

Bilder des Grauens

Medienethische Überlegungen zur Kriegsphotografie.

Von Markus Behmer

Abstract Fotos aus Kriegen stellen ganz besondere Anforderungen an die Fotograf:innen, die Redaktionen und die Betrachter:innen. Bleiben sie abstrakt und nur illustrativ, ohne eingeordnet zu werden, wird der Schrecken des Geschehens nicht deutlich. Sind sie zu explizit, können sie den Abgebildeten buchstäblich zu nahe treten. Grausige Details können die Gefühle der Menschen, die mit ihnen konfrontiert werden, verletzen, indem sie schockieren statt aufzuklären. Anhand von Beispielen aus dem Ukraine-Krieg und anderen Konflikten wird in dem Aufsatz versucht, ethische Problemzonen auszuloten, die bei dem Versuch entstehen können, anschaulich zu sein und Empathie zu schaffen, ohne zu brüskieren.

Der Krieg, wir wissen es alle, ist ein Monstrum. Er ist die Perversion der Humanität – und doch geboren, gezüchtet, geführt von Menschen. Er gebiert Zerstörung, Leid und Tod, Hass und Horror. Er *ist* Horror. Brauchen wir Bilder, um das zu begreifen?

Ja. Wenigstens Sprachbilder, Schilderungen. Denn ohne sie, ohne (im Wortsinn) *anschauliche* Darstellungen des Geschehens und seiner Bedeutung für Einzelne können wir uns (wieder im Wortsinne) kaum ein Bild machen, was Krieg bedeutet. In der Nüchternheit der Nachrichtensprache (oder auch der Sprache der Diplomatie, gar der des Militärs), in der sich „der Frontverlauf ändert“, „Stellungen erobert“ oder „aufgegeben“ werden, „Truppen vorrücken“ oder „Einheiten zurückgeschlagen“ werden, Opferzahlen gemeldet, „schweres Kriegsgerät“ geliefert und „eingesetzt“ wird oder auch „die Not der Zivilbevölkerung“ sachlich konstatiert wird und Fakten referiert werden, bleibt der Horror abstrakt, inkonkret, eben unanschaulich und kaum nachvollziehbar, ist es doch ohnehin kaum begreiflich, was Menschen Menschen antun können. Dort, wo wir kaum Schil-

Prof. Dr. Markus Behmer ist Professor am Institut für Kommunikationswissenschaft der Universität Bamberg und Dekan der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften.

derungen, kaum Bilder haben – aktuell etwa aus den Kriegen im Jemen, in Myanmar, im Südsudan, selbst in Syrien und aus fast allen der 42 anderen Länder, in denen gemäß dem jüngsten Jahrbuch des Stockholm International Peace Research Institute (SIPRI) derzeit „armed conflicts“ geführt werden (vgl. SIPRI 2022, S. 2) –, gerät das Geschehen buchstäblich aus dem Blick. Aus unserem und dem der Weltöffentlichkeit.

Bilder schaffen Aufmerksamkeit, lenken sie und können Befassung mit Ereignissen bewirken – nicht selten auch: Faszinationslosigkeit. Sie zu zeigen, die Bilder aus dem Krieg, ist aber, auch das wissen wir alle, immer eine ethische Gratwanderung, ist doch unter anderem die „Wahrung der Menschenwürde“ gemäß Ziffer 1 des vom Deutschen Presserat aufgestellten Presskodex eines der „oberste[n] Gebote“ (Deutscher Presserat 2022) der Medien. Keine wissenschaftliche Analyse des Bildeinsatzes und seiner Grenzen in Kriegen und Konflikten soll im Folgenden geleistet¹, vielmehr sollen essayistische und exemplarische Reflexionen über die ethische Problematik geboten werden.

Vom Kopfkino auf die Medienbühne

An den Anfang sei eine berühmte, schockierend direkte Schilderung gestellt. Es ist kein Foto, nicht authentisch, aber „echt“, ein Stück Weltliteratur: ein Zitat aus Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“. Gegen Ende des Buches berichtet der Ich-Erzähler, der Kriegsfreiwillige Paul Bäumer:

„Einige Regenwochen liegen hinter uns – grauer Himmel, graue zerfließende Erde, graues Sterben. [...] Die Gewehre verkrusten, die Uniformen verkrusten, alles ist fließend und aufgelöst, eine triefende, feuchte, ölige Masse Erde, in der die gelben Tümpel mit spiralförmigen Blutlachen stehen und Tote, Verwundete und Überlebende langsam versinken. Der Sturm peitscht über uns hin, der Splitterhagel reißt aus dem wirren Grau und Gelb die spitzen Kinderschreie der Getroffenen, und in den Nächsten stöhnt das zerrissene Leben sich mühsam dem Schweigen zu. Unsere Hände sind Erde, unsere Körper Lehm und unsere Augen Regentümpel. Wir wissen nicht, ob wir noch leben“ (Remarque 1984 (1929), S. 255f.).

