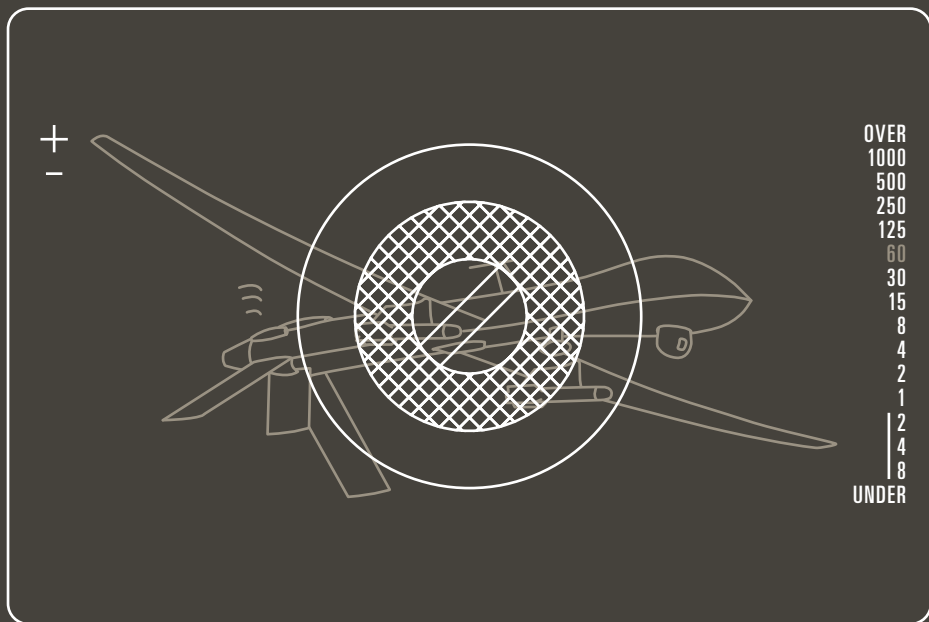


# ZEICHEN DES KRIEGES

BEITRÄGE ZUR SEMIOTIK DER KRIEGSFOTOGRAFIE



Q-Tutorium an der Humboldt-Universität zu Berlin, WS 2013/2014  
Herausgegeben von Ulrike Heringer



GEFÖRDERT VOM



**Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung**



**Q-PROGRAMM  
BOLOGNA.LAB**

Herausgeberin: Ulrike Heringer  
Gestaltung: Hinnerk Beetz

## ZEICHEN DES KRIEGES BEITRÄGE ZUR SEMIOTIK DER KRIEGSFOTOGRAFIE

Q-Tutorium an der Humboldt-Universität zu Berlin, WS 2013/2014

Humboldt-Universität zu Berlin  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin, Germany

Berlin, 2015

ISBN: 978-3-86004-299-1

Der Inhalt dieser Online-Publikation ist Eigentum der Verfasserinnen und Verfasser. Jede unerlaubte Vervielfältigung ist strafbar. Das Werk bzw. sein Inhalt darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden. Die Online-Publikation bzw. ihr Inhalt darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden. Bei Bezugnahme sind die Herausgeberin und die Verfasserinnen und Verfasser zu nennen.

Die verwendeten Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt und dürfen nur mit der ausdrücklichen Genehmigung der Fotografinnen oder Fotografen und/oder Bildagenturen verwendet werden. Wir haben uns bemüht, nach bestem Wissen und Gewissen alle Bildrechte zu klären. Sollten weitere Ansprüche bestehen, bitten wir um Nachricht an [ulrike.heringer@gmail.com](mailto:ulrike.heringer@gmail.com).

Diese Publikation ist elektronisch auch auf dem edoc-Server der Humboldt-Universität zu Berlin veröffentlicht: <http://edoc.hu-berlin.de>

# DAS ERKANNTES ZEICHEN DES UNKENNTLICHEN

*Der vorliegende Essay behandelt die Lesbarkeit von Zeichen einer Fotografie Stanley Greenes.*

*Die Fotografie wurde als Rahmen-Bestandteil des Buches »Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen – Kriegsphotografen erzählen.« veröffentlicht. Es gilt bei der vorliegenden Analyse zwischen der Fotografie als Bestandteil des Buches auf der einen Seite, und dem Buchtitel als Rahmen auf der anderen Seite zu unterscheiden. In der vorliegenden Arbeit wird zunächst der Rahmen des Fotografietitels ausgeschlossen, um sich anschließend dem Verständnis der Zeichen und deren Lesbarkeit zu nähern. Rahmen des Mediums und Buchtitel werden als äußere Hilfszeichen zur Hilfe genommen. Ziel der Arbeit ist es zu zeigen, welche besonderen Zeichen vermittelnd um das allgemeine Zeichen Fotografie fungieren.*

*Jedes Zeichen ist ein unkenntliches Zeichen, bis zu einem gewissen Grad, an dem der Verstand zuordnet.*

Dieser Essay widmet sich einer Fotografie von Stanley Greene, bei der der Fotograf selbst Unwissender des aufgenommenen Geschehens ist, zur Folge seiner eigenen Beschreibung zur Gewinnung der Fotografie in dem Buch *Bilderkrieger - Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsfotografen erzählen*. Die hier behandelte Fotografie findet sich ebenso in diesem Buch abgebildet.

