

Mediale Kriegsikonographien.
Der Bosnienkrieg 1992–1995 in Pressefotografien
deutscher, österreichischer und schweizerischer Printmedien

Dissertation
zur Erlangung der Würde einer Doktorin der
Philosophie

Vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Nadine Freiermuth Samardžić
aus
Möhlin

Basel, den 10. April 2024
Buchbinderei Bommer GmbH

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel,
auf Antrag von Prof. Dr. Frithjof Benjamin Schenk und Prof. Dr. Martina Baleva.

Basel, den 30. Oktober 2019
Der Dekan Prof. Dr. Ralph Ubl

INHALT

VORWORT.....	1
EINLEITUNG	3
ERKENNTNISINTERESSE UND FRAGESTELLUNG	6
<i>Ein Foto aus Bijeljina</i>	6
<i>Fragen an Fotografien aus dem Krieg</i>	9
HISTORISCHER KONTEXT UND FORSCHUNGSANSÄTZE	18
<i>Der Bosnienkrieg in ereignisgeschichtlicher Perspektive</i>	20
<i>Die Bosnienkriegsberichterstattung an der Schnittstelle wissenschaftlicher Zugänge</i>	26
ZUR DRAMATURGIE DER ARBEIT	30
1. MATERIAL UND METHODE.....	34
1.1. BILDMEDIEN: WO WURDEN DIE FOTOS GEZEIGT?.....	36
<i>Die deutschen Periodika Spiegel, Stern, Focus und Bild am Sonntag</i>	38
<i>Die österreichischen Periodika Profil, News und Falter</i>	41
<i>Die schweizerischen Periodika Weltwoche, Facts, Sonntagsblick, Magazin und Du</i>	42
1.2. BILDTHEMEN: WAS ZEIGEN DIE FOTOS?.....	45
<i>Sammeln, Ordnen, Wiederfinden: SALSAAH</i>	46
<i>Serielle Analyse: Ikonographien des Bosnienkriegs</i>	47
1.3. BILDAUFBAU: WIE ZEIGEN DIE FOTOS?.....	50
<i>Schlagbilder, Schlüsselbilder und historische Referenzbilder: von verschiedenen Labels für Medienbilder</i>	50
<i>Ikonographie, Ikonologie und Rezeptionsästhetik</i>	53
1.4. ZUR BILDANALYTISCHEN PRAXIS	57
<i>Probleme und Eingrenzungen</i>	57
<i>Bildbegriff und Verortung des eigenen Blicks</i>	60
<i>Bildethik: Gewaltdarstellungen und Schockfotos</i>	65
2. ILLUSTRIERTE PRESSE UND KRIEGSFOTOGRAFIE	68
2.1. ILLUSTRIERTE PRESSE: FOTOJOURNALISMUS UND PRESSEFOTOGRAFIE.....	69
<i>Bildproduzenten: Fotografen, Agenturen, Redaktionen</i>	73
<i>Bildträger: Wochenzeitungen und Nachrichtenmagazine</i>	78
<i>Bildtypen: Form, Aktualität und Realität von Pressebildern</i>	83
2.2. KRIEG FOTOGRAFIEREN.....	89
<i>Kleine Geschichte der Kriegsfotografie</i>	91
<i>Journalismus im Bosnienkrieg: Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren</i>	97
<i>Fotografierende Akteure: Arbeitsweise, Selbstinszenierung und Bildästhetik</i>	104
3. IKONOGRAPHIE DER KRIEGSFÜHRUNG	125
3.1. ANSÄTZE FÜR EINE IKONOGRAPHIE DER KRIEGSFÜHRUNG	125
<i>Politische und militärische Keyplayer</i>	126
<i>Representing NATO</i>	127
<i>Macht und Ohnmacht der UNO</i>	127
3.2. BILDER AUS DEM KAMPFGESCHEHEN: GEFECHT UND POSE	129
3.2.1. <i>Perspektive und Ästhetik der Combat Fotografie</i>	132
<i>„Schulterblick“</i>	133
<i>Dynamik und Bewegung in Kampfszenen</i>	147
<i>„Untaten live“</i>	158

3.2.2.	<i>Gefechtspause: Darstellung und Selbstinszenierung in der Pose</i>	168
	Gruppenfotos	170
	Müssiggang.....	180
4.	IKONOGRAPHIE DER ZIVILEN NOT.....	190
4.1.	ANSÄTZE FÜR EINE IKONOGRAPHIE DER ZIVILEN NOT	190
	<i>Internierung und Lagerhaft</i>	191
	<i>Gewalt an Frauen</i>	196
	<i>Hunger, Verwundung und Tod</i>	201
4.2.	BILDER VON FLUCHT UND VERTREIBUNG	203
4.2.1.	<i>Statische Fluchtbilder</i>	213
	Portraitaufnahmen: Frauen und Kinder	213
	Gesten der Verzweiflung	223
	Warten.....	227
4.2.2.	<i>Bewegungsbilder</i>	229
	Flüchtlingstrecks.....	230
	Lastwagen und Konvois.....	239
	Bus und Zug	254
	Exkurs: Visuelle Kennung von Fluchtbildern aus der Krajina	260
	Schubkarre.....	273
5.	IKONOGRAPHIE DER URBANEN ARCHITEKTUR.....	282
5.1.	ANSÄTZE FÜR EINE IKONOGRAPHIE DER URBANEN ARCHITEKTUR	282
	<i>Trümmerbilder</i>	288
	<i>Krankenhäuser</i>	295
	<i>Friedhöfe</i>	300
5.2.	BOSNIENS BRÜCKEN.....	301
	<i>Die Mehmed-Paša-Sokolović-Brücke in Višegrad. Oder: Die Brücke über die Drina</i>	306
	<i>Stari Most: Brücke über die Neretva</i>	311
	<i>Die Sava-Brücke bei Bosanski Brod</i>	325
	<i>Die Ćumurija-Brücke in Sarajevo</i>	331
6.	IKONOGRAPHIE DER BELAGERUNG	338
6.1.	ANSÄTZE FÜR EINE IKONOGRAPHIE DER BELAGERUNG	338
	<i>Alltag in der Agonie</i>	344
	<i>Kinder</i>	348
	<i>„Sarajevo – Stadt des Todes“</i>	350
6.2.	„WELCOME TO SARAJEVO“ – ÄSTHETISCHE KENNUNG EINER BELAGERTEN STADT	353
	<i>Zwischen Fadenkreuz und Kamerasucher</i>	356
	<i>Zivilisten und Blaubelme</i>	367
7.	SCHLUSSBETRACHTUNG: VOM ÜBERLEBEN DER BILDER	378
	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	389
	BIBLIOGRAPHIE	391
	ANHANG	413

VORWORT

Hinter mir liegen mehrere Jahre, während derer ich mich mit einem unglaublich interessanten und herausfordernden Thema auseinandersetzen durfte. Die Fotografie hatte mich schon lange begleitet und als Medium fasziniert. Und die jüngere Geschichte Bosniens, deren fotografischer Visualisierung ich meine Forschungsarbeit widmete, ist längst Teil meiner eigenen Biographie geworden. Dafür, dass ich die Chance hatte, in der vorliegenden Studie zwei persönlich motivierte Interessen in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung zusammenzuführen, bin ich sehr dankbar.

Ohne die vielen wunderbaren Menschen in meinem Umfeld, die mich auf dem Weg begleitet und unterstützt haben, wäre das alles nicht in dieser Weise möglich gewesen. Meine Freude, ihnen hier danken zu können, ist entsprechend gross. Ganz besonders verdanke ich das Gelingen dieser Niederschrift meinen Doktoreltern: Mein Erstbetreuer Frithjof Benjamin Schenk hat immer an das Projekt und an meine Fähigkeit, es zu bearbeiten, geglaubt. Mit seiner positiven Herangehensweise und seinen kritischen Lektürehinweisen zu meinen Textentwürfen, in denen er mir stets weiterführende Aspekte aufzeigte, motivierte er mich, die eingeschlagene Richtung weiterzuverfolgen. Meine Zweitbetreuerin Martina Baleva eröffnete mir den wertvollen Zugang zum wissenschaftlichen Umgang mit Bildern. Ihre eigene Arbeit und ihr freies Denken bedeuteten mir eine grosse Inspiration.

Frithjof Benjamin Schenks grossartiges Team, das ich über die Jahre in unterschiedlicher Besetzung erleben durfte, hat meine Arbeit von Beginn an und bis zum Schluss unterstützt. Die versammelte Expertise und das Interesse der Forscherinnen und Forscher am Lehrstuhl für Osteuropäische Geschichte haben mein Projekt mit Fragen, Ideen und Erkenntnissen immer weiter vorangebracht, wofür ich ihnen allen sehr danke.