1 Zum Forschungsstand in Bezug auf Kriegsberichterstattung siehe etwa Löffelholz 1993 und 2004; Bilke 2008; Reer/Sachs-Hombach/Schahadat 2015; Behmer/Schröder 2016 u. a. m.; zur Bildethik siehe bspw. Paul 2004; Knieper/Müller 2005; Leifert 2007; Schicha 2021.

Sehr viele der Fotos, die aktuell aus dem Krieg in der Ukraine in Zeitschriften und Zeitungen gedruckt werden, verkommen zu einer bloßen Illustration.

Dargestellt sind individuelles Leiden und Sterben – und es ist fast eine universelle Darstellung des Frontgeschehens. Die Schützengräben des Ersten Weltkriegs sind ein Archetyp, Sinnbild für den Krieg schlechthin. Und wenn wir diese Zeilen lesen, setzt das „Kopfkino“ ein: die Erinnerung an hunderte oder gar tausende Kriegsphotos, die wir gesehen haben, an Kriegsfilme, vielleicht auch an Computerspiele (in deren Grafiken und interaktiven Räumen allerdings der Krieg zu oft entmenschlicht wird und gleichsam zum Abenteuerspielplatz verkommt). Wir können uns vorstellen, wie es wohl war vor Verdun oder Ypern, vor Stalingrad – oder wie es ist in den Stellungen des Donbas.

Bald wurde Remarques Roman verfilmt. Hollywood rückte ihn zunächst auf die große Bühne: Lewis Milestones Film aus dem Jahr 1930 war ein riesiger Publikumserfolg – in Deutschland aber nur gekürzt zu sehen, von völkischen und rechtsradikalen Kräften sofort massiv bekämpft, schließlich verboten. Im September 2022 kam eine Neufilmung ins Kino – und wurde gleich nominiert als deutscher Beitrag im Wettbewerb um den Oscar für den „besten ausländischen Film“.

Katja Nicodemus kritisiert in der „Zeit“: „Bei Edward Berger [der Regisseur] sieht der Erste Weltkrieg so aus, wie man ihn sich ungefähr vorstellt oder von historischen Aufnahmen und Berichten kennt: Schützengräben voller Erdklumpen und Regenwasser. Eine von Granaten und Bomben zerstörte Landschaft. Krater, Pferdekadaver. Verschüttete Leichen. Schwarze Rauchsäulen hinter abgestorbenen Bäumen“ (Nicodemus 2022, o.S.). Ein „komfortable[r] [...] Realismus“ sei dies, ein „Kriegsfilm ohne Idee, ohne ästhetische oder sonstige Haltung“ (ebd.). „Im Westen nichts Neues“, der neue Film, bleibe also bloß illustrativ, erfülle unsere Seherwartungen, knüpfe an all die Bilder an, die wir längst kennen.

Bloße Illustration, das sind auch sehr viele der Fotos, die aktuell aus dem Krieg in der Ukraine in Zeitschriften und Zeitungen gedruckt werden. Ein ethisches Problem ist das kaum, eher sind es verpasste Chancen – oder Notwendigkeiten, weil kein anderes Bildmaterial vorliegt und Bebilderung sein müsse. Es gibt aber auch viele eindrückliche Aufnahmen, die mehr und anderes zeigen als zerstörte Gebäude, schwarze Rauchsäulen, Krater. Im Weiteren sollen wenige von ihnen – aus der Ukraine und aus anderen Kriegen – vor dem Hintergrund medienethischer Überlegungen diskutiert und eingeordnet werden.

Ein Bild – und tausend Worte

Im Roman „Väter und Söhne“ (1862) von Iwan Turgenjew heißt es an einer Stelle: „Das Bild zeigt mir auf einen Blick, wozu es Dutzende Seiten eines Buches brauchen würde zu erklären“ (zit. nach Frühbeis 2021). In der amerikanischen Werbung wurde es vor rund 100 Jahren plakativ verkürzt und längst ist es ein Sprichwort: „Ein Bild sagt mehr als 1.000 Worte“. Aber das stimmt nicht. Bilder „sagen“ Anderes. Sie geben zumindest den Anschein von Authentizität und Dabeisein, bieten (wenn sie echt sind) Zeugenschaft und erlauben ein visuelles, oft emotionales Miterleben. Aber sie müssen meist erläutert und kontextualisiert werden, um nicht zu möglichen Fehlschlüssen zu verleiten oder propagandistisch missbraucht werden zu können.

