isolation in der Migration bedeutet einen doppelten Verlust von Heimat und Identität.

Robert Pledge, der Vorsitzende der Wettbewerbsjury im Jahr 2001, begründet die Wahl zum Pressefoto des Jahres mit seiner sinnbildhaften Qualität.⁷⁵² Die Fotografie visualisiere die Wende zu einem neuen Jahrhundert, das im Zeichen der aus den Konflikten

⁷⁴⁹ Lara Jo Regan: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2001, S. 7. Siehe hier auch im Folgenden.

⁷⁵⁰ Siehe dazu auch Robert Pledge: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2001, S. 9.

⁷⁵¹ <http://www.pinatas-fito.com/index.php?inhalt=geschichte> (abgerufen am 15.6.2015).

⁷⁵² Pledge 2001, S. 9. Siehe hier auch im Folgenden.

und Umbrüchen des 20. Jahrhunderts hervorgehenden großen Migrationsbewegungen steht. Zugleich sieht er in der Aufnahme eine pressefotografische Neuorientierung: die Abkehr von der Tradition brutaler Bildikonen zugunsten einer Hinwendung zu „gewöhnlichen Menschen in gewöhnlichen Situationen“. Abgesehen davon, dass damit die Lebenssituation der Immigrantenfamilie als ‚Normalität‘ gewertet wird, lässt sich diese Beobachtung mit Steve McCurrys mehr als fünfzehn Jahre älteren Aufnahme von 1984 im Hinblick auf ihre fotogeschichtliche Bedeutung etwas differenzierter ausführen (Abb. 53). Die Farbfotografie zeigt in einem vergleichbaren Motiv eine Familie in dem großen Flüchtlingscamp im pakistanischen Peshawar. Die Kamera befindet sich im hinteren Bereich des geräumigen Zeltens eines erfolgreichen afghanischen Geschäftsmannes, so informiert die Bildlegende, der Kabul aus „politischen Gründen“ verlassen musste: 1979 intervenierte das sowjetische Militär in Afghanistan und es folgte ein zehnjähriger Krieg gegen die von westlichen und islamischen Staaten unterstützten afghanischen Mudschaheddin-Gruppen. Die sechs Familienmitglieder lagern auf hellen Tüchern und Kissen am Boden, zwischen denen das zentral arrangierte Teegeschirr zum Symbol der Geselligkeit und der Gastfreundschaft wird. Wie in Lara Jo Regans Aufnahme sind die Personen in einzelne Beschäftigungen versunken und nehmen dabei trotz ihrer räumlichen Nähe kaum aufeinander Bezug: sie lesen, schlafen oder schauen in Richtung eines rechts vom Ausgang platzierten Fernsehgerätes. Daneben führt der Blick aus dem warm erleuchteten Refugium im Zeltinneren hinaus auf spärliche Unterkünfte im nächtlichen Freien.

McCurrys Fotografie erhielt wie Regans Aufnahme den ersten Preis in der Kategorie „Daily Life“; zum Pressefoto des Jahres ernannt wurde in diesem Jahr hingegen das von Pablo Bartholomew aufgenommene Bild des aus der Erde geborgenen Gesichtes einer Kinderleiche, Opfer der Chemiekatastrophe im Werk der Union Carbide Corporation im indischen Bhopal am 3. Dezember 1984. Internationale Prominenz erlangte McCurry zudem nicht mit dem Familienbild, sondern durch das aus derselben Reportage stammende Porträt eines afghanischen Flüchtlingsmädchens. Dessen ernstes, von einem roten Baumwollschleier umgebenes Gesicht kündet auf dem Cover der Juniausgabe der Zeitschrift *National Geographic* im Jahr 1985 von dem im Heft folgenden 25-seitigen Artikel über den sowjetisch-afghanischen Krieg.⁷⁵³ Der Text von Debra Denker und Steve McCurrys

⁷⁵³ Steve McCurry (Fotografien); Debra Denker (Text): Along Afghanistan's war frontier, in: *National Geographic* 167/6 (Juni 1985), S. 772–797. Das „Afghan Girl“ gehört zu jenen Bildikonen, die als kanonisches Beispiel einer pressefotografischen Stereotypisierung, Entkontextualisierung und Orientalisierung gelten. In diesem Sinne argumentiert unter anderem Holly Edwards: Cover to cover. The life cycle of an image in contemporary visual culture, in: Mark Reinhardt; Holly Edwards; Erina Duganne (Hg.): *Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain*, Ausst. Kat. Williams College Museum of Art, Chicago 2007,

Fotografien widmen sich insbesondere den Schicksalen afghanischer Flüchtlinge und Kämpfer. In Denkers Artikel bleibt die sowjetische Invasionsmacht der fremde Feind,⁷⁵⁴ während die islamische Bevölkerung auf der Flucht die reisende amerikanische Journalistin immer wieder mit einer selbstaufopferungsvollen Gastfreundschaft in ihren notdürftigen Verhältnissen empfängt. Dementsprechend beschränkt sich die Bildlegende im *National Geographic* nicht auf die im World Press Photo-Archiv genannten Informationen von dem afghanischen Geschäftsmann und seiner Familie aus Kabul. Sie werden als die Familie Farani vorgestellt, die über ausreichend Mittel verfügen, um durch pakistanisches Fernsehen oder den Besuch von Freunden und Verwandten der Realität ihrer Zeltunterkunft im Flüchtlingslager zeitweilig zu entfliehen. Dabei kommen die Frauen den gewohnten häuslichen Tätigkeiten nach: „A constant flow of guests, relatives, and mujahidin keeps the women busy with the teapot.“⁷⁵⁵ In dieser Kontinuität der alltäglichen Rollen und Praktiken im Ausnahmezustand des Krieges changiert die transformative Realität des Fluchtgeschehens. Mit einem ähnlichen Effekt führt Lara Jo Regans Fotografie das Leben in der Immigration im US-amerikanischen Staat Texas als Alltäglichkeit des Notstandes vor Augen. Der Blick auf das Alltägliche in Kriegs- und Krisenzuständen tritt somit nicht erst an der Wende zum 21. Jahrhundert auf. Im World Press Photo-Wettbewerb wird diesem Blick allerdings erst später der Repräsentationswert eines Pressefoto des Jahres zugesprochen.

Robert Pledge spricht in seinem Kommentar zu Regans Porträt von der entscheidenden Bedeutung der Migrationsbewegungen für das 21. Jahrhundert, wobei die „neue soziale Lebenswirklichkeit“ der Migration bereits seit dem Beginn der 1990er Jahre zu beobachten ist.⁷⁵⁶ Die mexikanische Familie im Süden der USA repräsentiert in diesem migrationsgeschichtlichen Zusammenhang die zwischen Herkunfts- und Residenzländern zirkulierenden Transmigranten, mit denen sich die seit dem Zweiten Weltkrieg verstärkt wandelnden Migrationsformen weiter ausdifferenzieren.⁷⁵⁷ Dabei befördern die jüngeren kommunikations- und transporttechnologischen Entwicklungen die Entstehung von „pluri-

S. 75–92. Für eine darüber hinausgehende kritische Auseinandersetzung mit der visuellen Politik des *National Geographic* siehe Catherine A. Lutz; Jane L. Collins: *Reading National Geographic*, Chicago; London 1993.

⁷⁵⁴ Die Begegnung mit den „Invasoren“ beschränkt sich auf das Gespräch mit beziehungsweise das Porträt von zwei Deserteuren der sowjetischen Armee: Denker; McCurry 1985, S. 786 (Fotografie), S. 796f (Text).

⁷⁵⁵ Ebd., S. 781.

⁷⁵⁶ Ludger Pries: *Internationale Migration*, Bielefeld 2001, S. 32.

⁷⁵⁷ Siehe dazu außerdem auch im Folgenden Petrus Han: *Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, Politische Konsequenzen, Perspektiven*, 3., überarb. und aktualisierte Aufl., Stuttgart 2010, S. 73ff.

lokalen sozialen Räumen“,⁷⁵⁸ in denen Migrationen nicht mehr in den dualen Perspektiven der Aus- und der Einwanderung zu verorten sind. Dies gilt insbesondere für die Bedeutung der massenmedialen Wanderung von Bildern und den Transfer von Vorstellungen, durch die Imagination und Projektion zentralen Anteil am Migrationsgeschehen haben.⁷⁵⁹ Gegen die global zunehmende Mobilität gibt es wachsende Widerstände, die der Begriff der „illegalen Migration“ formuliert.⁷⁶⁰ Die Wahrnehmung der Migration als sicherheitspolitisches Risiko, aber auch als kulturelle und ökonomische Bedrohung begann in den USA und der Europäischen Union als den bevorzugten Zielländern bereits in den 1980er Jahren und verstärkte sich in den 1990er Jahren mit der Militarisierung, Technologisierung und Deterritorialisierung der Grenzkontrollen.⁷⁶¹ Die 3.169 Kilometer lange mexikanisch-amerikanische Grenze ist damit ebenso ein Symbol für sozioökonomische Spaltungen und kriminalisierte Mobilität wie für eine lange Tradition der einvernehmlichen transnationalen Beziehungen.⁷⁶² Die selektive US-amerikanische Einwanderungspolitik⁷⁶³ bedingt zahlreiche nicht dokumentierte Grenzüberschreitungen, sodass Mexiko zugleich das Herkunftsland der höchsten legalen wie irregulären Immigration ist.⁷⁶⁴ Anti-Immigrationsgesetze wie der 1994 im Bundesstaat Kalifornien beschlossene Ausschluss nicht dokumentierter Migrantinnen von der öffentlichen Gesundheits- und Sozialfürsorge sowie die Null-Toleranz-Politik der Festnahme und Deportation von irregulären Migranten zwingen nicht nur mehr Menschen in den USA in ein gefährdetes Leben im Untergrund, sie machen auch die Rückreise nach Mexiko zu gefährlich, sodass Familien auf Dauer getrennt bleiben.⁷⁶⁵ Diese politischen und sozialen Realitäten der restriktiven Migrationspolitik bilden die hintergründigen Dissonanzen, die den von Lara Jo Regan fotografierten stimmungsvollen

⁷⁵⁸ Pries 2001, S. 51.

⁷⁵⁹ Arjun Appadurai: Die Kraft der Imagination (The power of imagination, 1991), in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): Projekt Migration, Köln 2003, S. 678–691, hier S. 691 und Holert; Terkessidis 2006 S. 795f.

⁷⁶⁰ Han 2010, S. 116 weist auf die im Englischen mit den Akzentuierungen „undocumented“, „unauthorized“ und „irregular“ verbundenen verschiedenen Rechtsgebiete von Einwanderungs-, Aufenthalts- und Arbeitsrecht hin. In der deutschen Begriffsreflexion wird die illegale Migration als eine rechtliche und politische Konstruktion (das heißt im Sinne der Illegalisierung) beschrieben. Im Rahmen des allgemeinen Rechtssystems bezeichnet die illegale Migration eine Gesetzesübertretung (Serhat Karakayali: Forschung über illegale Migration. Methodologische und theoretische Überlegungen, in: Sabine Hess; Bernd Kasperek (Hg.): Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa, Berlin; Hamburg 2010, S. 265–279, hier S. 266f).

⁷⁶¹ Ariane Chebel d'Appollonia: Frontiers of fear. Immigration and insecurity in the United States and Europe, Ithaca; London 2012.

⁷⁶² Avital Bloch; Ma. Alejandra Rocha Silva: Undocumented immigration between the U.S. and Mexico. The complex development of militarized borders and social responses, in: Mechthild Baumann; Astrid Lorenz; Kerstin Rosenow (Hg.): Crossing and controlling borders. Immigration policies and their impact on migrants' journeys, Opladen; Farmington Hills 2011, S. 159–189, hier S. 165.

⁷⁶³ Hartmut Behr: Zuwanderungspolitik im Nationalstaat. Formen der Eigen- und Fremdbestimmung in den USA, der Bundesrepublik Deutschland und Frankreich, Opladen 1998.

⁷⁶⁴ Bloch; Roach Silva 2011, S. 161f.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 164 und 178.

Moment im migrantischen Alltag begleiten. Während das spärliche Interieur die ökonomisch prekären Lebensverhältnisse andeutet, tritt die soziale Dimension in der ungeklärten Unvollständigkeit des Familienporträts auf, in dem die Figur des Vaters fehlt.

Dieselbe ausgrenzende migrationspolitische Dynamik haben im europäischen Raum insbesondere die Schengener Abkommen institutionalisiert. Mit deren Inkrafttreten wurden ab 1990 die europäischen Außengrenzen verstärkt militarisiert und die Migrationsabwehr in die afrikanischen, karibischen und pazifischen Staaten vorverlagert. Im Juni 2000 und damit im Entstehungsjahr von Regans Porträt der mexikanischen Immigrantin mit ihren Kindern unterzeichnen 77 AKP-Staaten und die Europäische Gemeinschaft das Cotonou-Abkommen, das die Gewährung von Entwicklungshilfe und Investitionen an die Ratifikation von Rückführungsabkommen koppelt.⁷⁶⁶ Während Regans Pressefoto des Jahres die US-amerikanische Migrationspolitik indirekt kritisiert, zeigt die ebenfalls im Jahr 2000 aufgenommene und mit dem ersten Preis der „People in the News stories“ ausgezeichnete Schwarzweißreportage von Matias Costa, wie die Unterdrückung des Migrationsbegehrens durch die europäischen Kontrollsysteme an der spanisch-marokkanischen Grenze eskaliert (Abb. 54a–g).⁷⁶⁷ Die erste Fotografie nimmt die Perspektive eines Mannes an der marokkanischen Küste ein, der über die Straße von Gibraltar zum europäischen Festland blickt (Abb. 54a). Am Horizont des Wassers zeichnet sich der andere Kontinent in undeutlichen Felsen ab: das Sinnbild eines imaginären Europas, auf das sich „die Träume von einer besseren Existenz“⁷⁶⁸ projizieren. Diese Vision wird bereits durch die auf das Meer hinaus führende Aufnahme konterkariert (Abb. 54b). Dort kreist ein spanischer Polizeihubschrauber über dem überfüllten Flüchtlingsboot, das hinter den aufschlagenden Wellen zu verschwinden droht. In dieser Konfrontation materialisiert sich die maritime Grenze und kehrt den Topos des unergründlichen Meeres um, das über Jahrhunderte als ein Raum der grenzenlosen Bewegungsfreiheit idealisiert wurde.⁷⁶⁹ Dabei stellt der Hubschrauber der

⁷⁶⁶ Sabine Hess; Bernd Kasperek: Einleitung. Perspektiven kritischer Migrations- und Grenzregimeforschung, in: dies. (Hg.): Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa, Berlin; Hamburg 2010, S. 7–22, hier S. 9, Anm. 5. Siehe außerdem Paolo Cuttitta: Das europäische Grenzregime. Dynamiken und Wechselwirkungen, in: Sabine Hess; Bernd Kasperek (Hg.): Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa, Berlin; Hamburg 2010, S. 23–40, hier insbes. S. 26f.

⁷⁶⁷ Holert; Terkessidis 2006, S. 19ff. beschäftigen sich ausführlich mit den Transitwegen über Marokko nach Europa. Eine andere Auswahl von Aufnahmen der Reportage präsentiert Costa auf seiner Webseite: <http://www.matiascosta.com/index.php?/work/strangers/> (abgerufen am 19.6.2015). Mit dem Titel „Fremde“ erfolgt dabei im Gegensatz zu der fotografischen Perspektive eine abgrenzende Distanzierung.

⁷⁶⁸ Holert; Terkessidis 2006, S. 38.

⁷⁶⁹ Siehe dazu Charles Heller; Lorenzo Pezzani: Liquid traces. Investigating the deaths of migrants at the EU's maritime frontier, in: Forensic Architecture (Hg.): Forensic. The architecture of public truth, Ausst. Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2014, S. 657–684. Auf der Webseite des Fotografen beginnt die Reportage mit der Ansicht einer Meereslandschaft: <http://www.matiascosta.com/index.php?/work/strangers/> (abgerufen am 3.6.2015).

Grenzpolizei zugleich Rettung und Gefahr dar: Die Menschen entgehen einem möglichen Tod auf See; zugleich scheitert damit der Versuch, den europäischen Kontinent zu erreichen. Denn das grenzpolitische Ziel solcher „Abfangaktionen“ ist die Rücksendung der Flüchtlinge. Die nächste Fotografie visualisiert die Ankunft an der spanischen Küste (Abb. 54c). Eine Gruppe erschöpfter Frauen und Männer verlässt das im Hintergrund am Strand liegende Boot in einem in den Vordergrund führenden Bogen, wo sich drei Männer am Boden aufrichten. Auf ihrer Höhe befindet sich die Kamera, der die beiden äußeren Figuren den Rücken zuwenden, während der junge Mann in der Mitte senkrecht auf dem Bauch liegend seinen Kopf leicht nach vorn hebt, ohne dass sein Blick die Kamera trifft. Umso dringlicher wirkt seine über den hellen Sand ausgestreckte Hand, die die Betrachterin mit einem unmittelbaren Hilfeersuchen konfrontiert, das hier unbeantwortet bleibt.⁷⁷⁰ Diese zwispältige niedrige Aufnahmeperspektive wird in den folgenden Fotografien beibehalten, die die Festnahme oder Bewachung von Migrantinnen durch Polizeibeamte zeigen.

Die Bilder von scheinbar unentdeckten Versuchen irregulärer Grenzübertritte bestimmt das Motiv des Zaunes. In einer untersichtigen, fast abstrakten Fotografie aus Costas Reportage windet sich über die gesamte Bildfläche der Stacheldraht, in dem der Schatten eines Mannes hängt (Abb. 54d). Die Komplexität migrantischer Sichtbarkeit, die in der Aufnahme der in den Fokus der Grenzpolizei geratenen *Boatpeople*⁷⁷¹ als Rettung und Gefahr auftaucht, wird hier zum Problem der fotografischen Visualisierung. Visuelle Aufzeichnungstechnologien gehören im Transitraum zu den Mitteln der Regulation und Kontrolle von Migrationsbewegungen und reproduzieren damit den „Blickwinkel der Polizei, eines geltenden Rechts, einer Wahrheitsinstanz“.⁷⁷² Costas Fotografie vermeidet die Reproduktion dieser Machtdispositive durch die Reduktion auf einen Schatten, der die Gegenwart einer Person zeigt und zugleich schützend ihre Identität verbirgt. Allerdings gehören die Repräsentationstechniken der Verschleierung auch zu den visuellen Stereotypen der Kriminalität und des schamhaften Versteckens,⁷⁷³ sodass sich die fotografische Augenzeugenschaft im migrantischen Transitraum immer wieder zwischen den Deutungen

⁷⁷⁰ Für den Hinweis auf dieses Detail danke ich Malte Goga.

⁷⁷¹ Zur Metapherngeschichte des Flüchtlingsbootes siehe Pamela C. Scorzin: Voice-over image, in: Christine Bischoff; Francesca Falk; Sylvia Kafehsy (Hg.): Images of illegalized immigration. Towards a critical iconology of politics, Bielefeld 2010, S. 101–110.

⁷⁷² Brigitta Kuster: Die Grenze filmen, in: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas, Bielefeld 2007, S. 187–201, hier S. 188.

⁷⁷³ Olaf Berg; Helen Schwenken: Masking, blurring, replacing. Can the undocumented migrant have a face in film?, in: Christine Bischoff; Francesca Falk; Sylvia Kafehsy (Hg.): Images of illegalized immigration. Towards a critical iconology of politics, Bielefeld 2010, S. 111–127, hier S. 111.

der Komplizenschaft und der Illegalisierung zu verfangen droht. Eine zweite Fotografie präsentiert die Grenzpassage nach Spanien mehr als alltägliches Geschäft. Zu sehen ist, wie eine Mutter mit ihrem Kind auf den Armen gefolgt von weiteren Menschen durch den Spalt zwischen zwei Absperrungen drängt (Abb. 54e). Das Gesicht hält sie dabei sorgenvoll gesenkt, während neben ihr ein Mann offenbar mit Geldscheinen in der Hand an der anderen Seite des Zaunes den Durchgang bewacht. Seine Augen werden vom oberen Bildrand abgeschnitten, sodass der mutmaßliche Fluchthelfer unkenntlich bleibt. In diesem Motiv verschiebt sich das Klischee vom kriminellen Schleusertum zur ökonomischen Realität einer alltäglichen „Migrationsdienstleistung“. ⁷⁷⁴ Migration erscheint mit solchen aktuellen Praktiken als „arbeitsteilig organisierte Passage“, die ältere Vorstellungen vom „hehren Fluchthelfer“ ablöst. ⁷⁷⁵

Im Kontrast zu diesem klandestinen Grenzübertritt in leichter Aufsicht ist die Perspektive an einem offiziellen Grenzübergang zwischen Marokko und Spanien verfremdend niedrig gewählt (Abb. 54f). Die rechte Bildhälfte nimmt in extremer Nahsicht und rückseitig der Rumpf eines Beamten mit der Dienstwaffe am Gürtel ein. Er kontrolliert die Papiere einer Frau, die hinter seinen Armen als stark untersichtige und unscharf gezeichnete Figur im langen Mantel unter einem breiten Hut abgebildet ist. Diese eingeschränkte Wahrnehmung und zufällige Bildästhetik verweisen auf den fotogeschichtlichen Topos der versteckten Kamera, den Walker Evans’ „Subway portraits“ aus den Jahren von 1938 bis 1941 begründet haben (Abb. 55). ⁷⁷⁶ Evans fotografierte mit einer unter seinem Überzieher verborgenen Kamera Fahrgäste in der New Yorker Untergrundbahn ohne deren Wissen, woraus eine Porträtserie von Passanten in der charakteristischen leichten Untersicht entstand. Mit dieser heimlichen Perspektive führt Costas Fotokamera den Verdacht des Klandestinen an dem offiziellen Grenzübergang im spanischen Ceuta ein, wobei die Aufnahme gleichermaßen vor dem Polizisten wie vor der Passantin verborgen bleibt. Dadurch findet eine ästhetische Verschränkung der Reisewege von Flüchtlingen und Touristen, von Pendlern und Wanderarbeiterinnen statt, die unterschiedliche soziale und rechtliche Moda-

⁷⁷⁴ Holert; Terkessidis 2006, S. 67.

⁷⁷⁵ Zur Politik der „Umwertung des hehren Fluchthelfers zum kriminellen Schleuser“ siehe Farida Heuck; Ralf Homann; Manuela Unverdorben: SCHLEUSER.NET Der Bundesverband Schleppen&Schleusen. Mobilität ist unser Ziel!, in: Beatrice von Bismarck (Hg.): Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone, Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Köln 2005, S. 103–112, Zitate auf S. 103 und 107.

⁷⁷⁶ Walker Evans: *Many are called*, mit einer Einleitung von James Agee, Boston; Cambridge 1966.

litäten von Mobilität repräsentieren.⁷⁷⁷ Die Selbstverständlichkeit dieser Unterscheidungen verwirrt sich in den fotografischen Sichtbarkeitsverhältnissen, sodass durch die regulären Kontrollen an der Grenzstation zwischen Europa und Afrika jede Passantin als potentielle Grenzverletzerin erscheint. Eine weitere Dimension dieser Verwirrung beschließt Costas Reportage im World Press Photo-Archiv mit dem Porträt eines Mannes, der an den Zugwaggon gestützt die Abfahrt abwartet (Abb. 54g). Die Bildlegende informiert weder über die Umstände noch das Ziel seiner Reise. Auf dem Bahnhof der spanischen Hafenstadt Algeciras kreuzt die Route des mutmaßlichen Migranten die Wege anderer Reisender. Diese physische und räumliche Begegnung wird in der Konfrontation mit dem in sich gekehrten, an der Kamera vorbei gerichteten Blick zu einem Erlebnis der fundamentalen Ungleichheit, die in der Trennung staatlich regulierter Bewegungsräume von „Legalität“ und „Illegalität“ liegt. Demzufolge produziert Mobilität ebenso Gleichheit wie Differenz: Einerseits wachsen die Möglichkeiten des globalen Transfers von Personen, Waren und Ideen beständig; parallel dazu wird jedoch die Bewegungsfreiheit vieler Menschen politisch und ökonomisch immer weiter beschränkt. Mobilität ist darum weniger ein Allgemeingut oder universeller Wert als eine schwer umkämpfte Ressource.⁷⁷⁸

Die disparaten Sphären der Mobilität treffen im World Press Photo-Archiv in Arturo Rodríguez' am Strand von La Tejita auf Teneriffa entstandenen Reportage in einer spektakulären Unmittelbarkeit aufeinander (Abb. 56a–b). Am 3. August 2006 landen am helllichten Tage Migranten aus dem südlichen Afrika in Holzbooten im Urlauberparadies der kanarischen Inselküste. Die zwölf Farbaufnahmen variieren immer wieder das Motiv der Begegnung zwischen den jungen Männern, mager und in Decken gehüllt, und den leicht bekleideten Badetouristen, gut genährt und braun gebrannt, neben den uniformierten Mitarbeitern des Roten Kreuzes. Im Gegensatz zu den medial weit verbreiteten Szenarien der Bedrohung einer migrantischen Invasion in die Welt des Wohlstands sind die Migranten ausnahmslos als Objekte der Fürsorge gezeigt.⁷⁷⁹ Die Urlauberinnen reichen ihnen Wasser, schützen sie vor der Sonne, legen Verbände an, stützen ihre kraftlosen Körper,

⁷⁷⁷ Alexandra Karentzos; Alma-Elisa Kittner; Julia Reuter (Hg.): *Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration*, Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010 und Holert; *Terkessidis 2006*, hier insbes. die Einleitung.

⁷⁷⁸ Vgl. Julia Reuter: Einführung. *Tourismus und Migration*, in: Alexandra Karentzos; Alma-Elisa Kittner; Julia Reuter (Hg.): *Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration*, Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010, S. 13–18, hier S. 15.

⁷⁷⁹ Zum medizinischen Diskurs der Repräsentation von Migration siehe Fancesca Falk: *Invasion, infection, invisibility. An iconology of illegalized immigration*, in: Christine Bischoff; Francesca Falk; Sylvia Kafehsy (Hg.): *Images of illegalized immigration. Towards a critical iconology of politics*, Bielefeld 2010, S. 83–99 und Vanessa Pupavac: *Refugee advocacy, traumatic representations and political disenchantment*, in: *Government and Opposition* 43/2 (2008), S. 270–292. Vgl. auch Holert; *Terkessidis 2006*, S. 13.

sodass die Migranten als Patienten und Opfer erscheinen. In einigen Gesichtern der Badegäste zeichnet sich eine Helfereuphorie ab, die in den erschöpften Mienen der Geretteten keinen Widerhall findet. Den Eindruck einer unmittelbaren Begegnung irritieren vor allem die in den Bildern immer wieder auftauchenden weißen Latexhandschuhe, mit denen sich viele der freiwilligen Helfer vor Infektionen schützen. Sie sind Zeichen eines medizinischen Diskurses, dessen grenzpolitische Funktion eine lange Tradition besitzt. Diese reicht bis zu den Quarantänelagern im späten 19. Jahrhundert zurück, die zur Untersuchung und Desinfizierung von Emigranten eingerichtet wurden.⁷⁸⁰ In der fürsorgenden Begegnung hebt sich die Trennung der unterschiedlichen Räume der Mobilität somit nur oberflächlich auf: Während die Touristen in ihre Hotels zurückkehren, werden die Migranten von der Polizei in ein Lager bei Santa Cruz transportiert.⁷⁸¹ Der medialen Präsenz des außergewöhnlichen Zusammentreffens von Migranten und Touristinnen am Strand von Teneriffa steht dabei ihre unsichtbare alltägliche Verschränkung in der ökonomischen Realität des Pauschaltourismus gegenüber. Dessen Bedarf an billigen Arbeitskräften macht diese zu einem Hauptexportgut wirtschaftsschwacher Staaten, deren Entwicklung dadurch immer weiter gehemmt wird.⁷⁸²

Die der Öffentlichkeit in ihrer alltäglichen Realität oft entzogene andere Seite der Ereignisse visualisiert im World Press Photo-Archiv die mit dem zweiten Preis der „Spot News“ ausgezeichnete Aufnahme von Rodríguez, die nur einen Monat nach den Szenen am Strand auf der kanarischen Insel entstanden ist (Abb. 57). Während die Farbreportage der Gestrandeten mit dem zweiten Preis der „People in the News stories“ der Ästhetik von Urlaubsfotos entspricht, indem sie Schnappschüsse des hektischen Treibens am Wasser im gleißenden Sonnenlicht zeigt, besteht dieses beinahe monochrome Einzelbild fast ausschließlich aus Schatten. Die obere Hälfte des Hochformates nimmt eine graugrüne Wand ein, an der links die Form eines Segelbootes im versenkten Relief eingelassen ist und sich rechts der riesenhafte Schatten eines leicht vornüber gebeugten Oberkörpers im Profil erhebt. Darunter tauchen aus dem undifferenzierten Dunkel Gesichtspartien von zwei jungen Männern auf. Der hintere hat seinen Kopf zur Seite gewendet, während der vordere

⁷⁸⁰ Doßmann; Wenzel 2006, S. 165.

⁷⁸¹ Holert; Terkessidis 2006, S. 9.

⁷⁸² Reuter 2010, S. 14 und Holert; Terkessidis 2006, S. 126. Von einer „Dialektik der Mobilität“ als Quelle der Ausbeutung mobiler Arbeitskräfte und als Quelle der Flucht aus Ausbeutungs- und Unterdrückungsverhältnissen sprechen Manuela Bojadžijev; Serhat Karakayalı: Autonomie der Migration. 10 Thesen zu einer Methode, in: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas, Bielefeld 2007, S. 203–209, hier S. 209. Holert und Terkessidis sehen außerdem eine ideologische Verwandtschaft zwischen Tourismus und Migration in Bezug auf das anfängliche Image der Urlaubermassen als eine „Flut von Barbaren“ und hinsichtlich des Fluchtmotivs im Sinne der vor der Enge des Arbeitsalltags fliehenden Urlauberinnen (Holert; Terkessidis 2006, S. 242f).

einen transparenten Becher zum Mund führt und dabei hinauf, über den Fotografen hinweg blickt. Die Bildlegende kommentiert diese gegenstandsarme Szenerie am Hafen von Los Abrigos, wo afrikanische Immigranten auf ihre Überführung in eine Polizeiwache und dann den Weitertransport in ein Auffanglager warten, um anschließend entweder in ihr Heimatland zurückgebracht oder auf das europäische Festland weitergeschickt zu werden. Nach offiziellen Schätzungen habe sich 2006 die undokumentierte Immigration auf ein Fünffaches des Vorjahres erhöht, wobei der Text im Jahrbuch dazu im Unterschied zu den Informationen auf der Webseite weiter ausführt, dass die europäische Grenzkontrollagentur (Frontex) durch die spanische paramilitärische Polizeieinheit Guardia Civil mit Booten und Hubschraubern Flüchtlingsboote abfängt und an die afrikanische Küste zurückbringt.⁷⁸³ In Rodríguez' Fotografie werden die Gestalten durch die optische Reduktion zu grafischen oder fragmentierten Erscheinungen, die weniger auf diese Ereignisse an der Grenze zwischen Afrika und Europa als auf deren eingeschränkte Sichtbarkeit verweisen. Im Kontrast zu der Unbestimmtheit der Figuren und des Raumes steht die klare Abstraktion des Segelbootes. Dessen geometrische Zeichenhaftigkeit wird inmitten des ereignislosen Wartens zum Signum der Geschichten von vergangenen und zukünftigen Migrationsversuchen. Dabei vermittelt die darin mitwirkende Naivität einer Kinderzeichnung die von keiner grenzpolitischen Macht aufzuhaltende Vision eines besseren Lebens, für die Menschen immer wieder die lebensgefährliche Reise auf sich nehmen.

Mit Jodi Biebers Reportage aus dem Jahr 2000, ausgezeichnet mit dem ersten Preis der „Daily Life stories“, differenziert sich das Bild der Migration am Anfang des 21. Jahrhunderts im World Press Photo-Archiv weiter aus (Abb. 58a–d). Biebers Schwarzweißfotografien über die Festnahme und Abschiebung illegalisierter Migranten in Südafrika erweitern nicht nur die geografische Perspektive; sie korrigieren die falsche Vorstellung von den nach Europa migrierenden Massen. Während die meisten Menschen in Afrika vor lokalen Gewaltausbrüchen in Nachbarländer fliehen,⁷⁸⁴ ist Südafrika der Bildlegende zufolge seit den ersten freien Wahlen 1994 ein begehrtes Migrationsziel. Rund 180.000 Migranten werden jährlich abgeschoben. Biebers Reportage vollzieht in zwölf Aufnahmen mit beige-fügten Erläuterungen den unfreiwilligen Rückweg der als illegal verdächtigten Migranten aus beziehungsweise nach Mosambik nach.⁷⁸⁵ Dieser ‚Heimweg‘ beginnt im Februar 2000 mit der rückseitig aufgenommenen Festnahme eines Mannes im Johannesburger Stadtteil

⁷⁸³ World Press Photo Yearbook 2007, S. 11.

⁷⁸⁴ Vgl. Holert; Terkessidis 2006, S. 26.