Das Startstipendium der Basel Graduate School of History schuf mir die Möglichkeit, ein Konzept für das Dissertationsprojekt zu erarbeiten, das in der Folge vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützt wurde. Dank der SNF-Projektfinanzierung und dem produktiven Arbeitsumfeld am Departement Geschichte konnte ich unter besten Bedingungen arbeiten – und Forschung und Familie unter einen Hut bringen.

Meinen Interviewpartnern, den Fotografen Thomas Kern und Dominic Büttner sowie dem *Stern*-Bildredakteur Volker Lensch, danke ich für ihre Offenheit und Zeit sowie für die eindrücklichen Einblicke in ihr Metier. Lukas Rosenthaler vom *Digital Humanities Lab* der Universität Basel danke ich für die sorgfältige Einrichtung meiner Bilddatenbank auf SALSAH (*System for Annotation and Linkage of Sources in Arts and Humanities*), die für mich das sinnvolle

Handhaben der gesammelten Bilderflut möglich machte. Meret Hofer und Rebekka Martić, die ein Semester lang bei der Verschlagwortung des Bildmaterials mithalfen, danke ich für ihre Unterstützung.

Am Arbeitsplatz durfte ich immer auf das Wohlwollen und die geistreichen Inputs von Anne Hasselmann und Lea Bühlmann zählen. Auch Bianca Hoenig und Jörn Happel haben mich mit wertvollen Hinweisen vorangebracht, wofür ich den beiden sehr danke. Meine Freundin Nathalie Keigel wusste die ihr vorgelegten Textteile kenntnisreich zu hinterfragen und gab Ansporn, wenn ich es nötig hatte. Ich danke ihr für die tiefe freundschaftliche Verbundenheit und dafür, dass sie mit ihrem professionellen Lektorat meinem Manuskript den letzten Schliff verliehen hat.

Ein grosser Dank geht an alle meine Freundinnen und Freunde sowie an meine gesamte Familie, die über interessierte Nachfragen an meiner Arbeit teilnahmen. Allen voran waren meine Eltern Pia und Erich Freiermuth mit tatkräftiger Unterstützung für mich da. Zusammen mit meinen Schwiegereltern Kaja und Stjepan Samardžić sorgten sie für unsere drei Kinder Emilio, Erik und Ive [nach 2020 dann auch für unseren vierten Sohn Felipe] und schufen mir die nötigen Freiräume, um mich meiner Arbeit widmen zu können. Ein Blick in das fertige Manuskript blieb unserem geliebten, im Dezember 2018 verstorbenen Dida leider vorenthalten. Aus tiefstem Herzen danke ich Ante Samardžić für seine endlose Geduld und seine unermüdliche Hilfe und Unterstützung. Er war mit Rat und Tat stets an meiner Seite.

Basel, im Oktober 2019

EINLEITUNG

Weinende Grossmütter, die Hände vor die zerfurchten Gesichter geschlagen. Kopftuchtragende Frauen, die vor frisch aufgeschütteten Gräbern knien. Auf schneebedeckten Strassen in zertrümmerten Städten spielende Kinder. Schwerbewaffnete Männer in zerschossenen Hauseingängen. – Mit dem Krieg in Bosnien-Herzegowina in der ersten Hälfte der 1990er Jahre erlebte ich, wie sehr Bilder vom Krieg, oder eben Kriegsphotografien, die eigene Wahrnehmung fesseln und steuern, und wie sie als „Zeichen von Ereignissen“¹ im Gedächtnis des aus der Ferne Beobachtenden haften bleiben. Damals streifte dieser Krieg in dem mir unbekanntem Land als schwarz-weiße Ansammlung von zuhause herumliegenden Zeitungsberichten mein kindliches Bewusstsein. Die Bilder vom Krieg machten mir Angst – mein Zugang war ein rein emotionaler. Kurze Zeit später begegnete mir „das ehemalige Jugoslawien“ in Gestalt „echter“ Menschen: Geflohen vor der Gewalt in ihrer Heimat, bezogen sie das alte Haus gegenüber in unserer Strasse; voller Interesse an unseren Spielsachen und Kassettenrecordern verbrachten die Kinder die Nachmittage mit uns, sprachen erste Worte auf Deutsch und lehrten uns Sprachfetzen und Flüche in ihrer Muttersprache. Über Freundschaften und schliesslich auch familiäre Verbindungen wurde mein Interesse am ehemaligen Jugoslawien wachgehalten und vertiefte sich über das Erlernen der bosnisch-kroatisch-serbischen Sprache, literarische Zugänge sowie eigene Reisen: nach Zagreb, Split, Slavonski Brod und Belgrad, nach Travnik, Odžak, Mostar und Sarajevo – die Geschichten der Menschen, die mir begegneten, führten mich schliesslich zu den Fotografien zurück.

Bilder umgeben uns ständig, in den unterschiedlichsten Formen, Ausprägungen und Kontexten. Sie kommunizieren, appellieren, erzählen, illustrieren, argumentieren, erklären und verklären – den Alltag, die Umwelt, das Leben, den Tod, die Vergangenheit, die Zukunft und Gegenwart. Sie konfrontieren uns mit uns selbst und anderen, mit Vertrautem, Fremdem, Neuem und Altem. Jede und jeder² ist heute Teil der Kommunikation mit und über Bilder, und es ist wohl kaum möglich, sich der „interkulturellen Verhandlung der Bilder“³ zu entziehen. Nicht zuletzt mit der Globalisierung der Bildwelten und ihren Transformationen im Zuge des Übergangs vom

¹ Stefan Germer: *Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst*, in: Monika Flacke (Hrsg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Begleitband zur Ausstellung im Historischen Museum, Berlin 1998*, S. 33-52, hier S. 42.

² Um Frauen und Männer gleichermaßen sichtbar zu machen, wird in der gesamten Arbeit auf die Verwendung des generischen Maskulinums verzichtet. Stattdessen wird mal die weibliche, mal die männliche Form gewählt, manchmal werden beide genannt. Auf die Genderspezifität innerhalb der Berufsgruppe der Fotografinnen und Fotografen wie auch der Soldatinnen und Soldaten gehe ich an gegebener Stelle explizit ein (vgl. Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren* bzw. Kapitel 3.2. *Bilder aus dem Kampfgeschehen: Gefecht und Pose*).

³ Martina Baleva, Ingeborg Reichle, Oliver Lerone Schultz: *Image Match: neue Indizes einer globalen Bildtheorie*, in: Dies. (Hrsg.): *Image Match: Visueller Transfer, ‚Imagescapes‘ und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München 2012, S. 9-24, hier S. 10.

analogen zum digitalen Zeitalter erscheint das Nachdenken über Bilder zunehmend von Bedeutung. Sie besitzen eine performative Kraft, und das medial transponierte und visuell rezipierte Bild ist mit unserem Denken und Handeln untrennbar verbunden. Bildmedien jeglicher Form bilden damit nicht nur ab, sie gestalten und verändern die Umwelt und lassen uns über die Sinneswahrnehmung des Sehens Gewichtungen treffen.⁴

Der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist exakt am Übergang von der analogen zur digitalen Bildherstellung situiert, als in der ersten Hälfte der 1990er Jahre „die Welt in ein Zeitalter der Video- und kybernetischen Technologie sowie der digitalen Reproduktion eintrat und neue Formen der visuellen Simulation und Illusion hervorbrachte“⁵. Gleichzeitig vollzog sich in der Forschung mit dem *visual turn* ein Paradigmenwechsel.⁶ Die zeitliche Überlagerung dieser Entwicklung mit dem „atavistisch anmutenden“ Krieg im ehemaligen Jugoslawien, so ist Karl Kaser überzeugt, hat den „Blick darauf verstellt, dass wir gleichzeitig in das digitale Zeitalter eingetreten sind, in dem das Visuelle einen immer grösseren Platz neben dem Textlichen einnimmt [...]“⁷.