Ein Beispiel: Am 15. August 2006 glückte dem amerikanischen Fotografen Spencer Platt (Getty Images) ein Schnappschuss. Im Jahr darauf wurde sein Foto „Junge Libanesen fahren durch zerstörte Wohnviertel in Süd-Beirut“ mit dem World Press Photo Award ausgezeichnet. Zu sehen sind ein Mann am Lenkrad und vier Frauen in einem roten, offenen Cabriolet mit schicken Sonnenbrillen und teils schulterfreien, tief ausgeschnittenen T-Shirts. Eine macht ein Handyfoto, eine hält ein Taschentuch vor Mund und Nase, sie scheinen fasziniert, teils angeekelt. Hinter ihnen ist ein völlig zerstörtes Gebäude, ein Trümmergrundstück zu sehen. Entstanden ist das Bild einen Tag nach dem Waffenstillstand im „Libanon-Krieg“ im Juli und August 2006 zwischen der Hisbollah und Israel im Beiruter Vorort Dahiye, wo Raketen eingeschlagen waren. Ich habe das Foto in vielen Vorträgen und Seminaren gezeigt und nach der Anmutung gefragt. Immer war der erste Eindruck, dass hier wohl Schaulustige abgebildet seien, es geradezu ein Sinnbild für Gaffertum sei; die wohl reichen jungen Leute würden sich vielleicht gar am Elend Anderer delectieren. Dieser Eindruck entstand auch bei vielen unkommentierten Abdrucken in den Medien. Aber, weit gefehlt, die fünf im Cabrio, drei Geschwister und zwei Freundinnen (wir kennen ihre Namen), stammten, wie Journalist:innen bald recherchierten, selbst aus Dahiye, waren vor den Raketenangriffen geflohen. Nun hatten sie sich von einem Freund ein Auto geliehen, ein Mini übrigens, und fuhren erstmals wieder durch die Straßen ihres Viertels, entsetzt über die Zerstörungen, die auch ihre Wohnungen betrafen. Sie waren also Opfer – und wurden erneut Opfer, nun der öffentlichen Fehlwahrnehmung. Und wir

Die Abgebildeten fuhren erstmals durch die zerstörte Stadt. Sie waren Opfer. Und wurden erneut Opfer der öffentlichen Fehlwahrnehmung.

sind potentielle „Mittäter:innen“. Das Bild trifft auf stereotype Vorstellungen: Menschen in Krisengebieten, gar in Nahost, müssten doch anders aussehen, zurückhaltender gekleidet sein, nicht so „westlich“ wie wir. Darauf von einer Journalistin von „Spiegel online“ angesprochen, sagte eine der Fotografierten: „Das hier ist der Libanon. Wir laufen immer so herum“ (Putz 2007; vgl. Langendonck 2007).

Bei Fotos fließen immer Vorerfahrungen – auch Vorurteile – sowie Sehgewohnheiten mit ein. Erst bei den Fotograf:innen selbst, die z. B. bestimmte Motive in den Fokus nehmen, bestimmte Perspektiven auswählen, eventuell auch Vermarktungschancen im Blick haben, dann bei Jenen, die die Bilder für die Publikation auswählen – und schließlich bei den Rezipient:innen, die sie sehen. Es sind komplexe, meist unbewusste Prozesse des visuellen Framings² (siehe dazu z. B. Knieper/Saleh 2005, S. 246-249), die dabei ablaufen.

Selbst sehr ähnliche Motive können ganz unterschiedliche Reaktionen auslösen oder völlig verschieden interpretiert werden. So zum Beispiel, wenn der Bamberger Fotograf Till Mayer einen ukrainischen Soldat mit kaum erkennbarem Gesicht im Kampfanzug und mit dem Gewehr in den verschränkten Armen abbildet, der in Shyrokyne seine Heimat verteidigt (Mayer 2019, S. 75) – und wenn der AFP-Fotograf Alexander Nemenov einen russischen Soldaten

Wie kommt es zur unterschiedlichen Wahrnehmung von Personen auf Bildern? Rührt sie daher, dass ich weiß, wer auf welcher Seite steht?

fotografiert, auch er im Kampfanzug, nur die Augen erkennbar, sein Gewehr in der genau gleichen Haltung im Arm (Illustration zu Gierke/Nienhuysen 2022), der in Schtschastja eingesetzt ist, beides Orte im Donbas. Der eine, Mayers Protagonist, wirkt zugewandter, vielleicht sympathischer, irgendwie verloren, der andere abweisend, bedrohlicher. Wie kommt es zu dieser unterschiedlichen Wahrnehmung? Rührt sie daher, dass ich weiß, wer auf wel-

2 *Visuelles Framing ist die Anwendung des sozialpsychologischen Framing-Ansatzes nach Entman (z. B. 1993), nachdem Medien in ihrer Berichterstattung zu einem Thema einen Bezugs- und Interpretationsrahmen mitliefern. Dieser Rahmen beeinflusst auf verschiedenen Stufen die Wahrnehmung und Meinungsbildung. Bezogen auf visuelle Berichterstattung hat Haußecker folgende Definition erarbeitet: „Visuelles Framing integriert verschiedene Bildinhalte und Themenbezüge, die assoziativ als Interpretationsrahmen fungieren, eine bestimmte Problemdefinition nahelegen sowie Ursachen, Bewertungen und Lösungsansätze für das Problem visuell präsentieren“ (ebd. 2013, S. 131).*

cher Seite steht? Vielleicht auch nur: stehen muss?