### 1. DIE WANDELBARKEIT VON BEDEUTUNG VON ZEICHEN ÜBER DIE LESBARKEIT

Die Fotografie zeigt eine Menschengruppe im Halbkreis angeordnet um einen Ort, an dem verbrannte Teile, dünne Zweige und ein Stock liegen. Im Hintergrund sind Stahlmasten zu erkennen. Diese Menge an Zeichen bildet den Ort, – den Ort, an dem jene Teile liegen, den Ort an dem Menschen stehen. Die einzelnen Menschen besitzen sehr unterschiedliche Haltungen. Es handelt sich dabei um achtzehn Personen, die als männlich konnotiert bestimmbar sind. Da sie in einem Umkreis um eine Stelle verbrannter Teile stehen, geraten die am Boden befindlichen Teile nicht nur in Bezug zu den mit ihnen vor Ort im Halbkreis befindenden abgebildeten, sich verhaltenden Menschen, sondern auch in Bezug zu Zeichen, die die Stelle und den daran grenzenden Halbkreis markieren, um welche sich die Menschen, nämlich halbkreisartig, formen.

Die Unlesbarkeit der folgenden Zeichen >Teile< verweist auf die zugängigen fotografischen Zeichen um sie herum. Die jeweilige Bezugsetzung ist im Folgendem in Klammern gesetzt: (am) Boden. Und: Ding und Mensch (stehen sich gegenüber). Ebenso (wie) Ding und Ding. Jedes einzelne, auf der Fotografie in ein Zeichen verkehrt, verweist auf die ihm zum Zeitpunkt der Aufnahme eigene Materie und Materieneigenschaft: Eisen, fest, geformt, Mensch, lebendig, in verschiedenen Regungen, zerfallenes Unbestimmtes, körperhaftes, verbrannt. Der Fotograf im Moment der Aufnahme, als ebenso der spätere Betrachter der Fotografie mögen sich fragen, was ist verbrannt worden, von wem und wie stehen die Menschen in Verbindung zu dem Geschehenen? Die Regungen sind sehr vielseitig. Sie reichen von einem Lachen, einem erhobenen Zeigefinger, einer Berührung durch den mit Gummisandale bekleideten Fuß, bis hin zu dem Blick auf die verbrannten Teile.

An der gewählten Fotografie kommen zwei unterschiedliche Weisen von Zeichenerkennung vor: Eines, das sich unabhängig von der Hinzunahme eines sprachlichen Begriffes aus dem Kontext der Abbildung erkennbar erfassen lässt und ein weiteres, das insbesondere erst durch das zusätzliche, sprachliche Zeichen >Krieg<, welches jenem Kontext der Präsentationsrahmung entspringt, erkennbare Interpretationsmuster hervorbringen kann. Dabei ist der hinzugenommene Begriff Krieg einmal ein abstrakter, da er etwas nicht Gegenständliches bezeichnet, und zu dem ein Begriff, der sich aus dem Titel des Buches, in welchem die Fotografie eingefügt ist, ebenso erst abstrakt herausformt. Der Titel *Bilderkrieger - Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsphotografen erzählen.* deutet auf ein Berufsfeld von Fotografen, das nur in der Klammer von Kriegszuständen existent ist. Das sich aus den Kriegszuständen herauschälende Stich- und Schlagwort Krieg, lässt dem Betrachter beim Anblick des unbestimmten Zeichens >Teil< als >Verbranntes< auf der Fotografie verschieden gelagerte Interpretationsmöglichkeiten in eine nähere Auswahl von

medial betrachteten Kriegs-Szenarien zukommen, wie zum Beispiel Dörfervverbrennungen, Massaker: Häuser, häusliche Gegenstände, Menschen. Dabei muss erwähnt werden, dass das Zeichen ›Verbranntes‹ die Kraft besitzt, auf seine Geschichte zu verweisen, als ein ›vor dem verbrannten Zustand‹.