⁷⁸⁵ Die gesamte Reportage mit 22 Aufnahmen und einem etwas ausführlicheren Text ist auf Biebers Webseite zu sehen, <http://www.jodibieber.com/index.php?pageID=12&navLay=10> (abgerufen am 22.2.2015).

Hillbrow, wo viele undokumentierte Einwanderer leben, und setzt sich fort im Inneren eines vergitterten Polizeiwagens, wo eine festgenommene Frau im Gegenlicht ihren Kopf in die Hand stützt (Abb. 58a). Darauf folgt ein Blick durch die Maschen des das Repatriierungslager Lindela nördlich von Johannesburg umgrenzenden Stacheldrahtzaunes, hinter dem die inhaftierten Migranten in einer Doppelreihe warten. Die Reihe der Wartenden kehrt in der nächsten Aufnahme in schemenhaften Umrissen hinter dem Bildschirm eines Computers wieder, auf dem die Maske einer Datenbank leuchtet (Abb. 58b). An die digitale Registrierung im Rückführungslager schließen sich mehrere Fotografien des Rücktransports in Lastwagen und Zügen an. Darunter ist auch die unscharfe Aufnahme eines Mannes, der sich auf dem Sprung aus dem fahrenden Zug befindet (Abb. 58c). Den Eindruck eines spektakulären Fluchtversuchs enttäuscht die Bildlegende mit dem Hinweis, dass Ermittlungen gegen Polizisten wegen des Verdachts der Bestechlichkeit laufen. Die Reportage endet im World Press Photo-Archiv mit zwei im April 2000 in Mosambik entstandenen Aufnahmen, dem Ziel der Rückreise.

Das Schlussbild besteht vor allem aus in- und übereinander gestaffelten Rahmen (Abb. 58d).⁷⁸⁶ Durch die fleckige Wand führt ein schmaler Türrahmen mit einem zur Seite gerafften Vorhang und den gerahmten Porträts von zwei Männern unterschiedlichen Alters an den beiden oberen Ecken. In dem elliptisch erleuchteten Feld des hinteren Raumes steht der Schatten einer Mutter mit ihrem Kind. Bis auf das kleine Rechteck eines Bildes an der Rückwand ist der Raum kahl und leer. Die Rückkehr in das ehemalige Zuhause erscheint damit nicht als Heimkunft. Es sind verlassene Landschaften, die keinen Abschied, sondern die Aufgabe des hier geführten Lebens bedeuten. Die Fotografie aus Mosambik visualisiert somit gleichzeitig Ankunft und Abreise. In ihr fügen sich Migration und Abschiebung zu einem unendlichen Kreislauf zusammen, den Biebers Reportage nicht als einzelnes biografisches Schicksal zeigt. Die Stationen dieses Kreises markieren die Institutionalisierung von Grenzregimen und Praktiken der Migrationskontrolle, durch die die individuellen Migrationsprojekte in austauschbare Zirkulationen geraten.⁷⁸⁷ Das den Radius bestimmende nationalstaatliche Grenzregime tritt dabei nicht wie bei Costa als ein geografischer Grenzverlauf auf, sondern dehnt sich durch die Institutionen der Polizei räumlich bis in das Innere der Städte aus.⁷⁸⁸

⁷⁸⁶ Die Fotografie ist im World Press Photo-Archiv offenbar seitenverkehrt abgebildet.

⁷⁸⁷ Sabine Hess; Vassilis Tsianos: Ethnographische Grenzregimeanalyse. Eine Methode der Autonomie der Migration, in: dies.; Bernd Kasperek (Hg.): Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa, Berlin; Hamburg 2010, S. 243–264.

⁷⁸⁸ Holert; Terkessidis 2006, S. 255.

Fotografische Migrationen

Die betrachteten Bilder des migrantischen Transitraumes unterscheiden sich in ihren Blickwinkeln und nehmen dennoch eine gemeinsame Position der fotografischen Augenzeugenschaft ein, deren rechtliche und soziale Sicherheit sich von den prekären Migrationsverhältnissen abgrenzt. Diese sichere Verortung außerhalb der dargestellten Transformationen ermöglicht in den Reportagen den Wechsel der Standpunkte mit Überblicken, Innen- und Außensichten und reguliert dadurch perspektivisch Rezeptionsprozesse der Identifikation und Distanzierung. In Olivier Jobards Langzeitreportage über Kingsley Kums Weg von Kamerun über Nigeria, den Niger, Algerien, Marokko, Spanien bis nach Frankreich verschiebt sich die fotografische Augenzeugenschaft zur aktiven Teilnahme am Migrationsgeschehen (Abb. 59a–f). Dabei macht die Kamera die klandestine Migration sichtbar, indem sie zugleich ihre elementarste Bedingung der Verborgenheit gefährdet und so das transitorische Terrain der undokumentierten Migration fotografisch mit hervorbringt. Die in der deutschen Fassung unter dem Titel „Die kühne Reise des Kingsley Kum. Aus dem Tagebuch eines Flüchtlings“ im *GEO* Magazin erschienene Reportage entstand im Zeitraum von Mai bis Oktober 2004⁷⁸⁹ und erhielt im World Press Photo-Wettbewerb den ersten Preis der „Contemporary Issues stories“.⁷⁹⁰ Jobards Fotografien werden von Kums durch einen *GEO*-Redakteur überarbeitete Tagebucheinträge begleitet, die mit seiner Ankunft in einem spanischen Flüchtlingslager am 5. Oktober 2004 enden. Ein Epilog informiert über Kums weiteren Weg bis nach Paris, wo er kamerunische Freunde und einen Job findet, schließlich dank des Gnadengesuches des Fotografen beim Präfekten von Paris im Juli 2005 eine Aufenthaltserlaubnis erhält. Damit erfüllt sich die vage Verheißung des am Beginn der Reise geschlossenen Paktes zwischen dem französischen Fotografen und dem 22 Jahre jungen kamerunischen Rettungsschwimmer: Kum wird zum Protagonisten von Jobards Reportage über die Migrationsroute durch die Sahara nach Europa, wofür ihm der Fotograf jedoch keinerlei finanzielle oder andere Unterstützung in Aussicht stellt. Diese Vorbemerkung signalisiert die Authentizität der Reportage, verschweigt jedoch nicht

⁷⁸⁹ Olivier Jobard (Fotografien); Kingsley Kum (Text); Ariel Hauptmeier (Textredaktion): Die kühne Reise des Kingsley Kum. Aus dem Tagebuch eines Flüchtlings, in: *GEO* 12/2005, S. 90–12. Die Fotoreportage ist unter variierenden Titeln und mit verschiedenen Texten in weiteren englischen, französischen und italienischen Zeitschriften erschienen (vgl. http://www.olivierjobard.com/reportage_0_0_38_1_0_PUBLICATIONS (abgerufen am 3.6.2015) sowie als französische Buchedition: Olivier Jobard (Fotografien); Florence Saugues (Text): Kingsley. Carnet de route d'un immigrant clandestin, Paris 2006. Außerdem befinden sich 16 Inkjet-Drucke der Reportage in der Sammlung des Musée de l'histoire de l'immigration in Paris: <http://www.histoire-immigration.fr/musee/collections/kingsley-carnet-de-route-d-un-immigrant-clandestin> (abgerufen am 3.6.2015).

⁷⁹⁰ Diese Preiskategorie wurde im Jahr 2003 eingeführt.

Kums Motivation, der sich von der gemeinsamen Reise mit dem Europäer einen späteren Nutzen verspricht.

In einigen Fotografien scheint der Fotograf von den lebensgefährlichen Extremsituationen selbst betroffen zu sein. Diese Unmittelbarkeit vermittelt insbesondere das Wasserschöpfen im auf dem Atlantik treibenden undichten Holzboot (Abb. 59e). Die kurze editorische Notiz am Ende des *GEO*-Artikels spricht von Jobards Suche nach der Gefahr, um, so der Anspruch des Fotografen, „starke Geschichten“ zu erzählen.⁷⁹¹ Durch diese Bemerkung wird die im Text und in den Bildern gegenwärtige existentielle Bedrohung zum Bestandteil eines „alternativen Abenteuertrips durch Afrika“,⁷⁹² in dem die Mobilitätskategorien der Migration und des Traveller-Tourismus interferieren. Die Reportage im Format der Photostory gehört zum journalistischen Genre der Migrations-Odyssee, die Ende der 1990er Jahre erstmals in Wochenbeilagen spanischer Zeitungen und später in internationalen Magazinen erscheinen: „So geraten die subsaharischen Migranten auf ihrer langen Wanderung nach Europa nicht nur ins Visier von Wärmekameras und Nachtsichtgeräten, sondern werden gleichzeitig zu Objekten eines ästhetisierenden Blicks der Medien.“⁷⁹³ Bei dieser projizierten Abenteuerperspektive handelt es sich jedoch zum Teil auch um eine migrantische Selbstwahrnehmung. Auf ihrer Forschungsreise durch die marokkanischen „Landschaften des Transits“⁷⁹⁴ begegnen Tom Holert und Mark Terkessidis jungen Männern, die nach ihrer Festnahme und Rückführung immer wieder die gefährliche Tour zu den kanarischen Inseln unternehmen und von diesem Kreislauf „wie von einer Extremsportart“ sprechen: „Europa ist nur noch der Name eines Abenteuers, das die Langeweile des Alltags durchbricht.“⁷⁹⁵ Diese Migranten lassen sich nicht mehr nach geografischen Herkunfts- und Zielorten klassifizieren, der Transit bildet ihren Lebensraum.⁷⁹⁶ Zu dieser migrantischen Wirklichkeit gehören nicht nur die Grenzübertritte und Flüchtlingsunterkünfte, sondern auch die imaginären und materiellen Bilder sowie die erzählten und geträumten Geschichten.

⁷⁹¹ Jobard zitiert in Jobard; Kum; Hauptmeier 2005, S. 112.

⁷⁹² Holert; Terkessidis 2006, S. 246.

⁷⁹³ Ebd., S. 246. Vgl. auch die kritischen Bemerkungen zum Genre des dokumentarischen Migrationsfilms von Kuster 2007, S. 191ff.: „Eine Kamera, die sich dem Geschehen anheim gibt, in den Fluss der Ereignisse einsteigt, mitschwimmt, (relativ) nichteingreifend ist und improvisiert, ohne dieses ‚Dabei-Sein‘ als favorisierten Ort der Herstellung von Bildern zu kennzeichnen, schlägt [...] in ein System der Reproduktion der bifurkatorischen Grenze um“ (ebd., S. 192).

⁷⁹⁴ Holert; Terkessidis in Doßmann; Wenzel 2006, S. 64.

⁷⁹⁵ Holert; Terkessidis 2006, S. 38.

⁷⁹⁶ Felicitas Hillmann: Migration als räumliche Definitionsmacht? Beiträge zu einer neuen Geographie der Migration in Europa, Stuttgart; München 2007, S. 28.

Die ethische und politische Funktion des von Holert und Terkessidis beschriebenen „ästhetisierenden Blicks der Medien“ beschränkt sich nicht auf Instrumentalisierungs- und Trivialisierungsprozesse. Das westliche Mediensystem eignet sich die migrantische Realität in einer Abenteuererzählung an, sodass der Flüchtling in der Migrations-Photostory zur Identifikationsfigur avanciert. Die migrantische Existenz bietet ein Identitätskonzept für die Herausforderungen der globalisierten Lebenswelt, in der das Paradigma der Mobilität das Ideal der Sesshaftigkeit ablöst.⁷⁹⁷ Diese auch in der jüngeren transnationalen Migrationsforschung vorangebrachte Perspektive betrachtet Migrantinnen als Protagonistinnen gesellschaftlicher Veränderungen, als Akteure in einem flexiblen Beziehungsnetzwerk und damit als „Vorreiter einer post-nationalen Konzeption von Identität“.⁷⁹⁸ Zugleich repräsentiert der Migrant aber auch den Prototyp des marginalisierten und entfremdeten Subjektes in der ökonomisierten Gesellschaft. Diese erweiterten politischen und kulturellen Migrationsdiskurse zeichnen sich ab den 1990er Jahren auch in dem zunehmenden Interesse der Kunst ab, in der der Flüchtling zum Teil eine ähnliche referentielle Funktion einnimmt wie Figuren des Nomadentums oder des Exils. Im Zusammenhang mit den parallel dazu vermehrten Interessenvertretungen von Flüchtlingen stellt Vanessa Pupavac fest, dass sich die ambivalente Repräsentation des Migranten als außerordentlich talentiert oder hochgefährdet traumatisiert grundsätzlich von der Figur des Flüchtlings im Kalten Krieg unterscheidet: Jene, die aus den ehemaligen sowjetischen Ländern und der DDR in den Westen flohen, galten als heldenhafte Dissidenten, denen eine hohe politische Identität und Handlungsmacht zugesprochen wurde.⁷⁹⁹ Der traumatisierte wie auch der talentierte Migrant bleiben dagegen Objekte protektiver und fürsorglicher Maßnahmen, während diese Repräsentationspolitiken den „unappealing, untalented, unskilled asylum seeker with culturally repellent views and habits“ noch weiter an den Rand drängen.⁸⁰⁰

Olivier Jobard führt den Ursprung seines fotografischen Interesses für Migrationsbewegungen auf die Begegnungen mit Flüchtlingen im Jahr 2000 zurück, die er in dem vom Roten Kreuz betreuten und zwei Jahre später geschlossenen Lager in der Nähe der nordfranzösischen Stadt Sangatte traf.⁸⁰¹ Jobard betont, dass die Herkunftsländer dieser Men-

⁷⁹⁷ Klaus Müller-Richter: Einleitung, in: ders.; Ramona Uritescu-Lombard (Hg.): *Imaginäre Topografien. Migration und Verortung*, Bielefeld 2007, S. 11–31, hier S. 14

⁷⁹⁸ Christian Kravagna: Politische Gefühle. Emily Jacir: Eine Kunst der Diaspora, in: Beatrice von Bismarck (Hg.): *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Köln 2005, S. 209–221, hier S. 209. Vgl. hier auch im Folgenden.

⁷⁹⁹ Pupavac 2008, S. 272f.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 285.

⁸⁰¹ http://www.olivierjobard.com/page_0_0_30_1_BIO (abgerufen am 3.6.2015), siehe hier auch im Folgenden.

schen oft den Krisenregionen entsprachen, in die er als Reporter gereist war, ohne aber nach den individuellen Folgen des Krieges zu fragen. Mit dieser Erklärung forciert er die in der Medienkritik etablierte Polarisierung eines oberflächlichen Aktualitätsjournalismus gegenüber der sorgfältigen Langzeitreportage; im Sinne der letzteren verfolgt er nach der Arbeit mit Kingsley Kum weitere Migrationsrouten nach und durch Europa. Gemeinsam mit der Journalistin Claire Billet begleitet Jobard 2013 einige Etappen der Flucht von Rohani und Fawad aus Afghanistan. Das *GEO* Magazin publiziert die Reportage im Mai 2014. Beide Männer fliehen, da sie aufgrund ihrer Zusammenarbeit mit der US-amerikanischen Armee von den Taliban Morddrohungen erhalten.⁸⁰² Sie passieren Pakistan und Iran auf dem Weg in die Türkei, wo sie bei dem Versuch, nach Griechenland überzusetzen, festgenommen werden. Rohani wird nach Afghanistan ausgewiesen, Fawad befindet sich nach seiner Weiterreise über Italien und Frankreich dreieinhalb Monate nach seinem Aufbruch in einem Asylbewerberheim im deutschen Saarland. Die Aufnahmen repräsentieren die einzelnen im Text geschilderten Etappen: Am Anfang ein letzter Blick über die Dächer von Kabul, das Treffen mit dem verummten Schleuser, der Abschied von den Kindern, darauf folgen Ansichten von Unterkünften, Fußmärschen, Wartestationen, unterbrochen von einer Karte des Reiseverlaufs und einer Infografik über Migrationsstatistiken. Dazwischen liegen immer wieder die Abschnitte, in denen sich Billet und Jobard von den Migranten trennen. Bild und Text entwickeln daher nicht die dichte narrative Dynamik, die die Reportage über Kingsley Kum charakterisiert.

Die einzelnen Fotografien von der Flucht aus Afghanistan wirken vor allem durch ihre intensive Farbqualität mit einer auffallenden Verschiebung im roten Farbspektrum in ein grelles Magenta. Dies irritiert besonders im Schlussbild der Flüchtlingsunterkunft in Lebach (Abb. 60): Parallel zur Bildfläche befindet sich ein Etagenbett; unten sitzt Fawad auf seine Knie gestützt, sein Körper frontal zur Kamera gerichtet, während er den Kopf seitlich nach unten wendet. Seine Jogginghose und das T-Shirt strahlen in satten Meeres- und Himmelblautönen, die mit dem Fenstervorhang rechts im Bild korrespondieren. Kontrastierend dazu leuchtet das Bettlaken in Magenta, darauf eine Decke in einem Bezug mit großen grünen, gelben und orangenen Karos. Das Pastellgelb der Rückwand bildet einen plastischen Hintergrund, während die unscharfe Zeichnung von Tisch und Stuhl in schwarz und braun im rechten Vordergrund unscheinbar bleibt. Die aufwertende Farbinintensität erinnert in ihrem Kontrast zu dem spartanisch eingerichteten Raum an William

⁸⁰² Claire Billet (Text); Olivier Jobard (Fotografien): Freiheit oder Tod, in: *GEO* 5/2014, S. 46–70. Da die Familiennamen der beiden Männer im Text nicht genannt sind, müssen hier abweichend von der Bezeichnung aller anderen Personen die Vornamen verwendet werden.

Egglestons künstlerisches Konzept, der in den 1970er Jahren das kommerzielle Dye-Transfer-Edeldruckverfahren auf profane Alltagsansichten aus den US-amerikanischen Südstaaten anwandte und damit die Farbfotografie im Museum etablierte.⁸⁰³ Während dies bei Eggleston zur Entdeckung einer neuen visuellen Realität des Gewöhnlichen und Banalen führte, steht die reiche Farbenpracht in Jobards Reportage in einem ungelösten Widerspruch zu Farwads im Text geschilderten depressiven Gemütszustand: Nach den enormen Anstrengungen der Flucht ist er zur Untätigkeit an diesem Ort gezwungen; er darf die Stadt nicht verlassen, weder arbeiten noch eine Schule besuchen. Er gerät in die totale Isolation, wenn er in Telefonaten mit seiner Familie in Afghanistan diese verzweifelte Situation verheimlicht, um die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht zu enttäuschen.

Im Gegensatz zu diesem unglücklichen Ende beschließt Jobards ältere Reportage über die afrikanische Migrationsroute im *GEO* Magazin die Aufnahme des erfreuten Wiedersehens von Kingsley Kum und seinem Schulfreund Francis in Paris. Das Lachen und die Rührung der beiden jungen Männer visualisieren eine optimistische Perspektive. Die Polarität der Schlussbilder steht im Zusammenhang mit einem fundamentalen Unterschied der fotografischen Praktiken: Anders als die über die Fotografien hinausweisende Verbindung von Jobard und Kum bleibt in der Reportage über Farwads Flucht aus Afghanistan der Erfolg des journalistischen Projektes unabhängig von dem Gelingen des dargestellten Migrationsvorhabens. Darauf deutet bereits die auf ausgewählte Etappen begrenzte Begegnung hin; die editorische Notiz am Ende des Artikels vermittelt dies in einem Statement: „Ständig fürchteten Claire Billet und Fotograf Olivier Jobard, als Journalisten aufzufliegen. Doch als sie sich schließlich der türkischen Küstenwache zu erkennen gaben, wurde ihnen nicht geglaubt.“⁸⁰⁴ Die polizeiliche Aufklärung ihrer Identität bedeutet für die Migranten die finale Bedrohung, während dies für die Journalistin und den Fotografen einen letzten Ausweg darstellt, um sich selbst und ihr Reportageprojekt zu retten.

Trotz der inhaltlichen und methodischen Unterschiede führen die beiden im Abstand von neun Jahren in derselben Zeitschrift publizierten Fotoreportagen nicht nur die Kontinuität von Jobards fotografischer Arbeit vor Augen; neben dem monografischen Aspekt bilden sie die anhaltende Aktualität und Faszination der Migration als fotografisches Sujet

⁸⁰³ Einen Überblick über Egglestons künstlerische Karriere gibt Thomas Weski: „I can’t fly, but I can make experiments“, in: Elisabeth Sussmann; Thomas Weski (Hg.): William Eggleston, democratic camera. Photographs and video, 1961–2008, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York; Haus der Kunst, München, New Haven; London 2008, S. 1–19.

⁸⁰⁴ Jobard; Billet 2014, S. 70.

ab.⁸⁰⁵ Darin tritt die immer gleiche „narrative Figur des Begleitens während der Passage“⁸⁰⁶ auf, die im Verhältnis zu dem dargestellten Transitgeschehen eine paradoxe Starrheit aufweist. Im Modus des Dabseins wiederholen und verstetigen sich Bilder und generalisieren dadurch die Fluchterfahrung. Zudem entsteht in der genrebildenden Perspektive des Reiseerlebnisses ein entpolitisiertes Bild der Migration, das mit dem dominierenden Motiv der physischen Fortbewegung die ökonomischen, politischen und sozialen Ebenen der Migration ignoriert. Diese beiden Aspekte der erstarrten beziehungsweise erstarrenden Repräsentation üben auch eine politische Machtfunktion aus; die Bilder und Geschichten der abenteuerlichen Reise können die irregulären Phänomene von Flucht und Migration sowohl räumlich als auch diskursiv kontrollieren.⁸⁰⁷ Gegen eine solche Instrumentalisierung und Trivialisierung des individuellen Migrationsprojektes als unterhaltsame Abenteuergeschichte wendet sich das am Ende der Kingsley Kum-Reportage abgebildete Doppelporträt von Kum und Jobard, das die geteilte Autorschaft von Immigrant und Fotograf unterstreicht. Kum bleibt nicht das stumme Objekt einer Bildgeschichte, seine Tagebucheinträge begleiten Jobards Fotografien. Den deutschsprachigen Leserinnen vermittelt diese Korrelation von bezeugendem Bild und bekennendem Text den größtmöglichen Authentizitätseffekt.

Die Überzeugungskraft der transnationalen Autorschaft gerät in den letzten Zeilen des Epiloges zur Reportage in eine unerwartete Schiefelage: „Manchmal telefoniert er [Kingsley Kum] mit seinen Freunden in Limbe, an der Atlantikküste Kameruns. Erzählt ihnen, wie lebensgefährlich seine Reise war und wie schwierig das Leben in Europa ist. Sie glauben ihm nicht.“⁸⁰⁸ Hier steht die Authentizität des Erlebnisberichtes am Telefon im Widerstreit mit den in Kamerun gegenwärtigen Bildern von einem besseren Leben in Europa. Diese besitzen für die Daheimgebliebenen eine höhere Evidenz als das im fernen Europa bezeugte Wort eines Bekannten. Nach der Überwindung zahlreicher geografischer und politischer Grenzen enden Jobards Reportagen von 2004 und 2013 mit der Gegenwart von unüberwindlichen sozialen Barrieren; damit verbunden ist eine auf die Realität der beiden dargestellten Migrationswege folgende relative Wirklichkeit des Gezeigten, Gesagten und

⁸⁰⁵ Claire Billets Text drückt diese Faszination in bildhaften Formulierungen aus, die sich zu Beginn des Artikels in einer anschaulichen Landschaftsschilderung finden: „Nun liegt das Meer vor ihnen, schwarz und unergründlich. [...] Ein Strand nahe Izmir in der Türkei: Meeresrauschen in einer Sommernacht, die Wellen rollen träge auf den warmen Sand“ (Billet; Jobard 2014, S. 48). Die Spannung eines Wettkampfes evoziert die Ankündigung der letzten Station mit den Worten „Deutschland, vorläufiges Finale“ (ebd., S. 70).

⁸⁰⁶ Kuster 2007, S. 191.

⁸⁰⁷ Vgl. Holert; Terkessidis 2006, S. 78: Holert und Terkessidis analysieren die stereotype Darstellung des Flüchtlings in humanitären Kampagnen als hilflosen und schutzbedürftigen Menschen, der „zu einer vielfältig kontrollierbaren Figur [wird]. Diese soll nicht nur räumlich, sondern auch diskursiv erstarren“.

⁸⁰⁸ Jobard; Kum; Hauptmeier 2005, S. 112.

Anerkannten. Während Kingsley Kums Erleben nach seiner Ankunft in Paris von den vertrauten Menschen in Kamerun nicht für wahr erachtet wird, lässt Farwad seine Familie in Afghanistan in einem falschen Glauben über seine Lebensrealität als Flüchtling in Deutschland. In beiden Fällen geht die räumliche Trennung mit einer mentalen Entfremdung einher, sodass die Wirklichkeit der Migration nicht allein in dem materiellen Prozess der dauerhaften Verlagerung des Wohnortes besteht. Durch den Migrationsprozess verschieben sich die kommunikativen Grenzen des Verstehens und Missverstehens zwischen den Gesellschaften der Herkunftsregionen und Zielländer, die zum Teil quer zu den Verbindungen von nationalen Zugehörigkeiten und Verwandtschaftsbeziehungen verlaufen. Mit diesen Veränderungen verwirren sich die geistigen und materiellen Bewegungskategorien: Die körperliche Mobilität ist mit der Trägheit von Vorstellungen und Überzeugungen konfrontiert.

Während Olivier Jobards Farbreportage über die „kühne Reise des Kingsley Kum“ im World Press Photo-Wettbewerb den ersten Preis der „Contemporary Issues stories“ erhielt, wurde Kadir van Lohuizens zwischen Februar 2004 und Januar 2005 zeitweise parallel aufgenommene Schwarzweißreportage über die verschlungenen Wege der Diamantenindustrie in derselben Kategorie mit dem zweiten Preis ausgezeichnet (Abb. 61a–g). Die ‚Reise‘ der Edelsteine beginnt in den Minen in Angola, der Demokratischen Republik Kongo, in Liberia und Sierra Leone und sie endet an der Antwerpener Diamantenbörse, bei den Juwelieren in Paris und New York oder auf Partys der britischen High Society. Diese fotografisch konkretisierte Verbindung der ärmsten Regionen auf dem afrikanischen Kontinent mit der Konsumwelt der Industrienationen führt die ungleichen Lebensstandards zwischen dem Globalen Norden und dem Globalen Süden vor, die die zunehmende Migrationswilligkeit in den benachteiligten Weltregionen motivieren. Van Lohuizens Reportage materialisiert den in den Fotografien von Flucht und Migration oft abstrakt bleibenden Zusammenhang von der Armut und gewaltsamen Unterdrückung der einen mit dem Reichtum der anderen. Damit tritt der andere Pol der Migrationsdynamik in den Vordergrund. Die politische und ökonomische Konstruktion von disparaten Mobilitätsformen, die insbesondere in der Konfrontation von Flüchtlingen und Touristinnen beschrieben wurden, beruht auf der Stetigkeit der materiellen Verhältnisse. Seit dem 2003 in Kraft getretenen Zertifizierungssystem des Kimberley-Prozesses gelten strenge Export- und Importkontrollen sowie interne Prüfungen für den Diamantenhandel,⁸⁰⁹ sodass die sogenannten Blut- oder Konfliktdiamanten nur noch über Schwarzmärkte vertrieben werden können. Die

⁸⁰⁹ The Kimberley Process, <http://www.kimberleyprocess.com/en/about> (abgerufen am 3.6.2015).

nach dem wertvollen Rohstoff schürfenden Arbeiter in Afrika bleiben dagegen in ihren oft sklavenhaften Lebenssituationen gefangen. Ihre extrem schlechten Arbeitsbedingungen haben sich durch die neuen Vereinbarungen nicht geändert; nach wie vor erreicht sie nur ein sehr geringer Teil von dem profitablen Diamantengeschäft.

Die Bilder aus den Minen am Beginn von Van Lohuizens Reportage (Abb. 61b) verweisen auf eine Ikone der journalistischen Fotografie. Sebastião Salgado fotografierte 1986 die Goldminen in der Serra Pelada, wobei die formalisierende Schwarzweiß-Ästhetik seiner Aufnahmen die schlammige Grube im brasilianischen Bundesstaat Pará in künstlerische Bildkompositionen des Purgatoriums transformiert und die verdreckten Gestalten der Männer in heroische Körper verwandelt (Abb. 62).⁸¹⁰ Die Ausbeutung der Minenarbeiter erscheint dadurch aus den politischen und ökonomischen Verhältnissen in religiöse und mythische Vorstellungen entrückt. Die Fotografien sind Teil von Salgados 1993 erschienenen Langzeitprojekt *Arbeiter. Zur Archäologie des Industriezeitalters*.⁸¹¹ Der Band versammelt 28 Reportagen über die Arbeitsbedingungen in Asien, Europa und Südamerika in den unterschiedlichen wirtschaftlichen Sektoren von der Rohstoffförderung über die verarbeitende Industrie bis zur Bauwirtschaft. Der Einführungstext skizziert dazu ein globales Wirtschaftssystem, von dem nur ein Fünftel der Weltbevölkerung als Konsumenten profitieren.⁸¹² Gegen diese unüberwindliche Trennung der Welt durch die ungerechte Verteilung ihres Reichtums führen Salgado und sein Mitautor Eric Nepomuceno die Grenzenlosigkeit „unserer Träume“ an, die die Menschen dazu bestimmen, „eine neue Welt zu schaffen“. In diesem Sinne entwirft Salgado die Geschichte als einen „endlosen Kreis von Unterdrückung, Demütigung und Katastrophen“, der zugleich „von der Überlebensfähigkeit des Menschen“ zeuge.⁸¹³ Demensprechend reihen sich die jeweils doppelseitig abgedruckten Fotografien in dem Buch nahtlos aneinander, während sie in dem beigegeführten Heft einzelnen Reportagen mit Hintergrundinformationen zugeordnet werden. Der Einführungstext im Bildband trägt im Unterschied zu den sachlichen Erläuterungen im Beiheft Anekdoten von den verschiedenen Orten zusammen. Darin ist von einem Goldgräber in der Serra Pelada zu lesen, der davon träumt, sich in Paris künstliche Brüste machen zu lassen. Diese Vorstellung kontrastiert mit den Bildern der heroischen „Sklaven des Gold-

⁸¹⁰ Mary Warner Marien: *Photography. A cultural history*. Second edition, London 2006, S. 426.

⁸¹¹ Sebastião Salgado: *Arbeiter. Zur Archäologie des Industriezeitalters*, Frankfurt am Main 1993 (*Workers. An archeology of the Industrial Age*, 1993).

⁸¹² Sebastião Salgado und Eric Nepomuceno in: Sebastião Salgado: *Arbeiter. Zur Archäologie des Industriezeitalters*, Frankfurt am Main 1993 (*Workers. An archeology of the Industrial Age*, 1993), S. 7–19, hier S. 7.

⁸¹³ Ebd., S. 7.

rauschs und des Kampfes ums Überleben“, den „aus Schlamm und Träumen“ geschaffenen Männern.⁸¹⁴ Die Subversion der mythischen Maskulinität in dieser Passage hebt jedoch nicht die entpolitisierende Tendenz dieser Repräsentationsästhetik auf. Das gilt auch für Salgados folgendes Langzeitprojekt *Migranten*, das im Jahr 2000 erschien.⁸¹⁵ Das „Epos“ einer Menschheit in Bewegung verfolgt wie die *Archäologie des Industriezeitalters* einen universellen enzyklopädischen Anspruch, indem es Bilder von Menschen versammelt, die weltweit aus den unterschiedlichsten Gründen auf der Flucht sind.⁸¹⁶

Die ästhetische Referenz an Salgados Arbeit führt keine programmatische Affinität vor Augen, sondern macht auf die Unterschiede von Kadir van Lohuizens fotojournalistischer Praxis aufmerksam. Dafür stehen vor allem die unterschiedlichen Publikationskontexte. Während im World Press Photo-Archiv aufgrund der Wettbewerbsbestimmungen nur zwölf Bilder zu sehen sind, umfasst die Reportage unter dem Titel „Diamond matters, the journey of a diamond“ auf der Webseite des Fotografen 81 Aufnahmen.⁸¹⁷ Eine Auswahl wurde unter anderem in den politischen Zeitschriften *Vrij Nederland* und *Foreign Policy* publiziert.⁸¹⁸ Die politische Intention setzt vor allem die Wanderausstellung „Diamond matters“ um, die sowohl in afrikanischen als auch europäischen Ländern zu sehen war. Neben den mehr als hundert Fotografien gehörten dazu auch Interviews mit Minenarbeitern und weiteren am Diamantenhandel beteiligten Personen.⁸¹⁹ 2007 erschien schließlich eine Buchedition des 2004 begonnenen Projektes, dessen Ursprünge bis zu Van Lohuizens Arbeit in den Bürgerkriegsgebieten der 1990er Jahre im damaligen Zaire, in Sierra Leone und Angola zurückreichen.⁸²⁰ Die vordergründig als ethnische Konflikte oder Nachwirkungen des Kalten Krieges verhandelten gewaltsamen Auseinandersetzungen sind nach Van Lohuizen ein Kampf um Rohstoffe.⁸²¹ Der Begriff der Blut- oder Konfliktdiamanten entstand in dieser Zeit, als die Rebellen in Sierra Leone und Angola durch die Kontrolle des Diamantenabbaus ihre Waffenkäufe finanzierten und auch die Regierungen versuchten, von dem lukrativen Geschäft zu profitieren. Demgegenüber hebt Van Lohuizen

⁸¹⁴ Ebd., S. 17.