Vor diesem Hintergrund widmet sich meine Arbeit dem Visuellen, genauer dem fotografischen Bild⁸, wie es der medienkonsumierenden Öffentlichkeit in der illustrierten Presse von 1992 bis 1995 begegnete. Aus dem Prozess der Herausbildung der illustrierten Massenpresse im 19. Jahrhundert und der Gewichtsverlagerung vom Text hin zum Bild war dieses als primäres

⁴ Diese den Bildern und dem Visuellen innewohnende Macht erfasst Marshall McLuhan folgendermassen: „Schon die Erweiterung eines einzigen Sinnes verändert unser Denken und Handeln – unsere Wahrnehmung der Welt.“ Marshall McLuhan: *Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte*, Stuttgart 2011, S. 148. (Im Original: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York 1967)

⁵ Karl Kaser: *Text und Bild – bleibt die Südosteuropaforschung auf einem Auge blind?* In: *Südosteuropäische Hefte* 2 (1), 2013, S. 68-75, hier S. 72.

⁶ Zum *visual/ iconic turn* vgl. die Ausführungen in Kapitel 1.4. *Zur bildanalytischen Praxis*.

⁷ Ebd., S. 69f.

⁸ Es wird in der Folge durchgehend von *dem Bild*, *der Fotografie* oder *dem Foto* (*das Foto* steht zugunsten der Lesbarkeit immer mit sachlichem Pronomen), gelegentlich auch von *dem Abbild* die Rede sein, und die Begriffe werden, sofern nicht explizit darauf hingewiesen, synonym verwendet. Dies geschieht im Bewusstsein darüber, dass nach Einzelmedientheorien von Mediendifferenzen auszugehen ist, und dass der Bildbegriff im Eigentlichen noch viele andere visuelle Phänomene einschliesst. Die unterschiedlichen Differenzierungsmöglichkeiten stehen jedoch nicht im Fokus dieser Arbeit. Mit *Bild* ist in der Regel das (wie wir sehen werden meist analoge) fotografische Bild gemeint bzw. dessen Publikation auf der medialen Oberfläche der illustrierten Presse.

Zum Bildbegriff vgl. u. a. Cornelia Brink: *Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen*, in: *Geschichte und Gesellschaft* (2011), Jg. 37, H. 1, S. 104-129, hier S. 106; Heike Kanter: *Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*, Opladen u. a. 2016, S. 9.

Zudem arbeite ich in meiner Darstellung durchwegs mit einem empirischen Medienbegriff – in Abgrenzung zu systemtheoretischen oder abstrakten Medienkonzepten. Mit dem ‚Medium Bild‘ ist also in der Regel eine Fotografie gemeint, ‚medial‘ präsentiert wurde diese, sofern nicht anders kontextualisiert, in der zeitgenössischen Presse. Auch die einzelnen Periodika werden zusammengenommen als Medien bezeichnet. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, 4. Auflage, Wiesbaden 2009; zu verschiedenen Medienkonzepten vgl. u. a. Jan Künzler: *Medien und Gesellschaft. Die Medienkonzepte von Talcott Parsons, Jürgen Habermas und Niklas Luhmann*, Stuttgart 1989.

Medium hervorgegangen; das Bild (und bald darauf die Fotografie) wurde zum bevorzugten Träger von Information – eine Entwicklung, die gelegentlich auch als Ausprägung des *iconic turn* bezeichnet wird.⁹ Der Soziologe und Filmkritiker Siegfried Kracauer reflektierte bereits 1927 die Wechselwirkung zwischen massenhaft verbreiteter Fotografie und Realität und gab zu bedenken, dass das Publikum in den Illustrierten die Welt sehe, „an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern“.¹⁰ Damit benannte Kracauer die Fähigkeit von Bildern, an die Stelle eigentlicher Vorgänge zu treten, und in Form von Zeichen Eingang in die Geschichte und in das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft zu finden.¹¹

Bilder von Kriegen als spezifische Art von Bildern waren, sind und bleiben so allgegenwärtig wie der Krieg selbst. Was diese Bilder jeweils zeigen, ist von Konflikt zu Konflikt unterschiedlich. So weist der Kunsthistoriker Ulrich Keller in seiner Abhandlung zur bildlichen Repräsentation des Krimkriegs im 19. Jahrhundert darauf hin, dass vormoderne, nichttechnisierte Kriege von Künstlern noch als „vitales Kräftermessen oder ritterliche Tugendübung“ gefeiert wurden und man zur Rechtfertigung militärischer Gewalt eine bunte Ästhetik verwendete.¹² Mit den Balkankriegen 1912 und 1913, dem Spanischen Bürgerkrieg, den beiden Weltkriegen und den unzähligen weiteren bewaffneten Konflikten des 20. Jahrhunderts veränderte sich die Repräsentation von Krieg – eine Entwicklung, die nicht zuletzt auch vom Wandel der Fotografie und Filmtechnik beeinflusst wurde. 1991 wurde die Darstellung des Golfkriegs vor dem Hintergrund der sich abzeichnenden digitalen Wende und im Zuge einer hochtechnisierten Kriegsführung schliesslich zu einer „digitalen Star Wars Mystik“¹³: Gewalt und Tod in „traditioneller“ Form schienen von der Bildfläche verbannt; eine strenge militärische Zensur sorgte dafür, dass Bilder der Kriegsfolgen kaum, dafür umso mehr Computerbilder aus den Cockpits der Piloten in die westliche Presse gelangten.¹⁴

Mit umso grösserer Wucht schlugen die öffentlich gezeigten Bilder aus dem Krieg im zerfallenden Jugoslawien ein, die die Barbarei des Krieges wieder weithin sichtbar machten und das ganze Grauen des Krieges zurück auf die Bildfläche brachten.¹⁵ Fernab von Cyberwar-Ästhetik und von Maschinen geführten Gefechten in menschenleeren Wüstengebieten nahmen diese Fotos wieder reale Tote, Zerstörung, Gewalt, Blut und Verzweiflung in den Blick.

⁹ So von Martina Baleva: Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 35. [zugl. Diss., Universität Erlangen-Nürnberg, 2009]

¹⁰ Siegfried Kracauer: Die Photographie (1927), in: Ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1963, S. 21-39, hier S. 34.

¹¹ Vgl. Germer, Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst, S. 42.

¹² Ulrich Keller: Kriegsbilder, Bilderkriege: Die Erfindung der Bildreportage im Krimkrieg, 2007. <http://www.alteseite.meltonpriorinstitut.org/content/aktuell/Keller-dt.html> (07.02.2019)

¹³ Ebd.

¹⁴ Annegret Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, S. 15.

¹⁵ Nicole Wiedenmann: Die Rückkehr der Kriegsphotografie, in: Davor Beganović, Peter Braun (Hrsg.): Krieg sichten: Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien, München 2007, S. 35-63.

Erkenntnisinteresse und Fragestellung

Ein Foto aus Bijeljina

Ein Kristallisationspunkt für den Einstieg in das Thema bildet ein Foto, das bei jeder Recherche im Zusammenhang von Bosnienkrieg und Fotografie sofort auftaucht, und das wohl zu den bekanntesten Bildern dieses Krieges zählt: das Foto vom US-amerikanischen Fotografen Ron Haviv, aufgenommen im Frühjahr 1992 im ostbosnischen Bijeljina (Abb. 1). Es wurde sowohl in den zeitgenössischen Medien der 1990er Jahre als auch später wiederholt publiziert und thematisiert. Das Foto findet sich in zahlreichen Bildbänden und Ausstellungen reproduziert und wurde in fachlich unterschiedlichen Forschungsbeiträgen wiederholt aufgegriffen, zitiert und gezeigt.¹⁶ Mittlerweile hat es sich fest in das öffentliche visuelle Gedächtnis eingeschrieben.

Die querformatige Abbildung zeigt eine Gewaltszene, die sich auf einem Bürgersteig abspielt. Drei uniformierte, bewaffnete Männer stehen vor einer Backsteinmauer, im Hintergrund ist ein geöffnetes Tor zu erkennen. Auf dem nassen Asphalt liegen eng beieinander drei Personen in Zivil: zwei ältere Frauen in Strickwesten, Hemd und Rock und ein Mann in Lederjacke vergraben auf dem Bauch liegend ihre Gesichter in den Armen. Der Blick fällt auf einen Uniformierten, der der Kamera den Rücken zukehrt, und dessen Bewegung das Foto einfriert: Mit dem rechten Bein holt er soeben aus, um die vor ihm am Boden liegende Frau mit seinem schweren Stiefel gegen den Kopf zu treten. In seiner rechten Hand trägt der junge Mann ein Gewehr, auf den Rücken geschnallt eine schwere Handwaffe. Zwischen den Fingern seiner Linken klemmt eine Zigarette, die weiße Sonnenbrille hat er nonchalant ins blonde, frisierte Haar geschoben. Unter den

¹⁶ Das Foto findet sich u. a. in Ron Haviv: *Blood and Honey. A Balkan War Journal. Essays by Chuck Sudetic and David Rieff, Afterword by Bernard Kouchner*, New York 2000, S. 18 und S. 60f; Jon Jones, Gary Knight, Ziyah Gafić, Remy Ourdan (Hrsg.): *BOSNIA 1992–1995, Bosnia and Herzegovina 2012*, S. 70f.