Visuelles Framing kann also die Wahrnehmung und damit Interpretation eines Bildes mitbestimmen. Das macht Framing für die Kriegspropaganda zu einem wichtigen und bewusst eingesetzten Mittel: So schon in der Feindpropaganda des Ersten Weltkriegs (lange bevor es den Begriff des Framings gab), als etwa in vielen Zerrbildern russische Soldaten als zerlumpte Gestalten dargestellt und Farbige in Kolonialtruppen des französischen Militärs zum rassistischen Feindbild diffamatorisch stilisiert wurden. So auch, wenn in den Kino-Wochenschauen der NS-Zeit der deutsche Vormarsch dramatisch und heroisierend in Szene gesetzt wurde. Der Historiker Bernd Kleinhans erklärt:

„Wo die Wirklichkeit nicht spektakulär genug war, inszenierte die NS-Propaganda, wie etwa im Frankreichfeldzug, kleinere Panzerschlachten weit hinter der Front nach. Durch eine manipulative Selektion der Bilder wurde ein Kriegsgeschehen suggeriert, das eine deutsche Wehrmacht zeigt, deren permanentes Vorstürmen eher einem Abenteuer als einem menschenverachtenden Krieg glich. Deutsche Panzer etwa wurden meist im Vormarsch gezeigt, oft von unten gefilmt, um ihre Stärke zu betonen. Tote deutsche Soldaten durften grundsätzlich nicht gezeigt werden. Aber auch die Opfer des deutschen Vormarsches wurden nur spärlich gezeigt. Goebbels und Hitler wußten ganz genau, daß ungeachtet der Propaganda, die den Feind zum Untermenschen erklärte, solche Bilder in der Bevölkerung einen ungewollten Mitleidseffekt hätten auslösen können. Umso lieber wurde zerstörtes feindliches Gerät, liegengebliebene Panzer, ausgebrannte Flugzeuge gezeigt“ (Kleinhans 2004, o. S.).

In allen Zeiten wurden ferner Feldherren bildlich inszeniert, oft heroisiert – von Caesar über Napoleon bis Wilhelm II. und so fort. Visuelles Framing, vielmehr ein Mittel der Inszenierung ist es sicher auch, wenn der ukrainische Staatspräsident Wolodymyr Selenskyj seit dem Überfall auf sein Land am 24. Februar 2022 stets in olivgrüner, militärisch anmutender Kleidung, oft im T-Shirt, in Fleece-Jacke oder im Tarnhemd, auftritt und bald unrasiert war: ein Kämpfer, immer für sein Land im Einsatz, an der Seite der Soldat:innen – und optisch erinnernd an ikonisch-plakative Fotografien etwa von Che Guevara. Ethisch problematisch ist das nicht – aber eben ein bewusster Einsatz von Bildern.

Doch zurück zur Notwendigkeit, Fotos zu kontextualisieren. Selbst die berühmtesten Kriegsphotografien bedürfen einer Überprüfung, einer Einordnung, weil sie sonst missinterpre-

*Das Foto vom „Napalm Girl“,
soll zum Ende des Vietnamkriegs
beigetragen haben und wurde
zur Ikone der Friedensbewegung.*

tiert werden können. So wirkt das Bild eines 1936 im spanischen Bürgerkrieg durch einen Kopfschuss getöteten republikanischen Kämpfers, von Robert Capa im Moment des Niederstürzens fotografiert, fraglos von sich heraus als Antikriegs-Ikone. Aber

was ist hier genau fotografisch eingefangen, wo spielt die Szene? Es gibt Hinweise darauf, dass das Foto komplett oder mindestens teilweise inszeniert ist (vgl. z. B. Whelan 2002). Ein ethischer Grenzfall, nicht nur hinsichtlich der Frage „Fake oder echt?“ – sondern

auch, ob es vertretbar ist, Menschen im Moment ihres Sterbens aufzunehmen und das Bild zu verbreiten.