⁸¹⁵ Sebastião Salgado: *Migranten*, Frankfurt am Main 2000 (Migrations, 2000).

⁸¹⁶ Karl Johaentges: Überwältigendes Epos (Rezension über Sebastião Salgado: *Migranten*, Frankfurt am Main 2000), in: *Freelens Magazin* 14 (2001), <http://www.freelens.com/printpdf/41528> (abgerufen am 27.2.2015).

⁸¹⁷ <http://www.lohuizen.net> (abgerufen am 27.2.2015).

⁸¹⁸ Kadir van Lohuizen (Fotografien); Rudie Kagie (Text): *De diamantroute*, in: *Vrij Nederland*, 12.2.2005, S. 32–41. Kadir van Lohuizen: *A trail of diamonds*, in: *Foreign Policy* 150 (September/Okttober 2005), S. 84–91.

⁸¹⁹ N.N.: *Don't miss... Diamond Matters* (Ausstellungshinweis), in: *New Statesman*, 4.12.2006, S. 4.

⁸²⁰ Kadir van Lohuizen: *Diamond matters*, Amsterdam; Brooklyn; Stockport 2007.

⁸²¹ Kadir van Lohuizen: *Diamond matters. From the mines to the jet-set* (Handreichung zur Ausstellung, 2005), <http://www.cred.org.uk/data/credfoundation/downloads/resources/DMhandleiding.pdf> (abgerufen am 27.2.2015). Siehe hier auch im Folgenden.

im Jahr 2005 die neuen Herausforderungen des Diamantenmarktes hervor, der durch das wachsende Angebot der weltweit unerwartet großen Bestände aber auch die Qualität der synthetisch hergestellten Diamanten von einem Preisverfall bedroht ist. Demgegenüber sei eine Reform der Diamantenindustrie nach den Maßstäben des fairen Handels die einzige Alternative.

Während Sebastião Salgado in seiner *Archäologie eines Industriezeitalters* nostalgisch auf eine Arbeitswelt blickt, in der Menschen mit ihren Händen und unter größtem Einsatz physischer Kräfte „schaffen“,⁸²² wendet sich Kadir van Lohuizen dem aktuellen Status der extremen körperlichen Arbeit im Rahmen einer globalisierten Arbeitsteilung zu. „Diamond matters“ besteht dabei auf eine Zukunft, in der die Kosten und der Nutzen der globalen Wirtschaft gerechter verteilt sind. Nach Abschluss seiner Arbeit über die Diamantenindustrie folgten verschiedene kollaborative Fotoprojekte, in denen Van Lohuizen vor allem mit seinem Kollegen Stanley Greene zusammenarbeitete, bis er sich schließlich in seinem nächsten Langzeitprojekt intensiv mit dem Thema der Migration beschäftigte. Im März 2011 begann er eine zwölfmonatige Reise entlang der Panamericana vom Süden Chiles bis in den Norden von Alaska, um die Migrationsprozesse auf und zwischen den beiden amerikanischen Kontinenten zu visualisieren. *Vía PanAm* entstand zunächst als täglich fortgesetzter Blog, interaktive App und Webseite, 2013 folgten die multimediale Wanderausstellung und eine Buchedition.⁸²³ In dieser Vielfalt der traditionellen und neuen Medien entfaltet sich die bis in die Kolonialzeit zurückreichende Migrationsgeschichte von Gemeinschaften und Regionen, werden persönliche Migrationserfahrungen geteilt und die Komplexität der Migration mit ihren unterschiedlichen politischen und sozialen, ökonomischen und ökologischen Hintergründen aufgezeigt.⁸²⁴ Für Van Lohuizen stellt *Via PanAm* auch eine Synopse seines bisherigen fotojournalistischen Engagements dar. Seine Reportagen über kriegerische Konflikte, ökologische Katastrophen und die ökonomische Globalisierung berührten immer wieder Aspekte von Flucht und Migration, die nun zum expliziten Gegenstand seiner Arbeit werden.⁸²⁵

Die Konzentration auf dieses Sujet ist verbunden mit einer Transgression der traditionellen fotojournalistischen Medien hin zu audiovisuellen Repräsentationsformen. David

⁸²² Salgado; Nepomuceno 1993, S. 7.

⁸²³ <http://www.viapanam.org/viapanam/opening> (abgerufen am 28.2.2015).

⁸²⁴ http://www.paradox.nl/paradox/cms/cms_module/index.php?obj_name=viapanam (abgerufen am 28.2.2015).

⁸²⁵ <http://www.viapanam.org/viapanam/about> (abgerufen am 28.2.2015). Van Lohuizens Reportage über die Flüchtlingskatastrophe im damaligen Zaire im Mai 1997 wurde im World Press Photo-Wettbewerb mit dem zweiten Preis der „Spot News stories“ ausgezeichnet.

Campbell spricht im Hinblick auf diese methodischen Erweiterungen des Fotojournalismus vom *visual storytelling*. Darunter versteht er eine zeitgenössische Praxis der bildbasierten Reportage, in der Foto- und Videojournalismus, Dokumentation, Kino und interaktive Onlineformate ineinander übergehen.⁸²⁶ Diese verstärkte multimediale Tendenz der neuen digitalen Technologien setzt die Tradition der medienhistorischen Interferenzen von Fotografie und Film fort.⁸²⁷ Das *visual storytelling* entspricht nach Campbell der veränderten Informationsökologie und -ökonomie eines post-industriellen Fotojournalismus, in dem sich neue Quellen- und Publikationsnetzwerke ausbreiten mit dem Bildschirm als Schnittstelle und primären Referenzrahmen. Dabei versteht er den Fotojournalismus als eine Form des Geschichtenerzählens auf der Basis optischer Bildgebungsverfahren, die in einem referentiellen Bezug zu der Welt stehen, über die das fotografische Medium berichtet.⁸²⁸ So verändern sich mit den technologischen Bedingungen immer die Möglichkeiten der visuellen Narration.⁸²⁹ Die moderne Fotoreportage setzte sich in den 1920er und 30er Jahren mit der Entwicklung kleinformatischer Kameras und illustrierter Magazine als eine neue Bildsprache durch, die „die alte Dichotomie von trockenem fotografischen Sachdiskurs und erhebendem künstlerischen Bedeutungsdiskurs [...] in einem spannenden cinematicen Erlebnisdiskurs aufhob“.⁸³⁰ Durch die sukzessive Konkretisierung beziehungsweise Ausdifferenzierung seiner Kriterien und Kategorien vollzieht der World Press Photo-Wettbewerb diesen beständigen technologischen und ästhetischen Wandel mit, sodass 2011 der Multimedia-Wettbewerb begründet wurde.⁸³¹ Dessen seitdem immer wieder modifizierten Kategorien umfassen Narrationen in linearen und interaktiven Web-Formaten, die Film und/oder Fotografie mit Animation, Grafik, Illustration, Ton oder Text verbinden.⁸³²

Mit diesem Ausblick verweisen Kadir van Lohuizens Reportagen auf eine grundsätzliche fotografische Affinität zur Migration. „From its first appearance“, schreibt Peter D. Osborne, „photography articulated a relationship between identity, space, mobility, the

⁸²⁶ David Campbell: Visual storytelling in the age of post-industrialist journalism, April 2013, under the auspices of the World Press Photo Academy, supported by Fotografen Federatie, [http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/World Press Photo Multimedia Research Project by David Campbell.pdf](http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/World%20Press%20Photo%20Multimedia%20Research%20Project%20by%20David%20Campbell.pdf), abgerufen am 3.6.2015).

⁸²⁷ Ebd., S. 7.

⁸²⁸ Ebd., S. 11.

⁸²⁹ Ebd., S. 11.

⁸³⁰ Ulrich Keller: Fotografie und Begehren. Der Triumph der Bildreportage im Medienwettbewerb der Zwischenkriegszeit, in: Annelie Ramsbrock; Annette Vowinckel; Malte Zierenberg (Hg.): Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung, Göttingen 2013, S. 129–174, hier S. 166.

⁸³¹ <https://www.worldpressphoto.org/activities/digital-storytelling-contest> (abgerufen am 17.3.2017).

⁸³² <https://www.worldpressphoto.org/activities/digital-storytelling-contest/categories> (abgerufen am 17.3.2017).

market economy and representation“.⁸³³ So entwickelte sich die fotografische Technik im 19. Jahrhundert auch im Verbund mit der Entdeckung beziehungsweise Kolonialisierung der Welt. Die fotografische Augenzeugenschaft, wie sie im World Press Photo-Archiv untersucht wurde, verfolgt nicht mehr das Ziel solcher geografischen und ethnografischen Vermessungen. Im Unterschied zu den frühen Expeditions- und Reisefotografien, die die Mobilität in überschaubare Ordnungen und Klassifizierungen überführten, bestimmen sich nun die Verhältnisse der migrierenden Menschen und Bilder immer wieder neu. Dabei bilden Fotografie und Migration im 21. Jahrhundert in ihrer Wechselseitigkeit gleichermaßen „räumliche Definitionsmächte“⁸³⁴. Im Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft steht somit zur Diskussion, welche ästhetischen und existentiellen Räume die ökonomischen und sozialen Mobilitäten begrenzen und ermöglichen.

⁸³³ Peter D. Osborne: *Travelling light. Photography, travel and visual culture*, Manchester; New York 2000, S. 13.

⁸³⁴ Hillmann 2007. Vgl. außerdem Müller-Richter 2007, S. 23, Anm. 26: „Migration ist mit Medialität über den Begriff der Raumkonstitution verbunden“.

V Schlussbetrachtung

The movie ran through me
The glamour subdue me
The tabloid untie me
I'm empty please fill me
Mister anchor assure me
That Baghdad is burning
Your voice it is so soothing
That cunning mantra of killing
I need you my witness
To dress this up so bloodless
To numb me and purge me now
Of thoughts of blaming you
Yes the car is our wheelchair
My witness your coughing
Oily silence mocks the legless
Ones who travel now in coffins
On the corner
The jury's sleepless
We found your weakness
And it's right outside our door
Now testify

Now testify
It's right outside our door
Now testify
Yes testify
It's right outside our door

[...]

Who controls the past now controls the future
Who controls the present now controls the past
Who controls the past now controls the future
Who controls the present now?

Now testify
Testify
It's right outside our door
Now testify
Testify
It's right outside our door

(Rage against the Machine, 2000)

Testify: Resümee mit Rücksicht auf einen Song

Anlässlich der bevorstehenden Präsidentschaftswahl in den Vereinigten Staaten im November 2000 veröffentlichte die kalifornische Band Rage Against the Machine im Sommer des Jahres einen Protestsong unter dem Titel „Testify“. Aufsehen erregte der Song vor allem mit dem dazu produzierten Musikvideo von dem inzwischen prominenten Dokumentarfilmer Micheal Moore.⁸³⁵ Der 3:41 Minuten lange Clip verfährt nach dem kompulatorischen Montageprinzip.⁸³⁶ In der eröffnenden Science-Fiction-Szene landen Aliens, um mit einem aus den Gesichtern von George W. Bush und Al Gore gemorphten „Mutanten“ die Welt zu erobern. Nach dessen Zweiteilung in die ursprünglichen Figuren führen TV-Sequenzen aus Interviews und Wahlkampfauftritten die Ununterscheidbarkeit der von den beiden Kandidaten geäußerten politischen Ziele vor. Die Übereinstimmungen setzen sich in den Filmbildern fort, die die Abhängigkeit von Bush und Gore von Spendengeldern der Industrie demonstrieren. Somit repräsentiert der aus dem Morphing der beiden Präsidentschaftskandidaten entstehende fiktive Körper eine tatsächliche Realität, die auf der Ebene des ökonomischen Handelns und der politischen Ideen gegenwärtig ist. Deren Konsequenzen zeigt das weitere, neben dem immer wieder eingespielten Live-Auftritt der Band verwendete TV-Footage auf, das sich hauptsächlich auf die Rüstungs-, Automobil- und Fleischindustrie bezieht und mit Fernsehaufnahmen von Krankheit und Hunger in Krisenländern konfrontiert wird.⁸³⁷ Der Clip endet mit einem Zitat von Ralph Nader, dem Kandidaten der Green Party: „If you’re not turned on to politics, politics will turn on you.“ Im folgenden Abspann wird die Prognose geäußert, dass sich schätzungsweise 100 Millionen Menschen nicht an den Präsidentschaftswahlen beteiligen werden, da keine wirklichen Alternativen zur Disposition stehen. Damit zielt die Argumentation des Videos auf eine Kritik an dem Zweiparteiensystem in den USA, das einen Politikwechsel ausschließt.

Im Unterschied zu Moores Musikvideo, das mit der Kompilation von zahlreichen Versatzstücken aus Nachrichtensendungen eine politische Botschaft vermittelt, problematisiert der Songtext von Rage Against the Machine diese medialen Repräsentationen und ihre

⁸³⁵ Rage Against the Machine (Musik); Michael Moore (Video): Testify, 2000, http://www.dailymotion.com/video/x9ozi_rage-against-the-machine-testify_music (abgerufen am 7.5.2015).

⁸³⁶ Daniel Alles: Die Methode Michael Moore, Baden-Baden 2013, S. 57ff.

⁸³⁷ Für eine detailliertere Entschlüsselung des verwendeten Materials siehe den Artikel von Thomas Bauer: *Rage against the machine* machen Druck bei der Wahl des nächsten US-Präsidenten!, http://e-politik.de/alt.e-politik.de/beitragdruck8bca.html?Beitrag_ID=794 (abgerufen am 7.5.2015) und den entsprechenden Eintrag in Peter McFarland: Michael Moore. 195 Success facts, e-book, 2014, ohne Seiten.

Rezipienten.⁸³⁸ Als Zuhörerinnen werden letztere durch die Formulierung in der ersten Person Singular oder Plural unmittelbar adressiert und einbezogen. Die beiden Strophen beschreiben die narkotisierende Wirkung von Film, Fernsehen und Presse, deren Inhalte ihre Konsumenten stumpfsinnig in sich aufnehmen. Dabei wird die Nachrichtensprecherin als stellvertretender Zeuge zu einem Schutzschild, der das vor allem durch die Ölindustrie verursachte alltägliche Leiden und Sterben in der Welt in einer erträglichen, das heißt für das eigene Gewissen ungefährlichen Weise präsentiert: „I need you my witness / To dress this up so bloodless / [...] With precision you feed me / My witness I'm hungry / Your temple it calms me / So I can carry on“. Mit dieser Vorstellung erhält der seit der Antike tradierte Mythos von der Hinrichtung des Überbringers schlechter Nachrichten eine realistische Begründung. Denn die Medien sind weniger Mittlerin als Ursache des Problems, wenn sie die Wahrnehmung der Ereignisse verzerren oder sogar verhindern.⁸³⁹ Dagegen fordert der Chorus eine unmittelbare Zeugenschaft gegenüber den durch den heimischen Konsum und im nationalen Interesse verursachten Kriegen und Misstständen in der Welt: „Now testify / It's right outside our door / Now testify / Yes testify / It's right outside our door“. Die in dem Song „Testify“ bestehende Ambivalenz zwischen dem immunisierenden Zeugnis und dem mobilisierenden Bezeugen beschreibt den alltäglichen Widerstreit in der medialen Zeugenschaft. Der französische Filmkritiker Serge Daney hat in Bezug darauf bereits 1991 das „Visuelle“ von dem „Bild“ unterschieden. Daney kritisiert die televisuelle Präsentation des Golfkrieges in einer visuellen Endlosschleife von elektronischen Simulationen, Generalstabskarten, Schemata und Logos, der sich nur das Bild als „Defizit“ und „Überrest“ widersetze.⁸⁴⁰ Denn im Bild leiste „jener ebenso altertümliche wie würdige Humanismus“ Widerstand gegen die visuelle Totalisierung technischer Abläufe, in dem es letztlich darum gehe „sich vorzustellen, was man nicht sieht.“⁸⁴¹

Diese bildliche Widerständigkeit bedingt eine Auseinandersetzung mit dem World Press Photo-Wettwerbsarchiv, in der die Aufnahmen von tödlicher Gewalt und die Bilder von Flucht und Migration trotz medienkritischer Vorbehalte eine unmittelbare

⁸³⁸ Die zitierten Lyrics folgen dem Wortlaut auf <http://www.ratm.net/lyrics/tes.html> (abgerufen am 8.5.2015). Die folgenden Interpretationen stützen sich teilweise auf die Diskussionen in den Onlineforen <http://genius.com/Rage-against-the-machine-testify-lyrics/> (abgerufen am 8.5.2015) und <http://www.songfacts.com/detail.php?id=4748> (abgerufen am 8.5.2015).

⁸³⁹ „Shooting the messenger‘ isn't a dangerous idea when the messenger is the problem“ (<http://genius.com/Rage-against-the-machine-testify-lyrics/>, abgerufen am 8.5.2015).

⁸⁴⁰ Serge Daney: Montage unerlässlich. Der Krieg, der Golf und das Fernsehen (Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran, 1991), in: ders.: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen, Berlin 2000, S. 198–210, hier S. 207. Daney bezieht sich vor allem auf das Kinofilm bild, seine Beobachtungen lassen sich jedoch auch für das fotografische Bild verallgemeinern. Siehe dazu Birgit Mersmann; Martin Schulz: Kulturen des Bildes. Zur Einleitung, in: dies. (Hg.): Kulturen des Bildes, München 2006, S. 9–17.

⁸⁴¹ Daney 2000 (1991), S. 206 und 210.

Betrachtung erfordern. Dabei verbindet das untersuchte Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft das Wissen um und über die Fotografie mit dem Wissen durch die Fotografien.⁸⁴² Am Beginn dieser Arbeit haben dazu die Konzepte der Wirklichkeitsfotografie, der Kulturtechnik und des Dokumentarischen in Verbindung mit den wahrnehmungstheoretischen Grundlagen des Sehens und den technologischen Bedingungen der Kommunikation präzisiert, in welchen medienpraktischen und epistemologischen Verhältnissen die fotografische Augenzeugenschaft verortet ist. Insbesondere die Verweise auf exemplarische repräsentationskritische Debatten – von der ethnografischen „Krise der Repräsentation“ und Bill Nichols fünf Modi der dokumentarfilmischen Repräsentation über Boris Groys’ „medienontologischen Verdacht“ bis hin zu Eva Schürmanns performativer Theorie des Sehens – machen deutlich, dass es in der journalistischen Fotografie nicht um eindimensionale Abbildungsverhältnisse geht. In diesem Zusammenhang wurde auch das pauschale Medienverständnis problematisiert und eine differenzierte Auffassung von Frames und Stereotypen als journalistische Produktionsbedingungen vorgestellt.

Im Anschluss daran können mit der Universalsprache, dem Archiv und dem Wettbewerb drei spezifische World Press Photo-Paradigmen beschrieben werden, die allgemeine Funktions- und Ordnungsmuster der journalistischen Fotografie charakterisieren. Die dann analysierten programmatischen Kriterien des „Humanitären“ und des „Humanistischen“ verlaufen wiederum quer zu diesen Mustern und greifen als politische Dimensionen über den Archiv- beziehungsweise Wettbewerbsrahmen hinaus. Ausgehend von Edward Steichens Ausstellungsprojekt der „Family of Man“ wurde die humanistische Konzeption der journalistischen Fotografie in ihren ästhetischen, ideologischen und inhaltlichen Aspekten erörtert. Die vorgestellten Positionen von Roland Barthes, André Rouillé und Victoria Schmidt-Linsenhoff repräsentieren dazu ein breites Spektrum der Kritik. Schließlich konnte die humanistische Dimension der journalistischen Fotografie in ihrer fotogeschichtlichen Tradition neu bestimmt werden. In der Folge der drei Ausstellungen „New Documents“ (1967), „New Topographics“ (1975) und „On the Line: The New Color Photojournalism“ (1986) lässt sich beobachten, wie sich im Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft humanistisch inspirierte Ästhetiken entwickeln.

⁸⁴² Der hier nahe gelegte Begriff des Bildwissens soll an dieser Stelle nicht im Zusammenhang mit dem umfassenden Forschungsbereich von Wissen und Kunst betrachtet werden. Vgl. dazu exemplarische Ansätze in Angelika Bartl u.a. (Hg.): *Sehen – Macht – Wissen. ReSaVair. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*, Bielefeld 2011. Sabine Flach; Sigrid Weigel (Hg.): *WissensKünste. Das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens / The knowledge of the arts and the art of knowledge*, Weimar 2011. Ralph Köhnen: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, München 2009.

Die von der Stiftung World Press Photo herausgegebenen Wettbewerbs-Jahrbücher und die Newsletter aus fünf Jahrzehnten ermöglichen, die institutionellen und personalen Aspekte der fotografischen Augenzeugenschaft vor dem Hintergrund der technischen Bedingungen aufeinander zu beziehen, was unter der Berücksichtigung der Werbeanzeigen geschah. Die diskursiven und ästhetischen Analysen zeigen dabei sowohl Wandlungen als auch Kontinuitäten im sich ausdifferenzierenden Selbstverständnis der fotojournalistischen Praxis auf. In den 1960er bis 70er Jahren dominiert eine humoristische und zugleich pathetische Präsentationsweise, die im Verbund mit einer unpolitischen Abbildgläubigkeit zur chauvinistischen oder sogar rassistischen Abgründigkeit neigt. Dabei stellt die „unerbittlichen Kamera“ das geltende Paradigma der fotografischen Augenzeugenschaft dar, die weder die Fotografin noch den Redakteur oder die Betrachterin in die Verantwortung nimmt. Ab dem folgenden Jahrzehnt erfolgt die sukzessive Entdeckung der fotografischen Augenzeugenschaft als soziale und ästhetische Praxis. Unter dem Eindruck der medialen Globalisierung sowie der fototechnischen Weiterentwicklungen von Farbfilm und Autofokus ist die journalistische Fotografie sowohl in ihrer Funktion der visuellen Geschichtsschreibung als auch in ihrem Potential einer bildlichen Kreativität herausgefordert. Diese pluralisierenden Tendenzen setzen sich im Verlauf der 1990er Jahre fort. Bei wachsender Konkurrenz mit den audiovisuellen Medien und einer zunehmenden Einsicht in die begrenzte Wirksamkeit des fotografischen Mediums schärft der World Press Photo-Wettbewerb ebenso selbstbewusst wie selbstkritisch seine Position und Funktion im Feld des Fotojournalismus. In den Jahrbüchern kommen mit den Fotografinnen und Jurymitgliedern immer mehr Akteure der fotografischen Augenzeugenschaft zu Wort, wobei diese Vielstimmigkeit vor allem Individualisierungen Raum gibt. Nach der Jahrtausendwende nimmt die Stiftung im Namen des Wettbewerbes dezidiert wissenschaftliche und historisierende Kompetenzen mit entsprechenden Publikationen, Initiativen und Veranstaltungen für sich in Anspruch. Diese Entwicklungen wurden abschließend in den Kontext der Entstehung einer fotojournalistischen Berufsethik und allgemeiner Medienethiken gestellt.

In den dargelegten berufs- und medienethischen Entwürfen kommt den fotografischen Ästhetiken keine Bedeutung zu. Diese bilden jedoch das Zentrum des fotojournalistischen Dispositivs im World Press Photo-Archiv, mit dem sich die Arbeit in seinen zwei wesentlichen inhaltlichen Perspektiven auseinandersetzt. Den ersten Fokus bilden die Repräsentationen von tödlicher Gewalt, bei denen die ästhetischen Intentionen in einen extremen Konflikt mit den ethischen Ansprüchen geraten. Grundlegend dafür sind die komplexen Verhältnisse von autobiografischer Sicht, allgemeiner Geschichte und medialen Produkti-

onsbedingungen: Das private Familienporträt kann das weltgeschichtliche Geschehen verdecken (Larry Towell), in der historischen Aufnahme verschwinden (Alfrim Hajrullahu) oder zur Oberfläche einer historischen Spurensuche werden (Ziyah Gafić). Den prekären ethisch-ästhetischen Bewegungsspielraum in der fotografischen Augenzeugenschaft von Gewalt vermessen dann die Dimensionen von Autorität und Anonymität, Nähe und Distanz sowie von Augenblicklichkeit und Dauer: Der ambivalenten Semantik anonymer Aufnahmen von Exekutionen stehen im World Press Photo-Archiv identifikationsstiftende Opfer- und Täterpositionen (Patrick Robert, Ahmed Jadallah, Bojan Stojanovic) sowie Invasions-, Insider- und Fremdperspektiven (David Leeson, Stefan Zaklin, Moises Saman, Yuri Kozyrev) gegenüber. Visualisierte Tabubrüche konfliktieren mit tabuisierten Leerstellen (Paul Watson, James Nachtwey, Tyler Hicks, John Stanmeyer), woraus sich fotografische Ästhetiken der Irritation, der Desorientierung und der temporalen Entgrenzung (Cobus Bodenstein, Noël Quidu, Stanley Greene) entwickeln. Der in den Bildbetrachtungen durchquerte zeitliche und geopolitische Raum umfasst Länder auf vier Erdteilen in den Jahren von 1983 bis 2003. Das sind Indonesien (1998), Osttimor (1999), China (1989), Tschetschenien (1995 bis 2001), Afghanistan (1996, 2001), Iran (1983), Irak (2003), die Palästinensischen Autonomiegebiete (2003), Bosnien-Herzegowina (1992 und 1993), Liberia (1993), die Côte d'Ivoire (2002), Südafrika (1994) und Kanada (1994). Die in dieser Aufzählung kartografisch geordneten Entstehungsorte der Fotografien bilden in den ethischen und ästhetischen Perspektiven jedoch weder ein historisches Narrativ noch eine politische Ordnung und entziehen sich somit auch in ihrer Unvollständigkeit ideologischen Konstruktionen.

Die Analyse von Ziyah Gafićs Fotografien der Exhumierungen in Bosnien und Herzegowina aus dem Jahr 2001 bildet den Übergang zu systematischen theoretischen Überlegungen. Die Toten nehmen als Überreste und Spuren der vergangenen Gewalt eine dem fotografischen Medium verwandte Bedeutungsgestalt an und führen so zu einer Problematisierung der juristischen und epistemischen Begriffe von Beweis und Zeugnis. Mit Bezug darauf lässt sich die Zeugenschaft der journalistischen Fotografie definieren, in der die Kulturen von ästhetischer Evidenz und ethischem Zeugnis konvergieren. Die Medialität der fotografischen Augenzeugenschaft steht in der ästhetischen Tradition der distanzierten Betrachtung, deren philosophische Grundlagen die Studien von Immanuel Kant, Hannah Arendt, Susan Sontag und Jacques Rancière darstellen. Kulturhistorisch lässt sich die ethische Transformation der distanzierten Betrachtung zur Erweiterung des Mitgefühls über den unmittelbaren Lebensraum hinaus bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen.

Insbesondere die Rekapitulation von Sharon Sliwinskis „Ästhetik der Menschenrechte“ macht deutlich, dass sich die fotografische Augenzeugenschaft nicht in einer Mediengeschichte der Wahrheit erschließt. Vielmehr entwickelt sie sich als eine Darstellungsform, die Verantwortung für eine Erkenntnis artikuliert und fordert. Paradoxiertweise geschieht dies gerade in den Kontexten einer politischen und sozialen oder sogar existentiellen Verunsicherung. Hier schafft die fotografische Augenzeugenschaft keine Gewissheit über die Realität; sie führt die Notwendigkeit eines verantwortungsbewussten Standpunktes vor Augen. Im Anschluss an dieses Verständnis können die ethischen Vorbehalte, dass journalistische Fotografien für das Leid anderer desensibilisieren oder es ästhetisieren, dekonstruiert und ideologischen Wertungsdiskursen zugeordnet werden. So stellt die sogenannte Mitleidsmüdigkeit einen Rechtfertigungsdiskurs des aktiven Wegsehens dar, während das Misstrauen gegen die Schönheit auf kulturkritische Ressentiments und das schlechte Gewissen der Zivilgesellschaft zurückzuführen ist. Demgegenüber kann mit Elaine Scarry eine ethische Medialität des Schönen umrissen werden, in der Dimensionen der Uneigennützigkeit, der Anerkennung und der Verletzbarkeit die Ausschließlichkeit des hegemonialen Blicks aus der Distanz widerlegen.

Die theoretischen und kritischen Erkenntnisse münden in die Betrachtung der fotografischen Visualisierungen von Flucht und Migration, die den zweiten inhaltlichen Fokus im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv bilden. Während die Aufnahmen tödlicher Gewalt das Leben hinter der Kamera beziehungsweise vor dem Bild gegenüber dem fotografierten Tod fixieren, dynamisiert das Migrationsgeschehen den fotografischen Blick. Die zunächst vorgestellten Flüchtlingsikonografien einer quasi biblischen Vertreibung oder archaischen Katastrophe (Davide Monteleone, Mike Stocker, Yunghi Kim, Albert Facelly) versuchen, diese Dynamik in nachvollziehbaren Ordnungen einzugrenzen. Demgegenüber werden die Gesichter der Flucht in den fotografischen Fokussierungen, Individualisierungen und Abstraktionen von einer existentiellen Ungewissheit und maßlosen Verzweiflung überwältigt (David Turnley, Ivo Saglietti, Dayna Smith, Claus Bjørn Larsen, Paolo Pellegrin, Jan Grarup, Yannis Behrakis). Ein paradoxer Prozess ist in den Darstellungen von Flüchtlingslagern zu beobachten. Sie konstituieren einen irregulären Raum der Ort- und Zeitlosigkeit und führen die Stagnation und Bewegungslosigkeit als Element der Migration vor Augen (Robert Knoth, Erik Refner, Thomas James Hurst, Judah Passow, Frits Meijst). Andere widerstreitende Aspekte sind mit den globalisierten Grenzregimen des neuen Jahrtausends verbunden, die sowohl die architektonische Materialität und Lokalisierung als auch die figurale Charakterisierung der fotografierten Migration auflösen. Im migrantischen Alltag

(Lara Jo Regan), in der Zirkularität der Transitwege (Matias Costa, Jodi Bieber) und in der Kollision der unterschiedlichen Mobilitäten von Menschen und Kapital (Arturo Rodríguez, Olivier Jobard, Kadir van Lohuizen) verlieren sich die medialen Grenzen der migrantischen Figuren und Räume. Die vergangene Realität jenseits der Kamera greift auf die gegenwärtige Wirklichkeit vor dem Bild über und gefährdet damit auch die Stabilität des fotojournalistischen Dispositivs. Das ist nicht zuletzt mit den Entstehungsorten und -zeiten der betrachteten Migrationsbilder von 1994 bis 2006 nachzuvollziehen. Die Aufnahmen führen in die USA (2000) und nach Nicaragua (1998), nach Südafrika und Mosambik (2000), Angola (1999), Zaire/DR Kongo (1994, 1996, 2003) und von Marokko nach Spanien (2000, 2006). Weitere Fotografien der Flucht entstanden auf dem eurasischen Kontinent in Bosnien-Herzegowina (1995), im Kosovo (1998), in der Türkei (1991) und im Libanon (2006). Schließlich verfolgen zwei der untersuchten Reportagen transnationale Migrationsrouten von beziehungsweise durch Afrika nach Europa und Nordamerika (2005). Auch diese nachträgliche kartografische Anordnung macht deutlich, dass die Analysen den umfassenden Radius des World Press Photo-Archivs berücksichtigen, ohne ein kohärentes Weltbild oder einen kontinuierlichen Geschichtsverlauf zu entwerfen.

Ausblick zur Zeitgenossenschaft

Im Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft entsteht somit eine irreguläre und reziproke Temporalität, die auch in dem Song „Testify“ zur Sprache kommt. Darin nehmen Rage Against the Machine abschließend Bezug auf George Orwells dystopischen Roman *1984*, indem sie die Parole des totalisierten Überwachungsstaates zitieren: „Wer die Vergangenheit beherrscht, [...] beherrscht die Zukunft; wer die Gegenwart beherrscht, beherrscht die Vergangenheit.“⁸⁴³ Der Songtext folgt dem Roman jedoch nicht in seiner apodiktischen Endgültigkeit, sondern wendet die Phrase in eine zum Chorus überleitende Frage: „Who controls the past now controls the future / Who controls the present now controls the past / Who controls the past now controls the future / Who controls the present now? // Now testify / Testify / It’s right outside our door“. In dieser Auseinandersetzung um die Macht über die regierende Wahrheit und die gültige Geschichte drückt sich ein anachronistisches Verhältnis zur Gegenwart aus, das nach Giorgio Agamben die Paradoxie der Zeitgenossenschaft charakterisiert. Demnach stiftet die Zeitgenossenschaft „eine besondere Beziehung zwischen den Zeiten“: sie bedeutet, der Gegenwart anzugehören und

⁸⁴³ George Orwell: 1984, Frankfurt am Main; Olten; Wien 1984 (Nineteen eighty-four, 1949), S. 38.

„gleichzeitig Abstand zu ihr“ zu halten, die Zeit „zu transformieren und mit anderen Zeiten in Verbindung zu bringen“.⁸⁴⁴ Dabei ist die Zeitgenossenschaft vor allem eine Sache des Mutes: „Zeitgenosse ist, wer die Dunkelheit seiner Zeit als etwas wahrnimmt, das ihn etwas angeht, nicht aufhört, ihn anzusprechen“.⁸⁴⁵ Somit lässt sich in Rage Against the Machines Song die Zeugenschaft nicht von der Zeitgenossenschaft trennen, da die Wahrnehmung in der Gegenwart gleichermaßen über die Verantwortung für die Vergangenheit wie über das Handeln in der Zukunft entscheidet.