Es wurde auf zahlreichen Internetseiten veröffentlicht, u. a. auf <http://srebrenica-genocide.blogspot.com/search?q=Haviv> (03.06.2018) und Jean Luc Godard zeigt es in seinem Kurzfilm „Je vous salue Sarajevo“ von 1993, <https://vimeo.com/14405665> (03.06.2018).

Das Foto fand Eingang in zahlreiche Monographien, Aufsätze und Essays, u. a. in Vladimir Petrovic: *Power(lessness) of Atrocity Images: Bijeljina Photos between Perpetration and Prosecution of War Crimes in the Former Yugoslavia*, in: *International Journal of Transitional Justice* 9 (2015), S. 367-385, hier S. 369; Bernd Stiegler: *Fotografie und Bürgerkrieg*, in: Felix Reer, Klaus Sachs-Hombach, Schamma Schahadat (Hrsg.): *Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen*, Köln 2015, S. 43-65, hier S. 59; Bernd Hüppauf: *Fotografie im Krieg*, Paderborn 2015, S. 286.

In ihren Texten beziehen sich auf das Foto auch Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2010, S. 102ff. (Im Original: *Regarding the pain of Others*, New York 2003); Tanja Zimmermann: *Ein Kriegsfoto aus Bosnien. Beglaubigungen und Verweigerungen durch Ron Haviv, Susan Sontag und Jean-Luc Godard*, in: Natalia Borissova, Susi K. Frank, Andreas Kraft (Hrsg.): *Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Zwischen Apokalypse und Alltag*, Bielefeld 2009, S. 237-261; Wolfgang Pensold: *Eine Geschichte des Fotojournalismus. Was zählt, sind die Bilder*, Wiesbaden 2015, S. 140.

zusammengekauert am Boden Liegenden breitet sich eine Blutlache aus – diese Menschen sind im Begriff zu sterben oder womöglich bereits tot. Derweil richten die beiden anderen Bewaffneten den Blick weg von der Szene auf die gegenüberliegende Strassenseite.



Abb. 1: Foto von Ron Haviv: The Tigers and their victims during the attack on Bijeljina, Spring 1992.¹⁷

In Ron Havivs Publikation „Blood and Honey“ nimmt Chuck Sudetic Bezug auf die Szene: Haviv schoss eine Serie von mehreren Fotos, die er teils im Verborgenen, teils auf offener Strasse stehend machte und erst nachdem die tödlichen Schüsse gefallen waren. Der Fotograf hatte die Milizen, die zur serbischen paramilitärischen Einheit von Željko Ražnatović aka Arkan gehörten, und den Haviv persönlich kannte, in Bijeljina begleitet. Dort wurde Haviv zum Augenzeugen, der beim Dokumentieren der brutalen Szene Kopf und Kragen riskierte.¹⁸ Die Geschichte liest sich wie ein Thriller: Haviv musste seine Filmrollen dem mittlerweile am Tatort eingetroffenen Anführer Arkan aushändigen, denn der duldete keine solchen fotografischen Beweise der Gräueltaten seiner Leute. Haviv gelang es jedoch, eine Filmrolle zu verstecken, die er, zurück in Belgrad, an seine Redaktion in Paris schickte – in der Hoffnung, dass die internationale Öffentlichkeit interveniere. Diese Hoffnung zerschlug sich jedoch, denn wer genau sollte in welcher Form und wo einschreiten und mit welcher Verantwortung, auf welcher rechtlichen Grundlage? Die von den sogenannten „Tigern“ durchgeführten Hinrichtungen v. a. muslimischer Zivilistinnen und Zivilisten, von denen das Bild erzählt, gehörten zu den ersten Gewaltakten auf bosnischem Boden der 1990er Jahre; zum Zeitpunkt der Aufnahme hatte der Krieg gerade erst begonnen. In der Geschichte des Fotos

¹⁷ Haviv, Blood and Honey. A Balkan War Journal, S. 60f. Die auf der Website des Fotografen aufgeführte Bildunterschrift gibt näher Auskunft über Täter, Opfer und Aufnahmezeitpunkt: „Arkan’s Tiger kill and kick Bosnian Muslim civilians during the first battle for Bosnia in Bijeljina, Bosnia, March 31, 1992.“ <https://www.ronhaviv.com/blood-and-honey> (03.02.2019)

¹⁸ Chuck Sudetic: The Crime and the Witness, in: Haviv, Blood and Honey. A Balkan War Journal, S. 11-19, hier S. 18f.

bündelte sich aber bereits die Frage nach einem Eingreifen des „Westens“¹⁹, die sich in den darauffolgenden Jahren noch viele Male stellen würde. Haviv selber äussert sich in seiner Publikation konsterniert und enttäuscht darüber, dass sein Bild zwar weltweit gedruckt wurde, aber tatsächlich kaum mehr als einen internationalen Aufschrei der Entrüstung zu bewirken vermochte.²⁰

Gemessen an der beeindruckenden Karriere, die das Foto im Nachgang des Krieges hinlegte, mag seine zeitgenössische Folgenlosigkeit zunächst erstaunen. Begründete es doch eine Entwicklung in der Kriegsfotografie mit, die dieser in der Funktion des Dokumentierens Aufschwung verlieh: Zusammen mit anderen Fotos kam das Bijeljina-Bild in den Prozessen des Internationalen Strafgerichtshofes für das ehemalige Jugoslawien (International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, ICTY) als Beweismittel mit praktischer, strafrechtlicher Relevanz zum Einsatz.²¹ Was aber lässt sich darüber hinaus mit dem Bild anfangen? In Forschung und Literatur wurden bislang mehrere Zugänge durchdekliniert und Fragen und Themen an das Bijeljina-Foto geknüpft. Susan Sontag zitiert in ihrem Essay „Das Leiden anderer betrachten“ den damaligen Auslandskorrespondenten der *New York Times* John Kifner, der über Havivs Foto schrieb: „Das Bild ist vollkommen nüchtern [...]: Ein Angehöriger der serbischen Miliz versetzt einer sterbenden muslimischen Frau im Vorübergehen einen Tritt gegen den Kopf. Das sagt einem alles, was man wissen muss.“ Sontags Replik: „Eigentlich sagt uns dieses Foto sehr wenig – allenfalls dies: dass der Krieg die Hölle ist, und dass mit Gewehren bewaffnete, schlanke junge Männer imstande sind, dickliche ältere Frauen, die, hilflos oder schon getötet, auf der Strasse liegen, gegen den Kopf zu treten.“²² Ähnlich argumentiert Bernd Hüppauf, der dem Bild zwar durchaus Evidenz attestiert, aber bezweifelt, dass es tatsächlich so mächtig ist, uns dauerhaft zu verfolgen – zu moralisch sei es

¹⁹ Die Begriffe „Westen“ oder „westlich“ werden im Weiteren ebenso wie der „Balkan“ (siehe an späterer Stelle) ohne Anführungs- und Schlusszeichen verwendet. Dies in vollem Bewusstsein der Relativität und des Konstruktionscharakters solcher Raumbegriffe, deren sich die Mental Maps Forschung intensiv annimmt. Vgl. Frithjof Benjamin Schenk: *Mental Maps. Die Konstruktion von geographischen Räumen in Europa seit der Aufklärung*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 28, H. 3, Göttingen 2002, S. 493-514; Holm Sundhaussen: *Osteuropa, Südosteuropa, Balkan: Überlegungen zur Konstruktion historischer Raumbegriffe*. In: Ders. (Hrsg.): *Was ist Osteuropa? Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts 1*, Berlin 1998, S. 4-22.

²⁰ Ron Haviv: *Ten Years later*, in: Ders., *Blood and Honey. A Balkan War Journal*, S. 182-184. Da Haviv zusammen mit Arkans Truppen unterwegs war, agierte er als *embedded journalist*, der aber die Zensur der militärischen Einheit missachtete. Nach eigenen Aussagen schickte er den ganzen Film an die Redaktion der *Newsweek*, was bedeutet, dass letztlich nicht er selber das Foto ausgesucht hat, das später zu einer Ikone des Bosnienkrieges avancierte.