Noch berühmter ist sicher das Foto vom „Napalm Girl“, jenem Mädchen, das nackt und mit starken Verbrennungen, schreiend und mit ausgebreiteten Armen auf die Kamera – und damit auf uns, die Betrachter:innen – zuläuft. Der vietnamesische AP-Fotograf Huyhn Cong (genannt Nick) Út hat es am 8. Juni 1972 aufgenommen. Es wurde (von AP mit dem Titel „The Terror of War“ versehen) in hunderten von Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht, oft ohne Hintergrundinformationen. Út erhielt einen Pulitzer-Preis dafür. Das Foto wurde zum Sinnbild der barbarischen US-Kriegsführungen, soll wesentlich zum Ende des Vietnamkriegs beigetragen haben und wurde zur Ikone der Friedensbewegung. Erst spät wurde bekannt, dass das Foto im AP-Büro dramatisch beschnitten worden war: In Úts Original ist das Mädchen nicht genau in der Bildmitte, sondern weit links; am rechten Bildrand ist ein anderer Fotograf zu sehen, der gerade einen Film in seiner Kamera wechselt. Niemand hilft dem Mädchen und den Kindern um sie herum. Und es waren nicht amerikanische Flugzeuge, die hier Napalmbomben abgeworfen hatten, sondern die südvietnamesische Luftwaffe hatte – irrtümlich – das Dorf Trảng Bàng, in dem die Kinder wohnten, bombardiert. Das Bild wurde also optisch dramatisiert, die Szene oftmals um- oder falsch interpretiert (vgl. Paul 2005 und 2022). Ein Tabubruch war es obendrein: Darf man ein Kind, hilflos, traumatisiert, schwer verletzt und völlig nackt, so (frontal von vorne und klar erkennbar) öffentlich zeigen, ja bloßstellen? Rechtfertigt hier der Zweck und ex post die immense Wirkung die Mittel, sprich: die Publikation?

Noch eine ethische Frage ist mit dem Foto verbunden: Darf man den Namen der Abgebildeten nennen, wo doch gerade bei Opferbildern größte Zurückhaltung geboten ist? Längst ist er bekannt. Die heute 59-Jährige hat ihren Frieden mit dem

Foto gemacht und tritt weltweit als Botschafterin gegen Krieg und für Kinder, die Opfer wurden, auf. Nicht zu sagen, dass sie Phan Thị Kim Phúc heißt, kann ebenfalls problematisch sein: Es kann bedeuten, sie zu „versächlichen“, zum namenlosen Napalm-Mädchen zu machen, zu einem Objekt oder Bild ohne Bezug. Dabei geht es doch um eine Persönlichkeit, bei der dieser schrecklichste, nun mal im Foto festgehaltene und millionenfach wahrgenommene Moment kein Abstraktum ist, sondern Teil ihres individuellen Schicksals.

Nahe rangehen – und doch den Opfern nicht zu nahetreten

Die Aufnahme von Nick Út wurde wie die von Spencer Platt mit dem World Press Photo Award ausgezeichnet, der jährlich von einer niederländischen Stiftung vergeben wird und als renommiertester Preis für Fotojournalismus gilt. Immer wieder sind es Opferdarstellungen, die preisgekrönt werden oder in die Endauswahl kommen; oft sind sie verstörend, grenzwertig, plakativ blutig.

So wurde 1983 der US-Fotograf Robin Moyer ausgezeichnet für ein Bild mit zehn grauenhaft verrenkten, blutüberströmten Leichen, massakriert in einem palästinensischen Flüchtlingslager. So erhielt der somalische AP-Fotograf Abdi Warsahmeh 2010 den 2. Preis in der Kategorie „Fotoserie“ für eine Reihe von Aufnahmen, in der die Steinigung eines „Ehebrechers“ detailliert zu erkennen ist, mit klar erkennbarem, erst angstverzerrten, dann blutigem Gesicht des schließlich toten Opfers, dessen Namen genannt wird. So die Großaufnahme von Gesicht und Händen eines verbrannten irakischen Soldaten, für das Kenneth Jarecke 1992 den 3. Preis in der Kategorie „General News“ erhielt – ein Bild wie aus einem Splatter-Horrorfilm, ein Foto, das man, einmal gesehen, auch nach Jahrzehnten nicht vergisst.

Doch: Muss man so etwas sehen? Soll solches Leid gezeigt, medial verbreitet werden? Dass Krieg grauenhaft ist, dass Steinigungen extremes, brutalstes Unrecht sind, man weiß es auch ohne explizite Fotos (und es ist manchmal sogar nicht ganz ausgeschlossen, dass erst die Präsenz einer Kamera zu extremen Inszenierungen von Gewalt führt, mithin die Realität verändert).

Ja, man (eine Fotografin, ein Fotograf) muss manchmal nahe an Opfer herantreten, um ihr Leid einzufangen und die Dimension des Schreckens zu dokumentieren, sicht- und begreifbar zu machen. Aber er oder sie müssen, oberste ethische Anforderung, versuchen, die Würde des Menschen zu wahren, müssen die Objekte ihres Kamerablicks als Subjekte achten,

dürfen ihnen nicht zu nahetreten.

„Mein größtes Problem als Fotograf des Krieges ist,“ so erklärte James Nachtwey, einer der profiliertesten Fotografen und doppelter World-Press-Photo-Preisträger, bereits 1985,

„dass ich vom Elend anderer profitieren könnte. Dieser Gedanke verfolgt mich. Ich schlage mich tagtäglich damit herum, weil ich weiß, dass ich meine Seele verkaufen würde, wenn ich jemals Karriere und Geld Herr werden ließe über mein Mitgefühl. Ein Außenstehender wie ich, der plötzlich die Kamera zückt, kann Menschenwürde verletzen. Meine einzige Rechtfertigung ist, dass ich mich darum bemühe, Respekt zu zeigen vor der Not des anderen. Nur wenn mir das wirklich gelingt, kann dieser andere mich akzeptieren; nur dann kann ich mich selber akzeptieren“ (Nachtwey 2001).