Die Medien des Liedtextes und des Videoclips bringen eine von der historischen Zeitgenossenschaft unterschiedene „poetische Zeitgenossenschaft“ ein, die der Literaturwissenschaftler Sandro Zanetti als eine „radikale Ungleichzeitigkeit“ beschreibt.⁸⁴⁶ Damit meint er die unüberwindliche Trennung von Absenderinnen und Adressaten, zwischen denen das Medium des literarischen Textes eine Zeit der Begegnung eröffnet. Diese mediale Funktion der Literatur lässt sich auf die Medialität des Bildes übertragen, in dem die fotografische Augenzeugenschaft „Geschichte als fortlaufende Gegenwart“ (Reinhart Koselleck⁸⁴⁷) mit einer immer wieder zu erneuernden Zeitgenossenschaft erfasst. Die fotografischen Bilder der historischen Ereignisse korrelieren mit dem Geschichtsbild des World Press Photo-Archivs als visuelle Chronik,⁸⁴⁸ sodass das zeitgenössische Potential vor allem im Konflikt der metaphorischen Deutung der Vergangenheit mit der ästhetischen Erscheinung konkreter Geschehnisse besteht. In diesem Konflikt aktualisieren die herausgearbeiteten ethischen und ästhetischen Perspektiven die ‚Ansprache‘ und erweitern die Adressierung, wie sie Agamben im Sinne der Zeitgenossenschaft fordert. Die Arbeit versteht sich damit als Teil einer „performativen Kunstgeschichte“ (Philipp Ursprung), „die sich einmischt und exponiert,“ da „sie sich die traditionelle Rolle der distanzierten Beobachtung nicht mehr leisten kann.“⁸⁴⁹

Dass journalistische Fotografien die Kunsthistorikerin ‚etwas angehen‘, kann jedoch nicht über die bestehenden Verständigungs- und Verständnisschwierigkeiten hinwegtäuschen. In Anbetracht der fotografischen Aufnahmen von extremer Gewalt und Not macht

⁸⁴⁴ Giorgio Agamben: Was ist Zeitgenossenschaft? (2006/07), in: ders.: Nacktheiten, Frankfurt am Main 2010 (Nudità, 2009), S. 21–35, hier S. 23 und 34f.

⁸⁴⁵ Agamben 2010 (2006/07), S. 27f.

⁸⁴⁶ Sandro Zanetti: Poetische Zeitgenossenschaft, in: Diane Piccitto u.a. (Hg.): Zeitgenossenschaft / Le Contemporain / Contemporaneity, Bern u.a. 2011, S. 39–53, hier S. 47.

⁸⁴⁷ Koselleck 1979, S. 183.

⁸⁴⁸ Zum Begriff des Geschichtsbildes siehe Karl-Ernst Jeismann: Geschichtsbilder. Zeitdeutung und Zukunftsperspektive, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 51, 52 (2002), <http://www.bpb.de/apuz/26551/geschichtsbilder-zeitdeutung-und-zukunftsperspektive?p=all> (abgerufen am 11.7.2015).

⁸⁴⁹ Philip Ursprung: Performative Kunstgeschichte, in: Verena Krieger (Hg.): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln u.a. 2008, S. 213–226, hier S. 214.

es daher bis zu einem gewissen Grad Sinn, das Dargestellte nicht zu verstehen. Dem unbegreiflichen Schrecken keinen Sinn zu geben, heißt, ihn nicht zu normalisieren, sich nicht daran zu gewöhnen. Die viel kritisierte analytische Unzulänglichkeit der Fotografien von Gewaltereignissen ist damit auch im Zusammenhang mit der weder durch Theorien noch durch Kontexte nachzuvollziehenden Grausamkeit menschlichen Handelns zu sehen. Die Anerkennung dieser Grenzen der fotografischen Augenzeugenschaft formuliert Susan Meiselas 1985 deutlich im Hinblick auf ihr fotojournalistisches Engagement in Nicaragua. Ende der 1970er Jahre begleitete sie dort die sandinistischen Rebellen in ihrem Aufstand gegen die Diktatur von Präsident Somoza. Die dabei aufgenommenen farbfotografischen Reportagen und ihr Kurdistan-Projekt aus den 1990er Jahren gehören nicht zu den Wettbewerbsfotografien und tauchen in einer produktiven Korrespondenz zu diesen nur am Rande der Untersuchungen auf.⁸⁵⁰ Mit ihren einfürend zitierten Äußerungen zur prekären Position der Frau in der männlich dominierten Kriegsfotografie war Meiselas dennoch permanent als kritische Begleiterin im Hintergrund der ethischen und ästhetischen Perspektiven im World Press Photo-Archiv präsent. Abschließend soll sie daher wieder zu Wort kommen, um das Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft für fotografische Praktiken jenseits des Wettbewerbs und für weiterführende Reflexionen medialer Verantwortungsbeziehungen zu öffnen: „But however involved we are, the reality escapes you. We know we can always go back home. The Nicaraguas, of course, have nowhere else to go. It’s more like playing for us; for them it’s real and that’s an unbridgeable distance. We are protected by passports, white faces, cameras. And yet, there is always the continuous ambivalence as to who you are, and what you are in relationship to a violent political process. Are you simply a journalist? Can you be a sympathizer and a journalist? Are you a recorder, witness, or image-maker? I keep on remembering when I was asked in the mountains, ‚Would you die for my country‘ and I said ‚no‘. I reflect on the ambivalence whether I’m a messenger or a participant. [...] The price of collecting information or news is at the cost of living like a human being. On the other hand, the price of becoming involved is that you may not be seen as a reliable witness. Sometimes I think that a photograph is *instead* of a relationship, and yet a photograph *is* a relationship.“⁸⁵¹

⁸⁵⁰ Siehe den Abschnitt „Fotogeschichtliche Revisionen humanistischer Fotografie“ im Kapitel II.2. Humanitäre und humanistische Traditionen fotografischer Augenzeugenschaft und den Abschnitt „Visuelle Architekturen der Migration“ im Kapitel IV.9. Fotografische Augenzeugenschaft in Migrationen.

⁸⁵¹ Susan Meiselas in Zusammenarbeit mit Marc Karlin: *Voyages* (Transkript des experimentellen Dokumentarfilms *Voyages*, 1985), in: Kristen Lubben (Hg.): *Susan Meiselas. In history*, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 223–231, hier S. 230f.

ANHANG

Inhalt:

1	Abbildungsverzeichnis	250
2	Literaturverzeichnis	
	(a) Texte	291
	(b) Audiovisuelle Medien	317
	(c) Webseiten	317
3	Zusammenfassungen	319
4	Danksagung	323
5	Lebenslauf	324

1 Abbildungsverzeichnis

Das Wasserzeichen auf den Abbildungen verweist auf Bildzitate aus dem World Press Photo-Wettbewerbsarchiv, das als Webseite von 2009 bis 2015 öffentlich zugänglich war. Auch die Daten und beigefügten Texte sind aus dem Onlinearchiv übernommen. Diese wurden in der Regel von den Fotografen und Fotografinnen für den Wettbewerb mit eingesandt. Von den diskutierten Fotoreportagen sind im Folgenden nur die Aufnahmen abgedruckt, die ausführlicher besprochen werden. Die Webseite des Archivs (<http://www.archive.worldpressphoto.org>) wurde 2015 eingestellt. Die vollständigen Bildserien sind nun online auf der neuen World Press Photo-Webseite einsehbar: <https://www.worldpressphoto.org/collection/contests>.

Die Rechte an den Bildern liegen bei den Fotografinnen und Fotografen beziehungsweise bei den Bildagenturen, die Rechte für die Jahrbuchseiten bei World Press Photo. Ich bedanke mich für die unentgeltlichen Nutzungsrechte der Abbildungen im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit. Leider trifft dies nur für einen Teil der besprochenen Fotografien zu, sodass hier auf zahlreiche Abbildungen verzichtet werden muss. Ein Link (Stand: März 2017) und die Daten zu den Bildern sollen dennoch Anschaulichkeit gewährleisten.

Abb. 1
Spencer Platt,
World Press Photo of the Year
Libanon, 15. August 2006

Young Lebanese drive down a street in Haret Hreik, a bombed neighborhood in southern Beirut. For nearly five weeks Israel had been targeting that part of the city and towns across southern Lebanon in a campaign against Hezbollah militants. As a ceasefire gradually came into force from August 14, thousands of Lebanese began to return to their homes. According to the Lebanese government, 15,000 homes and 900 commercial concerns were damaged.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/daily-life/spencer-platt>

Abb. 2
Jeroen Oerlemans,
Honorable mention, Spot News
Qana, Libanon, 29. Juli 2006

Paramedics hold up the dead body of a child before members of the press. The boy's body had been recovered from the rubble of an apartment building, after an Israeli air attack. Both sides in the conflict in Lebanon were accused of manipulating the media to their own ends. Allegations were made – largely by bloggers over the Internet – that situations had been staged for the press for propaganda purposes.



Abb. 3
Paolo Pellegrin,
1st prize, General News
Tyre, Libanon, 6. August 2006

The victim of an Israeli rocket attack lies in the main road. Conflict had been sparked by the capture of two Israeli soldiers by the militant Islamist organization Hezbollah, in a cross-border raid three weeks earlier. Israel responded by bombing areas across southern Lebanon and in the southern suburbs of Beirut, which it said harbored Hezbollah militia and missile launchers.



Abb. 4
Karim Daher,
Honorable mention, Daily Life
Beirut, Libanon, 1989

While smoke blows from the burning Dora oil refinery in the background, an engineer checks a telephone connection.

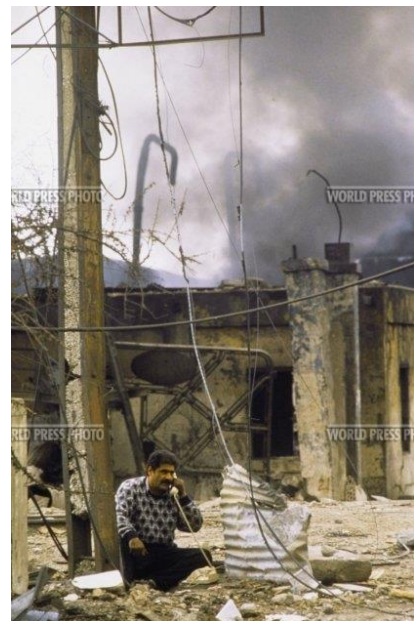


Abb. 5a
Edward Steichen (Hg.): The Family
of Man, The Museum of Modern Art,
New York 2010 (Erstausgabe 1955), S. 1.

<https://artblart.files.wordpress.com/2015/01/p46-0521a-let-there-be-light-web.jpg>

Abb. 5b
Edward Steichen (Hg.): The Family
of Man, The Museum of Modern Art,
New York 2010 (Erstausgabe 1955),
S. 184f.

Abb. 5c
Edward Steichen (Hg.): The Family
of Man, The Museum of Modern Art,
New York 2010 (Erstausgabe 1955),
S. 192.

<https://iconicphotos.org/2011/10/01/a-walk-to-the-paradise-garden/>



Abb. 6a

World Press Photo Yearbook 1966, S. 98.

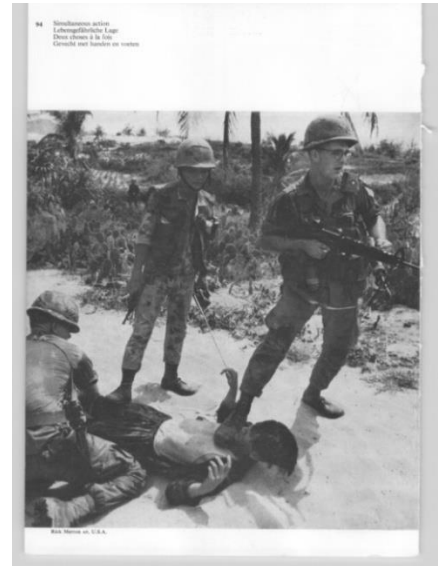


Abb. 6b

World Press Photo Yearbook 1967, S. 94.



Abb. 6c

World Press Photo Yearbook 1968/69, S. 95.

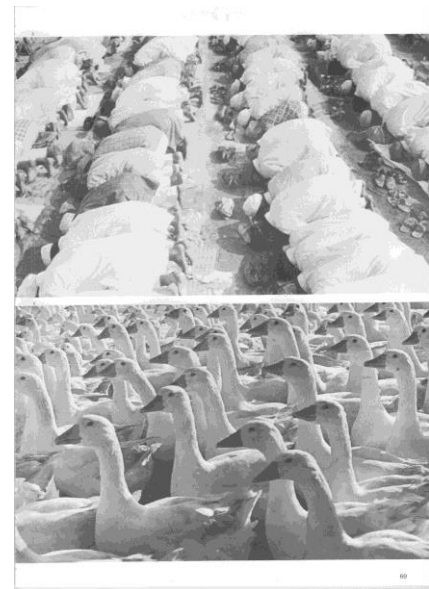


Abb. 6d

World Press Photo Yearbook 1976, S. 69.

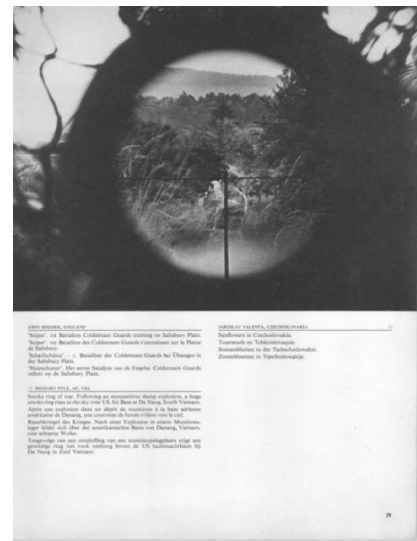


Abb. 6e
World Press Photo Yearbook 1969/70,
S. 39.

Abb. 7a
World Press Photo Yearbook 1988,
S. 118f.

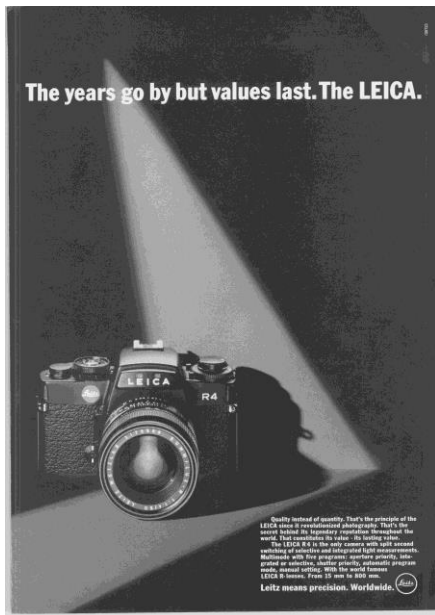


Abb. 7b
World Press Photo Yearbook 1984, S. 39.

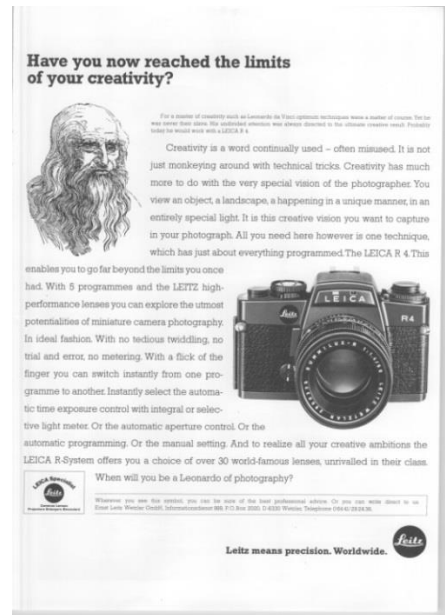


Abb. 7c
World Press Photo Yearbook 1983, S. 39.

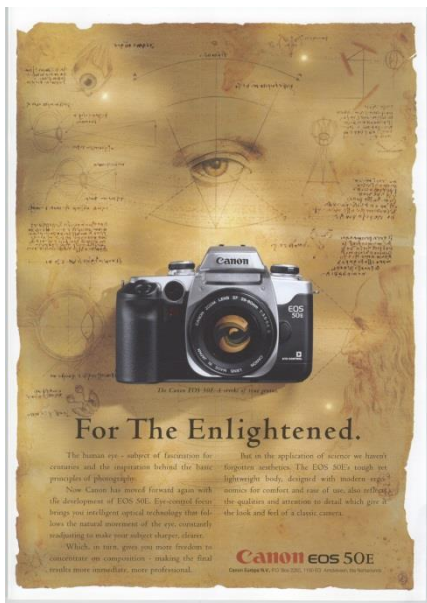


Abb. 7d
World Press Photo Yearbook 1996, S. 130.



Abb. 7e
World Press Photo Yearbook 1995, S. 130.

Abb. 7f
World Press Photo Yearbook 1991, S. 122.

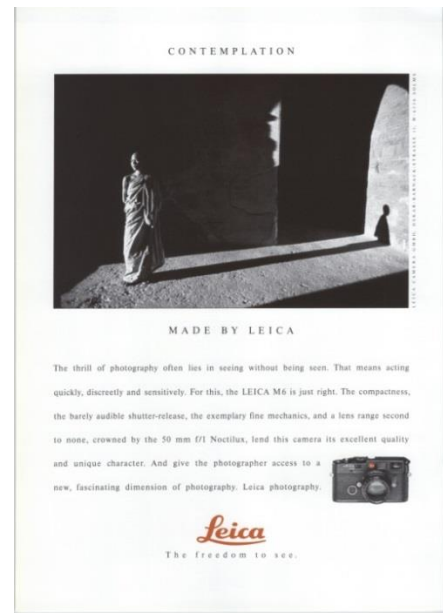


Abb. 7g
World Press Photo Yearbook 2003,
S. 154f.

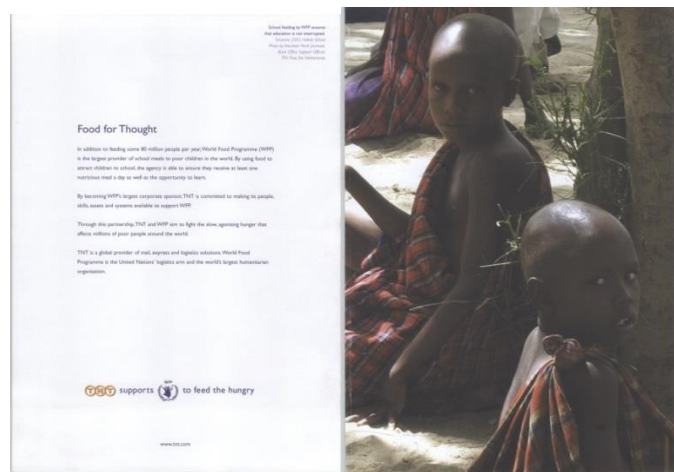


Abb. 7h
World Press Photo Yearbook 2005,
S. 154f.



Abb. 7i
World Press Photo Yearbook 2001, S. 194.

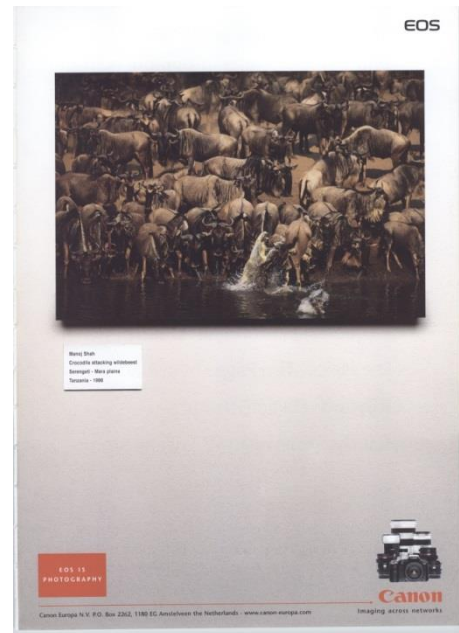


Abb. 7j
World Press Photo Yearbook 2006,
S. 152f.

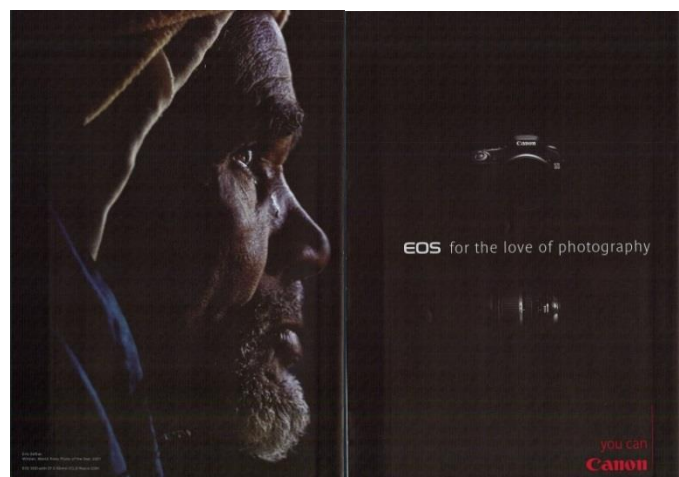


Abb. 8a–c
Larry Towell,
2nd prize, Daily Life stories
Ontario, Kanada, 1994

Family album. Larry Towell's wife Ann,
his sons Moses and Isaac and his daughters
Sarah and Naomi near his home. The
photographer experiences a sense of exile
when he is working abroad.

Abb. 8a
Foto 1 von 12



Abb. 8b
Foto 2 von 12



Abb. 8c
Foto 4 von 12



Abb. 9
Afrim Hajrullahu,
2nd prize, Spot News
Priština, Kosovo, 31. März 1999

Kosovo Albanians, forced from their
homes are marched to the train station by
plainclothes Serbian police in unmarked
cars. The photographer and his family
were part of the evacuation, and were
eventually taken to Macedonia. The film
was smuggled first out of Kosovo and then
out of the refugee camp.



Abb. 10a–c
Ziyah Gafić,
2nd prize, Portraits stories
Goražde, Bosnien-Herzegowina,
Februar bis April 2001

Abb. 10a
Foto 1 von 9
Children play in the suburbs of Goražde, a city encircled by Serb military forces for three years. In the Bosnian civil war of 1992–1995, Goražde was the last remaining United Nations safe area in eastern Bosnia, yet it was repeatedly attacked. Since then, the photographer has observed the war's impact on his family, and others who came to the city for safety.



Abb. 10b
Foto 2 von 9
Now living in a former school, a refugee vows she will never return to her home. The city of Goražde was encircled by Serb military forces for three years.



Abb. 10c
Foto 8 von 9
The framed image is the photographer's grandfather, a partisan in the Second World War who fought Nazi collaborators. Fifty years later, when the shelling of Goražde began, he committed suicide. The photographer's grandmother remains at the family home.



Abb. 11
N.N.,
3rd prize, Spot News
Hamadan, Iran, 1983

The execution by hanging of anti-Khomeini Iranians.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1983/spot-news/anonymous>

Abb. 12a–b
James Nachtwey,
3rd prize, General News stories
Kabul, Afghanistan, 1996

Abb. 12a
Foto 9 von 12
Spectators watch the public hanging of two men who murdered a shepherd. The fundamentalist Taliban movement steadily pushed north. In October they conquered Kabul and promptly imposed strict Islamic law on its one million inhabitants.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1997/general-news/james-nachtwey/09>

Abb. 12b
Foto 8 von 12
The fundamentalist Taliban movement steadily pushed north. In October they conquered Kabul and promptly imposed strict Islamic law on its one million inhabitants.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1997/general-news/james-nachtwey/08>

Abb. 13a–d
Pascal G.,
Individual awards, Special mention
China, Juli 1989

Execution of ‘counter-revolutionaries’
accused of setting trucks on fire during
the student demonstrations in Tiananmen
Square.

Abb. 13a
Foto 1 von 12
© Pascal G/VU



Abb. 13b
Foto 4 von 12
© Pascal G/VU



Abb. 13c
Foto 6 von 12
© Pascal G/VU



Abb. 13d
Foto 12 von 12
© Pascal G/VU



Abb. 14
Patrick Robert,
2nd prize, Spot News
Monrovia, Liberia, 1993

Children crowd around the body of a soldier suspected of murder and executed by firing squad. In an attempt to assert its authority in the face of systematic pillaging and random killings, the army had paraded the man through the streets before tying him up to be executed.



Abb. 15
Ahmed Jadallah,
1st prize, Spot News
Gazastreifen, 6. März 2003

Unidentified bodies lie on a street in Jabalya, the largest refugee camp in the Gaza Strip. Israeli tanks spearheaded a major raid on the camp in the night of March 5, after a suicide bomber had killed 15 people on a bus in Haifa, Israel the day before. At least 11 Palestinians were killed in the Jabalya attack and more than 140 were injured.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/spot-news/ahmed-jadallah>

Abb. 16
Bojan Stojanovic,
1st prize, Spot News
Brcko, Bosnien-Herzegowina, 7. Mai 1992

Ruthless killing in the streets in early summer: Accused of firing on a Serbian refugee convoy, a Muslim sniper is captured by a uniformed Serbian policeman and shot in the back of the head.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1993/spot-news/bojan-stojanovic>

Abb. 17
Eddie Adams,
World Press Photo of the Year
Saigon, Vietnam, 1. Februar 1968

South Vietnam national police chief Nguyen Ngoc Loan executes a suspected Viet Cong member.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1968/world-press-photo-year/eddie-adams>

Abb. 18a–d
David Leeson,
2nd prize, Spot News stories
Irak, März/April 2003

Abb. 18a
Foto 1 von 10
On March 17 the British ambassador to the United Nations announced that the diplomatic process regarding the situation in Iraq had ended, and US President George W. Bush gave Iraqi leader Saddam Hussein 48 hours to leave the country or face war. On March 20 the first American missiles hit Baghdad, and a few days later US and British ground troops advanced into Iraq from bases in Kuwait. By early April, the Americans had reached central Baghdad.



Abb. 18b
Foto 6 von 10
Iraqis wounded in an air attack beseech soldiers not to shoot them.

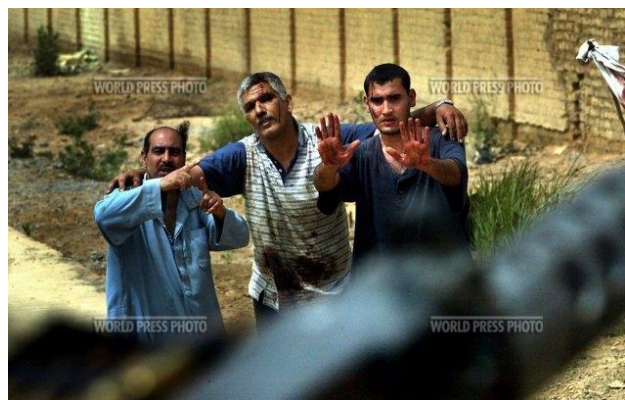


Abb. 18c
Foto 7 von 10
A child, suffering from burns received during an aerial attack is held by her mother.



Abb. 18d
Foto 8 von 10
A US soldier walks past bodies of Iraqis killed in the desert near Baghdad.

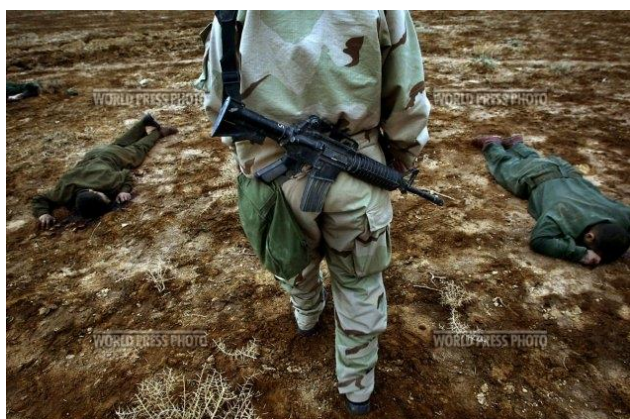


Abb. 19
Jean-Marc Bouju,
World Press Photo of the Year
Irak, 31. März 2003

An Iraqi man comforts his four-year-old son at a holding center for prisoners of war, in the base camp of the US Army 101st Airborne Division near An Najaf. The boy had become terrified when, according to orders, his father was hooded and handcuffed. A soldier later severed the plastic handcuffs so that the man could comfort his child. Hoods were placed over detainees' heads because they were quicker to apply than blindfolds. The military said the bags were used to disorient prisoners and protect their identities. It is not known what happened to the man or the boy.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/world-press-photo-year/jean-marc-bouju>

Abb. 20
Stefan Zaklin,
3rd prize, General News
Tikrit, Irak, 30. Oktober 2003

A man detained by US soldiers kneels in his yard before being taken away for questioning. American forces had conducted a pre-dawn raid that targeted men suspected of planning and carrying out attacks on coalition forces. Although the army had moved quickly on Baghdad earlier in the year, encountering scant resistance – by October soldiers were finding it increasingly difficult to keep order, and dozens had been killed in bombings carried out by insurgents. By the end of the year more US soldiers had died as a result of guerilla activity than in the initial phase of the conflict, and the US-backed Interim Governing Council (IGC) unveiled plans for an accelerated transfer to Iraqi control.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/general-news/stefan-zaklin>

Abb. 21
Moises Saman,
2nd prize, General News
Baghdad, Irak, 22. März 2003

An Iraqi man suffering from severe burns recuperates in the Al-Yarmuk Teaching Hospital, two days after the onset of US bombing of the city in March. Immediately after the first attacks, the Iraqi Ministry of Information took all foreign journalists present in Baghdad on a tour of several hospitals in the city in order to demonstrate casualties, claiming that only civilian targets had been hit. The ministry set the toll at over 200 injured. Reports of a shortage of supplies and medical staff followed.



Abb. 22
Yuri Kozyrev,
1st prize, General News stories
Ad Dawr, Irak, 2003

Foto 11 von 12
A journalist climbs out of the hole where Saddam Hussein was discovered hiding out. A long, ongoing stand-off with Iraq came to a head when a coalition of British and American forces attacked the country; the initial offensive comprised a pre-dawn bombing raid on Baghdad on March 20. This was followed by an advance of ground troops across the south of the country, and an extensive 'shock and awe' bombing campaign on the capital and other strategic cities. The Americans said they targeted sites identified as having military significance, or as possibly sheltering the Iraqi leader Saddam Hussein. By April 9, US forces had reached central Baghdad. Saddam Hussein's grip on the city was broken, but he and leading members of the ruling Baath Party had disappeared – the Iraqi leader would not be captured until December 14. The Americans abolished the Baath party and established an interim Governing Council (IGC), which received cautious backing from the UN Security Council.

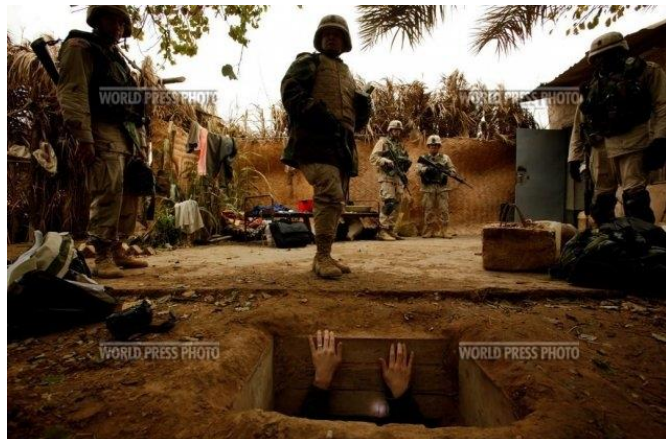


Abb. 23
Kyoichi Sawada,
World Press Photo of the Year
Tan Binh, Vietnam, 24. Februar 1966

The body of a Vietcong soldier is dragged behind an American armored vehicle en route to a burial site after fierce fighting.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1966/worldpress-photo-year/kyoichi-sawada>

Abb. 24
Paul Watson,
Honorable mention, Spot News
Mogadischu, Somalia, 4. Oktober 1993

Followers of General Aidid drag a slain American through the streets. Begun as a mission to relieve the famine in December 1992, the American and UN presence in Somalia was increasingly the focus of violent events. Negotiations with local warlords did not improve the situation, and the foreign soldiers were often treated as invaders.