Um die drastische Situation der Zeichenunterschiedenheit an der Zugehörigkeit, bzw. Zuordnung stärker hervortreten zulassen, muss hervorgehoben werden, dass es sich um zwei stark verschieden charakterisierte Zeichen handelt, die, hier vorwegnehmend, beide Mensch bedeuten. Sie unterscheiden sich in dem Extrem der Zuweisung in Eindeutigkeit durch Wiedererkennung und Unzuweisbarkeit, beziehungsweise fehlerhafte Mehrdeutigkeit durch mangelnde Wiedererkennungbarkeit.

An dieser Stelle möchte ich die Zeichen, die ich herausarbeite, stärker umreißen. Denn die Frage ist: Was ist das jeweilige Zeichen? Ich benutze bei der Betrachtung und Erfassung von Fotografiegegenständen, beziehungsweise Figur-bildenden Zusammenhängen die Umrisse. Insbesondere das eindeutige Zeichen erfasse ich aus einem eigenständigen Konglomerat von Zeichen in sich: Arm, Bein, Gesicht, Kleidung. Diese Fragmente, die eigens Zeichen sind, erfasse ich als eine Gesamtheit von Zeichen. Unablässig erkennt der Geist zusammengehörige Körperteile und erzeugt durch Zuordnung die Bedeutungseinheit ›einzelner Mensch‹ als Zeichen. Trotz der häufigen Unterbrechung solcher *interner Zeichen* in der Zeicheneinheit betrachte ich nicht die Gesamtheit der 18 Menschen als eine Zeicheneinheit, welches aber durchaus als ein einzelnes mögliches Zeichen ein Gemenge erkennbar hervortreten lassen kann.

Ähnlich verfare ich in dem Zeichenverständnis des unkenntlichen Zeichens als Zeichenform. Ich weise hier die formale Gesamtheit des Zeichens über gegensätzliche Eigenschaften von Zustand zu. Dabei steht das Körperbildende, das Haftende im Kontrast zum

Zerfallenen. Beides weist ähnliche Farbgebung auf der Fotografie auf. Jenes, was einen Materialkörper formt, wird von mir als ein Zeichen des Unkenntlichen in der Fotografie verstanden. Ich identifiziere vier solcher Formationen, die in ihrer Farbe und Körperhaftigkeit ähnlich sind, jedoch verschiedene Form und Größe besitzen: ein größeres, zwei kleinere und ein weiteres, mittelgroßes Stück.

Die im erkennbaren Zeichen vorgefundenen Teilzeichen, von mir als interne Zeichen bezeichnet, weisen, jedes einzelne für sich, auf den Körper eines Menschen, und somit zusammen auf die Bedeutung des Zeichenkonglomerats Mensch. Das interne Zeichen des Gesichtes zum Beispiel, verweist auf den Menschen. Jedoch erst die ihm eingegebenen Zeichen wie Mimik und Gestik, hinzukommend zur Körperhaltung, lassen in der Gesamtheit der Teilzeichen auf die Bedeutung für das Zeichen Mensch in der Eigenschaft von Lebendigkeit schließen. Im erkennbaren Zeichen handelt es sich demnach um einen lebendigen Menschen. Solche internen Zeichen mangeln dem Betrachter im Unkenntlichen, also im nicht erkennbaren Zeichen. Die verbrannte Masse zeigt zwar Teilzeichen, die als ›Verkohltes‹ bezeichnet werden könnten, sie verbirgt jedoch deren und ihre letzte tiefe Bedeutung.

Dabei weist das Zeichen ›Verbranntes‹ darauf hin, eine Geschichte zu besitzen, als ein ›vor dem verbrannten Zustand‹ – allerdings bleibt das Was dessen unerkennbar, also was dieses vor seinem verbrannten Zustand nun war.

Bedarf das erkennbare Zeichen nur seiner internen Zeichen zum Verständnis und zur Zuweisung eines eindeutigen Inhaltes, ist für das unkenntliche Zeichen die Zeichenumgebung notwendig zu betrachten. Aus dieser heraus können weitere Rückschlüsse auf das Zeichen selbst vorgenommen werden. Nicht nur die Zeichen innerhalb der Fotografie, sondern eben die externen Zeichen, in welche die Fotografie selbst eingehüllt ist, spielen hierbei eine tragende Rolle.



Unterschieden werden müssen also – an Hand der internen als auch gewählten, externen oder extra-externen Zeichen, welche charakteristische Eigenschaften zur Erkennbarkeit anbringen, innerhalb oder außerhalb des zu erfassenden Zeichens (gegebenenfalls als Zeichenkonglomerat) die jeweiligen Bedeutungszuweisungen:

Es handelt sich im zugänglich erkennbaren Zeichen um den abgebildeten lebendigen ›Menschen‹. Im unkenntlichen Zeichen, das sich vermittels des hinzugenommenen, als ›extra-externes‹, sprachliches Zeichens ›Krieg‹, welches dem Titel des die Fotografie umgreifenden Buches entnommen ist, (zunächst nur vermutend) als erkennbares Zeichen herstellen lässt, handelt es sich um tote Menschen, genauer um die tote Materie von ›Mensch‹.