Nicht alle denken so moralisch, nicht in allen Situationen, gar im Krieg, wird das Credo immer präsent sein, doch die Grundanforderung, Würde zu wahren, bleibt.

Dies gilt umso mehr für die Redaktionen, die die Bildauswahl für die Veröffentlichung treffen und eine hohe Verantwortung vor ihrem und für ihr Publikum haben. Dies ist in Zeiten, da (teils schrecklichste) Bilder etwa über Social Media weite Verbreitung finden, keineswegs weniger relevant geworden. Die Vorbildfunktion, die Reflektion darüber, was zu zeigen ist, was gezeigt werden kann, scheint wichtiger denn je (vgl. ausführlicher Behmer 2016; 2003).

Diesen Anforderungen stellt sich die junge ukrainische Fotografin Julia Kochetova. Als einen „Moment der Pietät“ bezeichnet sie es, dass sie am 9. Mai 2022 fünf tote russische Soldaten fotografierte, die nahe eines ukrainischen Dorfes in einer Erdmulde zurückgelassen worden waren. „Was Sie auf diesen Fotos sehen“, berichtet sie in der „Zeit“, „ist schlimm, doch das Schlimmste gebe ich nicht an die Medien“. Wie sie solche Erlebnisse verarbeite? „Hauptsächlich mit mir selbst, manchmal mit einem Therapeuten“ (Kochetova 2022).

Im aktuellen Krieg in der Ukraine sind Fotos wie die von Kochetova eher die Ausnahme – Aufnahmen von Toten, Bilder von der Front, aus Kampfstellungen. Der Horror, das ganze Grauen des Krieges erschließt sich eher oder ebenso über Bilder von Gräberfeldern oder Erdhügeln, wo Leichen, meist von Zivilist:innen verscharrt worden sind – bei Isjum, bei Butscha, bei Irpin – und vom Leiden der Menschen hinter der Front, von Flüchtenden, von Schutzsuchenden ... Mütter mit kleinen Kin-

dern, die im Kopf Assoziationen zu manchen Mariendarstellungen aufkommen lassen oder an Fotoikonen wie Dorothea Langes Aufnahme der „Migrant Mother“ (1936) aus den USA der Depressionszeit erinnern. Fotos, die Empathie ermöglichen, Nähe schaffen.

Auch durch eine bewusst andere Bildsprache kann Aufmerksamkeit geschaffen werden, ohne ethische Grenzen zu tangieren. So fotografiert James Nachtwey hauptsächlich in schwarz-weiß – ebenso wie Till Mayer, der zwei Fotobände zum Ukraine-Krieg veröffentlicht hat (Mayer 2019, Mayer 2022). Das Schwarz-Weiß entrückt uns, die wir alltäglich und allüberall bunte Bilder geliefert bekommen, diese Aufnahmen etwas. Es schafft eine gewisse Distanz und Künstlichkeit, ja: Kunsthaftigkeit. Kontraste treten zudem umso deutlicher zu Tage, Grautöne statt buntes Alltagseinerlei. Noch stärker gelingt diese Aufmerksamkeitsschaffung durch bewusste „Ent-Rückung“ mittels Zeichnungen – etwa das „Süddeutsche Zeitung Magazin“ im Mai 2022 auf acht Seiten und dem Cover Zeichnungen von George Butler aus der U-Bahn von Charkiw bringt, wo tausende



Abbildung 1:
Bewusst zweideutig
betitelt das „Zeit-
Magazin“ (Nr. 11
vom 10.3.2022)
eine Zeichnung von
Sergiy Maidokuv.
Seit Mai 2022 druckt
das Magazin jede
Woche ein Bild des
ukrainischen Künstlers
aus seinem „Tagebuch
aus Kiew“.

Menschen Schutz vor russischen Bomben gesucht haben (Butler 2022); Bilder übrigens, die an die berühmten „Shelter Drawings“ erinnern, die Henry Moore 1940/41 nach Skizzen in der Londoner Metro, Zufluchtsort vieler während der deutschen Luftangriffe, angefertigt hatte. Das Magazin der „Zeit“ veröffentlicht seit Mai 2022 wöchentlich eine Zeichnung des Illustrators Sergiy Maidukov – sein „Tagebuch aus Kiew“ mit Alltagsszenen aus einem Land im Krieg. Düster sind sie meist, die Bilder – und eindringlicher als die meisten Fotos.