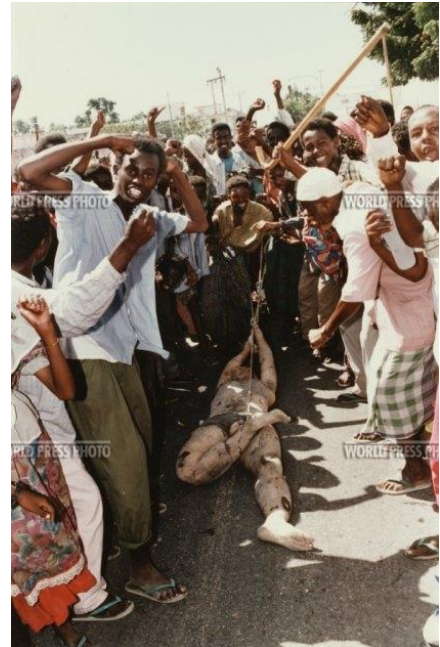


Abb. 25
James Nachtwey,
2nd prize, General News stories
Bosnien-Herzegowina, Mai 1993

Foto 11 von 12

A truck dumps the bodies of Serb fighters killed in battle. They were given back to their unit the next day. In an attempt to widen their land link with Serbia, Serb forces had pushed past the defenders of the Muslim villages they found in their way. The sustained hostilities turned peasants into veteran fighters.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1994/general-news/james-nachtwey/11>

Abb. 26a–c
James Nachtwey,
2nd prize, Spot News stories
Jakarta, Indonesien, Mai 1998

Abb. 26a
Foto 2 von 11

When Muslim residents of Pembanguan 1 district woke up to find their mosque damaged, a group of men reacted by lynching six Christians. Despite pleas from the head of the mosque for them to hold back, the two dozen attackers of this man were resolute. The victim, suspected of having a hand in damaging the mosque, was chased down an alley, cornered, and set about with sticks, knives, stones and machetes. ...

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1999/spot-news/james-nachtwey/02>

Abb. 26b
Foto 5 von 11

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1999/spot-news/james-nachtwey/05>

... After he was dead, the ringleader cut his throat. Police intervened only at the end of the lynchings to remove the bodies.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1999/spot-news/james-nachtwey/08>

Abb. 26c
Foto 8 von 11

Abb. 27a-c
John Stanmeyer,
3rd prize, Spot News stories
Dili, Osttimor, 16. August 1999

Abb. 27a
Foto 1 von 8

Bernardino Guterres, shot by Indonesian police. In August, residents of East Timor voted to end Indonesian occupation of the island. Four days before the election, violence broke out between pro-independence supporters and the anti-independence militia. During one of the clashes, Guterres, wearing a badge of East Timorese leader Xanana Gusmao pinned to his cap, appealed to Indonesian police standing nearby to intervene. Instead, they turned on him. He was killed by a police bullet.

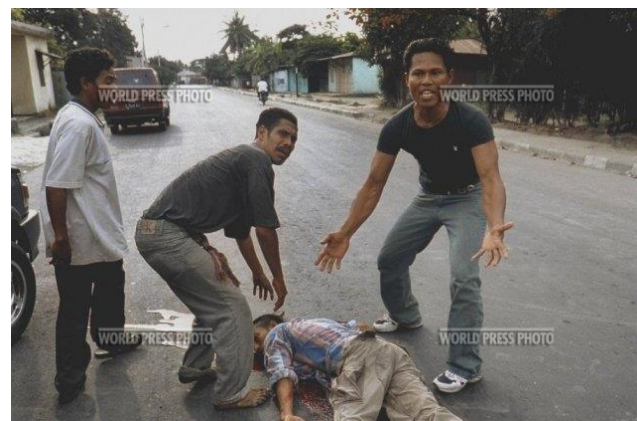


Abb. 27b
Foto 6 von 8

Abb. 27c
Foto 7 von 8



Abb. 28a–c
Tyler Hicks,
3rd prize, Spot News stories
Afghanistan, 12. November 2001

Abb. 28a
Foto 1 von 7
Northern Alliance troops, opposed to the ruling Taliban, advance towards Kabul. They took control of the city on November 13. The frontline assault followed air strikes on Taliban targets ordered by US president George W. Bush. He accused the regime of protecting Osama bin Laden, held responsible by the US for the attacks of September 11.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2002/spot-news/tyler-hicks>

Abb. 28b
Foto 3 von 7
An injured Taliban soldier pleads for his life after being captured by Northern Alliance soldiers advancing towards Kabul.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2002/spot-news/tyler-hicks/03>

Abb. 28c
Foto 7 von 7
An injured Taliban soldier is killed by three soldiers firing simultaneously into his body after being captured by Northern Alliance soldiers advancing towards Kabul.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2002/spot-news/tyler-hicks/07>

Abb. 29
Cobus Bodenstein,
3rd prize, Spot News
Bophuthatswana, Südafrika, März 1994

A policeman riddles a right-wing extremist with machine gun fire while a colleague appeals to him to stop. Three members of the Afrikaner Resistance Movement (AWB), called in by President Mangope to stave off the imminent general election, were killed. The homeland subsequently lost its autonomy.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1995/spot-news/cobus-bodenstein>

Abb. 30
Kevin Carter

Alwyn Wolfaardt, a member of the extreme right-wing Afrikaner movement (the AWB) begs for his life shortly before being executed by a Bophuthatswana policeman after an abortive attempt to prop up the tyrannical regime of the homeland of Bophuthatswana, March, 1994.

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bophuthatswana_coup_Execution.jpg

Abb. 31
Greg Marinovich

South Africa, Mafekeng 1994. Journalists run in distance after Bophuthatswana army members executed two of the three far right wing Afrikaner Resistance Movement members during an attempted AWB coup in the homeland March, 1994.

Bildquelle:
gregmarinovich.photoshelter.com/image/I00001axe9bG__GM



Abb. 32
Stephen Shore,
Pueblo Bonito, New Mexico, Juni 1972
Bildquelle:
<http://momaps1.org/exhibitions/view/93>



© Stephen Shore, courtesy 303 Gallery,
New York

Abb. 33
Noël Quidu,
2nd prize, Spot News
Côte d'Ivoire, 7. Oktober 2002

A rebel fighter kills a man suspected of looting a fan and sports bag from an abandoned house outside the town of Bouaké. Unrest had broken out in Ivory Coast some weeks earlier, in September. A military mutiny among troops unhappy at being demobilized had developed into a full-scale national rebellion. Previously, Ivory Coast had been seen as a bulwark of stability in a conflict-torn region.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2003/spot-news/no%C3%ABl-patrick-quidu>

Abb. 34a–g
Stanley Greene,
1st prize, Daily Life stories
Tschetschenien und Inguschetien,
1995 bis 2001

Abb. 34a
Foto 2 von 12, Grosny, Tschetschenien,
Januar 1995
The tracks of a body hastily dragged back
indoors after an explosion.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/daily-life/stanley-greene/02>

When the Soviet Union collapsed in 1991, Chechnya proclaimed itself independent of Russia. In December 1994 Russian troops entered Chechnya to quash the independence movement. It is estimated that up to 100,000 people, many of them civilians, died in the ensuing 20-month war. Food and water supplies stopped within days of the Russian attack. Men and women searched for sustenance among the exploding shells, while the severity of the bombardment sometimes made it dangerous to venture out to retrieve the dead. Under Russian President Boris Yeltsin, a formal peace treaty was signed in July 1997, though the issue of independence wasn't settled. In 1999, under the new prime minister Vladimir Putin, Russian forces re-deployed in Chechnya. Open conflict, as well as suicide bombings in Chechnya and in Moscow, continued into 2003.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/daily-life/stanley-greene/03>

Abb. 34b
Foto 3 von 12, Urus-Martan, Tschetschenien, Januar 1995
Clerics prepare a body for burial and
passage to heaven.

Abb. 34c
Foto 8 von 12, Inguschetien, 2000
Mental patients that survived intensive
bombings in Grozny.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/daily-life/stanley-greene/08>

Abb. 34d
Foto 5 von 12, Tschetschenien,
November 1995
Rebels were hung from telephones wires
by the Russian infantry.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/daily-life/stanley-greene/05>

Abb. 34e
Foto 4 von 12, Tschetschenien, April 1995
Women and children in flight on the road
from Samashki after a massacre.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/daily-life/stanley-greene/04>

Abb. 34f
Foto 10 von 12, Grosny, Tschetschenien,
April 2001
Staring from a window, Zelina grieves the
loss of her child in the Chechen conflict.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/daily-life/stanley-greene/10>

Abb. 34g
Foto 11 von 12, Karabulak, Inguschetien,
Dezember 1999
Train carriages serve as refugee camps.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/daily-life/stanley-greene/11>

Abb. 35a–k
Ziyah Gafić,
1st prize, Science & Technology stories
Visoko, Bosnien-Herzegowina, 2001

Abb. 35a

Foto 1 von 12

A woman holding a photograph of her brother is told the skull is his. A number of international organizations are unearthing skeletons and other remains, in an effort to trace any of the 27,000 people missing after the Bosnian war of 1992–1995. Investigators use forensic techniques to identify bodies exhumed from mass graves.



Abb. 35b, Foto 3 von 12
Anthropologist Eva Klonovski.



Abb. 35c, Foto 5 von 12



Abb. 35d, Foto 2 von 12
A family shortly after the father's body
was identified.



Abb. 35e, Foto 4 von 12
A woman looking for the body of her brother
holds his photo.



Abb. 35f, Foto 6 von 12
Women who have just identified a family member.

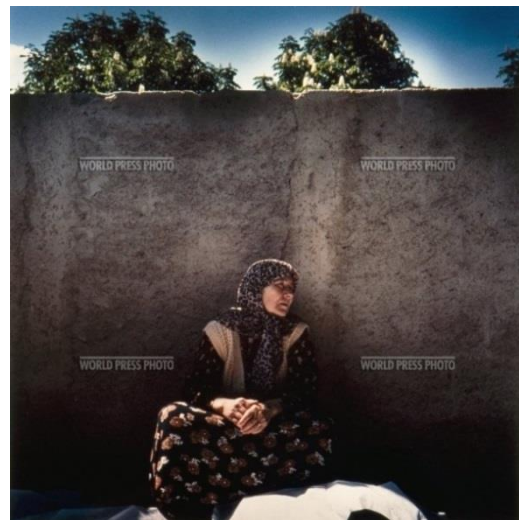


Abb. 35g, Foto 11 von 12
A woman after the identification of her son's body.



Abb. 35h, Foto 10 von 12



Abb. 35i, Foto 12 von 12
Bodies displayed for identification.



Abb. 35j, Foto 8 von 12
Men dig to uncover mass graves.



Abb. 35k, Foto 9 von 12
The first thing found when unearthing a mass grave.

Abb. 36
Davide Monteleone,
1st prize, Spot News stories
Bent Jbail, Libanon, 31. Juli 2006
Foto 12 von 12

A woman flees the village, which the Israelis regarded as a Hezbollah stronghold, following a heavy land battle on July 31. From July 12, the Israel Defense Forces (IDF) conducted a ground and air campaign against Hezbollah in Lebanon. Israel claimed it was targeting pockets of Hezbollah fighters and missile-launching sites hidden in residential areas, but was accused of disproportionate reaction and indiscriminate bombing of civilians.



Abb. 37
Mike Stocker,
3rd prize, People in the News
Nicaragua, Oktober 1998

A man who had to flee with his wife and children on the family horse after a massive mudslide from the Casitas Vulcano. Hurricane Mitch devastated areas of Central America.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1999/people-news/mike-stocker>

Abb. 38
Yunghi Kim,
1st prize, General News stories
Zaire (DR Kongo), November 1996

Foto 8 von 12

After two years in camps in Zaire, an exodus of more than 500,000 Rwandans got underway. Some refugees were massacred by Hutu soldiers who tried to stop them returning to Tutsi-controlled Rwanda. The refugees often took weeks to reach their homes, scrambling for truck rides and walking by night.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1997/general-news/yunghi-kim/06>

Abb. 39
Albert Facelly,
2nd prize, Spot News stories
Zaire (DR Kongo), Juli 1994

Foto 1 von 12

The crowd starts moving at the sound of gunfire. The exodus of more than two million Rwandans from their war-torn country turned the border area in eastern Zaire into a vast refugee camp of people desperate with hunger, thirst, disease and fatigue. When three rounds of mortar fire landed near them, they panicked and ran. In the mass stampede more than 100 people perished, crushed and trampled underfoot.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1995/spot-news/albert-facelly>

Abb. 40a–b
David Turnley,
2nd prize, General News stories
Bosnien-Herzegowina, 1995

Abb. 40a

Foto 3 von 12

A woman who has arrived from Srebrenica sits quietly sobbing outside a refugee shelter. In 1995 no ethnic group in Bosnia remained untouched by anguish and upheaval. The Serbian conquest of the enclaves of Srebrenica and Zepa – which underscored UN impotence to guarantee their safety – triggered a mass exodus to the last remaining Muslim strongholds. Faced with a Croatian offensive, Serb inhabitants of the Krajina region also packed into trucks and tractors in an attempt to reach Serbia, and many Bosnian Croats sought refuge in Croatia.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1996/others/david-turnley>

Abb. 40b

Foto 4 von 12

Faced with a Croatian offensive, Serb inhabitants of the Krajina region pack into trucks and tractors in an attempt to reach Serbia.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1996/general-news/david-turnley/03>

Abb. 41a–f
Ivo Saglietti,
Honorable mention, General News stories
Kosovo, Jugoslawien, Oktober 1998

Abb. 41a
Foto 1 von 12

Clashes between the Kosovo Liberation Army, seeking independence for the ethnic Albanian province of Kosovo, and Serbian security forces intensified as the year wore on. Around 250,000 people were displaced by the conflict. In October, reports of massacres led more civilians to flee the war zones. Large numbers made the journey into Albania.



Abb. 41b
Foto 8 von 12



Abb. 41c
Foto 5 von 12

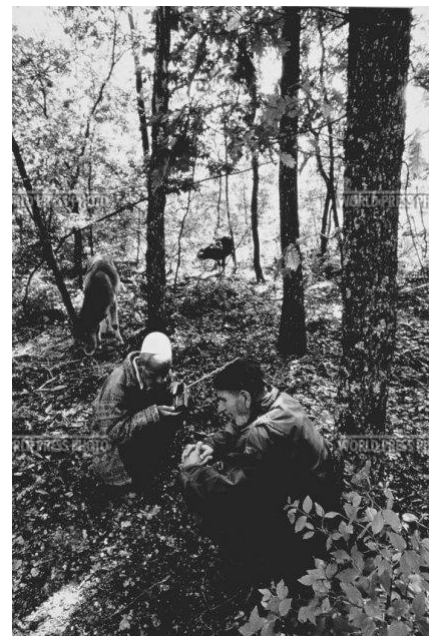


Abb. 41d
Foto 6 von 12



Abb. 41e
Foto 10 von 12

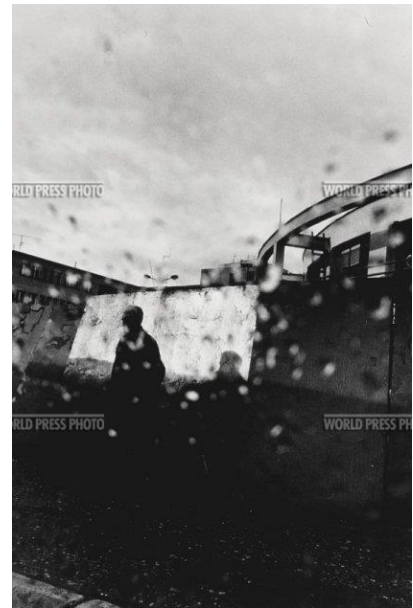


Abb. 41f
Foto 12 von 12

Abb. 42
Dayna Smith,
World Press Photo of the Year
Izbica, Kosovo, Jugoslawien,
6. November 1998

A woman is comforted by relatives and friends at the funeral of her husband. The man was a soldier with the ethnic Albanian rebels of the Kosovo Liberation Army, fighting for independence from Serbia. He had been shot the previous day while on patrol.

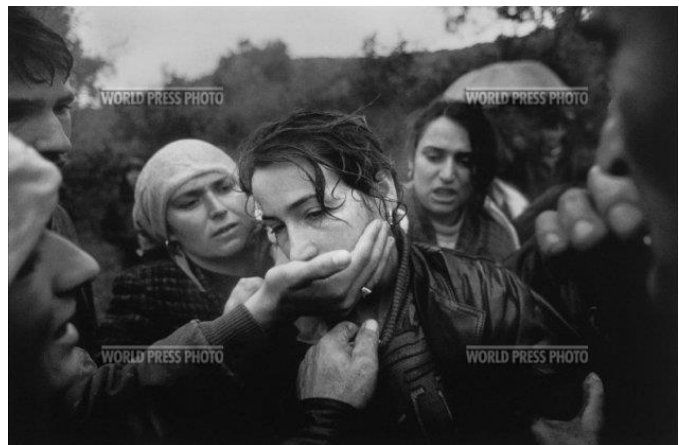


Abb. 43
Claus Bjørn Larsen,
World Press Photo of the Year
Kukës, Albanien, 5. April 1999

A man walks the streets in one of the largest gathering points for ethnic Albanian refugees fleeing violence in Kosovo.



Abb. 44
Paolo Pellegrin,
1st prize, People in the News
Albanien, April 1999

Having just crossed the border in a tractor, Kosovar Albanian refugees arrive at a camp on the road to Kukës. By March 19 peace talks in Rambouillet, France, had broken down, with the Serbs refusing to agree to a NATO peace-keeping force in Kosovo. The failure of diplomacy opened the way for NATO airstrikes. After the first bombardment of Serbia on March 24, Serbian troops and paramilitaries intensified attacks on Kosovo villages, and the exodus to neighbouring countries escalated.



Abb. 45
Jan Grarup,
1st prize, People in the News stories
Albanien und Jugoslawien, 1999

Foto 3 von 12
From March through May, hundreds of thousands of ethnic Albanians fled Serbian aggression in Kosovo. After a lengthy hold-off in the face of NATO bombardment, Serbian president Milosevic finally accepted a peace plan for Kosovo on June 3. On June 12, NATO forces made their way into Kosovo from Albania and Macedonia. As Serbian civilians and the Yugoslavian military moved across the border to Serbia, Kosovars began to return, but many found their homes destroyed.



Abb. 46
Yannis Behrakis,
1st prize, General News stories
Kosovo, Jugoslawien, Januar/Februar 1999

Foto 1 von 12
The wife of a Kosovo Liberation Army soldier faints during his funeral. Early in the year, conflict resumed after fragile truce, causing another wave of refugees. In mid-January, 45 ethnic Albanians were killed during a Serb offensive on the village of Racak. Later in the month in Rogovo, west of Priština, 24 ethnic Albanians were ambushed and shot.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2000/general-news/yannis-behrakis>

Abb. 47
Robert Knoth,
2nd prize, People in the News
Caála, Angola, 1999

Refugees shelter at a camp following renewed hostilities. The civil war between Unita resistance forces led by Jonas Savimbi, and the governing MPLA under President Eduardo dos Santos has gone on almost continuously since independence in 1975. Landmines make farming dangerous and villages have been burned. More than a million Angolans have been made homeless since the collapse of peace agreements and renewed fighting at the end of 1998. Many live in abandoned factories, railway stations and makeshift camps in the cities.



Abb. 48a–c
Erik Refner,
3rd prize, People in the News stories
Bunia, Demokratische Republik Kongo,
Juni 2003

Abb. 48a
Foto 7 von 11
Refugees gather around the UN camp for safety. In May, a new wave of ethnic violence between Hema and Lendu militias hit the town of Bunia. The city, which once had 300,000 citizens, has experienced some of the most horrific atrocities of a conflict that has lasted nearly five years. An estimated 50,000 people from the region have been killed in the fighting and the rest have fled, leaving around just 10,000 survivors, mostly in and about UN buildings in the town.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/people-news/erik-refner/07>

Abb. 48b
Foto 2 von 11
French special forces and refugees
on the move.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/people-news/erik-refner/02>

Abb. 48c
Foto 10 von 11
A child lies beside other refugees at a
camp near Bunia airport.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/people-news/erik-refner/10>

Abb. 49
Thomas James Hurst,
1st prize, General News
Zaire (DR Kongo), November 1996

Thousands of refugees camp by the roadside on their way back to Rwanda. A new chapter was added to the tale of the hatred and violence between central Africa's Hutu and Tutsi population, which led to the genocide of some 800,000 Tutsi and a mass exodus to Zaire in 1994. Cross-border raids and fighting between Zairean rebels and government soldiers dispersed hundreds of thousands of refugees, turning Mugunga in eastern Zaire into the world's largest refugee camp. As the situation got desperate the West made plans to send in troops, but at that point a Tutsi-led offensive of Zairean rebels broke the Hutu militias' control of the camps.



Abb. 50
Judah Passow,
3rd prize, People in the News stories
Türkei, 1991

Foto 1 von 8
A young Kurd takes a last look at his
hometown before climbing down to
Isikveren refugee camp on the Turkish-
Iraqi border. The Kurdish trek north was
the largest exodus of refugees since the
partition of India and Pakistan.



Abb. 51a–b
Frits Meijst,
Honorable mention, People in the
News stories
Türkei, 1991

Abb.51a
Foto 9 von 12

Kurdish refugee camp. The allied victory
in the Gulf War gave the Kurds in northern
Iraq the courage to revolt. For three short
weeks in spring they were masters of their
land, confident that the West would defend
their new found freedom. But the uprising
was grounded to a halt and US-led forces
refused to intervene to support the rebels.
A flood of refugees, many of them
survivors of the Iraqi army's chemical
attacks in the late 1980s, moved north into
Turkey, where more hardship awaited
them. Aid eventually arrived, but the
Turkish army ran the refugee camps like
prison camps. Only the very sick were
allowed to leave the camp for treatment.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1992/people-news/frits-meijst/03>

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1992/people-news/frits-meijst/02>

Abb. 51b
Foto 7 von 12

Abb. 52
Lara Jo Regan,
World Press Photo of the Year
Las Colonias, Texas, USA,
3. Dezember 2000

The mother of a Mexican immigrant family makes piñatas to support herself and her children. The family numbers among the millions of 'uncounted' Americans, people who for one reason or another have been missed by the national census and so don't exist in population records. Census records determine where new schools, hospitals, firehouses and basic social services are needed. Areas like Las Colonias, where this family lives, thus lack many amenities and have high illiteracy rates.



Abb. 53
Steve McCurry,
1st prize, Daily Life
Peshawar, Pakistan, November 1984

A successful Afghan businessman and his family of six live in a refugee camp, after having fled the capital of Kabul for political reasons.

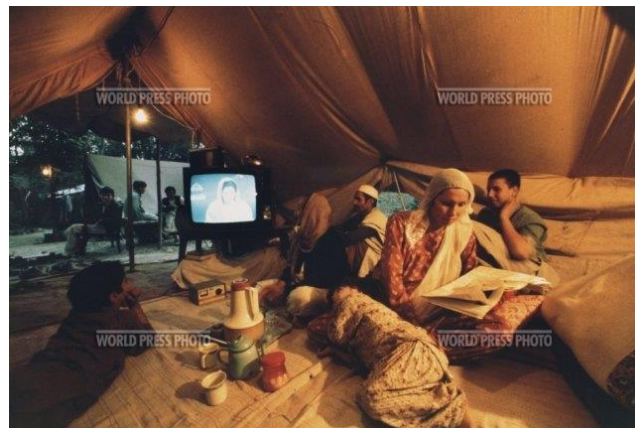


Abb. 54a–g
Matias Costa,
1st prize, People in the News stories
Marokko und Spanien,
Juni bis August 2000

Abb. 54a
Foto 1 von 12, Marokko
An immigrant observes Europe across the Strait of Gibraltar. An estimated 500,000 people entered the European Union illegally in 2000. The short passage from Morocco across the Strait of Gibraltar to the Spanish coast was a frequently used route. Small, overladen open boats often sunk during the crossing; hundreds of people drowned in this way. Immigrants who relied on illicit traffickers had to pay up to US \$3,000 to be smuggled in to Spain, often crowded into the backs of trucks. Spain tightened its immigration laws during the year. The authorities revealed that in two years they had arrested 70,000 illegal foreigners, but some estimates are that three quarters of the people who reach Spain are not detained.



Abb. 54b
Foto 2 von 12, Spanien
Police intercept immigrants near the town of Tarifa.



Abb. 54c
Foto 3 von 12, Spanien
Police intercept immigrants near the town of Tarifa.



Abb. 54d
Foto 8 von 12, Marokko
An immigrant crosses the border between Morocco and Spain.



Abb. 54e
Foto 11 von 12, Algeciras, Spanien
Immigrants try to reach Spain.



Abb. 54f
Foto 10 von 12, Ceuta, Spanien
At the border between Spain and Morocco.



Abb. 54g
Foto 12 von 12, Algeciras, Spanien
A man waits to board a train. From Spain
many immigrants travel elsewhere in
Europe.

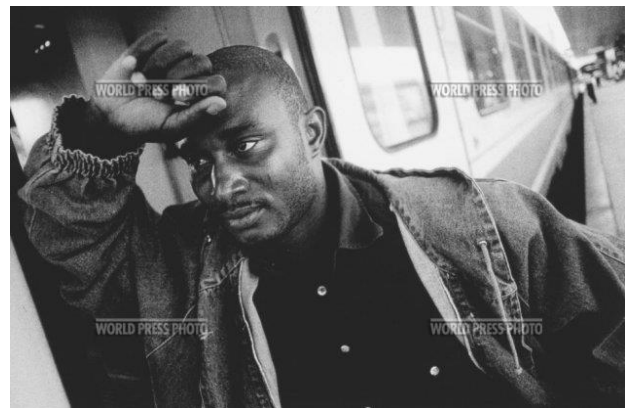


Abb. 55
Walker Evans,
Subway Portrait, 1941

https://www.moma.org/learn/moma_learning/walker-evans-subway-portraits-1938-41

Abb. 56a–b
Arturo Rodríguez,
2nd prize, People in the News stories
Teneriffa, Spanien, 3. August 2006

Abb. 56a
Foto 3 von 12
Tourists, security forces, and Red Cross workers attend to African migrants who have landed on La Tejita beach. Tens of thousands of migrants arrived in 2006, in small wooden boats with up to 150 people on board. They faced a sea journey of some 1,000km, and many arrived starving, dehydrated, or died on the way. Some migrants are repatriated, others are sent to mainland Spain, but many end up in limbo, unable to gain work papers yet unwilling to go home.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/people-news/arturo-rodr%C3%ADguez/03>

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/people-news/arturo-rodr%C3%ADguez/07>

Abb. 56b
Foto 7 von 12

Abb. 57
Arturo Rodríguez,
2nd prize, Spot News
Teneriffa, Spanien, Juli 2006

African immigrants wait on the quayside in the port of Los Abrigos. They will be transferred to a police station, and later to a holding center from where they will either be repatriated or sent on to the mainland. Spanish officials estimated that more than 31,000 people reached the Atlantic islands illegally during the year, a fivefold increase on 2005.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/spot-news/arturo-rodr%C3%ADguez>

Abb. 58a–d
Jodi Bieber,
1st prize, Daily Life stories
Südafrika und Mosambik,
Februar bis April 2000

Abb. 58a
Foto 2 von 12, Johannesburg, Südafrika
A woman suspected of being an illegal immigrant sits in a police van. Since the first South African democratic elections in 1994, there has been a marked increase in people from elsewhere in Africa making their way into the country. Around 180,000 illegal immigrants are deported annually. In February, police mounted Operation Crackdown to reduce crime levels and detain illegal migrants

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2001/daily-life/jodi-bieber/02>

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2001/daily-life/jodi-bieber/05>

Abb. 58b
Foto 5 von 12, Krugersdorp, Südafrika
Paperwork is cleared and records computerized before deportation.

Abb. 58c
Foto 10 von 12, Südafrika
An illegal immigrant jumps from the train deporting him. The Anti-Corruption Unit is investigating a case in which policemen accepted bribes from returnees to jump off the train in South Africa. Some people died from the jump.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2001/daily-life/jodi-bieber/10>

Abb. 58d
Foto 12 von 12, Xia Xia, Mosambik
Back home in a deserted town and home.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2001/daily-life/jodi-bieber/12>

Abb. 59a–f
Olivier Jobard,
1st prize, Contemporary Issues stories
Afrika und Europa,
Mai bis Dezember 2005

Abb. 59a
Foto 1 von 12, Limbe, Kamerun
Kingsley (22) tells his parents of his
decision to leave for Europe. The short
distance across the sea from northern
Africa to mainland Spain or the Canary
Islands is a popular route for illegal
immigrants looking for a better life in
Europe. Kingsley, a Cameroonian, was one
who attempted the passage. In his
hometown, Kingsley earned just US\$ 30 a
month as a lifeguard at a hotel. He had
already tried to reach Europe once before,
but turned back in Nigeria having run out
of funds. On his second trip, he managed
to raise more than US\$ 1,000 to pay for the
trip, for smuggler fees, and to finance his
first weeks in Europe.



Abb. 59b
Foto 2 von 12, Agadez, Niger

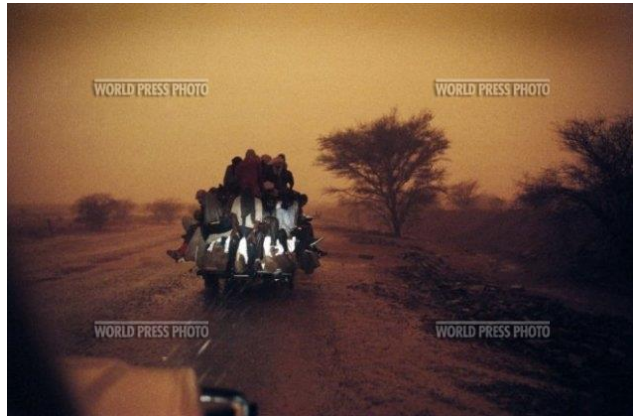


Abb. 59c
Foto 4 von 12, Sahara
Kingsley and 35 other illegal immigrants
take six days to cross the Sahara.



Abb. 59d
Foto 7 von 12, Marokko
The boat that smugglers provided to make
the crossing to the Canaries capsized 300m
from the coast. Few could swim and two
men were drowned.

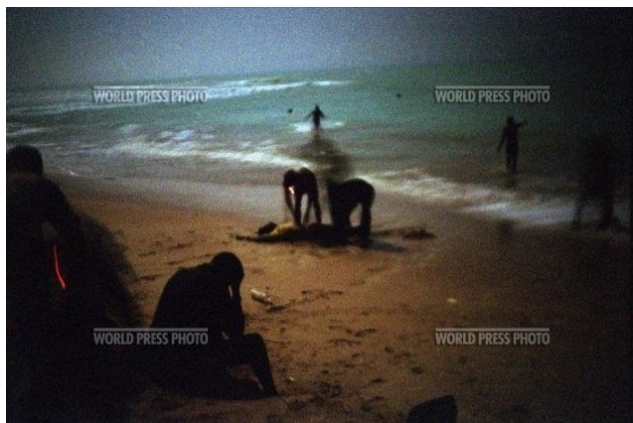


Abb. 59e

Foto 10 von 12, Atlantik

Bailing out water continuously during a second attempt to cross from Africa to the Canaries. The first boat that smugglers provided capsized 300m from the coast. Few could swim and two men were drowned. The would-be immigrants repaired the boat, but were anxious about using it again. They made their second attempt a day after the first.



Abb. 59f

Foto 12 von 12, Val d'Oise, Frankreich

In his new life near Paris, Kingsley works twelve hours a day as a warehouseman and has a three-hour commute to work.



Abb. 60

Olivier Jobard,

Flüchtlingsunterkunft in Lebach, Deutschland, 2013

Bildquelle:

Claire Billet (Text); Olivier Jobard (Fotografien): Freiheit oder Tod, in: GEO 5/2014, S. 46–70, hier S. 70.

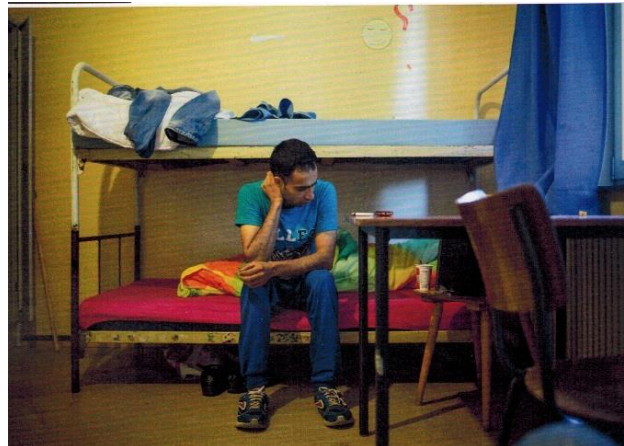


Abb. 61a–g
 Kadir van Lohuizen,
 2nd prize, Contemporary Issues stories
 Afrika, Europa und Nordamerika,
 Februar 2004 bis Januar 2005

Abb. 61a
 Foto 1 von 12, Koidu, Sierra Leone
 The diamond industry draws its materials from some of the poorest and most troubled regions in the world. In the past, warlords and rebel groups in countries including Angola, the Democratic Republic of Congo, Liberia and Sierra Leone have used profits from the mines they control to buy arms and fund wars. The industry has attempted to prevent the spread of these ‘conflict diamonds’ by setting up the Kimberly Process to document and certify all exports. But conflict diamonds persist, smuggled out of strife-torn areas to neighboring countries and then sold on the black market or mixed with certified stones.