Ich bezeichne nunmehr (auch verweisend auf den Gegenstand) das sprachliche, Hinweis gebende Zeichen außerhalb der Fotografie als *Bestandteil von äußeren Zeichen* des ›Menschseins‹, als ein um die Fotografie herum befindliches Zeichen. Sowohl das Buch als auch dessen Titel bilden einen äußeren Kontext, in dem die Fotografie für sich einzeln hervortreten kann und in diesen Bezügen gesetzt verstanden wird. Äußere Zeichen sind also Zeichen, die die Zeichen der Fotografie sowie das Zeichen der Fotografie selbst, das hier Untersuchungsgegenstand ist, umgreifen. Das sprachlich manifestierte äußere Zeichen durchdringt die einzelnen Ebenen von außen nach innen. Es bedeutet das Menschsein.

Dabei ist das extra-externe Zeichen im Rahmen äußerer Zeichen im Zeichen des Menschseins befindlich, da das Medium – Zeichen – seinen Titel als Zeichen umschlingt. Das Zeichen ›Buch‹ ist einerseits als ein Kulturgut des Menschen auf diesen rückverweisend. Als Medienprodukt des Menschen hat das Buch andererseits die Beschreibungsfähigkeit für das Menschsein an sich selbst. Der Buchtitel bestimmt sein Medium, das hier als externes Zeichen benannt worden ist, und den Inhalt seines Mediums als extra-externes Zeichen.

Als *innere Zeichen* des Menschseins sollen im Folgenden die Zeichen der untergeordneten Bestandteile innerhalb der Fotografie bezeichnet werden, die auf Zustände des Menschseins und Mensch-ge-wesen-seins weisen, und Rückverweisungen ihres Mediums und dessen Titel zusätzlich in sich tragen.

Die vorliegende Arbeit zeigt des Weiteren im nun Folgenden, als welches *vermittelnde Zeichen* die Fotografie fungiert und wie der Transit zwischen den internen, inneren, extra-externen und äußeren Zeichen sowie dem vermittelnden Zeichen selbst funktioniert.

Im Gegensatz zu einem Zeichen, das erkennbar abbildet, verbleibt die Interpretation des visuellen Zeichens für nicht Erkennbares, also ein Zeichen, das nicht über den ablesbaren, physikalischen Zustand seines Zeicheninhaltes auf seinen letzten Inhalt und ihre Bedeutungsebene zu verweisen vermag, an der Oberfläche ihrer Deutungstiefe. Ohne die Hinweis gebende Leistung der Kontextumgebung der Fotografie, die im Medienkontext befindlich sich auf diesen Kontext bezogen sieht, können Fehlinterpretationen entstehen. Demnach stehen die dem Zeichen >Fotografie< untergeordneten Zeichen (mit den internen Zeichen) des Abgebildeten, Sichtbaren in Beziehung und bilden gemeinsam, zunächst außerhalb von der Bedeutung >Fotografie<, einen für das Zeichen wertungsfreien, spezifischen *content* als existentielle Bedeutung.

Die Zeichen interagieren oder werden durch den Betrachter interagierend wahrgenommen. Innere Zeichen konkurrieren zunächst als erkennbare Zeichen untereinander und mit unkenntlichen Zeichen; interne Zeichen steuern Prozesse der Erkennbarkeit. Diese für den Betrachter durch die Anordnung und Lage der Zeichen entstehende Beweglichkeit über Wechselwirkungen, und Anstößungen in den Beziehungsherstellungen können Zuweisungen und Interpretationsansätze formieren und deformieren lassen. Somit bekommen die Zeichen im Zeichen der Fotografie eine zeitliche Komponente. Sie

werden eingefroren in eine Rahmensetzung, zunächst in die jeweilige Rahmensetzung der Zuordnung des Betrachters, aber ebenso vorab bestimmt durch Kamera und Fotografen. Zu einer jeweiligen Zeit haben sich abbildbare Gegenstände mit optisch minimaler Verzerrung auf einen Datenträger zur Erstellung einer Rahmenabbildung speichern lassen. Die Fotografie wird Träger von einem situativen Gegenstand, der sich in viele Zeichen aufspaltend in ihr zeigt. Dabei kann die Fotografie den situativen Gegenstand nur chronologisch wiedergeben, wie auch die Kamera diesen nur chronologisch aufnehmen kann. Man kann weder in die Vergangenheit noch in die Zukunft fotografieren.