Zeigen, was ist – und doch nicht verstören

„Sagen, was ist“, hatte Rudolf Augstein sich und seinem „Spiegel“ zum Motto gemacht (Augstein/Bölsche 2002). Zeigen, was ist – dies ist die Kernaufgabe der Kriegsfotografie. Dazu kommen viele Sub-Funktionen: den Horror des Krieges zu dokumentieren, Sachverhalte zu illustrieren, um sie besser verstehen und einordnen zu können, die Schrecken anschaulich zu machen und Empathie zu ermöglichen, vielleicht auch Einstellungsänderungen an-

Erzeugen Bilder Angst, so werden sie eher zur Abwendung führen als zu einer tieferen Befassung mit den illustrierten Gegebenheiten.

zustoßen und zur Verständigung beizutragen. Um diese Aufgaben zu erfüllen, kann und soll aber nicht alles, was passiert, und jedes Detail, das eine Kamera aufnimmt, publiziert werden. Dies nicht nur, weil es die Opfer gegebenenfalls entwürdigt oder deren Angehörige brüskiert und zutiefst verletzen kann, sondern auch, weil es das Publikum (gar Kinder, die diese Fotos sehen könnten) schockieren kann. Kriegsszenen müssen und werden stören, sie müssen aber nicht verstören, gar empfindsame Physis zerstören.

Erzeugen Bilder Angst, so werden sie eher zur Abwendung führen als zu einer tieferen Befassung mit den illustrierten Gegebenheiten. Und zeigt man zu oft Bilder des Grauens, kann Abstumpfung einsetzen, Interesse nachlassen, gar Gewöhnung an das Grauenhafte eintreten. Dies kann gar in eine Spirale des Schockierens führen: noch explizitere Bilder zeigen, um doch wieder Aufmerksamkeit zu erlangen. Andererseits können Schockfotos auch ganz falsche Emotionen oder Bedürfnisse auslösen oder erfüllen, nämlich Schaulust und ein Faszinosum des Schreckens. Schlimm wäre es, würden derartige Motive durch Kriegsfotos bedient: Aufreizung statt Aufklärung.

Welche emotionalen Wirkungen Bilder haben können, dazu gibt es eine reiche, vor allem psychologische Forschungs tradition (vgl. z. B. Gerth 2015). Relevant ist bei Kriegsdarstellungen

etwa der Appraisal-Ansatz, nach dem der oder die Betrachter:in Emotionen, die in einem Bild ausgedrückt oder erkennbar sind, auf sich bezieht, sie nachvollziehen kann und es zu einer „symmetrischen Kommotion“ (ebd., S. 81 f.) kommt. Propagandistisch kann so beispielsweise Hass erzeugt werden, pädagogisch Mitgefühl. Zu welchen „Appraisals“ (also Einschätzungen) die visuelle Kriegsberichterstattung aus der Ukraine führt, welche Emotionen oder Kommotionen durch sie ausgelöst werden, das wäre eine umfassende Untersuchung wert.

Wir haben gesehen: Fotos sind notwendig – und Fotos sind schwierig. Sie sind Wachrüttler und Grenzverletzer, sind Empathieermöglicher und Bloßsteller, bieten Wege, das Unfassbare zu veranschaulichen, können Anklagen sein – oder bloßes illustratives Bildwerk, manchmal gar ein Faszinosum, ein Lockmittel im Konkurrenzkampf um Aufmerksamkeit... Die Entscheidung, ob man sie zeigt und wie man sie medial einsetzt, ist gerade in der Kriegsberichterstattung eine Gratwanderung und bedarf gründlicher Reflektionen in den Redaktionen.

Es gibt auch Darstellungen, die ohne Bilder, ohne konkrete Schilderungen wirken. Etwa große Lyrik wie Paul Celans „Todesfuge“ oder, weit zurück und immer noch wirkmächtig aktuell, der Anfangsschrei, gleich mit 16 Ausrufezeichen, im Barock-Gedicht „Die Hölle“ von Andreas Gryphius aus dem Jahr 1663:

*„Ach! und Weh!,
Mord! Zetter! Jammer / Angst / Kreuz! Marter! Würme! Plagen.
Pech! Folter! Hencker! Flamm! Stank! Geister! Kälte! Zagen!
Ach vergeh!“*

Literatur

- Augstein, Rudolf/Bölsche, Jochen (Hg.) (2002): *Sagen, was ist. Kommentare, Gespräche, Vorträge*. München.
- Behmer, Markus (2003): *Menschenwürde und mediale Zwänge. Anmerkungen zur Berichterstattung aus dem Süden*. In: *Communicatio Socialis*, 36. Jg., H. 4, S. 353-365, DOI: 10.5771/0010-3497-2003-4-353.
- Behmer, Markus (2016): *Auf schmalem Grat. Probleme der Krisen- und Kriegsberichterstattung*. In: *ders./Schröder, Michael (Hg.): Konfliktzonen. Reflexionen über die Kriegs- und Krisenberichterstattung*. Münster, S. 75-106.
- Behmer, Markus/Schröder, Michael (Hg.) (2016): *Konfliktzonen. Reflexionen über die Kriegs- und Krisenberichterstattung*. Münster.
- Bilke, Nadine (2008): *Qualität in der Krisen- und Kriegsberichterstattung. Ein Modell für einen konfliktsensitiven Journalismus*. Wiesbaden.
- Butler, George (2022): *Im Keller des Krieges*. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*.