²¹ Das Tribunal wurde am 25. Mai 1993 unter Verantwortung des Sicherheitsrats der Vereinten Nationen im niederländischen Den Haag gegründet und zeichnete sich verantwortlich für die Verfolgung von Kriegsverbrechen, die seit 1991 in den Kriegen im zerfallenden Jugoslawien begangen wurden. Im Dezember 1994 nahm der Strafgerichtshof seine Tätigkeit auf, Ende 2017 schloss er seine Arbeit ab. Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 282f.; <http://www.icty.org/en/about> (07.02.2019)

²² Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 105.

für die Dokumentation und zugleich zu exakt für eine moralische Anklage. Als Folge zeige es weniger die Ohnmacht der Kriegsoffer als die Ohnmacht der Schockfotografie.²³

Fragen an Fotografien aus dem Krieg

Was also, so frage ich mich selber angesichts der Haviv-Fotografie und auch in der Auseinandersetzung mit unzähligen weiteren Fotos immer wieder, fange ich mit diesen Bildern an, die mich emotional berühren, bisweilen erschrecken, in die Sprachlosigkeit drängen? Ereignisgeschichtliche Fragen nach dem Wann, Wo, Wie und Warum der gewalttätigen Ausschreitungen und nach dem Verlauf des Krieges sollen nicht im Fokus stehen – wurden (und werden) sie doch von der Forschung bereits erarbeitet.²⁴ Ebenso wenig wird der Verteilung von Verantwortung oder gar Schuld einzelner Akteure dieser oder jener ethnischen Zugehörigkeit nachgegangen. Zweifellos werfen die Fotos bisweilen die Frage auf, ob es sich in Bosnien grundsätzlich um einen „ethnischen Krieg“ handelte.²⁵ Und zweifellos stellt die PR-gesteuerte und oftmals tendenziöse Berichterstattung über den Bosnienkrieg ein nicht zu vernachlässigendes Feld dar.²⁶ Bei meiner Erforschung der Fotografien versuche ich, die „ethnische Brille“ nicht aufzusetzen, denn es geht mir nicht in erster Linie um die Visualisierung verschiedener Ethnien, nicht darum, wie (und wie häufig) Serben, Kroaten, Muslime – oder bosnische Serben, bosnische

²³ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 286f. Hüppauf knüpft an die Überlegungen Roland Barthes' an, die u. a. Gegenstand von Kapitel 1 *Material und Methode* sein werden. Roland Barthes: *Schockphotos*, in: Ders.: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1967, S. 55-58.

²⁴ Als Einstieg und mit vielen weiterführenden Literaturhinweisen siehe u. a. Marie-Janine Calic: *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*, erw. Neuausgabe, Frankfurt am Main 1996; Dies.: *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*, München 2010; Dunja Melčić (Hrsg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, 2. erw. Aufl., Wiesbaden 2007; Holm Sundhaussen (Hrsg.): *Südosteuropa zu Beginn der neunziger Jahre. Reformen, Krisen und Konflikte in den vormals sozialistischen Ländern*, Berlin 1993; Ders.: *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*, Wien u. a. 2012.

²⁵ U. a. stellen gemäss Wolfgang Höpken die vielbemühten ethnischen Differenzen lediglich eine von mehreren komplex miteinander verwobenen Ursachen dar, infolge derer sich im ehemaligen Jugoslawien die Eskalation der Gewalt ausbreitete. Vgl. Wolfgang Höpken: *Das Dickicht der Kriege: Ethnischer Konflikt und militärische Gewalt im früheren Jugoslawien 1991–1995*, in: Bernd Wegner (Hrsg.): *Wie Kriege entstehen. Zum historischen Hintergrund von Staatenkonflikten*, Paderborn u. a. 2000, S. 319-367; vgl. auch Marie-Janine Calic: *Der Jugoslawienkrieg der 1990er Jahre: Theorie des ethno-nationalistischen Krieges*, in: Rasmus Beckmann, Thomas Jäger (Hrsg.): *Handbuch Kriegstheorien*, Wiesbaden 2011, S. 448-456; Steven L. Burg, Paul S. Shoup: *The War in Bosnia-Herzegovina. Ethnic Conflict and International Intervention*, New York u. a. 1999.

²⁶ Vgl. hierzu u. a. Mira Beham: *Kriegstromein. Medien, Krieg und Politik*, München 1996; Klaus Bittermann (Hrsg.): *Serbien muss sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg*, 6. Aufl., Berlin 2013; Kathrin Pavić: „Da habe ich alles, was serbisch war, verteufelt.“ *Wie gesellschaftliche Diskurse die natio-ethno-kulturellen Zugehörigkeiten von ethnischen Serbinnen und Serben in der Deutschschweiz beeinflussen*, Bern 2015; Margit V. Wunsch Gaarmann: *The War in Our Backyard. The Bosnia and Kosovo Wars through the Lens of the German Print Media*, Berlin 2015 [zugl. Diss., London School of Economics and Political Science, 2013]; Jörg Becker, Mira Beham: *Operation Balkan: Werbung für Krieg und Tod*, Baden-Baden 2006.

Kroaten und Bosnjaken – dargestellt wurden, und schon gar nicht, wen die Presse vorwiegend als Opfer und wen als Täter ins Bild rückte.²⁷

Vielmehr wird anhand des (eigenen) Blicks²⁸ auf die illustrierte Presse der 1990er Jahre nachvollzogen, welcher Stellenwert und welche Funktion einzelnen Fotografien sowie fotografisch visualisierten Topoi – ja, welche Funktion der Fotografie überhaupt – in diesem Konflikt zukam. Welche Bilder begegneten den Medienkonsumierenden der 1990er Jahre, in deren unmittelbare Gegenwart die Austragung des Konfliktes fiel? Womit sah sich die westliche Mediengesellschaft, die ja noch nicht wissen konnte, in welche Richtung sich der Krieg entwickeln, wie lange er andauern und wie viele Opfer er noch fordern würde, damals konfrontiert? Und wie sah die fotografische Praxis von Bildherstellung und -publikation aus, mittels welcher der Krieg in Bosnien visuell festgemacht und medial (re-)präsentiert wurde?

Ein Blick in den Quellenbestand zeigt, dass das mittlerweile berühmt gewordene Bild von Haviv damals mit drei Veröffentlichungen in den untersuchten illustrierten Printmedien nicht unbedingt zu den populärsten im Sinne einer wiederholten Publikation gehörte, aber immerhin zählt es zu den am frühesten publizierten Kriegsfotografien aus Bosnien.²⁹ Zum ersten Mal erschien es bereits kurze Zeit nach seiner Aufnahme und nach Kriegsbeginn am 20. April 1992 im *Spiegel* (Abb. 2). Wie für das deutsche Nachrichtenmagazin zu jener Zeit üblich, wurde es in Schwarz-Weiss gedruckt.³⁰

²⁷ In der Arbeit werden die Bezeichnungen bosnisch-serbisch und serbisch sowie bosnisch-kroatisch und kroatisch weitgehend äquivalent verwendet. Zum einen liegt der Fokus nicht auf der jeweiligen exakten Zugehörigkeit, zum anderen lässt sich diese meist nicht restlos klar eruieren. Auch die Begriffe bosnisch-muslimisch, muslimisch und bosniakisch/Bosniaken werden weitgehend synonym angewandt. Dass es sich dabei um durchaus anfechtbare Vereinfachungen eines gerade für den besprochenen Zeitraum äusserst komplexen Sachverhalts handelt, ist mir bewusst. Allerdings liegt mein Erkenntnisinteresse nicht auf ethnisch-nationalen Diversifizierungs- und Abgrenzungsdiskursen, und die Benennungen der unterschiedlichen Bevölkerungsteile im Krieg, ohne die hier nicht auszukommen ist, dient der Annäherung an die Fotos und der Möglichkeit, sie zu beschreiben, nicht aber einer systematischen analytischen Unterteilung einzelner Volksgemeinschaften und Ethnien.

Für einen Einblick in die Aushandlungsprozesse sämtlicher bosnischer und im Besonderen bosniakischer nationaler Identitätsdiskurse und -konstruktionen in den 1990er Jahren vgl. u. a. Kerim Kudo: *Europäisierung und Islam in Bosnien-Herzegowina. Netzwerke und Identitätsdiskurse*, Baden-Baden 2016; Aleksandar Jakir: *Gab es in Jugoslawien Jugoslawen? Das Scheitern der jugoslawischen Nationsbildung im 20. Jahrhundert*, in: Heiner Timmermann (Hrsg.): *Nationalismus in Europa nach 1945*, Berlin 2001, S. 305-321.