## 2. DER TRANSITBEREICH DES ZEICHENS FOTOGRAFIE ALS ERMÖGLICHENDE SCHNITTSTELLE DER ERKENNTNIS DES UNKENNTLICHEN

Man stelle sich nun die Gedächtnis gebende Fotografie mit seinen agilen, inneren Zeichen in einem anderen als bis hierhin behandelten Buchzusammenhang gezeigt vor; beispielsweise in einem die Region und seine Menschen vorstellenden, dokumentarischem Bildband, der den Betrachter wertungsoffener an die Interpretationsebene herangehen lässt. Zu welchen Resultaten seines Interpretationsvorganges wird der Betrachter an den Verbrennungsüberresten gelangen, an Hand von unbestimmten, am Boden befindlichen Verbranntem, zu denen sich eine Gemeinschaft in Diskussion stellt?

Über die vorangestellte Zuordnung des Kontextes Krieg, aus dem Buchtitel herausgearbeitet, und die Brisanz der Fotografien im Buch – in dem sich diese hier besprochene Fotografie Greenes einreihete – lässt sich schließlich erschließen, dass es sich um Menschenteile oder Reste menschlicher Körper handeln könne oder vielmehr darum handeln müsse, obgleich das Zeichen sich nicht als solches erkennen lässt.

Der durch Medienbeobachtung und soziale Kontexte verstanden wollende Begriff von ›Krieg‹ als sprachliches Zeichen, wirkt auf das

Verständnis der visuellen, fotografischen Zeichen ein. Der Begriff von ›Buch‹ als Bezeichnung des umfassenden Mediums unterstreicht die Wirksamkeit zusätzlich in der Komplexität des Buchmediums und dessen Bedeutung, die dem zu Inhalt Gebrachten, in einer Anreihung von Krieg behandelnden Fotografien zugeschrieben werden kann.

Die hier betrachteten und auf diese Weise zugängliche und vermittelte Zuordnung der Zeichen von *Mensch* übermitteln nun dem Kontext nach somit tragisch unterschiedliche Zustände: Sein und Nichtsein (i.S.v. nicht mehr existent sein) von Menschen.

Tragischerweise werden wir als Betrachter nicht mehr von den (verbrannten) toten Menschen angeblickt, wie es die amerikanische Schriftstellerin, Publizistin und Essayistin Susan Sonntag beschreibt, sondern die unkenntlichen Zeichen weisen uns zurück, auf das Lebendige, auf uns selbst, – auf die um sie herum. Die einzelnen Menschen und ihre sehr unterschiedlichen Haltungen, auf das, was kommunizieren kann und nicht auf das sich nicht selbst ausdrücken könnende Trauma, das sich hinter der Verbrennung verbirgt. Gerade weil hier der Fokus auf das Zeichen in eine undefinierbare Leere führt, ist die Menschenansammlung um den Ort scheinbares Wissens-Konglomerat und wird zum Blick-Magnet, in der Hoffnung, Auskunft über die gezeigte Situation zu erhalten.

Das Trauma am unerkennlichen Zeichen verdoppelt sich im Inhalt seiner Markierung: Das Zeichen ist unkenntlich in seiner Zuweisung, einem Menschen und seinem menschlichen Körper zu bedeuten. Es zeigt den Körper damit unkenntlich und unerkennbar als toten Menschen. Man kann diesem Zeichen allein in seiner Zeichenumgebung, einschließlich dem Zeichen ›Fotografie‹, nicht tote Masse eines zuvor gewesenen Menschen zu bedeuten.

Dies zeigt, wie notwendig das äußere Zeichen von ›Buch‹ als Kultur und in Bezug zu diesem, seinem Titel gebenden Zeichen, wird, um die Zuordnung der Zeichen innerhalb der Zeichenansammlung des im Buch fixierten Zeichens Fotografie zu geben.

Fotografie ist Zeichen, indem es als Gegenstand seines sprachlichen Zeichens die Bedeutung seiner Aufgabe der Abbildung vermittelt. Fotografie als transitorisches Zeichen sind ›bewegliche‹ Zeichen untergeordnet, welche transitorisch verschiedene Inhalte im Geiste des Betrachters erstehen lassen und durchlaufen. Fotografie ist, als Zeichen, dabei dem Philosophen, Schriftsteller und Literaturkritiker Roland Barthes folgend, mit Zeichen in sich versehen. Fotografie ist demnach also ein Zeichen als ein transitorischer Gegenstand, der in einem Bündel von Zeichen nach innen und außen hin interagiert, zu seinen inneren und äußeren Zeichen lesbar und verstehbar, als eine Rahmensetzung zum Abbild eines situativen Gegenstandes werdend. Das Zeichen Fotografie operiert nach außen in die äußeren umgebenden (sprachlichen) Zeichen hinein, in die es eingefasst ist, und ihm inneren Zeichen abzugleichende Inhalte empfehlen. Fotografie ist damit nicht nur eine durchlässige Epidermis, die quasi osmotisch durchdrungen ist, ein Vehikel eines Denkens mittels dem ein Blickfeld und ein Zeitdenken vorgegeben wird. Fotografie wird als Zeichen des Transitbereichs zum Gedächtnis.