- Nr. 18 vom 6.5., S. 23-29.
- Deutscher Presserat (2022): *Pressekodex*. <https://www.presserat.de/pressekodex.html>.
- Entman, Robert M. (1993): *Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm*. In: *Journal of Communication*, 43. Jg., H. 4, S. 51-58, DOI: 10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x.
- Frühbeis, Xaver (2021): „Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte“ (Bayern 2 – Kalenderblatt vom 8.12.). <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/kalenderblatt/0812-ein-blick-sagt-mehr-als-1000-worte-102.html>.
- Gerth, Felix (2015): *Den Krieg im Fokus. Eine Interviewstudie zu emotionalisierenden Bildelementen am Beispiel ausgewählter Kriegsphotografien von James Nachtwey*. In: Reer, Felix/Sachs-Hombach, Klaus/Schahadat, Schamma (Hg.) (2015): *Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen*. Köln, S. 66-116.
- Gierke, Sebastian/Nienhuysen, Frank (2022): *Soldaten gesucht*. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 129 vom 7.6., S. 7.
- Haußecker, Nicole (2013): *Terrorismusberichterstattung in Fernsehnachrichten: visuelles Framing und emotionale Reaktionen*. Baden-Baden.
- Kleinhans, Bernd (2004): *Die „Wochenschau“ als Mittel der NS-Propaganda*. In: *Zukunft braucht Erinnerung. Das Online-Portal zu den historischen Themen unserer Zeit*. <https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/die-wochenschau-als-mittel-der-ns-propaganda/>.
- Knieper, Thomas/Müller, Marion (Hg.) (2005): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Köln.
- Knieper, Thomas/Saleh, Ibrahim (2015): *Die audiovisuelle Medienberichterstattung über das Massaker von Marikana: Bestimmt die Weltanschauung die Sicht der Dinge?* In: Reer, Felix/Sachs-Hombach, Klaus/Schahadat, Schamma (Hg.) (2015): *Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen*. Köln, S. 241-278.
- Kochetova, Julia (2022): *Ein Moment der Pietät*. In: *Die Zeit*, Nr. 20 vom 12.5., S. 54.
- Langendonck, Gert van (2007): *Glamour in Trümmern*. In: *Die Zeit*, Nr. 10 vom 1.3. <https://www.zeit.de/2007/10/Beirut/komplettansicht>.
- Leifert, Stefan (2007): *Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*. München.
- Löffelholz, Martin (Hg.) (2004): *Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden.
- Löffelholz, Martin (Hg.) (1993): *Krieg als Medienereignis. Grundlagen und Perspektiven der Krisenkommunikation*. Opladen.
- Mayer, Till (2019): *Donbas. Europas vergessener Krieg*. Bamberg.
- Mayer, Till (2022): *Ukraine. Europas Krieg*. Bamberg.
- Nachtwey, James (2001, engl. 1985): *Nachtwey's Credo*. <http://www.war-photo.com>.

tographer.com/de/.

Nicodemus, Katja (2022): *Wenn die Maskenbildner huschen*. In: *Die Zeit*, Nr. 40 vom 29.9., S. 54.

Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn u. a.

Paul, Gerhard (2005): *Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, H. 2, S. 224-245. <https://zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, DOI: 10.14765/zzf.dok-2007.

Paul, Gerhard (2022): *Ein Bild, das keiner vergisst*. In: *Die Zeit*, Nr. 23 vom 2.6., S. 17.

Putz, Ulrike (2007): *Foto-Kontroverse. „Das ist der Libanon. Wir laufen immer so herum“*. <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/foto-kontroverse-das-hier-ist-der-libanon-wir-laufen-immer-so-herum-a-468976>.

Reer, Felix/Sachs-Hombach, Klaus/Schahadat, Schamma (Hg.) (2015): *Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen*. Köln.

Remarque, Erich Maria (1984 / Erstausgabe 1929): *Im Westen nichts Neues*. Köln.

Schicha, Christian (2021): *Bildethik. Grundlagen, Anwendungen, Bewertungen*. Konstanz.

SIPRI (2022): *Yearbook 2022. Armaments, Disarmament and International Security. Summary*, Stockholm. https://www.sipri.org/sites/default/files/2022-06/yb22_summary_en_v3.pdf.

Whelan, Richard (2002): *Proving that Robert Capa's "Falling Soldier" is Genuine: A Detective Story*. <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/robert-cap-a-in-love-and-war/47/>.

Alle Internetquellen zuletzt aufgerufen am 9.10.2022.