²⁸ Zur Problematisierung des eigenen Blicks auf die Kriegsfotografien vgl. Kapitel 1.4. *Zur bildanalytischen Praxis*.

²⁹ Das Foto erschien innerhalb des hier untersuchten Quellenkorpus ausschliesslich in den deutschen Periodika: *Spiegel* Nr. 17, 20.04.1992, S. 171; *Spiegel* Nr. 28, 06.07.1992, S. 139; *Focus* Nr. 05, 01.02.1993, S. 6f. Zudem landete es auf dem Buchcover des *Stern*-Jahrbuchs 1992, vgl. Hans-Joachim Maass (Hrsg.): *Das war 1992. Stern Jahrbuch*, Hamburg 1993.

³⁰ Aufgrund sprachlicher Konventionen ist in der Folge bei Graustufen-Bildern in der Regel von „schwarz-weißen“ Fotos die Rede. Auf den farbigen und den Schwarz-Weiss-Druck der 1990er Jahre wird in Kapitel 2.1. *Illustrierte Presse: Fotojournalismus und Pressefotografie* eingegangen.



Abb. 2: *Spiegel* Nr. 17, 20.04.1992, S. 171.

Die Farbigkeit ist einer von vielen Aspekten, die es in die Überlegungen einzubeziehen gilt. So wie viele weitere Fotos, die ursprünglich als Farbdias aufgenommen worden sind, erschien auch Havivs Bild auf der medialen Oberfläche der gedruckten Presse der 1990er Jahre nicht in Farbe, sondern in Graustufen.

Für den Zugang zu schwarz-weißen Fotografien behilft sich der Kunsthistoriker Michael Diers mit dem Kunstwort der „Medienfarbe“; Grau stehe für die „Farbe der Sachlichkeit“, des Dokumentarischen und des universell erscheinenden Wahrheitsanspruchs, und sei als Antwort auf das „Farbspektakel der Konsum- und Alltagswelt“ zu begreifen.³¹ Die Schwarz-Weiss-Ästhetik löst in Havivs Foto die Dominanz des Orange der Backsteinmauer ebenso auf wie das leuchtend rote Blut am Boden, was die Wirkung des Bildes insgesamt verändert. Der Fokus liegt uneingeschränkt auf der im Bild vollzogenen Handlung; der scheinbar beiläufig ausgeübten Brutalität, die „das krasse Machtgefälle zwischen Täter und Opfer“³² vorführt, sowie auf der unkontrollierten militärischen – und männlichen! – Gewalt gegenüber wehrlosen Zivilisten.

Dies ist der Grund, warum Havivs Foto eingangs thematisiert wird. Schonungslos wie kaum ein anderes der frühen Bilder aus Bosnien kündigte es im April 1992 dem zeitgenössischen Medienkonsumierenden die beispiellose Gewalt an, die im Verlaufe der kommenden Kriegsjahre über unzählige weitere Darstellungen Eingang in die fotografische Bilderwelt finden sollte – und zu deren Zuschauer mittels der internationalen Presse das westliche Publikum wurde. Gezeigt wurde ein mit einfachen Waffen geführter Krieg, der in seinem Wesen aus Stellungskampf, der

³¹ Michael Diers: *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Berlin 2006, S. 56ff.

³² Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 285.

Belagerung von Städten und der gewaltsamen Vertreibung und Ermordung der Zivilbevölkerung bestand. Diese Form von Krieg hatte man im Europa des ausgehenden 20. Jahrhunderts und angesichts der Kriegsführung, wie sie im Golfkrieg von 1991 zur Anwendung gekommen war, nicht erwartet. Vor dem Hintergrund von dessen *Cyberwar* und einer etablierten „Kriegsberichterstattung in Echtzeit“ war zudem auch kaum damit zu rechnen, dass die teilweise bereits totgeglaubte Kriegsfotografie zu einer neuen Blüte gelangen sollte.³³ Die immense Bandbreite an Bildern aus Bosnien, darunter viele erschütternde, brutale und explizite Fotografien von verstümmelten Menschen und Toten, belehrte die Weltöffentlichkeit eines Besseren – diese Bilder blieben haften und prägten die öffentliche Wahrnehmung des Konfliktes entscheidend mit.

Überhaupt sind nur jene Kriege, die massenmediale Bildzeugnisse hinterlassen, Kriege, „die im Gedächtnis haften bleiben“, worauf Marion G. Müller und Thomas Knieper hinweisen. Ästhetisch ansprechende Bilder werden dabei gleichermassen erinnert wie grausam-hässliche Bilder.³⁴ Diese Feststellung beinhaltet auch den Verweis auf das erinnernde Gedächtnis, welches nicht mit bewegten, sondern mit Standbildern arbeitet: Kriege wie auch andere Ereignisse bleiben als unbewegte Bilder in unserer Erinnerung haften, und das visuelle Gedächtnis prägt sich Fotos stärker ein als die beweglichen Bilder im Fernsehen.³⁵ Das redet wiederum der Entscheidung, der vorliegenden Untersuchung das in der zeitgenössischen Presse publizierte Bildmaterial als primären Analysegegenstand zugrunde zu legen, das Wort. Denn zweifelsohne kam in der ersten Hälfte der 1990er Jahre auch dem Fernsehen eine wichtige Bedeutung zu, und der Krieg im ehemaligen Jugoslawien war beinahe täglich in den TV-Nachrichten. Aber die Fotografie war es, die das vom Krieg vermittelte Bild in die Öffentlichkeit trug und es nachhaltig prägte. Die illustrierte Presse war eine zentrale Instanz für die Meinungsbildung im Westen und beeinflusste öffentliche Debatten ebenso wie politische Entscheidungsprozesse.³⁶

Welche frappanten Unterschiede zwischen einzelnen Fotografien aus Bosnien auszumachen sind, wurde mir bewusst, als ich auf die Zeitschrift *Du* vom Mai 1993 stiess. Das Heft beinhaltet eine grosse Fotoreportage mit fast 50 Fotografien über den Krieg in Bosnien, veröffentlicht vom Schweizer Fotografen Thomas Kern, der die schwarz-weißen Aufnahmen zwischen 1992 und

³³ Vgl. Wiedenmann, Die Rückkehr der Kriegsfotografie, S. 42.

³⁴ Marion G. Müller, Thomas Knieper: Krieg ohne Bilder? In: Dies. (Hrsg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 7-21, hier S. 7.

³⁵ Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*, 20. Aufl., Frankfurt am Main 2011, S. 23.

³⁶ Nicht zuletzt bearbeitet der gewählte Fokus auf Pressebilder eine Forschungslücke, denn wissenschaftliche Studien beschäftigten sich, wenn sie sich visuellen Medien widmen, vorwiegend mit Bildschirmmedien, während die Presseforschung hingegen immer noch vorwiegend auf Texte und nicht auf Fotografien fokussiert. Vgl. Michael Haller: Vorwort, in: Ders. (Hrsg.): *Visueller Journalismus. Beiträge zur Diskussion einer vernachlässigten Dimension*, Berlin 2008, S. 7-12, hier S. 7.

1993 gemacht hat.³⁷ In Konfrontation mit Havivs Foto zeigt Kerns Bildreportage deutlich, wie vielgestaltig sich die Fotos aus Bosnien ausnehmen, und wenngleich sie alle vom selben Krieg erzählen, tun sie es auf verschiedene Weise – Fotografinnen und Fotografen entwerfen jeweils unterschiedliche Bildsprachen. Gleichzeitig bleiben gewisse Muster und Sujets konstant: Die kopftuchtragende alte Frau mit dem verzweifelten Gesichtsausdruck, die Grabbeweinungsszenen, die vom Krieg gezeichnete architektonische Kulisse, die schwerbewaffneten Männer – alle diese Bildthemen scheinen an den Bosnienkontext anzudocken, und sie rufen wiederum die konservierten Bilder aus meiner eigenen Erinnerung an damals wahrgenommene Zeitungsbeiträge wach. Was hat es mit diesem Wiedererkennungswert auf sich, und woran ist er festzumachen?

