

Die zeitgenössische Fotografie aus Krisen- und Kriegsgebieten steckt in einer Dynamik der visuellen Aufrüstung. Wie den Bürger, den Zuschauer erreichen, auf den täglich nicht nur (Katastrophen-)Nachrichten aus aller Welt, sondern in unserem hoch-visuellen Zeitalter auch eine Vielzahl von Bildern einwirken? Die Fotografien des Leids aus den Krisengebieten sollen den Zuschauer berühren, aufklären, ihn zum politischen Handeln bringen, zum Engagement oder zur Spende. Doch müssen sie sich visuell durchsetzen gegen eine Flut von anderen Bildern, die mit vielfach hochentwickelten technischen Möglichkeiten auf starke sinnliche Eindrücke und Emotionen zielen. Der Einzelne hat kaum eine Wahl, die Bilder drängen sich auf, wenn er sich im urbanen Raum bewegt. Die Bilder treten uns im realen wie im virtuellen Raum als neue Akteure gegenüber, so dass man fragen muss: Was will das Bild? Und wo er eine Wahl hat, setzt der Einzelne sich oft sogar freiwillig penetrierenden Bildern aus. Vor diesem Kontext greift auch die Fotografie des Leids zuweilen zu drastischen Mitteln, um Gewalt und Leid eindringlich zu zeigen und das Geschehene visuell zu verdichten. Von einer Spirale der „Aufrüstung“ der bildlichen Mittel der Fotografie und der emotionalen „Abstumpfung“ des Betrachters sprach schon Susan Sontag (2005). Will sich das einzelne Bild behaupten in der Masse der (auf)dringlichen Bilder, so muss es schon drastisch sein. Zumal der von vielen Informationen und Eindrücken geplagte Zuschauer dazu neigt, seine Emotionen und seine Empathie gegen ständige und allzu starke Reize zu schützen, was im dichten urbanen Raum nur naheliegend und vernünftig scheint. Will er nicht übermäßig leiden und an der Welt zugrunde gehen, so entwickelt der urbane Mensch WahrnehmungsfILTER und nimmt vieles mit den eher äußeren, kognitiven Schichten seines „Gemüts“ wahr, um seine Emotionen, sein „Seelenleben“ zu schützen (vgl. dazu den klassischen Aufsatz von Georg Simmel). Auf diese Weise entsteht eine Spirale der bildlichen Mittel, die immer kraftvoller sein müssen, um den Zuschauer zu „treffen“ und zu ihm zu sprechen. Ganz nahe sollen das Leid und die Gewalt dem Betrachter kommen, deshalb rückt auch der Fotograf nahe an das Opfer und dessen Verletzungen heran, die von der machtvollen Gewalt des Krieges, von den Gräueltaten, von der Willkür zeugen. Mit dieser Dynamik verschieben sich visuelle Konventionen und der Betrachter „gewöhnt“ sich an solche Bilder, an ihre Qualität und Quantität. Wenn die Bilder uns nahe kommen, so können sie berühren und aufrütteln; doch wahrscheinlich ist auch, dass sie innere Abwehr erzeugen, z.B. reflexartige Zweifel: Geben die Bilder nur einen Sonderfall wieder und stehen nicht für Typisches oder Allgemeines? Sind die Bilder wahr und nicht gestellt? Und wie kann man sie auf Distanz halten, wenn sie tatsächlich „wahr“ sein sollten?

Extremer noch ist diese Spirale des Visuellen und seiner emotionalen Eindringlichkeit, die des Horrors, des Ekels und des Leids, in der Unterhaltungssparte. Diese Bilder wirken ebenfalls auf Seh-Gewohnheiten ein und verändern sie. Ein nicht geringer Teil der zeitgenössischen kreativen Ressourcen der Filmindustrie widmet sich der Aufgabe der visuellen Erfindung und Erweiterung des Inhumanen, Schrecklichen, Udenkbaren und Unsagbaren. Ein Teil des Publikums schätzt offenbar derartige Formen der Unterhaltung, die emotionale Intensität durch Tabuverletzungen suchen. Doch wie ist vor diesem Hintergrund zu verhindern, dass die politisch relevante Dokumentation des realen Leids und der realen Gewalt auf der Welt in diesen Sog der kulturellen