Der Philosoph und Mathematiker Charles Sanders Peirce folgend besitzt jedes Zeichen sein Objekt und ein System der Interpretation (Interpret). Solche speisen sich einerseits aus der in der Umgebung liegenden Zeichen. Dass dem so ist, zeigt insbesondere das Wissen, dass Verständnis und die Interpretation um diese Zeichen und die jeweilige Folge von Schlussfolgerung hieraus: Der Fotografie, eingeschlossen in ein Buch, kommt eine andere Bedeutung zu, als der, die im beweglichen Netzgedächtnis des Internets bewegt wird. Dort kön-

nen durch verschiedene Internetnutzer Kriegsphotografien als aktuelle Dokumente erneut benutzt, zeitlich uneingeschränkt, auftauchen, obwohl sie ursprünglich in anderen Zeitkontexten entstanden.

In der Zuwendung auf die Zeichen innerhalb des Zeichens der Fotografie, an dem hier gewählten Beispiel von Stanley Greene, fragt man sich (wenn man die Zuordnung getroffen hat, dass es sich im Verbranntem um Menschen handelt), in welchem Bezug die Abgebildeten standen zu den auf der Fotografie nur noch als Rückstände, als verbrannte Teile erkennbaren Menschen.

Ich halte sie zunächst für die Überreste von Ortsansässigen, Zivilisten oder der örtlichen Miliz, und frage mich, was die Gesten über das Verhältnis der noch lebenden Menschen zu den nun toten Menschen aussagen. Zu ihnen verhalten sich Menschen in Wasserlachen, mit erhobenem Zeigefinger, in Berührung durch den mit Gummisandale bekleideten Fuß, in diesem Blick auf die verbrannten Teile.

Als ich erfahre, dass es sich um Amerikanische Soldaten handelt, verwandelt sich mein Denken schlagartig, in der Sinnzuweisung, an der Perspektivenzuschreibung der die verbrannten Körper umstehenden Menschen. Was zunächst als mögliche Formen des Mitgefühls und Unverständnis verstanden wurde, verändert sich unsicher in ein beurteilendes Interpretieren. Die Gesten der Umstehenden werden zu Gesten des Argwohns. Es stellt sich ein bedrückenderes Gefühl ein.

An dieser mit innerlich geschehenden Gegenüberstellung der Deutungsrichtungen von lachenden und anderen Gesten an den verschiedenen Kenntnissen der kulturellen Zeichenzuweisung, gewinnt das Bild an Zuspitzung und weckt die Zuspitzung von Emotion bei mir als interpretierenden Betrachter deutlich. Hinzukommend zur medialen, wertenden Beeinflussung, der meine national gebundene Interpretation folgt, kommt jedoch, folgt man des Sprachphilosophen Hilary Putnams in als Buch erschienen Essay von 1975 *The Meaning of the Meaning*, dass Bedeutungen (von Worten), bzw. Inhalte soziale

Extension besitzen und nicht von dem rein persönlich psychologischen Zustand eines einzelnen Menschen abhängen und zwar unabhängig von dessen Kultur, liest der jeweilige Betrachter die Zeichen nicht nur auf Grund äußerer und innerer Zeichen von Fotografie, sondern auch an Hand seiner eigenen, sozial inneren kulturellen Einschreibung.

Die Philosophin Judith Butler hebt solche, auf eine kulturell geprägte Auslegung von Zeichen und Zeichensituationen in ihrem Buch *Raster des Krieges* stark hervor und macht im Besonderen am Zeichen der Gesichtslosigkeit deutlich, dass es dem Menschen unmöglich sei, die Perspektive der Lesbarkeit von Zeichen aus einer anderen Kultursicht zu deuten, als jene, die einem die Gesellschaft eingeprägte.

Aus dem Rahmen der eigenen Kulturprägung herauszutreten hieße dann letzten Endes, sein Ich abzulegen, in ein anderes, fremdes Ich hinein. Es hieße, von seinem Selbstbewusstsein zu dissoziieren.