In einem ersten Schritt geht es deshalb darum, die Bildberichterstattung über den Krieg in Bosnien zu sammeln, zu ordnen, zu klassifizieren und zu beschreiben. Anhand einer möglichst breiten Auswahl von Fotos sollte ihrem Wiedererkennungscharakter auf die Spur zu kommen sein. Ein Blick in die illustrierte Presse der 1990er Jahre zeigt sogleich, dass der Bosnienkrieg ein Ereignis mit hohem Nachrichtenwert war, und dass er ein grosses Publikumsinteresse hervorgerufen haben muss – blieb doch die Berichterstattung über die Jahre 1992 bis 1995 in (fast) allen untersuchten Blättern konstant intensiv.³⁸ Zudem wird auch schnell deutlich, dass die Bilder zwar sehr zahlreich waren, einzelne Fotografien sich aber mehrfach wiederholten und dadurch den Wiedererkennungseffekt insgesamt unterstützten.³⁹ In Anlehnung an Kracauer nennt der Historiker und Bildwissenschaftler Gerhard Paul dieses Phänomen das „Photographiergesicht“, über das jeder Krieg verfüge: Es setzt sich aus dem zusammen, was an Bildmaterial veröffentlicht wurde und wird von Pressefotografien, nicht von privaten Knipserbildern, geformt. Mittels dieser öffentlichen medialen Bilder, so Paul, produziert jeder Krieg eine ihm eigene „unverwechselbare

³⁷ *Du* Nr. 5, Mai 1993. Den Fotografen lernte ich im Zuge zweier Interviews persönlich kennen. Seine Einschätzungen und seine Arbeit werden in der Studie eingehend thematisiert.

³⁸ Mit der Eingrenzung des Untersuchungszeitraums innerhalb dessen die illustrierte Presse ausgewertet wurde, beziehe ich mich auf die offiziellen Kriegsjahre 1992 bis 1995. Nach dem Krieg in Slowenien und Kroatien von 1991 begannen in Bosnien die blutigen Auseinandersetzungen im März 1992, als serbische Einheiten im Osten Bosniens Bijeljina und Zvornik eroberten. Das Friedensabkommen von Dayton, das am 21. November 1995 in der Wright-Patterson Air Force Base bei Dayton (Ohio) paraphiert und am 14. Dezember 1995 in Paris unterzeichnet wurde, markiert offiziell das Kriegsende. Dass im Winter 1995 der Krieg keineswegs völlig vorbei und ad acta gelegt war, dass die Belagerung Sarajevos auch noch nach Kriegsende andauerte (erst am 29. Februar 1996 erklärte die bosnisch-herzegowinische Regierung die Belagerung Sarajevos für offiziell beendet), und dass dem Bosnienkrieg eine heikle, weiterhin konfliktbelastete Nachkriegszeit mit grosser internationaler Präsenz folgte, die jahrelang und in gewisser Weise noch bis heute nachhallt, gehört zum Wesen dieses – und bis zu einem gewissen Grad jeden – Krieges dazu. Vgl. u. a. Sundhaussen: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten, S. 323-366.

³⁹ Auch bestätigt der Vergleich mit einigen über den Bosnienkrieg publizierten Bildbänden, dass nicht nur sich wiederholende Bildtopoi dem Bosnienkrieg ein ihm eigenes Gesicht gaben, sondern dass dieses auch von konkret sich wiederholenden Einzelbildern mitgeformt wurde, die in unterschiedlichen Publikationskontexten anzutreffen waren/sind.

visuelle Individualität, eine bestimmte ästhetische Kennung“.⁴⁰ Für die Ermittlung und Beschreibung des „Photographiergesichts“ sind die publizierten Fotografien hinsichtlich bestimmter Darstellungsmuster zu untersuchen und zu vergleichen. Mit dem Begriff der „ästhetischen Kennung“ stützt sich Paul auf den Kunsthistoriker Martin Hellmold. Dieser unterscheidet die ästhetische Kennung von historischen Referenzbildern: Als erstere erfasst er eine Bildsprache, „die die vielen, gleichwertigen Bilder eines Konfliktes eint.“ Demgegenüber subsummiert er unter dem Begriff der historischen Referenzbilder diejenigen Bilder, „die sich als Symbole für einen historischen Ereigniszusammenhang etabliert haben“ – gemeinhin werden sie auch als Ikonen bezeichnet.⁴¹

Die mit Hellmold eingeführte Unterscheidung gibt analytische Impulse: Erstens besagt sie, dass sich eine ästhetische Kennung ermitteln lässt, wenn die Bilder *gleichwertig* betrachtet werden. Das schliesst in der Konsequenz auch historische Referenzbilder mit ein; auch sie sind nicht gesondert, sondern im Rahmen der ästhetischen Kennung zu betrachten. Mit anderen Worten: Die Bilder sind im Grunde alle gleichwertig, auch die „herausragenden“. Für meine Fotoanalyse bedeutet dies, sich nicht mit Fragen nach der „Ikonenhaftigkeit“ aufzuhalten, sondern exemplarisch sowohl mit einmalig als auch mit wiederholt und in unterschiedlichen Magazinen publizierten Fotos, die überdies im Nachgang unterschiedliche Karrieren machten, zu arbeiten.

Zweitens stellt nach Hellmold die ästhetische Kennung *eine* Bildsprache dar, die sich aus vielen Bildern eines Konflikts zusammensetzt. Was die Sujets und Bildtopoi anbelangt, stimme ich mit dieser Aussage überein. Hingegen gehe ich davon aus, dass die fotografische Berichterstattung über den Bosnienkrieg verschiedene Bildsprachen aufweist, die jeweils unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Mit meiner Herangehensweise beabsichtige ich, eine visuelle Signatur des Bosnienkriegs zu beschreiben, die sich aus *mehreren* Ikonographien mit eigener ästhetischer Kennung zusammensetzt und jeweils unterschiedliche Narrative zur Disposition stellt. D. h. das Bildmaterial ist nach Themen und Motiven zu ordnen und die unterschiedlichen Aspekte dieses Krieges auf ihre Visualität und ihren Wiedererkennungswert hin zu befragen, damit narrative Strukturen freigelegt und von unterschiedlichen Seiten her beschrieben werden können.

Die für die Bearbeitung dieses Erkenntnisinteresses hinzugezogenen Fotos stammen aus auflagenstarken deutschen, österreichischen und schweizerischen⁴² illustrierten Periodika wie

⁴⁰ Gerhard Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004, S. 14ff.

⁴¹ Martin Hellmold: Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Thomas F. Schneider (Hrsg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Bd. 1 (1998), S. 34-50, hier S. 47f.

⁴² Für die Schweiz bezieht sich der Quellenkorpus auf die Deutschschweiz, die Presselandschaften der Romandie, des Tessins und Graubündens bleiben ausgespart. Dies im Hinblick auf die Überschneidungen

Wochenzeitungen und Nachrichtenmagazine. Es handelt sich dabei um zumeist wöchentlich erschienene Presseerzeugnisse, die in ihrer Berichterstattung aus dem Bosnienkrieg mehr oder weniger zahlreich Fotos einsetzen.⁴³ Dass das geografische Augenmerk auf Nachrichtenmagazinen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz und damit auf konkreten Beispielen aus diesem Raum liegt, resultiert aus forschungspraktischen Überlegungen. Gleichzeitig ergänzt diese Ausgangslage die Fragestellung zunächst um eine Arbeitshypothese: Aufgrund ihrer unterschiedlichen politischen, historischen, ökonomischen und geografischen Bezüge zur Kriegsregion könnte man annehmen, dass in der Presse der drei Länder, obgleich geprägt von einem gemeinsamen Sprachraum, diverse Positionierungen auszumachen sind. So wurde im erst seit kurzem wiedervereinten Deutschland ein seit 1945 erstmaliger Auftrag der Bundeswehr und damit eine militärische wie auch humanitäre Einmischung nicht selten vor dem Hintergrund der eigenen Verantwortung debattiert, die an den Zweiten Weltkrieg und den Überfall der „Achsenmächte“ auf Jugoslawien sowie das Errichten des faschistischen Ustaša-Staates rückzubinden war. Für eine Positionierung Österreichs spielte die eigene imperiale Vergangenheit auf dem Balkan und vor dem Hintergrund der Geschichte des Ersten Weltkriegs insbesondere die Beziehung zu Serbien eine Rolle, während man sich aufgrund der geografischen Nähe vor die Herausforderung einer menschlichen Flüchtlingspolitik gestellt sah. In der Schweiz, mit ihrer hochgehaltenen Tradition der Neutralität und als Nichtmitglied der NATO (*North Atlantic Treaty Organization*), bildeten ebenfalls die Flüchtlingsproblematik bzw. die eigene Integration in westliche Bündnisse den Hintergrund für Kontroversen, während aufgrund der seit Jahrzehnten stetig anwachsenden (ex-)jugoslawischen Diaspora eine starke gesellschaftliche Verflechtung zu den vom Krieg Betroffenen zu verzeichnen war.⁴⁴

mit dem gemeinsamen Sprachraum mit Deutschland und Österreich, der im Laufe der Arbeit mehrfach thematisiert wird.