Nacht- und Schattenseiten gerät (vgl. Zizek 2004)? Zumal im zeitgenössischen Geschehen die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Information und Entertainment mehr und mehr verwischt werden: Die Berichterstattung versucht, auch Unterhaltung und Spektakel zu bedienen, um sich gegen die Konkurrenz zu behaupten (oder um den Krieg zu legitimieren). Für Spielfilme werden fiktive Doku-Elemente konstruiert, um Relevanz und Eindringlichkeit zu steigern. Nicht immer ist klar, mit welchem Format wir es zu tun haben, wie weit die „Wahrheit“ reicht und wo die Fiktion beginnt. So ist es nicht verwunderlich, dass sich ein genereller Vorbehalt gegen die Kraft der Bilder einstellt.

Für die Fotografie des Leids und der Gewalt bedeuten diese Entwicklungen neue Dilemmata und Herausforderungen zwischen Ethik und Ästhetik, die sich mit Dringlichkeit stellen: Wie nahe darf man traumatisierten Menschen in Kriegs- und Krisengebieten treten, ohne sie aus- oder bloßzustellen? Die Kamera erlaubt messerscharfe Blicke und Einsichten - Walter Benjamin hat ihre Möglichkeiten mit dem Operationsbesteck des Chirurgen verglichen. Doch wie investigativ, wie scharf darf der Blick auf das Subjekt, auf das traumatisierte, misshandelte „Opfer“ sein? Gehören die Momente der größten Verletzlichkeit, die Momente des Ausgeliefertseins an Gewalt, an Hinfälligkeit oder Tod, nicht zu den persönlichsten und intimsten Augenblicken, die nicht vor allen Blicken ausgebreitet werden sollten? Wie eine zweite Verletzung durch die Kamera vermeiden, die der Verletzung und Verletzlichkeit doch so unbarmherzig näherücken kann? Wie viel Takt, wie viel Mitgefühl, wie viel Objektivität und Distanz, wie viel Zeigen und wie viel Verbergen, wie viel Sprechen und wie viel Schweigen ist notwendig angesichts unvorstellbarer Gräueltaten und unvorstellbarer Leiden? Diese Fragen stellen sich vielen Fotografen in Krisengebieten wohl täglich in ihrer Arbeit und sie müssen passable und praktikable Lösungen finden. Den Opfern nahe rücken, um zu zeigen, zu dokumentieren und zu berühren, jedoch nicht zu nahe, Vertrauen gewinnen, ohne es zu instrumentalisieren, die Verletzungen eindrücklich einfangen, ohne in der fotografischen Handlung die Haltung der Täter zu duplizieren. Den richtigen Moment zu finden, die richtige Haltung, das richtige Bild, ist in diesem Feld doppelt schwer, und erfordert eine Sensibilität für den Konflikt und für die dargestellten Menschen, die anspruchsvolle Bedingungen stellt.

Zu Recht fand die Bilderserie des jungen iranischen Fotografen Younes Khani bei der jüngsten UNICEF-Auszeichnung im Bereich der dokumentarischen Fotografie eine ehrenvolle Erwähnung. Younes Khani zeigt hier Bilder, die kaum zu ertragen sind, weil sie vor Augen führen, zu welcher Dehumanisierung und zu welcher Grausamkeit der Mensch in der Lage ist. Auf seinen Bildern sind Somayyeh und ihre zwei Kinder, Rama und Nazanin, zu sehen. Sie sind Überlebende eines Säure-Attentats. Nachdem Somayyeh sich von ihrem Ehemann trennen wollte, übergoss er sie und ihre zwei Töchter nachts im Schlaf mit Säure. Das ältere Mädchen Nazanin wurde weniger verletzt als die beiden anderen, Rama und ihre Mutter Somayyeh sind schwer getroffen und entstellt worden. Nicht nur müssen sie fortan unerträgliche Schmerzen und Einschränkungen ertragen, nicht nur sind sie ganz (Somayyeh) oder teilweise (Rama) erblindet, durch das Attentat wurden sie zusätzlich der Grausamkeit ausgesetzt, visuell aus dem Bereich des Menschlichen ausgeschlossen zu werden. So schwer und entstellend sind ihre Verletzungen, dass sie kaum mehr den erwartbaren phänotypischen Formen des Menschlichen entsprechen und deshalb „normale“ soziale Interaktionen kaum mehr möglich scheinen. Ihr Anblick irritiert und befremdet. Dieser eine Moment der Gewalt hat sie so verändert und (fremd)bestimmt, dass ihr visueller Anblick sie scheinbar vollständig auf den Opferstatus festlegt. Und nicht nur das: Ihr