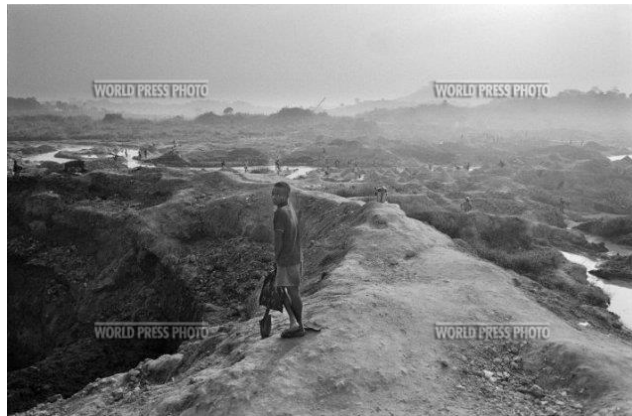


Abb. 61b
 Foto 2 von 12, Bakwa Bowa, DR Kongo
 Men work in an open-pit mine, monitored by armed guards. Production runs for 24 hours a day, in two twelve-hour shifts.



Abb. 61c
 Foto 3 von 12, Angola
 Alluvial mining by an age-old method continues in many countries.

Abb. 61d
 Foto 6 von 12, Mbuji Mayi, DR Kongo
 A diamond dealer in the main diamond-trading town of the Democratic Republic of Congo. He and many of his colleagues double as clergymen, buying diamonds from their loyal congregations.



Abb. 61e
Foto 9 von 12, Antwerpen, Belgien
Diamond exchange.



Abb. 61f
Foto 10 von 12, New York City, USA
A high-class jeweler's on Fifth Avenue.



Abb. 61g
Foto 12 von 12, London, England
A society party.



Abb. 62
Sebastião Salgado,
Serra Pelada, Brasilien, 1986

<https://iconicphotos.wordpress.com/2009/06/23/the-mines-of-serra-pelada/>

2 Literaturverzeichnis

(a) Texte

- Brett ABBOTT: Engaged observers. Documentary photography since the sixties, Ausst. Kat. J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010.
- Giorgio AGAMBEN: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, Freiburg; Berlin 2001 (Mezzi senza fine. Note sulla politica, 1996).
- Giorgio AGAMBEN: Was ist Zeitgenossenschaft? (2006/07), in: ders.: Nacktheiten, Frankfurt am Main 2010 (Nudità, 2009), S. 21–35.
- Giorgio AGAMBEN: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt am Main 2002 (Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita, 1995).
- Shahidul ALAM: Familien des Menschen, in: Stephen Mayes (Hg.): Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo, Düsseldorf 1995, S. 94–103.
- Shahidul ALAM: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2003, S. 9.
- Jörg ALBRECHT u.a. (Hg.): Kultur nicht verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung, Zürich; Wien; New York 2005.
- Jeffrey C. ALEXANDER: Toward a theory of cultural trauma, in: ders. u.a.: Cultural trauma and collective identity, Berkeley; Los Angeles; London 2010, S. 1–30.
- Jeffrey C. ALEXANDER u.a.: Cultural trauma and collective identity, Berkeley; Los Angeles; London 2010.
- Stuart ALEXANDER: Fotografische Institutionen und fotografische Praxis, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 695–707.
- Mark D. ALLEYNE: Global media ecology. Why there is no global media ethics standard, in: Lee Wilkins; Clifford G. Christians (Hg.): The handbook of mass media ethics, New York; Abingdon 2009, S. 382–393.
- AMNESTY International; Greenpeace Netherlands: The toxic truth. About a company called Trafigura, a ship called the Probo Koala, and the dumping of toxic waste in Côte d'Ivoire, London; Amsterdam 2012, <http://www.greenpeace.org/switzerland/Global/switzerland/publications/Greenpeace/2012/chemie%20und%20wasser/KoalaTrafiguraReport.pdf> (abgerufen am 21.1.2015).
- Martin ANDREE: Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute, München 2005.
- Arjun APPADURAI: Die Kraft der Imagination (The power of imagination, 1991), in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): Projekt Migration, Köln 2003, S. 678–691.
- Hannah ARENDT: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus, Frankfurt am Main 1958 (The origins of totalitarianism, 1955).
- Hannah ARENDT: Vom Leben des Geistes, Band 1: Das Denken, München 1979 (The life of the mind, vol. 1: Thinking, 1977).
- Hannah ARENDT: Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie, München 1985 (Lectures on Kant's political philosophy, 1982).
- Aleida ASSMANN: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
- Jan ASSMANN: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.
- Philippa ATKINSON: Deconstructing media mythologies of ethnic war in Liberia, in: Stuart Allan; Barbie Zelizer (Hg.): Reporting war. Journalism in wartime, London; New York 2004, S. 192–218.
- Marc AUGÉ: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt am Main 1994 (Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992).

- Ariella AZOULAY: *The civil contract of photography*, New York 2008.
- Jean BACK; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg 2004.
- Ulrich BAER: *Spectral evidence. The photography of trauma*, Cambridge; London 2002.
- Jan BAETENS: *Conceptual limitations of our reflection on photography. The question of „interdisciplinarity“*, in: James Elkins (Hg.): *Photography theory*, New York; London 2007, S. 53–73.
- Katharina BAHLMANN: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien 2008.
- Martin BAISCH; Elke Koch (Hg.): *Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens*, Freiburg; Berlin; Wien 2010
- Gerhard BANSE: *Über Tabus und Tabuisierungen*, in: Michael Fischer; Reinhard Kacianka (Hg.): *Tabus und Grenzen der Ethik*, Frankfurt am Main u.a. 2007, S. 13–30.
- Sigrid BARINGHORST: *Solidarität ohne Grenzen? Aufrufe zu Toleranz, Mitleid und Protest in massenmedialen Kampagnen*, in: Jörg Bergmann; Thoma Luckmann (Hg.): *Kommunikative Konstruktion von Moral, Band 2: Von der Moral zu den Moral*, Opladen; Wiesbaden 1999, S. 236–259.
- Roland BARTHES: *Die große Familie der Menschen (La grande famille des hommes, 1956)*, in: ders.: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964, S. 16–19.
- Roland BARTHES: *Rhetorik des Bildes (Rhétorique de l’image, 1964)*, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III, 1945–1980*, München 1999, S. 138–149.
- Roland BARTHES: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985 (*La chambre claire. Note sur la photographie, 1980*).
- Angelika BARTL u.a.: *Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Sehen, Macht, Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*, Bielefeld 2011, S. 11–27.
- Georges BATAILLE: *Die Tränen des Eros*, München 1981 (*Les larmes d’Éros, 1961*).
- Geoffrey BATCHEN: *Ectoplasm. Photography in the digital age*, in: Carol Squiers (Hg.): *Over exposed. Essays on contemporary photography*, New York 2000, S. 9–23.
- Jean BAUDRILLARD: *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*, Berlin 1994.
- Thomas BAUER: *Rage against the machine* machen Druck bei der Wahl des nächsten US-Präsidenten!, http://e-politik.de/alt.e-politik.de/beitragdruck8bca.html?Beitrag_ID=794 (abgerufen am 7.5.2015).
- Laure BEAUMONT-MAILLET: *Cette photographie qu’on appelle humaniste*, in: dies.; Françoise Denoyelle; Dominique Versavel (Hg.): *La photographie humaniste 1945–1968. Autour d’Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis*, Ausst. Kat. Bibliothèque Nationale de France, Paris 2006, S. 11–25.
- Anne BECKER: *9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags*, Bielefeld 2013.
- Marion BECKERS; Elisabeth Moortgat: *Kriegsfotografinnen. Editorial*, in: *Fotogeschichte 134/34 (2014: Kriegsfotografinnen)*, S. 3–6.
- Rich BECKMAN: *Toward a philosophy of research in photojournalism ethics (Interview)*, in: Paul Lester: *Photojournalism. An ethical approach*, Hillsdale u.a. 1991, S. 164–166.
- Hartmut BEHR: *Zuwanderungspolitik im Nationalstaat. Formen der Eigen- und Fremdbestimmung in den USA, der Bundesrepublik Deutschland und Frankreich*, Opladen 1998.
- Neal BENEZRA u.a.: *Beauty now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Haus der Kunst München; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC 1999.

- Walter BENJAMIN: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band II, 2, Frankfurt am Main 1977, S. 683–701.
- Walter BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/1939), in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I, 2, Frankfurt am Main 1974, S. 471–508.
- Walter BENJAMIN: Über den Begriff der Geschichte (1940), in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I, 2, Frankfurt am Main 1974, S. 691–704.
- Jonathan BENTHALL: Disasters, relief and the media, London; New York 1993.
- Eberhard BERG; Martin Fuchs (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt am Main 1999.
- Olaf BERG; Helen Schwenken: Masking, blurring, replacing. Can the undocumented migrant have a face in film?, in: Christine Bischoff; Francesca Falk; Sylvia Kafehsy (Hg.): Images of illegalized immigration. Towards a critical iconology of politics, Bielefeld 2010, S. 111–127.
- John BERGER: ‚Che‘ Guevara (1967), in: ders. The look of things, New York 1972, S. 42–53.
- Robert BERNASCONI: Vor wem und wofür? Zurechenbare Verantwortlichkeit und die Erfindung der ministeriellen, hyperbolischen und unendlichen Verantwortung, in: Ludger Heidbrink; Alfred Hirsch (Hg.): Verantwortung in der Zivilgesellschaft. Zur Konjunktur eines widersprüchlichen Prinzips, Frankfurt am Main 2006, S. 221–246.
- Lili Corbus BEZNER: Photography and politics in America. From the New Deal into the Cold War, Baltimore; London 1999.
- Elke BIPPUS; Jörg Huber; Roberto Nigro: Vorwort, in: dies. (Hg.): Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern, Zürich 2012, S. 7–12.
- Thomas BITTERLICH: Kann man Fotos lesen? Bernd Stieglers Studien zur Kulturtechnik der Fotografie (Rezension über Bernd Stiegler: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik, München 2009), in: literaturkritik.de 8 (August 2011), http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15754 (abgerufen am 29.5.2015).
- Avital BLOCH; Ma. Alejandra Rocha Silva: Undocumented immigration between the U.S. and Mexico. The complex development of militarized borders and social responses, in: Mechthild Baumann; Astrid Lorenz; Kerstin Rosenow (Hg.): Crossing and controlling borders. Immigration policies and their impact on migrants' journeys, Opladen; Farmington Hills 2011, S. 159–189.
- Jane BLOCKER: Seeing witness. Visuality and the ethics of testimony, Minneapolis 2009.
- Gottfried BOEHM; Birgit Mersmann; Christian Spies (Hg.): Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, München 2008.
- Manuela BOJADŽIJEV; Serhat Karakayalı: Autonomie der Migration. 10 Thesen zu einer Methode, in: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas, Bielefeld 2007, S. 203–209.
- Luc BOLTANSKI: La souffrance à distance, Paris 1993.
- Norbert BOLZ: Warum es keine Kriege mehr gibt, in: Bazon Brock; Gerlinde Koschik (Hg.): Krieg und Kunst, München 2002, S. 149–161.
- Frank BÖSCH, Manuel Borutta: Medien und Emotionen in der Moderne. Historische Perspektiven, in: dies. (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt am Main; New York 2006, S. 13–41.

- Pierre BOURDIEU u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt am Main 1981 (Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, 1965).
- Cornelia BRINK: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998.
- Cornelia BRINK; Jonas Wegerer: Wie kommt die Gewalt ins Bild? Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen, in: Fotogeschichte 32/125 (2012: Fotografie und Gewalt), S. 5–14.
- Elisabeth BRONFEN: Abenteuerlust und Glamour. Lee Miller, Margaret Bourke-White und Martha Gellhorn, in: Fotogeschichte 134/34 (2014: Kriegsfotografinnen), S. 61–63.
- Matthias BRUHN: Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit, Weimar 2003.
- Jan BRÜNING: Das Drama auf der Hinterbühne. Pressefotografen und die Digitalisierung der Pressefotografie, in: Ulrich Hägele; Irene Ziehe (Hg.): Digitale Fotografie. Kulturelle Praxen eines neuen Mediums, Münster u.a. 2009, S. 57–72.
- Peter BÜRGER: Antinomien des Engagements, in: Hanspeter Plocher; Till R. Kuhnle; Bernadette Malinowski (Hg.): Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag, Tübingen 2003, S. 79–86.
- Neil BURGESS: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1997, S. 5.
- Neil BURGESS: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1998, S. 9.
- Bernd BUSCH: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München; Wien 1989.
- Judith BUTLER: Gefährdetes Leben. Politische Essays, Frankfurt am Main 2005 (Precarious life. The politics of mourning and violence, 2004).
- Judith BUTLER: Folter und die Ethik der Fotografie (Torture and the ethics of photography, 2007), in: Linda Hentschel (Hg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 205–228.
- David CAMPBELL: Visual storytelling in the age of post-industrialist journalism, April 2013, under the auspices of the World Press Photo Academy, supported by Fotografen Federatie, [http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/World Press Photo Multimedia Research Project by David Campbell.pdf](http://www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/World%20Press%20Photo%20Multi-media%20Research%20Project%20by%20David%20Campbell.pdf) (abgerufen am 3.6.2015).
- David CAMPBELL: The myth of compassion fatigue, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): The violence of the image. Photograph and international conflict, New York 2014, S. 97–124.
- Cornell CAPA (Hg.): The concerned photographer, New York 1968.
- Noël CARROLL: A philosophy of mass art, Oxford 1998.
- Susan L. CARRUTHERS: Tribalism and tribulations. Media constructions of „African savagery“ and „Western humanitarianism“ in the 1990s, in: Stuart Allan; Barbie Zelizer (Hg.): Reporting war. Journalism in wartime, London; New York 2004, S. 155–172.
- Justin CARVILLE: The violence of the image. Conflict and post-conflict photography in Northern Ireland, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): The violence of the image. Photograph and international conflict, New York 2014, S. 60–77.
- María do CASTRO VARELA; Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005.
- Christian CAUJOLLE: World Press Photo, in: World Press Photo Yearbook 1986, S. 3.
- Christian CAUJOLLE: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1991, S. 5.
- Christian CAUJOLLE: Das World Press Photo, die Presse und die Stereotypen. Visuelle Grammatik oder einfache Klischees?, in: Stephen Mayes (Hg.): Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo, Düsseldorf 1995, S. 54–77.

- Christian CAUJOLLE: A story of war, in: Stanley Greene: Open wound. Chechnya 1994 to 2003, London 2003, S. 172–173.
- Christian CAUJOLLE: Ist der Humanismus von *The Family of Man* heute relevant?, in: Jean Back; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg 2004, S. 188–199.
- Dipesh CHAKRABARTY: *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*, Princeton; Oxford 2000.
- Howard CHAPNICK: Einleitung, in: Stephen Mayes (Hg.): *Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo*, Düsseldorf 1995, S. 8–11.
- Ariane CHEBEL D'APPOLLONIA: *Frontiers of fear. Immigration and insecurity in the United States and Europe*, Ithaca; London 2012.
- Clément CHEROUX (Hg.): *La subversion des images. Surréalisme, photographie, film / Subversion der Bilder. Surrealismus, Fotografie, Film, Ausst. Kat. Centre Pompidou, Paris; Fotomuseum Winterthur; Institute de Cultura, Fundación Mapfre, Madrid, Paris 2009.*
- Lilie CHOULIARAKI: Cosmopolitanism as irony. A critique of post-humanitarianism, in: Rosi Braidotti; Patrick Hanafin; Bolette Blaagaard (Hg.): *After cosmopolitanism*, Oxon; New York 2013, S. 77–96.
- Matthias CHRISTEN: Ein halbes Jahrhundert in Bildern (Rezension über Mary Panzer: *Things as they are*, London 2006), in: *Fotogeschichte* 104/27 (Sommer 2007), <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=148#c577> (abgerufen am 31.5.2015).
- Lucy CRYSTAL: Fred Ritchin. Redressing the balance, in: *World Press Photo Newsletter*, Juni 2004, S. 5–7.
- Richard Pierre CLAUDE: Rezension über Gilles Peress; Eric Stover: *The Graves, Srebrenica and Vukovar*, Zürich 1998, in: *Human Rights Quarterly* 21/2 (Mai 1999), S. 538–540.
- James CLIFFORD: Über ethnographische Autorität (On ethnographic authority, 1988), in: Eberhard Berg; Martin Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt am Main 1999, S. 109–157.
- Stanley COHEN: *States of denial. Knowing about atrocities and suffering*, Cambridge; Malden 2001.
- Stanley COHEN; Jock Young (Hg.): *The manufacture of news. Social problems, deviance, and the mass media*, London 1973.
- A. D. COLEMAN: Interview (geführt von Sonia Harford), in: *World Press Photo Newsletter*, Juni 2000, S. 10–11.
- James COLON: Foreword, in: *World Press Photo Yearbook 2006*, S. 9.
- Jenny COOL; Nancy Lutkehaus: Paradigms lost and found. The „crisis of representation“ and visual anthropology, in: Jane M. Gaines; Michael Renov (Hg.): *Collecting visible evidence*, Minneapolis 1999, S. 116–139.
- Paolo CUTTITA: Das europäische Grenzregime. Dynamiken und Wechselwirkungen, in: Sabine Hess; Bernd Kasperek (Hg.): *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa*, Berlin; Hamburg 2010, S. 23–40.
- Urs DAHINDEN: *Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation*, Konstanz 2006.
- Serge DANEY: Montage unerlässlich. Der Krieg, der Golf und das Fernsehen (Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran, 1991), in: ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, Berlin 2000, S. 198–210.
- Arthur DANTO: *The abuse of beauty. Aesthetics and the concept of art*, Chicago 2003.
- W. Phillips DAVISON: Third-person-effect in communication, in: *Public Opinion Quarterly* 47/1 (1983), S. 1–15.

- Régis DEBRAY: *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, Rodenbach 1999 (Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident, 1992).
- Annelies DEGRYSE: Sensus communis as a foundation for men as political beings. Arendt's reading of Kant's *Critique of Judgment*, in: *Philosophy and Social Criticism* 37/3 (März 2011), S. 345–358.
- Jost DELBRÜCK: Menschenrechte/Menschenrechtspolitik, in: Andreas Boeckh (Hg.): *Lexikon der Politik, Band 6: Internationale Beziehungen*, München 1994, S. 288–292.
- Roman DEPPNER; Gottfried Jäger: Vorwort. 30 Jahre Bielefelder Fotosymposien 1979–2009, in: dies. (Hg.): *Denkprozesse der Fotografie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979–2009. Beiträge zur Bildtheorie*, Bielefeld 2009, S. 10–16.
- Jacques DERRIDA: *Bleibe*. Maurice Blanchot, Wien 2003 (Demeure. Maurice Blanchot, 1998).
- Jacques DERRIDA: Der Markt des Archivs. Wahrheit, Zeugnis, Beweis, in: ders.; Bernard Stiegler: *Echographien. Fernsehgespräche*, Wien 2006 (Échographies de la télévision, 1996), S. 99–116.
- Jacques DERRIDA: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin 2003 (Dire l'événement, est-ce possible?, 2001).
- Ute DETTMAR; Thomas Küpper (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*, Stuttgart 2007.
- DIV. Autoren: The shot that nearly killed me. War photographers – a special report, in: *The Guardian*, 18.6.2011, <http://www.theguardian.com/media/2011/jun/18/war-photographers-special-report> (abgerufen am 18.5.2015).
- David DOMKE; David Perlmutter; Meg Spratt: The primes of our times? An examination of the ‚power‘ of visual images, in: *Journalism* 3/2 (2002), S. 131–159.
- Axl DOßMANN; Jan Wenzel; Kai Wenzel: *Architektur auf Zeit. Baracken, Pavillons, Container*, Berlin 2006.
- Arnold DRAPKIN: Einleitung, in: *World Press Photo Yearbook* 1988, S. 7.
- Benjamin DREHSEL: Der Tank Man. Wie die Niederlage der chinesischen Protestbewegung von 1989 visuell in einen Sieg umgedeutet wurde, in: Gerhard Paul (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 566–573.
- Bob DROGIN: Executions underscore Bophuthatswana chaos, in: *Los Angeles Times*, 12.3.1994, http://articles.latimes.com/1994-03-12/news/mn-33018_1_new-south-africa (abgerufen am 1.6.2015).
- Philippe DUBOIS: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam; Dresden 1998 (L'acte photographique, 1983).
- Françoise DUCROS: Die Welt des schönen Scheins. Mode und Verführung, in: Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 534–553.
- Richard van DÜLMEN: *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, München 1995 (Erstausgabe 1985).
- John DUMBRELL; David Ryan (Hg.): *Vietnam in Iraq. Tactics, lessons, legacies and ghosts*, London u.a. 2007.
- Marcus DÜWELL: *Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*, Freiburg; München 1999.
- Wolfgang EDELSTEIN; Gertrud Nunner-Winkler: Moral im sozialen Kontext. Einleitung, in: dies. (Hg.): *Moral im sozialen Kontext*, Frankfurt am Main 2000, S. 7–31.
- Elizabeth EDWARDS: Entangled documents. Visualized histories, in: Kristen Lubben (Hg.): *Susan Meiselas. In history*, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 330–341.

- Holly EDWARDS: Cover to cover. The life cycle of an image in contemporary visual culture, in: Mark Reinhardt; Holly Edwards; Erina Duganne (Hg.): Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain, Ausst. Kat. Williams College Museum of Art, Chicago 2007, S. 75–92.
- Christiane EILDERS; Albrecht Lüter: Medien zum Kosovokrieg. Konsens und Konflikt im Diskurs der Tageszeitungen, in: WZB-Mitteilungen 89 (September 2000), S. 3–5.
- Robert M. ENTMAN: Framing. Towards clarification of a fractured paradigm, in: Journal of Communication 43/4 (1993), S. 51–53.
- Okwui ENWEZOR: Die diskursiven Räume des Dokumentarischen, in: Berlin Documentary Forum 1, 2010, S. 7–14.
- Astrid ERLI: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart, Weimar 2005.
- James ESTRIN: Revisiting unhealed wounds in Chechnya, in: Lens. the photojournalism blog of The New York Times, 21.10.2014, http://lens.blogs.nytimes.com/2014/10/21/revisiting-unhealed-wounds-in-chechnya/?_r=0# (abgerufen am 28.1.2015)
- Mary-Noelle Ethel EZEH: Genocide by starvation. The role of religious organizations and the local population in relief operations in the Nigeria-Biafra War, in: Chima J. Korieh: The Nigeria-Biafra War. Genocide and the politics of memory, Amherst 2012, S. 91–110.
- Harold EVANS: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1975, S. 3.
- Harold EVANS: Eye witness. 25 years through World Press Photos, London 1981.
- Walker EVANS: Many are called, mit einer Einleitung von James Agee, Boston; Cambridge 1966.
- Rainer FABIAN; Hans Christian Adam: Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie – eine Anklage, Hamburg 1983.
- Fancesca FALK: Invasion, infection, invisibility. An iconology of illegalized immigration, in: Christine Bischoff; Francesca Falk; Sylvia Kafehsy (Hg.): Images of illegalized immigration. Towards a critical iconology of politics, Bielefeld 2010, S. 83–99.
- Anthony FEINSTEIN: Journalists under fire. The psychological hazards of war reporting, Baltimore 2006.
- Robert FELFE: Zeitformen von Fotografie, oder: Kann man in Bildern handeln?, in: Thomas Kisser (Hg.): Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800, München 2011, S. 387–404.
- Shoshana FELMAN; Dori Laub: Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history, New York; London 1992.
- Dagmar FENNER: Kunst – jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik, Tübingen; Basel 2000.
- Hartwig FISCHER (Hg.): Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Köln 2005.
- Sabine FLACH; Sigrid Weigel (Hg.): WissensKünste. Das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens / The knowledge of the arts and the art of knowledge, Weimar 2011.
- Hal FOSTER: The return of the real, Cambridge 1996.
- Michel FOUCAULT: Andere Räume (Des espaces autres, 1967), in: Karlheinz Barck, u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46.
- Anselm FRANKE: Die Freiheit des Digitalen, in: Wolfgang Ernst; Stefan Heidenreich; Ute Holl (Hg.): Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven, Berlin 2002, S. 52–56.

- Günter FRANKENBERG: Der normative Blick. Recht, Ethik und Ästhetik der Bilderverbote, in: ders.; Peter Niesen (Hg.): Bilderverbot. Recht, Ethik und Ästhetik der öffentlichen Darstellung, Münster 2004, S. 1–41.
- Günter FRANKENBERG; Peter Niesen: Vorwort, in: dies. (Hg.): Bilderverbot. Recht, Ethik und Ästhetik der öffentlichen Darstellung, Münster 2004, S. I–IX.
- Andrea FRISCH: The invention of the eyewitness. Witnessing and testimony in early modern France, Chap Hill 2004.
- Michel FRIZOT (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998 (Nouvelle histoire de la photographie, 1994).
- Michel FRIZOT: 1839–1840. Fotografische Entdeckungen, in: ders. (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 23–31.
- Michel FRIZOT: Eine natürliche Künstlichkeit. Die Hypothese der Farbe, in: ders. (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 411–423.
- Michel FRIZOT: Who's afraid of photons?, in: James Elkins (Hg.): Photography theory, New York; London 2007, S. 269–283.
- Romy FRÖHLICH: Die mediale Wahrnehmung von Frauen im Krieg. Kriegsberichter-statterinnen und Kriegsberichterstattung aus Sicht der Kommunikationswissenschaft, in: Ulrich Albrecht; Jörg Becker (Hg.): Medien zwischen Krieg und Frieden, Baden-Baden 2002, S. 182–193.
- Paul FROSH; Amit Pinchevski: Introduction. Why media witnessing? Why now?, in: dies. (Hg.): Media witnessing. Testimony in the age of mass communication, New York 2009, S. 1–19.
- Gerlis FUGMANN: Ruanda, in: Wolfgang Gieler (Hg.): Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 354–360.
- Ziyo GAFIC [Ziyah Gafić]: Quest for identity, in: Daniel Schwartz (Hg.): Tales from a globalizing world, London 2003, S. 128–151.
- Wilbur E. GARRETT: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1983, S. 2.
- Jean-Claude GAUTRAND: Der Blick der Anderen. Humanismus und Neorealismus, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 613–632.
- Michael S. GAZZANIGA: Wann ist der Mensch ein Mensch? Antworten der Neurowissenschaft auf ethische Fragen, Düsseldorf 2007 (The ethical brain, 2005).
- Peter GEIMER (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002.
- GENERAL Assembly of the Liaison Committee of Development NGOs to the European Communities: *European Code of Conduct, Images and Messages Relating to the Third World*, 1989,
http://www.imaging-famine.org/papers/CODE_OF_CONDUCT_on%20Images_and_Messages_1989.pdf (abgerufen am 18.5.2015).
- GENFER Abkommen über die Behandlung der Kriegsgefangenen, 12.8.1949,
<http://www.admin.ch/ch/d/sr/i5/0.518.42.de.pdf> (abgerufen am 18.5.2015).
- Julia GENZ: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch, München 2011.
- Kim GHATTAS: Lebanon war image causes controversy, in: BBC News, 8.3.2007,
http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/middle_east/6385969.stm (abgerufen am 29.5.2015).
- Tim N. GIDAL: Chronisten des Lebens. Die moderne Fotoreportage, Berlin 1993.
- Frits GIERSTBERG: From realism to reality? Documentary photography in the age of ‚post media‘, in: Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts, Rotterdam 2005, S. 124–145.

- Bernhard GIESEN: The trauma of perpetrators. The Holocaust as the traumatic reference of German national identity, in: Jeffrey C. Alexander u.a. (Hg.): Cultural trauma and collective identity, Berkeley; Los Angeles; London 2010, S. 112–154.
- Ya'ara Gil GLAZER: A new kind of history? The challenges of contemporary histories of photography, in: Journal of Art Historiography 3 (Dezember 2010), https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_183179_en.pdf (abgerufen am 11.6.2015).
- André GLUCKSMANN: Fragments of the Last Judgment, in: Stanley Greene: Open wound. Chechnya 1994 to 2003, London 2003, S. 10–15.
- Karin GLUDOVATZ (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004.
- Alexander GODULLA: Fokus World Press Photo. Eine Längsschnittanalyse „ausgezeichneter“ Pressefotografie von 1955 bis 2006, Diss. Universität Eichstätt-Ingolstadt, 2009.
- Erving GOFFMAN: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt am Main 2004 (Frame analysis. An essay on the organization of experience, 1974).
- Diego GOLDBERG: Contest. Peeling layers of the World Press Photo of the Year, in: World Press Photo Newsletter, Juni 1994, S. 4.
- Diego GOLDBERG: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2005, S. 7.
- David GOLDBLATT: Die Seele des Menschen und das Foto. Wie man Unsichtbares mit der Kamera einfängt, in: Stephen Mayes (Hg.): Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo, Düsseldorf 1995, S. 12–21.
- Reuel GOLDEN: Photojournalism 1855 to the present. Editor's choice, New York 2006.
- Ernst H. GOMBRICH: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1984 (The image and the eye, 1982).
- Reinhold GÖRLING: Die Schreckensseite der Sichtbarkeit. Traumabilder, in: Antje Kapust; Bernhard Waldenfels (Hg.): Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten, München 2010, S. 117–133.
- Lisa GOTTO: Maskierungen. Zur Folterform des *blackface*, in: Julia Bee u.a. (Hg.): Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Göttingen 2013, S. 145–154.
- Paul GRAINGE: TIME's past in the present. Nostalgia and the black and white image, in: Journal of American Studies 33/3,1 (Dezember 1999), S. 383–392.
- Brendan M. GREELEY (Hg.): The two thousand yard stare. Tom Lea's World War II, College Station 2008.
- Stanley GREENE: Open wound. Chechnya 1994 to 2003, mit Texten von André Glucksmann und Christian Caujolle, London 2003.
- Stanley GREENE: Black passport, hg. von Teun van der Heijden, Amsterdam 2009.
- Marshall W. GREGORY: Redefining ethical criticism. The old vs. the new, in: Journal of Literary Theory 4/2 (2010), <http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/287/879> (abgerufen am 1.6.2015).
- Sam GREGORY: The participatory panopticon and human rights. WITNESS's experience supporting video advocacy and future possibilities, in: Meg McLagan; Yates McKee (Hg.): Sensible Politics. The visual culture of nongovernmental activism, New York 2012, S. 516–549.
- Katerina GREGOS; Solvej Helwig Ovesen: The eye is a lonely hunter. Images of humankind. Eine Betrachtung der Condition humana im Jahr 2011, in: dies. (Hg.): The eye is a lonely hunter. Images of humankind. 4. Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg, Heidelberg; Berlin 2011, S. 157–168.

- Michael GRIFFIN: Photographic motifs as news frames picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq, in: *Journalism* 5/4 (2004), S. 381–402.
- Eric GRIGORIAN: Interview, in: *World Press Photo Yearbook* 2003, S. 7.
- Bartholomäus GRILL: Mit Wut zur Wahl, in: *Die Zeit*, 18.3.1994, <http://www.zeit.de/1994/12/mit-wut-zur-wahl> (abgerufen am 1.6.2015).
- Elke GRITTMANN: *Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*, Köln 2007.
- Elke GRITTMANN; Ilona Ammann: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie, in: Elke Grittmann; Irene Neverla; Ilona Ammann (Hg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 296–325.
- Elke GRITTMANN; Irene Neverla; Ilona Ammann: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus, in: dies. (Hg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 8–35.
- Boris GROYS: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München; Wien 2000.
- Freya GRÜNHAGEN; Frank Schubert: Kindersoldaten in Afrika. Uganda und Mosambik in den 1980er Jahren, in: Dittmar Dahlmann (Hg.): *Kinder und Jugendliche in Krieg und Revolution. Vom Dreißigjährigen Krieg bis zu den Kindersoldaten Afrikas*, Paderborn u.a. 2000, S. 203–224.
- David GUGERLI: *Soziotechnische Evidenzen. Der „pictorial turn“ als Chance für die Geschichtswissenschaft*, in: *Traverse* 3 (1999), S. 131–159.
- Thomas Michael GUNTHER: Die Verbreitung der Fotografie. Presse, Werbung und Verlagswesen, in: Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 555–580.
- André GUNTHER: „Tous journalistes?“ Les attentats de Londres ou l'intrusion des amateurs, in: Gianni Haver (Hg.): *La photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne 2009, S. 215–225.
- Andy HAHNEMANN; Björn Weyand: Faszination. Zur Anziehungskraft eines Begriffs, in: dies. (Hg.): *Faszination. Historische Konjunkturen und heuristische Tragweite eines Begriffs*, Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 7–32.
- Peter HAMILTON: Representing the social. France and Frenchness in post-war humanist photography, in: Stuart Hall (Hg.): *Representation. Cultural representations and signifying practices*, London; Thousand Oaks; New Delhi 2001, S. 75–152.
- Petrus HAN: *Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, Politische Konsequenzen, Perspektiven*, 3., überarb. und aktual. Aufl., Stuttgart 2010.
- Thomas HANITZSCH: Journalists as peacekeeping force? Peace journalism and mass communication theory, in: *Journalism Studies* 5/4 (2004), S. 483–495.
- Thomas HANITZSCH: Situating peace journalism in journalism studies. A critical appraisal, in: *conflict & communication online* 6/2 (2007), www.cco.regener-online.de.
- Sonia HARFORD: Politics and cricket, in: *World Press Photo Newsletter*, December 2001, S. 15.
- Robert HARIMAN; John Louis Lucaites: *No caption needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, Chicago; London 2007.
- Thomas L. HASKELL: Capitalism and the origins of the humanitarian sensibility, Part 1, in: *The American Historical Review* 90/2 (April 1985), S. 339–361; Part 2, in: *The American Historical Review* 90/3 (Juni 1985), S. 547–566.
- Michael HASPEL; Gert Sommer: Menschenrechte und Friedensethik, in: Gert Sommer; Albert Fuchs (Hg.): *Krieg und Frieden. Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie*, Weinheim; Basel; Berlin 2004, S. 57–75.
- Brigitta HAUSER-SCHÄUBLIN: Teilnehmende Beobachtung, in: Bettina Beer (Hg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung*, Berlin 2003, S. 33–54.