An der Kulturentwicklung des Schönen auf das Schöne hin, dissoziieren wir als Menschen dieser Kultur, vom Unerkennbaren, vermeintlich Gesichtslosen weg, entgegen einem Makellosen als identifizierbares Gesicht. Entgegen der Beweglichkeit aller Zeichen und deren zum Abschluss kommender harmonischer Färbung durch Interpretation in Bestimmung von Verhältnissen der Zeichen zueinander und Setzung von Zeicheneinheiten durch den Betrachter, bleibt eine Bewegung des nicht oder unzureichend Zuordnenbaren bestehen, in Form eines visuellen Traumas. Trauma ist die Unfähigkeit zur chronologischen Abspeicherung eines situativen Gegenstands, die andauernde Bewegung. Es ist das Nicht-Erkennen des Ich.

Die Beweglichkeit aller Zeichen ist von dem abhängig, was einwirkt.

*Iraq Fallujah mob gathering around dead bodies* ist der Titel, welcher der Fotografie im Buch in Übersetzung und im Netz über die

Agentur des Fotografen, noorimages, zugeschrieben ist. In dem Moment, in dem das Wissen einwirkt, das Wissen in Form des Fotografie-Titels, könnte der Betrachter vermeintlich am »mob gathering around dead bodies« ablassen, Zeichen zu deuten, durch eine eingegebene Eindeutigkeit. Die Widersprüchlichkeit am Unkenntlichen jedoch lässt das Auge und den Geist beständig weiter hin und her wandern: Zwischen toten (menschlichen) Körpern und der Entsprechung des Zeichens als verkohltem Rückstand. »[D]ead bodies« als ungesehene, nicht erkennbar totes und zuvor menschlich gewesenes.

Das sehende Auge steht dem wissenden Wort entgegen, wie dem Erblickenden das nicht erblickte. Das Nicht-Verstehen in Form von Widersprüchlichkeit wird zum leeren Moment des geistigen Wanderns an der Fotografie. Das Trauma des gänzlich unerkennlichen (toten) Menschen ist in ihr am unkenntlichen Zeichen verdoppelt. Erstens: Der Mensch ist tot und zweitens: Er ist unerkennbar tot als Mensch.

Was also ist an der Fotografie selbst das Schock auslösende Moment?

Die Erfahrung über die Kultur, sich selbst einer Kulturhaltung zuzuweisen? Der Titel, der mit seinem Wahrheitsanspruch an dem Wahrgenommenen und Wahrzunehmenden auf der Fotografie, die Beweglichkeit genauso einfriert, wie die Fotografie mit ihrer Zeit-Rahmen-Setzung selbst. Erst im Hineintreten in eine Geschichte und kulturelle Erfahrung des Toten, in dem Verwesung des Leichnams, dessen Zerfall auch andere Formen von Todeszuständen zulassen, in Form von Grusel bewirkende, entgegen des schönen Toten kulturhistorisch in der Malerei, unter anderem an der Pietà, zelebriert. Indem die radikalste Emotion hervortreten kann, als Ja. Ja, dies ist die radikalste Form des Todseins für die in der Fotografie Umstehenden, für



die, die der Fotografie umstehen und sie betrachten – in eine gewaltsame Lücke des Gedächtnisses hinein.

Der Medienwissenschaftler Marshall McLuhan bringt in dem Buch *Krieg und Frieden im globalen Dorf* an, dass Kultur Krieg hervorbringt, wie auch Kultur erst Krieg zu entspringen scheint. Gemeint ist die Kultur der technischen Entwicklungen, in die sich jene der kriegerischen Instrumente genauso einreihen, wie die der Fotografie, von ihren analogen Anfängen bis hin zum Digitalen. Susan Sontag weist redundant auf die sprachlichen Zusammenhänge hin, wie man eben zu sagen pflegt: ein Foto ›schießen‹ oder ›abdrücken‹, wenn man auf den Auslöser tippt.

Dieser Vorgang lässt mich die den spanischen Bürgerkrieg vorwegnehmend Gesellschaft reflektierende Graphik des Malers Francesco de Goya in Erinnerung treten mit dem folgenden Titel: *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*. Nämlich auch zeitlich fortschreitend als Gewalt des Menschen, Gewalt durch Gebrauch von Technologie, Gewalt des Marktes, Gewalt der Natur; Kriegsfotografien sind letztlich Produkte der Kriegsfotografen – und in der Zusammensetzung seines Wortes, sichtbare Produkte des Krieges vermittelt Kamera und Entwicklungsapparatur, chemischer oder digitaler Prozesse durch den Fotografen bedient und hergestellt, oder weniger materiell festgesetzt: Sichtbare Produkte des Krieges werden mittels Fotografen transportiert.