Anblick stellt die basalen üblichen visuellen Muster des Menschlichen in Frage. Diese eine Gewalt-Handlung hat den beiden Opfern ihre Rechte als Mitglieder der menschlichen Gemeinschaft streitig gemacht, sie „dehumanisiert“ und gewissermaßen außerhalb der menschlichen Gemeinschaft verortet. Eine unbelastete Kommunikation mit den Säureopfern scheint kaum möglich, der übliche Blickwechsel durch fast unüberwindliche Hindernisse versperrt. Schwere Diskriminierungen oder zumindest Irritation, Unaufrichtigkeit und Mitleid im sozialen Umfeld sind bei „Säure-Opfern“, die in Indien und nun auch im Iran gar nicht so selten sind, für gewöhnlich die Folge.

Doch die Bilder zeigen nicht nur das Leid der Abgebildeten - ein Leid, das sich tief in die sichtbare Körperoberfläche eingeschrieben hat. Die Abgebildeten zeigen sich unverstellt und verletzlich, das Leid und die zugefügten Verletzungen könnten sie gar nicht verbergen – angesichts ihrer Schwere erübrigt sich dies. Doch zeigen diese Fotografien die kleine Familie nicht in erster Linie als Opfer, das versteht sich von selbst und ist nicht zu leugnen, sondern bei aktiven Handlungen und Haltungen. Es sind alltägliche Handlungen der Strukturierung, der Liebe und der Zuwendung zueinander. Es sind Handlungen des Schutzes vor dem fremden und befremdenden Blick. Es sind auch Handlungen des Schutzes vor dem eigenen Anblick. Beispielsweise hält Nazanin ihrer vierjährigen Schwester Rama eine Spiegelscherbe hin; der Betrachter sieht die schwer entstellte und auf einem Auge erblindete Rama durch diese Spiegelscherbe. Der direkte Blick, das allzu Nahekommen und Eindringen wird dadurch vermieden, und der Beobachter auf Distanz gehalten. Gleichzeitig sieht Nazanin auf dem Foto ihre Schwester mit einem sehr liebe- und humorvollen Blick an, und gibt ihr damit eine Sichtweise, eine Interpretation des eigenen Anblicks, die die Dinge erträglich macht. Mit diesem Blick ermöglicht Nazanin ihrer Schwester Rama, den eigenen Anblick zu ertragen. Auch dem Betrachter des Bilder wird ermöglicht, diesem Blick zu folgen, und Ramas Abbild in der Spiegelscherbe unvoreingenommen, mit Distanz und Empathie zugleich, zu betrachten.





Auf einer weiteren Fotografie sieht man die beiden schwer Verletzten in liebevoller Umarmung, mit großer Hingabe zueinander, auf einem geradezu klassischen, „madonnenhaften“ Bildformat. In diesem Bild findet durch die gezeigte Hingabe und das machtvolle ikonologische Format eine Transformation der Emotionen und eine „Wiedereingemeindung“ der Gezeichneten in den Bereich des Menschlichen statt.

Younes Khani vollbringt in dieser Bilderserie scheinbar Unmögliches: Die Intensität des gezeigten Leids ist kaum erträglich, und doch ist keine Bitterkeit sichtbar, sondern das Leid wird transformiert und in aktive Handlungen verwandelt, durch die menschliche Würde zurückgewonnen wird. Trotz allen Leids wird Zuwendung, Liebe und sogar Humor sichtbar. Eine „normale“ menschliche Existenz mit allen Rechten als Mitglied der sozialen Gemeinschaft scheint den Abgebildeten verwehrt, doch in diesen Bildern wird sie wieder vorstellbar und möglich. Eine erstaunliche Alchimie der Wahrnehmung und der Gefühle ist in diesem Akt des Fotografierens am Werk: Erfahrenes Leid und Ohnmacht wird, soweit dies überhaupt möglich sein kann, in aktiv strukturierende Zuwendung und Empathie verwandelt. Die Wiedergewinnung von eigenen Handlungsmöglichkeiten sowie nichts weniger als die Wiedergewinnung des Mensch-Seins in einer scheinbar hoffnungslosen und ausgeschlossenen Lage sind das eigentliche Thema der Serie.