- Beverly G. HAWK (Hg.): *Africa's media image*, New York 1992.
- Ludger HEIDBRINK: Verantwortung in der Zivilgesellschaft. Zur Konjunktur eines widersprüchlichen Prinzips, in: ders.; Alfred Hirsch (Hg.): *Verantwortung in der Zivilgesellschaft. Zur Konjunktur eines widersprüchlichen Prinzips*, Frankfurt am Main 2006, S. 13–35.
- Charles HELLER; Lorenzo Pezzani: Liquid traces. Investigating the deaths of migrants at the EU's maritime frontier, in: *Forensic Architecture* (Hg.): *Forensis. The architecture of public truth*, Ausst. Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2014, S. 657–684.
- Martin HELLMOLD: Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Thomas F. Schneider (Hg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie, Film*, Band 1: *Vor dem Ersten Weltkrieg, der Erste Weltkrieg*, Osnabrück 1999, S. 34–50.
- Peter M. HEJL: Konstruktivismus und Universalien – eine Verbindung contre nature?, in: ders. (Hg.): *Universalien und Konstruktivismus*, Frankfurt am Main 2001, S. 7–67.
- Linda HENTSCHEL (Hg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008.
- Andreas HEPP; Martin Löffelholz (Hg.): *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, Konstanz 2002.
- Sabine HESS; Bernd Kasperek: Einleitung. Perspektiven kritischer Migrations- und Grenzregimeforschung, in: dies. (Hg.): *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa*, Berlin; Hamburg 2010, S. 7–22.
- Sabine HESS; Vassilis Tsianos: Ethnographische Grenzregimeanalyse. Eine Methode der Autonomie der Migration, in: dies.; Bernd Kasperek (Hg.): *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa*, Berlin; Hamburg 2010, S. 243–264.
- Farida HEUCK; Ralf Homann; Manuela Unverdorben: SCHLEUSER.NET Der Bundesverband Schleppen&Schleusen. Mobilität ist unser Ziel!, in: Beatrice von Bismarck (Hg.): *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Köln 2005, S. 103–112.
- Almut HIELSCHER: „Hier werden wir alle sterben“, in: *Der Spiegel*, 15.4.1991, S. 169–172.
- Julia HILLGÄRTNER: *Krieg darstellen*, Berlin 2013.
- Felicitas HILLMANN: *Migration als räumliche Definitionsmacht? Beiträge zu einer neuen Geographie der Migration in Europa*, Stuttgart; München 2007.
- Lewis HINE: *Sozialfotografie. Wie die Kamera die Sozialarbeit unterstützen kann (Social photography. How the camera may help in the social uplift, 1909)*, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I*, München 1980, S. 270–273.
- Kathrin HOFFMANN-CURTIUS: Trophäen in Brieftaschen. Fotografien von Wehrmachts-, SS- und Polizeiverbrechen, in: Gisela Ecker; Claudia Breger; Susanne Scholz (Hg.): *Dinge. Medien der Aneignung – Grenzen der Verfügung*, Königstein 2002, S. 114–135.
- Eva HOHENBERGER: *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, in: dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, S. 8–34.
- Tom HOLERT (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000.
- Tom HOLERT: Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart, in: Matthias Bickenbach; Axel Fliethmann (Hg.): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln 2002, S. 198–225.
- Tom HOLERT: (Un)verlangt eingesandt. Der ungesehene Tod und sein Weg in die Sichtbarkeit, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 4,2: *Bilder ohne Betrachter* (2006), S. 21–32.

- Tom HOLERT: *Regieren im Bildraum*, Berlin 2008.
- Tom HOLERT; Mark Terkessidis: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung, von Migranten und Touristen*, Köln 2006.
- Tom HOLERT; Mark Terkessidis: *Erstarrte Mobilität (Interview)*, in: Axl Doßmann; Jan Wenzel; Kai Wenzel: *Architektur auf Zeit. Baracken, Pavillons, Container*, Berlin 2006, S. 57–67.
- Susanne HOLSCHBACH: *Im Zweifel für die Wirklichkeit. Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie*, in: Sigrid Schneider; Stefanie Grebe (Hg.): *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ausst. Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 23–30.
- Anton HOLZER: *Das fotografische Gesicht des Krieges. Eine Einleitung*, in: ders. (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003, S. 6–20.
- Anton HOLZER: *Das Lächeln der Henker. Der unbekanntete Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918*, Darmstadt 2008.
- Anton HOLZER: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*, Darmstadt 2014.
- Jörg HUBER: *Lesen, Sehen, Verstehen. Für eine Unlesbarkeit der Bilder*, in: Hartwig Fischer (Hg.): *Covering the real. Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans*, Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 70–79.
- Gerfried W. HUNOLD: *Medien, Wahrnehmung, Ethik. Eine annotierte Bibliographie*, Tübingen; Basel 2001.
- Lynn HUNT: *Inventing human rights. A history*, New York; London 2007.
- Bernd HÜPPAUF: *Experiences of modern warfare and the crisis of representation*, in: *New German Critique* 59 (Frühjahr/Sommer 1993: Special Issue on Ernst Jünger), S. 41–76.
- Michael IGNATIEFF: *Die Politik der Menschenrechte*, Hamburg 2002 (Human rights as politics and idolatry, 2001).
- Kurt IMHOF; Peter Schulz (Hg.): *Die Veröffentlichung des Privaten – die Privatisierung des Öffentlichen*, Opladen; Wiesbaden 1998.
- Guido ISEKENMEIER: *Theorie des Ereignisses (Rezension über Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin 2003)*, in: *KULT_online* 2/2004, <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/2004/ausgabe-02/rezensionen/theorie-des-ereignisses> (abgerufen am 16.5.2015).
- Walter B. JAEHNIG: *Stereotyping of media personnel*, in: Paul Martin Lester; Susan Dente Ross (Hg.): *Images that injure. Pictorial stereotypes in the media*, Westport; London 2003, S. 241–248.
- Jens JÄGER: *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt am Main; New York 2009.
- Karl-Ernst JEISMANN: *Geschichtsbilder. Zeitdeutung und Zukunftsperspektive*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 51, 52 (2002), <http://www.bpb.de/apuz/26551/geschichtsbilder-zeitdeutung-und-zukunftsperspektive?p=all> (abgerufen am 11.7.2015).
- Olivier JOBARD (Fotografien); Kingsley Kum (Text); Ariel Hauptmeier (Textredaktion): *Die kühne Reise des Kingsley Kum. Aus dem Tagebuch eines Flüchtlings*, in: *GEO* 12/2005, S. 90–12.
- Olivier JOBARD (Fotografien); Florence Saugues (Text): *Kingsley. Carnet de route d'un immigrant clandestin*, Paris 2006.
- Olivier JOBARD (Fotografien); Claire Billet (Text): *Freiheit oder Tod*, in: *GEO* 5/2014, S. 46–70.

- Karl JOHAENTGES: Überwältigendes Epos (Rezension über Sebastião Salgado: Migranten, Frankfurt am Main 2000), in: *Freelens Magazin* 14 (2001), <http://www.freelens.com/printpdf/41528> (abgerufen am 27.2.2015).
- Hans JONAS: *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt am Main 1979.
- Michael KAMBER: *Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsphotografen erzählen*, Hollenstedt 2013 (Photojournalists on war. The untold stories from Iraq, 2013).
- Michael KAMBER; Tim Arango: 4,000 U.S. deaths, and a handful of images, in: *The New York Times*, 26.7.2008, <http://www.nytimes.com/2008/07/26/world/middleeast/26censor.html?pagewanted=all&r=0> (abgerufen am 16.5.2015).
- Immanuel KANT: Ob das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschreiten zum Besseren sei? (1798), in: ders.: *Zur Geschichtsphilosophie*, Berlin 1947, S. 53–77.
- Lothar KAPPMANN: Zur Verschiedenheit der Moral in unterschiedlichen Kulturen. Ein Kommentar zu Joan Millers Untersuchungen des Helfens in den USA und Indien, in: Wolfgang Edelstein; Gertrud Nunner-Winkler (Hg.): *Moral im sozialen Kontext*, Frankfurt am Main 2000, S. 363–374.
- Serhat KARAKAYALI: Forschung über illegale Migration. Methodologische und theoretische Überlegungen, in: Sabine Hess; Bernd Kasperek (Hg.): *Grenzregime. Diskurse, Praktiken, Institutionen in Europa*, Berlin; Hamburg 2010, S. 265–279.
- Serhat KARAKAYALI; Vassikis Tsianos: Movements that matter. Eine Einleitung, in: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*, Bielefeld 2007, S. 7–22.
- Alexandra KARENTZOS; Alma-Elisa Kittner; Julia Reuter (Hg.): *Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration*, Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010.
- Alexandra KARLE: Giftmüllskandal. Trafigura soll vor Gericht, in: *AMNESTY Magazin der Menschenrechte*, Dezember 2012, <http://www.amnesty.ch/de/aktuell/magazin/2012-4/elfenbeikueste-giftmuellskandal-trafigura-soll-vor-gericht> (abgerufen am 21.1.2015).
- Karl KASER: Das ethnische „engineering“, in: Dunja Melčić (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007, S. 401–414.
- Thomas KEENAN: *Fables of responsibility. Aberrations and predicaments in ethics and politics*, Stanford 1997.
- Bill KELLER: Mixed signals fatal for South African separatists, in: *The New York Times*, 12.3.1994, S. 1, 3.
- Ulrich KELLER: Fotografie und Begehren. Der Triumph der Bildreportage im Medienwettbewerb der Zwischenkriegszeit, in: Annelie Ramsbrock; Annette Vowinckel; Malte Zierenberg (Hg.): *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013, S. 129–174.
- Wolfgang KEMP: Exekution, in: Uwe Fleckner; Martin Warnke; Hendrik Ziegler (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie, Band 1: Abdankung bis Huldigung*, München 2011, S. 277–283.
- Wilhelm KEMPF: Escalating and deescalating aspects in the coverage of the Bosnia conflict. A comparative study, in: ders.; Heikki Luostarinen (Hg.): *Journalism and the New World Order, Band 2: Studying war and the media*, Göteborg 2002, S. 227–255.

- Wilhelm KEMPF: Friedensjournalismus, in: Gert Sommer; Albert Fuchs (Hg.): Krieg und Frieden. Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie, Weinheim; Basel; Berlin 2004, S. 439–451.
- Wilhelm KEMPF; Heikki Luostarinen (Hg.): Journalism and the New World Order, Band 2: Studying war and the media, Göteborg 2002.
- Wolfgang KERSTING: Die Grenzen des Vertrags. Systematische Probleme der Vertragstheorie, in: Rolf Geiger; Jean-Christophe Merle; Nico Scarano (Hg.): Modelle politischer Philosophie, Paderborn 2003.
- Terri J. KESTER: Winner takes all, in: World Press Photo Review, Juli 2005, S. 10–11.
- Terri J. KESTER: Oliviero Toscani. One photography, in: World Press Photo Review, Juni 2006, S. 6–8.
- Terri J. KESTER: Martin Parr's photobiography, in: World Press Photo Review, Juni 2008, S. 9–11
- Terri J. KESTER: Nan Talks, in: World Press Photo Review, Juni 2009, S. 5–8.
- Christian KLEIN; Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, in: dies. (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart 2009, S. 1–13.
- Lars KLEIN: Größter Erfolg und schwerstes Trauma. Die folgenreiche Idee, Journalisten hätten den Vietnamkrieg beendet, in: Ute Daniel (Hg.): Augenzeugen. Kriegsbericht-erstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 193–216.
- Habbo KNOCH: Mediale Trauer. Bildmedien und Sinnstiftung im „Zeitalter der Extreme“, in: Frank Bösch; Manuel Borutta (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt am Main; New York 2006, S. 193–213.
- Thilo KOENIG: „Die Kamera muß wie eine nimmer fehlende Büchse in der Hand ihres Herrn liegen.“ Gedanken zu einem medien-spezifischen Sprachgebrauch, in: Fotogeschichte 8/30 (1988), S. 3–14.
- Thilo KOENIG: Die andere Seite der Gesellschaft. Die Erforschung des Sozialen, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 347–357.
- Hubertus KOHLE: Kunsthistorische Datenverarbeitung. Einige Anmerkungen, in: Wolfgang Ernst; Stefan Heidenreich; Ute Holl (Hg.): Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven, Berlin 2002, S. 109–112.
- Ralph KÖHNEN: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München 2009.
- Yuri KOROLEV: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1979, S. 3.
- Reinhart KOSELLECK: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt am Main 1979.
- Susan KOSHY: From Cold War to trade war. Neocolonialism and human rights, in: Social Text 58 (Frühjahr 1999), S. 1–32.
- Wendy KOZOL: Domesticating NATO's war in Kosovo/a. (In)Visible bodies and the dilemma of photojournalism, in: Meridians 4/2 (2004), S. 1–38.
- Wendy KOZOL: Witnessing precarity. Photojournalism, woman's/human/rights and the war in Afghanistan, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): The violence of the image. Photograph and international conflict, New York 2014, S. 193–210.
- Siegfried KRACAUER: Werke, Band 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main 2005 (Theory of film. The redemption of physical reality, 1960).
- Hartmut KRAFT: Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit, Düsseldorf; Zürich 2004.
- Christian KRAVAGNA: Politische Gefühle. Emily Jacir: Eine Kunst der Diaspora, in: Beatrice von Bismarck (Hg.): Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone, Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Köln 2005, S. 209–221.

- Peter KRUSE; Michael Stadler: Der psychische Apparat des Menschen, in: Klaus Merten; Siegfried J. Schmidt; Siegfried Weichsenberg (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, S. 20–42.
- Hans-Dieter KÜBLER: Medienqualität – was macht sie aus? Zur Qualität einer nicht beendeten, aber wohl verstummenden Debatte, in: Wolfgang Wunden (Hg.): Wahrheit als Medienqualität. Beiträge zur Medienethik, Band 3, Frankfurt am Main 1996, S. 193–210.
- Michael KUNCZIK: Public Relations in Kriegszeiten. Die Notwendigkeit von Lüge und Zensur, in: Heinz-Peter Preußner (Hg.): Krieg in den Medien, Amsterdam; New York 2005, S. 241–264.
- David KUNZLE: Che Guevara. Icon, myth, and message, Ausst. Kat. UCLA Fowler Museum of Cultural History in collaboration with the Center for the Study of Political Graphics, Los Angeles 1997.
- Brigitta KUSTER: Die Grenze filmen, in: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hg.): Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas, Bielefeld 2007, S. 187–201.
- Dominick LaCapra: Writing history, writing trauma, Baltimore; London 2001.
- LANDESGALERIE Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum; Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hg.): New Topographics. Texte und Rezeption, Linz 2010.
- Claus Bjørn LARSEN: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2000, S. 7.
- Bruno LATOUR: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt am Main 2007 (Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory, 2005).
- Marco di LAURO: Interview, in: Michael Kamber: Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsreportagen erzählen, Hollenstedt 2013, S. 34–45.
- Robert LEBECK; Bodo von Dewitz: Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973, Göttingen 2001.
- Seow Ting LEE: Peace journalism, in: Lee Wilkins; Clifford G. Christians (Hg.): The handbook of mass media ethics, New York; Abingdon 2009, S. 258–275.
- Stefan LEIFERT: Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien, München 2007.
- Paul LESTER: Photojournalism. An ethical approach, Hillsdale u.a. 1991.
- Helmut LETHEN: Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit, Berlin 2014.
- Primo LEVI: Die Untergegangenen und die Geretteten, München 1990 (I sommersi e i salvati, 1986).
- Burkhard LIEBSCH: Trennung, Bild, Geschichte. Überlegungen zu einer Ästhetik des Abschieds, in: Renate Breuninger (Hg.): Das Schöne, Ulm 2007, S. 147–176.
- Maria LIND; Hito Steyerl (Hg.): The greenroom. Reconsidering the documentary and contemporary art 1, Center for Curatorial Studies and Hessel Museum of Art, Bard College, Berlin 2008.
- Susie LINFIELD: The cruel radiance. Photography and political violence, Chicago; London 2010.
- Klaus D. LOETZER: Liberia, in: Wolfgang Gieler (Hg.): Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 244–253.
- Kadir van Lohuizen (Fotografien); Rudie Kagie (Text): De diamantroute, in: Vrij Nederland, 12.2.2005, S. 32–41
- Kadir van LOHUIZEN: A trail of diamonds, in: Foreign Policy 150 (September/Oktober 2005), S. 84–91.

- Kadir van LOHUIZEN: Diamond matters. From the mines to the jet-set (Handreichung zur Ausstellung, 2005),
<http://www.cred.org.uk/data/credfoundation/downloads/resources/DMhandleiding.pdf>
(abgerufen am 27.2.2015).
- Kadir van LOHUIZEN: Diamond matters, Amsterdam; Brooklyn; Stockport 2007.
- Paul LOWE: The forensic turn. Bearing witness and the ‚thingness‘ of the photograph, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): The violence of the image. Photograph and international conflict, New York 2014, S. 211–234.
- Kristen LUBBEN: An interview with Susan Meiselas, 1978–2004, in: dies. (Hg.): Susan Meiselas. In history, Ausst.Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 115–121.
- Kristen LUBBEN: An interview with Susan Meiselas, 1991–2008, in: dies. (Hg.): Susan Meiselas. In history, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 239–247.
- Mochtar LUBIS: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1980, S. 3.
- Karlheinz LÜDEKING: Die Undurchsichtigkeit der Fotografie, in: Richard Hoppe-Sailer; Claus Volkenandt; Gundolf Winter (Hg.): Logik der Bilder. Präsenz, Repräsentation, Erkenntnis, Berlin 2005, S. 89–119.
- Heikki LUOSTARINEN: The US media and the Vietnam War, in: Wilhelm Kempf; Heikki Luostarinen (Hg.): Journalism and the New World Order, Band 2: Studying war and the media, Göteborg 2002, S. 101–111.
- Catherine A. LUTZ; Jane L. Collins: Reading National Geographic, Chicago; London 1993.
- Bill LYON: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1981, S. 2.
- Mary Warner MARIEN: Photography. A cultural history. Second edition, London 2006.
- Pablode MARINIS: Überwachen und Ausschließen. Machtinterventionen in urbanen Räumen der Kontrollgesellschaft, Pfaffenweiler 2000.
- Wolfgang MARSCHALL: Tabu, in: Joachim Ritter; Karlfried Gründer (H.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 10, Basel; Darmstadt 1998.
- Jürgen MARTSCHUKAT: Inszeniertes Töten. Eine Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Köln; Weimar; Wien 2000.
- Milena MASSALONGO: Was von der Gewalt in Bildern übrig bleibt, in: Urs Stahel (Hg.): Darkside II. Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod, Ausst. Kat. Fotomuseum Winterthur, Göttingen 2009, S. 255–258.
- Agnes MATTHIAS: Die Fotografie, der Krieg und das Feuilleton. Künstlerische und journalistische Positionen im Widerstreit, in: Fotogeschichte 24/94 (2004), S. 43–56.
- Ulrike MATZER: Unsichtbare Frauen. Fotografie/Geschlecht/Geschichte, in: Fotogeschichte 134/34 (2014: Kriegsfotografinnen), S. 29–36.
- Harun MAYE: Was ist eine Kulturtechnik?, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1(2010), S. 121–135.
- Stephen MAYES: Foreword, in World Press Photo Yearbook 1993, S. 5.
- Stephen MAYES (Hg.): Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo, Düsseldorf 1995.
- Stephen MAYES: Lehren aus der Geschichte, in: Stephen Mayes (Hg.): Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo, Düsseldorf 1995, S. 78–93.
- Steve MCCURRY (Fotografien); Debra Denker(Text): Along Afghanistan’s war frontier, in: National Geographic 167/6 (Juni 1985), S. 772–797.
- Peter MCFARLAND: Michael Moore. 195 Success facts, e-book, 2014, ohne Seiten.
- Michele MCNALLY: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 2007, S. 9.
- Susan MEISELAS in Zusammenarbeit mit Marc Karlin: Voyages (Transkript des experimentellen Dokumentarfilms *Voyages*, 1985), in: Kristen Lubben (Hg.): Susan Meiselas. In

- history, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 223–231.
- Susan MEISELAS: Kurdistan. In the shadow of history. Second edition. With historical introductions and a new postscript by Martin van Bruinessen, Chicago; London 2008 (Erstausgabe 1997).
- Susan MEISELAS (Fotografien); Andrew Whitley (Text): The remains of Anfal, in: Middle East Report 189 (Juli/August 1994: The Kurdish experience), S. 8–11.
- Dunja MELČIĆ (Hg.): Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007.
- Marc-Emmanuel MÉLON: Die Familie des Mannes. Die häusliche Ideologie in *The Family of Man*, in: Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg 2004, S. 56–79.
- Winfried MENNINGHAUS: Das Versprechen der Schönheit, Frankfurt am Main 2003.
- Charles MEREWETHER (Hg.): *The archive*, London; Cambridge 2006.
- Birgit MERSMANN; Martin Schulz: Kulturen des Bildes. Zur Einleitung, in: dies. (Hg.): *Kulturen des Bildes*, München 2006, S. 9–17.
- Petra Maria MEYER: Vom Bild zum Gegenbild. Einleitender Problemaufriss, in: dies. (Hg.): *Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung*, München 2008, S. 35–82.
- Joan G. MILLER: Verträgt sich Gemeinschaft mit Autonomie? Kulturelle Ideale und empirische Wirklichkeiten, in: Wolfgang Edelstein; Gertrud Nunner-Winkler (Hg.): *Moral im sozialen Kontext*, Frankfurt am Main 2000, S. 337–362.
- Alain MINGAM: A photographer's soul is his capital, in: *World Press Photo Yearbook 1995*, S. 8–9.
- Alain MINGAM: Foreword, in: *World Press Photo Yearbook 1996*, S. 5.
- Nicholas MIRZOEFF: *Watching Babylon. The war in Iraq and global visual culture*, New York; London 2005.
- W.J.T. MITCHELL: Realismus im digitalen Bild, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 237–255.
- Susan D. MOELLER: *Compassion fatigue. How the media sell disease, famine, war and death*, New York; London 1999.
- Kevin MOORE: *Starburst. Color photography in America 1970–1980. With essays by James Crump and Leo Rubinfien*, Ausst. Kat. Cincinnati Art Museum, Ostfildern 2010.
- David MORLEY: *Home territories. Media, mobility and identity*, London; New York 2005.
- John G. MORRIS: Foreword, in: *World Press Photo Yearbook 1976*, S. 3.
- Nicola MÖBNER: *Wissen aus dem Zeugnis anderer. Der Sonderfall medialer Berichterstattung*, Paderborn 2010.
- Marion G. MÜLLER: Widerstand ist zwecklos!, in: Patrizia Dander; Julienne Lorz (Hg.): *Bild Gegen Bild*, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Köln 2012, S. 46–61.
- Klaus MÜLLER-RICHTER: Einleitung, in: ders.; Ramona Uritescu-Lombard (Hg.): *Imaginäre Topografien. Migration und Verortung*, Bielefeld 2007, S. 11–31.
- Bruno MUÑOZ-PÉREZ: Demokratische Republik Kongo, in: Wolfgang Gieler (Hg.): *Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft*, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 218–228.
- Christoph MÜNZ: „Wohin die Sprache nicht reicht...“ Sprache und Sprachbilder zwischen Bilderverbot und Schweigegebot, in: Bettina Bannasch; Almuth Hammer (Hg.): *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah*, Frankfurt am Main; New York 2004, S. 147–166.

- James NACHTWEY: Deeds of war, mit einer Einleitung von Robert Stone, New York 1989.
- James NACHTWEY: Interview, in: World Press Photo Yearbook 1995, S. 9.
- The NATIONAL PRESS Photographers Association: NPPA Code of Ethics, https://nppa.org/code_of_ethics/ (abgerufen am 18.5.2015).
- Michael NEUMANN: Eine Literaturgeschichte der Photographie, Dresden 2006.
- Beaumont NEWHALL: Photography 1839–1937, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1937.
- Beaumont NEWHALL: Geschichte der Photographie, München 1998 (The history of photography, 1982).
- Bill NICHOLS: Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture, Bloomington; Indianapolis 1994.
- Douglas R. NICKEL: History of photography. The state of research, in: The Art Bulletin 83/3 (September 2001), S. 548–558.
- N.N.: Schlimmer als beim Schah, in: Stern, 11.11.1982, S. 76f.
- N.N.: Ende des Spuks, in: Der Spiegel, 14.3.1994, S. 152–153.
- N.N.: Gefährliche Konfrontation in Bophuthatswana, in: Süddeutsche Zeitung, 12.3.1994, S. 11.
- N.N.: Tote bei Kämpfen in Bophuthatswana, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.3.1994, S. 5.
- N.N.: Don't miss... Diamond Matters (Ausstellungshinweis), in: New Statesman, 4.12.2006, S. 4.
- N.N.: Niederländischer Fotojournalist in Libyen erschossen, in: Der Spiegel, 3.10.2016, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/jeroen-oerlemans-niederlaendischer-fotojournalist-in-libyen-erschossen-a-1114981.html> (abgerufen am 2.3.2017).
- Stig A. NOHRSTEDT; Rune Ottosen (Hg.): Global war – local views. Media images of the Iraq war, Göteborg 2005.
- Ansgar NÜNNING: Verbal Fictions? Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 40 (1999), S. 351–380.
- Roger ODIN: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre (1984), in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S. 286–303.
- Finbarr O'REILLY: Interview, in: World Press Photo Yearbook 2006, S. 7.
- George ORWELL: 1984, Frankfurt am Main; Olten; Wien 1984 (Nineteen eighty-four, 1949).
- Peter D. OSBORNE: Travelling light. Photography, travel and visual culture, Manchester; New York 2000.
- Fritz K. OSER; Roland Reichenbach: Moralisch Resilienz. Das Phänomen des „Unglücklichen Moralisten“, in: Wolfgang Edelstein; Gertrud Nunner-Winkler (Hg.): Moral im sozialen Kontext, Frankfurt am Main 2000, S. 203–233.
- Erwin PANOFSKY: Ikonographie und Ikonologie (Iconography and iconology, 1939/1955), in: Ekkehard Kämmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln 1979, S. 207–225.
- Erwin PANOFSKY: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), in: Ekkehard Kämmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln 1979, S. 185–206.
- Mary PANZER: Things as they are. Photojournalism in context since 1955. World Press Photo 50, London 2006.
- Martin PARR; Gerry Badger: The Photobook. A history, Band 1, London 2004.

- Katy PARRY: Images of liberation? Visual framing, humanitarianism and British press photography during the 2003 Iraq invasion, in: *Media Culture & Society* 33/8 (2011), S. 1185–1201.
- Gerhard PAUL: Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der ‚Operation Irakische Freiheit‘, Göttingen 2005.
- Gerhard PAUL: Der Bilderatlas – ein Streifzug durch unser kulturelles Gedächtnis, in: ders. (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 9–13.
- Gerhard PAUL: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bilderkanon des kulturellen Gedächtnisses, in: ders. (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 14–39.
- Gerhard PAUL: Das Mädchen Kim Phúc. Eine Ikone des Vietnamkriegs, in: ders.: (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 426–433.
- Helmut PEITSCH: Engagement/Tendenz/Parteilichkeit, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Band 2*, Stuttgart; Weimar 2001, S. 178–223.
- Paolo PELLEGRIN: *Kosovo 1999–2000. The flight of reason*, London 2002.
- Gilles PERESS (Fotografien); Eric Stover (Text): *Les tombes. Srebrenica et Vukovar*, Zürich 1998.
- David D. PERLMUTTER: *Photojournalism and foreign policy. Icons of outrage in international crises*, Westport 1998.
- Christopher PHILLIPS: Der Richterstuhl der Fotografie (The traffic judgement seat of photography, 1987), in: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band I*, Frankfurt am Main 2002, S. 291–333.
- Julie PHILLIPS: David Campbell. Photojournalism in the 21st century. Responsibility without sovereignty, in: *World Press Photo Review*, Juli 2005, S. 4–6.
- Julie PHILLIPS: Susan Meiselas. Taking images home, in: *World Press Photo Review*, Juni 2007, S. 6–8.
- Julie PHILLIPS: Books for photo’s sake, in: *World Press Photo Review*, Dezember 2010, S. 6–8.
- Manuela PIETRAB: *Bild und Wirklichkeit. Zur Unterscheidung von Realität und Fiktion bei der Medienrezeption*, Opladen 2003.
- Alfredo PINTO ESCOVAL: Angola, in: Wolfgang Gieler (Hg.): *Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft*, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 54–65.
- Spencer PLATT: Mein Foto ist zu perfekt (Interview geführt von Philipp Gülland), in: *stern.de*, 27.4.2007, <http://www.stern.de/fotografie/interview-spencer-platt-mein-foto-ist-zu-perfekt-588021.html> (abgerufen am 16.5.2015).
- Spencer PLATT: Interview, in: *World Press Photo Jahrbuch 2007*, S. 7.
- Robert PLEDGE: Foreword, in: *World Press Photo Yearbook 2001*, S. 9.
- Robert PLEDGE: The Olympics of photography (Interview geführt von Maggie Laszlo), in: *World Press Photo Newsletter*, Januar 2001, S. 10–11.
- Robert PLEDGE: Foreword, in: *World Press Photo Yearbook 2001*, S. 9.
- Michel POIVERT: Le photojournalisme érigé en objet culturel, in: *Art press* 306 (November 2004), S. 2–26
- Heinz-Peter PREUBER: Perzeption und Urteilsvermögen. Eine Einleitung, in: ders.(Hg.): *Krieg in den Medien*, Amsterdam; New York 2005, S. 9–34.
- Ludger PRIES: *Internationale Migration*, Bielefeld 2001.
- Karl PRÜMM: Die untilgbare Spur. Vom diskreten Funktionswandel aktueller Wirklichkeitsbilder, in: Sigrid Schneider; Stefanie Grebe (Hg.): *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ausst. Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 31–36.

- Vanessa PUPAVAC: Refugee advocacy, traumatic representations and political disenchantment, in: *Government and Opposition* 43/2 (2008), S. 270–292.
- RAGE Against the Machine: Testify (Songtext), 2000, <http://www.ratm.net/lyrics/tes.html> (abgerufen am 8.5.2015).
- Annelie RAMSBROCK; Annette Vowinckel; Malte Zierenberg (Hg.): *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013.
- Jacques RANCIÈRE: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2010 (*Le spectateur émancipé*, 2008).
- Terhi RANTANEN: European news agencies and their sources in the Iraq coverage, in: Stuart Allan; Barbie Zelizer (Hg.): *Reporting war. Journalism in wartime*, London; New York 2004, S. 301–314.
- Erich RATHFELDER: Der Krieg an seinen Schauplätzen, in: Dunja Melčić (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007, S. 344–361.
- Stephen RAUBE-WILSON: The New World Information and Communication Order and international human rights law, in: *Boston College International and Comparative Law Review* 9/1 (1996), S. 107–130.
- Silvie REBBOT: Foreword, in: *World Press Photo Yearbook 1994*, S. 5.
- Erik REFNER: Interview, in: *World Press Photo Yearbook 2002*, S. 7.
- Lara Jo REGAN (Fotografien); Calvin Baker (Text): The uncouncted, in: *Life* 23/3 (2000), S. 64–75.
- Lara Jo REGAN: Interview, in: *World Press Photo Yearbook 2001*, S. 7.
- Stefan REINECKE; Christian Semler: Schüsse in den Nebel, in: *Die Tageszeitung*, 26.6.2004, <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2004/06/26/a0287> (abgerufen am 7.5.2015).
- Mark REINHARDT: Picturing violence. Aesthetics and the anxiety of critique, in: ders.; Holly Edwards; Erina Duganne (Hg.): *Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain*, Ausst. Kat. Williams College Museum of Art, Chicago 2007, S. 13–36.
- Mark REINHARDT; Holly Edwards: Traffic in pain, in: dies.; Erina Duganne (Hg.): *Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain*, Ausst. Kat. Williams College Museum of Art, Chicago 2007, S. 7–11.
- Renate RESCHKE: Schön/Schönheit, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 5, Stuttgart; Weimar 2003, S. 390–436.
- Julia REUTER: Einführung. Tourismus und Migration, in: Alexandra Karentzos; Alma-Elisa Kittner; Julia Reuter (Hg.): *Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration*, Onlinepublikation der Universitätsbibliothek Trier, 2010, S. 13–18.
- Jorge RIBALTA: Molecular documents. Photography and the post-photographic era or how to be trapped into false dilemmas, in: Robin Kelsey; Blake Stimson (Hg.): *The meaning of photography*, Williamstown 2008, S. 178–185.
- Christoph RIBBAT: Minimalisten, Infektionsbiologen, Judith Butler. Neue Blicke auf das Leiden der anderen, in: Sabina Becker; Barbara Korte (Hg.): *Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin; New York 2011, S. 268–280.
- Fred RITCHIN: Zeitzeugen. Das Engagement des Fotojournalisten, in: Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 591–611.
- Fred RITCHIN: *After photography*, New York 2009.
- David ROGE: Execution of P.O.W.'s cast doubts on Alliance, *International New York Times*, 13.11.2001, <http://www.nytimes.com/2001/11/13/international/asia/13AFGH.html?ex=1006318800&en=562d6cf22001819a&ei=5040&partner=MOREOVER> (abgerufen am 17.1.2015).