Fotografien sind einen Entstehungsprozess durchlaufende Transportgüter mit Inhalten von Zeichen und Transportmitteln durch Raum und Zeit. Sie sind Transportgüter in Folge ihres Nachrichtenwertes. Sie sind Transportmittel als Lagerstätte für Situationen von Krieg, die mittels Fotografie sichtbar zu Produkten dieses werden.

Sie sind, und darin liegt ihr Verkehrswert und ihre Kraft wiederholender Begutachtung, wandlungsfähige Zeichenkopplungen, die

letztlich als wagen Zeugnisse, wissens- und damit Betrachter abhängig, auslegungsorientiert funktionieren. Damit ermöglichen sie generell und insbesondere an unkenntlichen Zeichen nicht nur verschiedene Betrachterstandpunkte, sondern heben die Fähigkeit zur kulturkritischen Reflexion des Ich und des Wir als Kultur hervor.

Ziel der Arbeit war es gewesen zu zeigen, welche besonderen Zeichen vermittelnd um das allgemeine Zeichen Fotografie fungieren. Es haben sich innere Zeichen mit internen Zeichenverbindungen sowie äußere Zeichen als externe bzw. extra-externen Zeichen herausarbeiten lassen, die transitorisch das den Transit vermittelnde Zeichen Fotografie in deren Bedeutung durchdringen und dessen Charakteristik als Zeichen in Form eines Gedächtnisses prägen und daheraus erschließen lassen. In der Zeichenspezifik der der Fotografie inneren Zeichen hat die Unterschiedenheit eines unkenntlichen Zeichens im Kontrast zum erkennbaren Zeichen ein Trauma in die Gedächtnishaftigkeit der Fotografie hineingeschrieben in der Form der gewaltsam geprägten Lücke. Der Transitbereich des Zeichens ›Fotografie‹ stellt sich dabei als ermöglichende Schnittstelle von Reflexion auf Kultur an der traumatischen Lücke des unkenntlichen Zeichens heraus, eben wie sich das unkenntliche Zeichen als Vehikel zur kulturkritischen Reflexion des Ich und des Wir als Kultur eröffnet und gerade hierfür bedürfen wir als Betrachter einen verantwortlichen, offenen Umgang mit unseren eigenen Haltungen, Neigungen und Gebärden, die über solche Betrachtungsreflexion vor allem die eigenen Rahmen erkennbar werden lässt.

## BILDANGABEN

- Goya, Francesco de (1799): *Radierung – Abb. Capricho 43* (»Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer«). Abrufbar unter: [http://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Schlaf\\_der\\_Vernunft\\_gebiert\\_Ungeheuer](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Schlaf_der_Vernunft_gebiert_Ungeheuer) [zuletzt abgerufen am 21.10.2014]
- Greene, Stanley (2013), *Iraq Fallujah mob gathering around dead bodies*, Noorimages. ebenfalls erschienen in: Kamber, Michael (Hg.) *Bilderkrieger. Von jenen die ausziehen, uns die Augen zu öffnen, Kriegsphotografen erzählen.*, Ankerherz: Hollenstedt. Abrufbar unter: <http://archive.noorimages.com/series/preview.php?UURL=aaa7e2e6f140f8e4aabf00cdd4886cfc&SECTION=SERIESRESULT&IMGID=00000377> [zuletzt abgerufen am: 21.10.2014]

## LITERATURANGABEN

- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III*, Suhrkamp: Frankfurt a. M..
- Butler, Judith (2009): *Folter und die Ethik in der Fotografie*, in: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Campus: Frankfurt/New York.
- Jacobs, Helmut C. (2006): *Der Schlaf der Vernunft. Goyas Capricho 43 in Bildkunst, Literatur und Musik*, Schwabe: Basel.
- Kamber, Michael (2013): *Bilderkrieger. Von jenen die ausziehen, uns die Augen zu öffnen, Kriegsphotografen erzählen.*, Ankerherz: Hollenstedt.
- McLuhan, Marshall (1971): *Fiore, Quentin: Krieg und Frieden im globalen Dorf*, Econ: Düsseldorf/Wien/Lengerich, 1. Auflage.
- Peirce, Charles S. (1986): *Die Kunst des Rasonierens*, in: *Semiotische Schriften*, Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1. Auflage.
- Putnam, Hilary (1990): *Die Bedeutung von Bedeutung*, Klostermann-*Texte: Philosophie*, Klostermann: Frankfurt a. M., 2. Auflage.

*Putnam, Hilary (2006): The Meaning of the Meaning, in: Beakley, B. & Ludlow, P. (Hg.): The Philosophy of Mind: Classical Problems/Contemporary Issues. Cambridge, MA: MIT.*

*Sontag, Susan (2011): Über Fotografie, 20. Auflage, Frankfurt a. M.: Fischer.*