Die Fotografien konnten in dieser Weise nur gelingen, weil eine Komplizenschaft zwischen Fotograf und Abgebildeten wirksam wurde. Ohne großes Vertrauen und spontanes Einverständnis wären sie nicht möglich gewesen. Der Fotograf schafft Distanz zum abgebildeten Geschehen, um den dargestellten Menschen nicht zu nahe zu treten, doch zieht er sich nie auf die Rolle des distanzierten Beobachters und der reinen Zeugenschaft zurück. Der Fotograf nimmt

aktiv teil am Geschehen, und durch seine Teilnahme arbeitet er mit an einer Situation, in der eine Alchimie des Leids möglich wird. Susan Sontag hat die fotografische Handlung mit der Haltung eines Jägers verglichen und die Kamera folgerichtig mit einer Waffe, mit der visuelle „Beute“ gemacht wird. In den Bildern von Younes Khani wird deutlich, dass im Akt des Fotografierens viele Möglichkeiten stecken: Die Kamera kann Waffe, sezierendes Operationsbesteck oder therapeutisches Instrument sein. Fotograf und Kamera wirken wohl immer an der Deutung (und u.U. auch an der Konstruktion oder gar an der Entstehung) der geschehenen Gewalt mit, ebenso wie an der Deutung ihrer Folgen. Diesen Umstand hat Younes Khani wissend und virtuos gewendet. Der Fotograf und die Kamera arbeiten hier mit an der Bearbeitung, an der Verwandlung und partiell an der Heilung der gezeigten Traumatisierung - angesichts der Schwere der Traumatisierung ist dies eine umso stärker überraschende und bemerkenswerte Leistung.

Zum Schluss bleibt aber doch ein Zweifel: Diese Bilder von Younes Khani sind kontextlos im Netz verfügbar, ruft man sie auf, so erscheinen sie zwischen Werbung und weiteren kontextlosen Informations-Schnipseln und Bildern. Das einzelne Bild wird seiner Rechte beraubt, und in diesem beliebigen und kommodifizierten visuellen Umfeld gehen seine Eigenheiten und Qualitäten verloren, es wird unverständlich und sich selbst entfremdet. Auch das fotografische Bild kann seine Aura verlieren. Das Bild wird eingespeist in die oben beschriebenen visuellen Verwertungskreisläufe, es wird Teil des visuellen Spektakels um das Noch-nicht-Gesehene. Den Fotografen und seine Bilder trifft daran wohl keine Schuld. Dieser Umstand sollte vielmehr zum weiteren Nachdenken über die Angemessenheit der Verwendung und Verwertung von Fotografien in den üblichen medialen Kontexten Anlass geben.

Literatur:

Benjamin, Walter 2009: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Neuauflage

Bosch Aida/Mautz Christoph 2012: Die Eigenlogik globaler Krisenbilder. Kriegsfotografie zwischen Ethik und Ästhetik. In: Soeffner, Hans-Georg im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Soziologie: Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen zum 35.DGS-Kongress in Frankfurt am Main, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden

Judith Butler (2010): Frames of War. When is Life Grievable?“ Brooklyn/London: Verso

Flusser, Vilém 1999b: Für eine Philosophie der Photographie, Göttingen: European Photography

Mitchell, W.J.T. 2005: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München, Beck

Simmel, Georg 1995: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Georg Simmel Gesamtausgabe Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908/I, S. 116-131, Frankfurt/M.: Suhrkamp

Sontag, Susan 1980: Über Fotografie, Frankfurt am Main: Fischer

Sontag, Susan 2005: Das Leiden anderer betrachten, Frankfurt am Main: Fischer

Zizek, Željko 2004: „Die Amerikaner kontrollieren gar nichts! Nicht mal sich selbst!“. Berliner Zeitung vom 23. Juni