- Richard RORTY: Menschenrechte, Rationalität und Gefühl, in: Stephen Shute; Susan Hurley (Hg.): Die Idee der Menschenrechte, Frankfurt am Main 1996 (Human rights, rationality, and sentimentality, 1993), S. 144–170.
- Martha ROSLER: Bildsimulation, Computermanipulationen. Einige Überlegungen, in: Hubertus von Amelunxen; Stefan Iglhaut; Florian Rötzer (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Fotografie im Zeitalter der digitalen Medien von 30 Foto- und Medienkünstlern, Dresden; Basel 1995, S. 36–57.
- Susan Dente ROSS; Majid Tehranian (Hg.): Peace journalism in times of war, New Brunswick 2009.
- Neil ROUGHLEY (Hg.): Being humans. Anthropological universality and particularity in transdisciplinary perspectives, Berlin; New York 2000.
- André ROUILLE: Eclipse de la distance, morale de l'urgence (Interview geführt von Gilles Lipovetsky), in: La Recherche photographique 15 (Herbst 1993), S. 85–89.
- André ROUILLE: La photographie. Entre document et art contemporain, Paris 2005.
- Jens RUCHATZ: Kontexte der Präsentation, in: Fotogesichte 124/32 (2012: Einführung in die Fotogesichte. Recherche, Methode, Theorie), S. 19–28.
- Norbert RÜTSCHKE: Das forensische Puzzle von Srebrenica, in: Der Tagesspiegel, 26.10.2009, <http://www.tagesspiegel.de/politik/international/genozid-das-forensische-puzzle-von-srebrenica/1622180.html> (abgerufen am 30.1.2015).
- Kathy RYAN: The subjective eye, The New York Times, 9.6.1996, <http://www.nytimes.com/1996/06/09/magazine/the-subjective-eye.html> (abgerufen am 11.3.2015).
- Martin SABROW: Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen den Welten, in: ders.; Norbert Frei (Hg.): Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 13–32.
- Sebastião SALGADO: Arbeiter. Zur Archäologie des Industriezeitalters, Frankfurt am Main 1993 (Workers. An archeology of the Industrial Age, 1993).
- Sebastião SALGADO: Vorwort, in: Stephen Mayes (Hg.): Der Spiegel der Kritik. 40 Jahre World Press Photo, Düsseldorf 1995, S. 6–7.
- Sebastião SALGADO: Migranten, Frankfurt am Main 2000 (Migrations, 2000).
- Elaine SCARRY: On beauty and being just, Princeton 1999.
- Johanna SCHAFFER: Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, Bielefeld 2008.
- Martin SCHÄUBLE; Noah Flug: Vom Gazastreifen-Konflikt im Süden zum zweiten Libanonkrieg 2006 im Norden, in: Dossier Israel der Bundeszentrale für politische Bildung, 28.3.2008, <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45082/von-gaza-zum-libanon> (abgerufen am 16.5.2015)
- Margriet SCHAVEMAKER; Mischa Rakier (Hg.): Right about now. Art & theory since the 1990s, Amsterdam 2007.
- Sibylle SCHMIDT: Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen, Frankfurt am Main u.a. 2009.
- Sibylle SCHMIDT: Wissensquelle oder ethisch-politische Figur? Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse über Zeugenschaft, in: Sibylle Schmidt; Sybille Krämer; Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis, Bielefeld 2011, S. 47–66.
- Sibylle SCHMIDT; Sybille Krämer; Ramon Voges (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis, Bielefeld 2011.
- Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF: Verleugnete Bilder. *The Family of Man* und die Shoa, in: Jean Back; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955–2001. Hu-

- manismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004, S. 80–99.
- Joscha SCHMIERER: Der Kosovo-Krieg 1999, in: Dunja Melčić (Hg.): Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007, S. 475–482.
- Uwe M. SCHNEEDE (Hg.): Begierde im Blick. Surrealistische Photographie, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2005.
- Uwe M. SCHNEEDE: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006.
- Martin SCHULZ: Fotografische Repräsentation der Schoah. Zur ikonoklastischen Kritik an ihrer bildmedialen Vergegenwärtigung, in: Bettina Bannasch; Almuth Hammer (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah, Frankfurt am Main; New York 2004, S. 191–210.
- Eva SCHÜRMAN: Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht, Frankfurt am Main 2008.
- Frank SCHÜSSLER: Elfenbeinküste, in: Wolfgang Gieler (Hg.): Afrika-Lexikon. Geographie, Geschichte, Kultur, Politik und Wirtschaft, Frankfurt am Main u.a. 2010, S. 122–130.
- Rainer SCHÜTZEICHEL: Wissenssoziologie, in: Sabine Maasen u.a. (Hg.): Handbuch Wissenschaftssoziologie, Wiesbaden 2012, S. 17–26.
- Dona SCHWARTZ: On the line. Crossing institutional boundaries between photojournalism and photographic art, in: Visual Sociology Review 5/2 (1990), S. 22–29.
- Susanne SCHWERTFEGER: Das niederländische Trompe-l'œil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck, Diss. phil. Kiel, 2006.
- Stephan SCHWINGELER; Dorothee Weber: Das wahre Gesicht des Krieges. Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams. Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien, in: Kritische Berichte 1/33 (2005: Ikonographie der Gewalt), S. 36–50.
- Stephan SCHWINGELER; Dorothee Weber: Der Schuss von Saigon. Gefangenentötung für die Kamera, in: Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band 2: 1949 bis heute, Göttingen 2008, S. 354–361.
- Pamela C. SCORZIN: Voice-over image, in: Christine Bischoff; Francesca Falk; Sylvia Kafeshy (Hg.): Images of illegalized immigration. Towards a critical iconology of politics, Bielefeld 2010, S. 101–110.
- Jean SEATON: The new ‚ethnic‘ wars and the media, in: Tim Allen; Jean Seaton (Hg.): The Media of conflict. War reporting and representations of ethnic violence, London; New York 1999, S. 43–63.
- Allan SEKULA: Der Handel mit Fotografien (The traffic in photographs, 1981), in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 1, Frankfurt am Main 2002, S. 255–290.
- Allan SEKULA: Photography and the limits of national identity, in: Kristen Lubben (Hg.): Susan Meiselas. In history, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 342–344.
- Richard SENNETT: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt am Main 2001 (The fall of public man, 1977).
- Patricia SEPPÄLÄ: Foreword, in: World Press Photo Yearbook 1982, S. 2.
- Irene Bruna SEU: ‚Your stomach makes you feel that you don't want to know anything about it‘. Desensitization, defence mechanisms and rhetoric in response to human rights abuses, in: Journal of Human Rights 2/2 (Juni 2003), S. 183–196.

- Shela SHEIKH: Forensic theater. Grupa Spomenik's *Pythagorean Lecture: Mathemes of re-association*, in: Forensic Architecture (Hg.): Forensis. The architecture of public truth, Ausst. Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2014, S. 166–188.
- Dov SHINAR: Why not more peace journalism? The coverage of the 2006 Lebanon war in Canadian and Israeli media, in: Susan Dente Ross; Majid Tehranian (Hg.): Peace journalism in times of war, New Brunswick 2009, S. 7–29.
- Kai SINA; Peer Trilcke: Die Rückkehr der Autorfunktion. Zwei Sammelbände dokumentieren überzeugend die ‚neue Unaufgeregtheit‘ der Autorschaftsforschung (Rezension über Christel Meier; Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Autorschaft. Ikonen, Stile, Institutionen, Berlin 2011; Stephan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, Boston; Berlin 2011), in: IASLonline, 16.06.2013, www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3616 (abgerufen am 16.5.2015).
- Sharon SLIWINSKI: The childhood of human rights. The Kodak on the Congo, in: Journal of Visual Culture 5/3 (2006), S. 333–363.
- Sharon SLIWINSKI: The aesthetics of human rights, in: Culture, Theory & Critique 50/1 (April 2009), S. 23–39.
- Sharon SLIWINSKI: Human rights in camera, Chicago; London 2011.
- Dayna SMITH: Interview, in: World Press Photo Yearbook 1999, S. 7.
- Douglas SMITH: Funny face. Humanism in post-war French photography and philosophy, in: French Cultural Studies 16/1 (2005), S. 41–53.
- Joel SNYDER: Das Bild des Sehens (Picturing vision, 1980), in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 1, Frankfurt am Main 2002, S. 23–59.
- Vivian SOBCHACK: Die Einschreibung des ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm (Inscribing ethical space. Ten propositions on death, representation, and documentary, 1984), in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S. 183–215.
- Abigail SOLOMON-GODEAU: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarphotografie (Who is speaking thus? Some questions about documentary photography, 1991), in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 2, Frankfurt am Main 2003, S. 53–74.
- Abigail SOLOMON-GODEAU: *The Family of Man*. Den Humanismus für ein postmodernes Zeitalter aufpolieren, in: Jean Back; Victoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004, S. 28–55.
- Susan SONTAG: Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main 2008 (Regarding the pain of Others, 2003).
- Susan SONTAG: Über Fotografie, Frankfurt am Main 2008 (On photography, 1977).
- Vercia SPASOVSKA: Der Jugoslawienkonflikt als Medienereignis. Der Einfluß der Medien auf öffentliche Meinung und Außenpolitik, in: Südosteuropa-Mitteilungen 1/35 (1995), S. 8–17
- Urs STAHEL: Reportierende Fotografie und ihre Medien, in: ders.; Martin Gasser (Hg.): Weltenblicke. Reportagefotografie und ihre Medien, Ausst. Kat. Fotomuseum Winterthur, Zürich 1997, S. 8–19.
- Timm STARL: Dokumentarische Fotografie, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 73–77.
- Ralf E. STEIBL: Psychologische Kriegsführung und Information Warfare, in: Gert Sommer; Albert Fuchs (Hg.): Krieg und Frieden. Handbuch der Konflikt- und Friedenspsychologie, Weinheim; Basel; Berlin 2004, 330–343.

- Edward STEICHEN (Hg.): *The Family of Man*, The Museum of Modern Art, New York 2010 (Erstausgabe 1955).
- Dieter STEINER: Vorwort, in: *World Press Photo Yearbook 1984*, S. 3.
- Michele STEPHENSON: Foreword, in: *World Press Photo Yearbook 1995*, S. 5.
- Bernd STIEGLER: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006.
- Bernd STIEGLER: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006.
- Philipp STOELLGER: Dispositiv als Deutungsmacht. Zum Dispositiv zwischen Macht, Spiel und MacGuffin, in: Elke Bippus; Jörg Huber; Roberto Nigro (Hg.): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Zürich 2012, S. 47–60.
- Benjamin STORA: Les photographes d'une guerre sans visage. Image de la guerre d'Algérie dans des livres d'histoire(s), in: *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Ausst. Kat. BDIC/Musée d'histoire contemporaine, Paris 2001, S. 237–243.
- David Levi STRAUSS: The documentary debate. Aesthetic or anaesthetic? (1992), in: ders.: *Between the eyes. Essays on photography and politics*, New York 2003, S. 8–11.
- Bernhard STUMPFHAUS: Das Spiel mit den Emotionen. Lust und Unlust in der Werbung, in: Klaus Herding; Bernd Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin; New York 2004, S. 602–621.
- Imke STURM-MARTIN: Wahlverwandschaften/(s)*elective affinities*. Migranten und Migrationspolitik im 20. Jahrhundert, in: Gabriele Metzler (Hg.): *Das Andere denken. Repräsentationen von Migration in Westeuropa und den USA im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2013, S. 19–33.
- Joop SWART: Foreword, in: *World Press Photo Yearbook 1971/72*, S. 4–5.
- Katharina SYKORA; Ludger Derenthal; Esther Ruelfs (Hg.): *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006.
- John SZARKOWSKI: [Pressemitteilung zur Eröffnung der Ausstellung „New Documents“], The Museum of Modern Art, 1967, http://www.moma.org/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010 (abgerufen am 16.5.2015).
- John TAGG: *The burden of representation. Essays on photographs and histories*, Minneapolis 1993.
- John TAYLOR: *Body horror. Photojournalism, catastrophe and war*, London 1998.
- Mark TERKESSIDIS: Doku-Malerei und Simulations-Realismus. Über die Veränderungen des Verhältnisses von Kriegsphotografie und Kriegsfilm, in: Peter Weibel; Günther Holler-Schuster (Hg.): *M ars. Kunst und Krieg*, Ausst. Kat. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Ostfildern-Ruit 2003, S. 282–289.
- Keith TESTER: *Moral culture*, London; Thousand Oaks; New Delhi 1997.
- Barbara THOMAS: Von Aristoteles zu Habermas. Theorien zur Ethik des Journalismus, in: Martin Löffelholz (Hg.): *Theorien des Journalismus. Ein diskursives Handbuch*, 2., vollst. überarb. und erw. Auflage, Wiesbaden 2004, S. 405–417.
- Günter THOMAS: Witness as a cultural form of communication. Historical roots, structural dynamics, and current appearances, in: Paul Frosh; Amit Pinchevski (Hg.): *Media witnessing. Testimony in the age of mass communication*, New York 2009, S. 89–111.
- Mark THOMPSON: *Forging war. The media in Serbia, Croatia and Bosnia-Herzegovina*, London 1994.
- Urs THURNHERR: *Angewandte Ethik*, Hamburg 2010.
- Alvin TOFFLER: *Die dritte Welle, Zukunftschance. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*, München 1983 (*The third wave*, 1980).
- Larry TOWELL: *The world from my front porch*, London 2008.

- TRANSIT MIGRATION: Turbulente Ränder. Konturen eines neuen Migrationsregimes im Südosten Europas, in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): Projekt Migration, Köln 2003, S. 678–691.
- Joachim TREBBE: Ethnische Minderheiten, Massenmedien und Integration. Eine Untersuchung zu massenmedialer Repräsentation und Medienwirkungen, Wiesbaden 2009.
- David C. TURNLEY: I have a strong belief in humanity (Interview), in: World Press Photo Newsletter, Dezember 1989, S. 7.
- Christina TWOMEY: The incorruptible Kodak. Photography, human rights and the Congo campaign, in: Liam Kennedy; Caitlin Patrick (Hg.): The violence of the image. Photograph and international conflict, New York 2014, S. 9–33.
- Philip URSPRUNG: Performative Kunstgeschichte, in: Verena Krieger (Hg.): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln u.a. 2008, S. 213–226.
- Band Matthis VETTER: Chronik der Ereignisse, in: Dunja Melčić (Hg.): Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2., aktual. und erw. Auflage, Wiesbaden 2007, S. 550–577.
- Günter C. VIETEN: [Vorwort], in: World Press Photo Yearbook 1967, S. 2.
- Günter C. VIETEN: [Vorwort], in: World Press Photo Yearbook 1968/69, S. 4.
- Paul VIRILIO: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt am Main 1989 (Guerre et cinema I. Logistique de la perception, 1984).
- Paul VIRILIO: Ereignislandschaft, München 1998 (Un paysage d'évènement, 1996).
- Bernhard WALDENFELS; Iris Därmann (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik, München 1998.
- Immanuel WALLERSTEIN: Die Barbarei der anderen. Europäischer Universalismus, Berlin 2007 (European universalism. The rhetoric of power, 2006).
- James WALSH: Same land, same fate. Photographer David Turnley's glimpses of the war's newly disposed suggest shared ordeals may conquer hatred, in: Time magazine, 28.8.1995, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,983364,00.html> (abgerufen am 16.2.2015).
- Peter WEBER-SCHÄFER: Politische Anthropologie, in: Jürgen Kriz; Dieter Nohlen; Rainer-Olaf Schulz (Hg.): Lexikon der Politik, Band 2: Politikwissenschaftliche Methoden, München 1994, S. 393–341.
- Adam D. WEINBERG: On the line. The new color photojournalism, Ausst. Kat. Walker Art Center, Minneapolis 1986.
- Eyal WEIZMAN: The least of all possible evils. Humanitarian violence from Arendt to Gaza, London; New York 2011.
- Eyal WEIZMAN: Introduction. Forensis, in: Forensic Architecture (Hg.): Forensis. The architecture of public truth, Ausst. Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2014, S. 9–32.
- Silke WENK; Rebecca Krebs: Analysing the migration of people and images. Perspectives and methods in the field of Visual Culture, April 2007, http://www.york.ac.uk/res/researchintegration/Integrative_Research_Methods/Wenk_Visual_Cultur_April_2007.pdf (abgerufen am 2.6.2015).
- Otto Karl WERCKMEISTER: Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001, Berlin 2005.
- Thomas WESKI: „I can't fly, but I can make experiments“, in: Elisabeth Sussmann; Thomas Weski (Hg.): William Eggleston, democratic camera. Photographs and video, 1961–2008, Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York; Haus der Kunst, München, New Haven; London 2008, S. 1–19.

- Colin WESTERBECK; Joel Meyerowitz: *Bystander. A history of street photography*, London 1994.
- Colin WESTERBECK: In der Stadt und auf dem Lande. Die Nachkriegszeit in den Vereinigten Staaten, in: Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 641–659.
- Hayden WHITE: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main 1991 (*Metahistory. The historical imagination in nineteenth century Europe*, Baltimore 1973).
- Hayden WHITE: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Stuttgart 1986 (*Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*, 1978).
- John WIDEN: Vicki Goldberg. Conflict of interest, in: *World Press Photo Newsletter*, Juli 2003, S. 5–7.
- Sabine WILHELM: Covering the war in Iraq. Frame choices in American and German national newspapers, in: *Journal of Intercultural Communication* 10 (2005), <http://immi.se/intercultural/nr10/wilhelm.htm> (abgerufen am 1.6.2015).
- Renate WILKE-LAUNER: Mehr Freiheit, weniger Ordnung, in: *Der Überblick* (2005), <http://www.der-ueberblick.de/ueberblick.archiv/one.ueberblick.article/ueberblick5697.html?entry=page.200304.leit> (abgerufen am 16.5.2015).
- Lee WILKINS; Clifford G. Christians (Hg.): *The handbook of mass media ethics*, New York; Abingdon 2009.
- Ashby WILSON; Richard D. Brown: Introduction, in: dies. (Hg.): *Humanitarianism and suffering. The mobilization of empathy*, Cambridge u.a. 2009, S. 1–28.
- Mario WIMMER: Dispositiv, in: Ute Frietsch; Jörg Rogge (Hg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*, Bielefeld 2013, S. 123–128.
- Herta WOLF (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 2, Frankfurt am Main 2003.
- Virginia WOOLF: Drei Guineen (*Three guineas*, 1938), in: dies.: *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen. Essays*, Leipzig 1989, S. 113–281.
- Terence WRIGHT: Moving images. The media representation of refugees, in: *Visual Studies* 17/1 (2002), S. 53–66.
- Paul Virilio: *Ereignislandschaft*, München 1998 (*Un paysage d'évènement*, 1996).
- Majid YAR: From actor to spectator. Hannah Arendt's 'two theories' of political judgment, in: *Philosophy and Social Criticism* 26/2 (2000), S. 1–27.
- Sandro Zanetti: Poetische Zeitgenossenschaft, in: Diane Piccitto u.a. (Hg.): *Zeitgenossenschaft / Le Contemporain / Contemporaneity*, Bern u.a. 2011, S. 39–53.
- Dominik Zechner: Rezension über Rosi Baridotti: *The Posthuman*, Cambridge 2012, in: [rezens.tfm], 12.12.2013, http://rezenstfm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=285 (abgerufen am 8.3.2015).
- Sonja Zekri: „Wir ziehen uns immer so an!“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.2.2007, <http://www.sueddeutsche.de/leben/2.220/world-press-photo-award-wir-ziehen-uns-immer-so-an-1.255069> (abgerufen am 18.5.2015).
- Barbie Zelizer: *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*, Chicago; London 1998.
- Malte Zierenberg: Die Ordnung der Agenturen. Zur Verfertigung massenmedialer Sichtbarkeit im Pressewesen, 1900–1940, in: Annelie Ramsbrock; Annette Vowinckel; Malte Zierenberg (Hg.): *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*, Göttingen 2013, S. 44–65.

(b) Audiovisuelle Medien

Rage Against the Machine (Musik); Michael Moore (Video): Testify, 2000:

http://www.dailymotion.com/video/x9ozi_rage-against-the-machine-testify_music

Allister Sparks (Buch); Stephen Clarke; Mick Gold; Steward Lansley (Regie): Death of Apartheid, 3-tlg. Dokumentarserie, BBC, Erstausstrahlung: Mai 1995.

(c) Webseiten (Stand: 18.5.2015)

10b Photography Lab:

<http://www.10bphotography.com/>

akaKURDISTAN. a place for collective memory and cultural exchange:

<http://www.akakurdistan/>

Edward Steichen: The Family of Man. UNESCO Weltdokumentenerbe:

<http://www.steichencollections.lu/de/The-Family-of-Man>

Exhibits: AFRICA by Patrick Robert:

<http://www.warphotold.com/?section=museum&page=2&item=4&exhibition=7>

Frits Meyst, Fotograf:

<http://fritsmeyst.photoshelter.com/>

Genius. Annotate the World:

<http://genius.com/>

Jodi Bieber, Fotografin:

<http://www.jodibieber.com/>

Kadir van Lohuizen, Fotograf:

<http://www.lohuizen.net/>

Kosovo: What Price Freedom. Photographs by Dayna Smith:

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/inatl/longterm/balkans/whatprice/front1.htm>

Magnum Photos:

<http://www.magnumphotos.com/>

Matias Costa, Fotograf:

<http://www.matiascosta.com/>

Michael Kerstgens, Fotograf:

<http://kerstgens.de/>

Musée de l'histoire de l'immigration, Paris:

<http://www.histoire-immigration.fr/>

NAZAR. Photographs from the Arab World:

<http://www.fotofest.org/nazar/>

NOOR photo agency and foundation:

<http://noorimages.com/>

Olivier Jobard, Fotograf:

<http://www.olivierjobard.com/>

Paradox. Photography – Media – New Media:

<http://www.paradox.nl/>

Picturing Causalities, The New York Times, Slide Show, Middle East:

http://www.nytimes.com/slideshow/2008/07/25/world/middleeast/20080726_CENSO_R2_index.html

Songfacts:

<http://www.songfacts.com/>

Srdjan Ilic, Fotograf:

<http://www.srdjanilicphotography.com/>

The Kimberley Process:

<http://www.kimberleyprocess.com/>

UNESCO Memory of the World:

<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/>

Via PanAm, multi-platform project about migration by Kadir van Lohuizen:

<http://www.viapanam.org/>

Videographierte Zeugenschaft. Geisteswissenschaften im Dialog mit dem Zeugen, Konferenz an der Freien Universität Berlin, 14. bis 16. Mai 2014:

<http://zeugenschaft-berlin.de/>

World Press Photo Contest Archive:

<http://www.archive.worldpressphoto.org/>

Ziyah Gafić, Fotograf:

<http://www.ziyahgafic.ba/>

3 Zusammenfassungen

(deutsch)

Die Arbeit „Fotografische Augenzeugenschaft. Ethische und ästhetische Perspektiven im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv“ verfolgt zwei Hauptziele. Zum einen wird mit dem Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft eine wissenschaftliche Perspektive auf journalistische Fotografien entwickelt, die sich von den repräsentationskritischen Topoi gegen die dokumentierende Fotografie abgrenzt. Dies geschieht am Beispiel des World Press Photo-Wettbewerbsarchivs, indem mit den ausgewählten Repräsentationen von Krieg und Gewalt sowie von Flucht und Migration die beiden zentralen fotojournalistischen Themen untersucht werden. Damit bietet die Arbeit zum anderen eine bildwissenschaftliche und diskursanalytische Studie von World Press Photo. Der 1955 begründete Wettbewerb gilt inzwischen als die größte und renommierteste Preisverleihung für journalistische Fotografie.

Das erste Hauptkapitel (Kapitel II) beginnt mit der theoretischen und historischen Charakteristik fotojournalistischer Bilder. Neben den Paradigmen von World Press Photo als Universalsprache, Archiv und Wettbewerb werden dabei insbesondere die humanitären und humanistischen Traditionen der fotografischen Augenzeugenschaft berücksichtigt. Aus der Revision ihrer ideologischen und ästhetischen Komponenten folgt eine fotogeschichtliche Neubegründung „der humanistisch inspirierten Fotografie“ (Jean-Claude Gautrand), an die das Dispositiv der fotografischen Augenzeugenschaft anschließt. Die Analysen der von der Stiftung World Press Photo herausgegebenen Jahrbücher des Wettbewerbes und der Newsletter zeigen dann auf, wie sich das Selbstverständnis der fotojournalistischen Praxis in den fünf Jahrzehnten des Wettbewerbes stetig wandelt und ausdifferenziert.

Die Kapitel III und IV wenden sich den fotografischen Ästhetiken und damit dem Zentrum des fotojournalistischen Dispositivs im World Press Photo-Archiv im Untersuchungszeitraum von 1989 bis 2005 zu. Ausgangspunkt sind die fotografischen Repräsentationen von tödlicher Gewalt, in denen der extreme Konflikt der ästhetischen Intentionen mit den ethischen Ansprüchen herausgearbeitet wird. Die Analyse der ethisch-ästhetischen Dimensionen von Autorität und Anonymität, Nähe und Distanz sowie von Augenblicklichkeit und Dauer führen zu einer Problematisierung der epistemischen Begriffe von Beweis und Zeugnis und schließlich zur Definition der fotografischen Augenzeugenschaft, in der die Kulturen von ästhetischer Evidenz und ethischem Zeugnis konvergieren. Im Anschluss daran lassen sich die ethischen Vorbehalte, dass journalistische Fotografien für

das Leid anderer desensibilisieren oder es ästhetisieren, dekonstruieren und ideologischen Wertungsdiskursen zuordnen. Diese Erkenntnisse bilden die Grundlage für die Betrachtung der fotografischen Visualisierungen von Flucht und Migration, die komplementär zu den stillstellenden Aufnahmen tödlicher Gewalt den fotografischen Blick dynamisieren. Dafür werden unterschiedliche fotografische Konstruktionen von Figuren und Räumen der Flucht beschrieben, die von einer quasi biblischen Vertreibung über die Ort- und Zeitlosigkeit des Lagers bis zu globalisierten Grenzregimen führen und dabei das fotojournalistische Dispositiv in seiner Stabilität in Frage stellen.

Die Untersuchung der ethischen und ästhetischen Perspektiven im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv kommt zu dem Ergebnis, dass die fotografische Augenzeugenschaft kein Medium der Wahrheit ist. Vielmehr ist sie als eine visuelle Kommunikationsform zu verstehen, die Verantwortung für eine Erkenntnis artikuliert und fordert. Paradoxe Weise geschieht dies gerade in den Kontexten einer fundamentalen Verunsicherung über die politische, soziale oder sogar existentielle Realität, wie sie kriegerische Gewalt und Migrationsbewegungen darstellen. Hier schafft die fotografische Augenzeugenschaft weniger Gewissheit, als dass sie die Notwendigkeit eines verantwortungsbewussten Standpunktes vor Augen führt. Damit lässt sich die Zeugenschaft nicht von der Zeitgenossenschaft trennen, da die Wahrnehmung in der Gegenwart gleichermaßen über die Verantwortung für die Vergangenheit wie über das Handeln in der Zukunft entscheidet. So erfasst die fotografische Augenzeugenschaft „Geschichte als fortlaufende Gegenwart“ (Reinhart Koselleck) im Bild einer immer wieder zu erneuernden Zeitgenossenschaft.

(englisch)

This thesis with the title “Fotografische Augenzugenschaft. Ethische und ästhetische Perspektiven im World Press Photo-Wettbewerbsarchiv” (“Photographic eyewitnessing. Ethic and aesthetic perspectives in the World Press Photo Contest Archive”) has two objectives. On the one hand, it develops the dispositif of photographic eyewitnessing as an analytical perspective on journalistic photography. This is done by investigating the two central subjects of photojournalism, including the representation of war and violence as well as escape and migration in the *World Press Photo Contest Archive*. On the other hand, this thesis offers a visual and discourse analytical study of *World Press Photo*, which was founded in 1955 and is now the largest and most renowned contest for photojournalism.

The first main chapter (chapter II) introduces a theoretical and historical definition of photojournalistic images. Apart from the paradigms of the *World Press Photo* as a universal language, an archive and a contest, it particularly emphasizes the humanitarian and humanistic traditions of photographic eyewitnessing. The revision of its ideological and aesthetic aspects results in a re-establishment of a “photography inspired by humanism” (Jean-Claude Gautrand) within the history of photography. It is precisely in this context that the dispositif of photographic eyewitnessing is meant to be understood. The following analyses of the yearbooks and newsletters published by the *World Press Photo* foundation point out how the self-conception of photojournalistic practices changes constantly – also with regard to new technical conditions.

Chapter III and IV focus on photographic aesthetics in the period from 1989 to 2006 as aesthetics are the main criterion of the photojournalistic dispositif in the *World Press Photo Archive*. Starting point of these examinations are photographic representations of deadly violence which negotiate the extreme conflict of aesthetic intentions against ethical requirements. Main criteria of the following analyses are the ethic-aesthetic dimensions of authority and anonymity, closeness and distance as well as instantaneousness and permanence. This leads to a debate of the epistemic terms of proof and testimony and finally to a definition of photographic eyewitnessing, converging cultures of aesthetic evidence and ethical testimony. Only in connection with this it is possible to deconstruct ethical concerns against journalistic photographs of suffering – which are generally blamed to desensitize and to aestheticize – and to assign these reservations to ideological discourses of valuation. These findings then form the base for the study of photographic visualisations of escape and migration which mobilise the photographic view in contrast to the immobilising shots

of deadly violence. This is demonstrated in the description of different photographic constructions of figures and spaces of migration, which lead from a virtually biblical expulsion through place- and timelessness of the refugee camp to globalised border regimes and thereby challenge the stability of the photojournalistic dispositif.

The examination of the ethic and aesthetic perspectives in the *World Press Photo Contest Archive* comes to the conclusion that photographic eyewitnessing isn't a medium of truth but a visual form of communication both expressing and claiming responsibility for cognition. Ironically, this occurs precisely in contexts of a fundamental uncertainty about political and social reality such as violent conflicts and migratory movements. In such cases, photographic eyewitnessing acquires less certainty about facts; it rather makes aware of the necessity of a responsible position. As a result, photographic eyewitnessing cannot be separated from contemporaneity since the perception of the present decides on responsibility for the past as well as on acting in the future. Photographic eyewitnessing captures "history as a continuing present" (Reinhart Koselleck), constantly reinventing contemporaneity.

4 Danksagung

*On ne voit bien qu'avec le cœur.
L'essentiel est invisible pour les yeux.*

(Antoine de Saint-Exupéry)

Zum Wesentlichen dieser kunsthistorischen Doktorarbeit gehören die Menschen und Institutionen, die zu ihrem Gelingen beigetragen haben.

Mein Dank gilt zuallererst den beiden Betreuern der Dissertation an der Freien Universität Berlin, Professor Klaus Krüger und Professor Peter Geimer, die mir den intellektuellen und inhaltlichen Möglichkeitsraum der Arbeit öffneten, zum Beginn dieses Projektes ermutigten und zur Beharrlichkeit anhielten.

Dem Evangelischen Studienwerk e.V. Villigst bin ich nicht nur für das dreieinhalb Jahre gewährte Stipendium dankbar, welches die Promotion finanziell ermöglichte. Die Gemeinschaft der Promotionsstipendiat*innen bot Inspirationen und Austausch über fachspezifische Grenzen hinaus, in der auch das Zwischenmenschliche und Gesellschaftspolitische Platz hatten. Die Begegnungen mit Martin Helbig, Wibke Joswig und Dr. Almuth Hattenbach sind mir besonders in Erinnerung.

Als assoziiertes Mitglied des DFG Graduiertenkollegs „Das fotografische Dispositiv“ an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig profitierte ich von einer herausragenden Konzentration fotowissenschaftlicher Expertise, die zur Profilierung meiner Arbeit beitrug. Ich danke vor allem Professorin Linda Hentschel, die die Dissertation von Seiten des Graduiertenkollegs mit wertvollen Hinweisen und herausfordernden Fragen fachlich betreute.

Die Stiftung World Press Photo unterstützte mein Vorhaben durch den Empfang während meiner Forschungsreise nach Amsterdam sowie mit der Bereitstellung von Materialien. Ben ten Berge vom Archiv der Stiftung war auch darüber hinaus für mich ein zuverlässiger Ansprechpartner.

Für die gewissenhaften Korrekturlesungen und die hilfreiche Kritik auf unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Arbeit bedanke ich mich bei Daniel Berndt, Malte Goga und Robert Kehl. Das Lektorat der englischen Zusammenfassung übernahm dankenswerterweise Wibke Joswig.

Schließlich möchte ich an dieser Stelle auch meine Eltern und Schwestern erwähnen, die immer mit dem Herzen dabei waren. Stets halfen sie mit einem guten Wort oder praktischen Rat, wenn das Wesentliche aus den Augen zu geraten drohte.

Hamburg im März 2017

5 Lebenslauf

Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten.