⁴³ Zu Auswahl, Charakteristika und Auflagenzahlen der einzelnen Periodika vgl. Kapitel 1, *Material und Methode*.

⁴⁴ Zum internationalen Engagement im ehemaligen Jugoslawien vgl. u. a. Predrag Simić: Bürgerkrieg in Jugoslawien: Vom lokalen Konflikt zur europäischen Krise, in: Südosteuropa Mitteilungen 1 (1993), S. 35-49; Günther Wagenlehner (Hrsg.): Konflikte, Konfliktlösung und Friedenssicherung in Südosteuropa, München 1994; Eggert Hardten, André Stanisavljević, Dimitris Tsakiris (Hrsg.): Der Balkan in Europa, Frankfurt am Main u. a. 1996; Daniel Eisermann: Der lange Weg nach Dayton: Die westliche Politik und der Krieg im ehemaligen Jugoslawien 1991–1995, Baden-Baden 2000. Zur Haltung Deutschlands vgl. u. a. Harry Bauer, Thomas Kimmig: Frieden um jeden Preis? Ein Diskussionsbeitrag zum Krieg in Bosnien und seiner Wahrnehmung in der Bundesrepublik, in: Nenad Stefanov, Michael Werz (Hrsg.): Bosnien und Europa. Die Ethnisierung der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1994, S. 42-59; Andreas Wenger, Jeronim Perović (Hrsg.): Das schweizerische Engagement im ehemaligen Jugoslawien: über Grenzen und Möglichkeiten der Aussenpolitik eines neutralen Kleinstaates, Zürich 1995; Michael, Meier: Das Engagement der Schweiz in den Konflikten im ehemaligen Jugoslawien. Eine deskriptive Analyse der Massnahmen und Entscheidungen des EDA zur Prävention und Beilegung der Konflikte im ehemaligen Jugoslawien 1989–1996, Bern 2006.

Dass die Schweiz mit ihrer jahrzehntelangen Migration über eine zutiefst Rest-jugoslawisch geprägte Vergangenheit verfügt, betont Thomas Bürgisser mit seiner Studie: Thomas Bürgisser: Wahlverwandtschaft

Angesichts dieser Ausgangslage ist man durchaus geneigt, davon auszugehen, dass nicht nur die Artikel, Schlagzeilen und Presstexte der Periodika, sondern auch die Pressefotografien in den öffentlichen und politischen Debatten der drei Länder eine voneinander verschiedene Wirkung entfalteten und sich im Informationsgehalt oder im Umgang mit der Komplexität des Kriegsphänomens unterschieden. Gleichzeitig ist jedoch mitzudenken, dass die zitierten Bilder nicht räumlich begrenzt zirkulierten. Die Nachrichten- und Bildagenturen funktionierten in den 1990er Jahren bereits international, und einzelne Medien wurden nicht nur grenzübergreifend konsumiert, sondern nahmen auch explizit aufeinander Bezug. Überdies waren (und sind) die deutschsprachigen Presselandschaften an sich eng miteinander verbunden.⁴⁵

Vor diesem Hintergrund sind – trotz zweifelsohne national unterschiedlich intensiv geführter Debatten und divergierender Stellungnahmen – die Bilderwelten grenzüberschreitend zu begreifen: Die unterschiedlichen Medien arbeiteten mit ein- und demselben Bilderpool, und selbst wenn sie ihre hauseigenen Fotografen ins Feld schickten, glichen deren Fotos – und auch das wird in den nachfolgenden Analysen ersichtlich werden – oft bereits bekannten, denn innerhalb der fotografierenden Berufsgruppe bezog man sich wiederum gegenseitig aufeinander.

Mit Bezug auf den eingangs mit Karl Kaser erwähnten Eintritt der Welt in das digitale Zeitalter bietet sich auf einer Metaebene und als übergeordneter Kontext die Frage an, ob und inwiefern die transnationalen Organisationsstrukturen der Nachrichten- und Bildagenturen

zweier Sonderfälle im Kalten Krieg. Schweizerische Perspektiven auf das sozialistische Jugoslawien (1943–1991) (Quaderni di Dodis, 8), Bern 2017 [zugl. Diss., Universität Basel, 2016]. Und in welcher (insbesondere visuellen) Form sich diese Vergangenheit in der gesellschaftlich-kulturellen Gegenwart äussert, zeigt eindrücklich die Arbeit von Christian Ritter: Postmigrantische Balkanbilder. Ästhetische Praxis und digitale Kommunikation im jugendkulturellen Alltag, Zürich 2018 [zugl. Diss., Kunsthochschule für Medien Köln, 2016].

⁴⁵ So weisen beispielsweise Heinz Pürer und Johannes Raabe auf die enge Verbindung zwischen der deutschen und österreichischen Presselandschaft auch auf der Verlagebene in Form von deutschen Verlegern am österreichischen Pressemarkt hin. Heinz Pürer, Johannes Raabe: Medien in Deutschland, Bd. 1 Presse, 2. korr. Aufl., Konstanz 1996, S. 502f. Und Alexander Jungmeister konstatiert in seiner Pressestudie von 1991, dass die Schweizer Presse von internationalen Zuliefersystemen wie Nachrichtenagenturen sehr abhängig war; zu Beginn der 1990er Jahre wurden 45 % des redaktionellen Materials direkt von (internationalen) Nachrichtenagenturen übernommen. Diese Abhängigkeit habe dazu geführt, dass die Auslandsberichterstattung fast aller Schweizer Zeitungen sehr ähnlich sei. Zudem stellt Jungmeister fest, dass die Schweizer Presseillustration ähnlichen Selektions- und Präsentationskriterien folgt wie die österreichische, und dass sie auch in der Art der Illustration (hauptsächlich Fotos und Einzelfotos) und der seltenen Quellennennung vergleichbar sind. Die Ergebnisse decken sich des Weiteren mit Studien zu US Printmedien: In einem vergleichenden Auszug (Jungmeister legt Untersuchungsergebnisse von Studien über österreichische, US-amerikanische und deutsche illustrierte Presse nebeneinander) arbeitet er heraus, dass die Struktur der Zeitungssillustration (Häufigkeit, Vorhandensein von Bildnachweisen und Bildunterschriften, grössere Bildagenturen wie *DPA*, *Keystone* und *AP* als Hauptbezugsquellen von Bildern, Eigenständigkeit von Bildern etc.) jeweils ähnlich ist, und dass sie ungeachtet einiger Schwankungen eine interkulturelle und relativ zeitüberdauernde Konstante hat. Jungmeister schlussfolgert: „[a]lles deutet darauf hin, dass die Bebilderung der Tagespresse mehr *genreimmanenten* Strukturen als *nationalen* Besonderheiten folgt.“ Walter-Alexander Jungmeister: Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen. Wirklichkeitskonstruktion durch rituelle Redundanz: Eine vergleichende inhaltsanalytische Untersuchung zu Form und Funktion der Presseillustration, Zürich 1991, S. 33ff. und S. 55ff.

womöglich zum Entstehen einer europäischen oder globalen (Informations-)Öffentlichkeit beigetragen haben. Nahmen sie die im 21. Jahrhundert nicht mehr wegzudenkende globale Informationszirkulation, die weitgehende „Globalisierung der Bildproduktion und -märkte“⁴⁶ vorweg?

Angesichts der hochgradig internationalen Bilderwelt stehen mögliche nationale Differenzen innerhalb der visuellen Narrative nicht im Fokus. Zunächst geht es um die Frage, wie die verschiedenen Presseerzeugnisse den Krieg bebilderten: Welche Themen illustrierten sie mit welchen Fotos und was für Bildsprachen brachten sie hervor? Wie lassen sich die Fotos in breitere Kontexte setzen und wo Fotografinnen und Fotografen ermitteln? Wenn dabei deutlich wird, dass ein Grossteil der publizierten Fotos von mehrheitlich männlichen, europäischen oder amerikanischen Fotografen stammen, dann lassen sich über das untersuchte Bildersample nicht nur Sehgewohnheiten oder ein „westlicher Blick“ auf den Bosnienkrieg (und damit ein Segment des globalen Bilderdiskurses) freilegen, sondern in übergeordnetem Sinne auch ein Stück dieses Blicks auf den sogenannten Balkan beschreiben.

Eine Ausdifferenzierung solcher „europäischer“ oder „westlicher“ Wahrnehmungen des Balkans schliesst an die Mental Maps Forschung⁴⁷ im weitesten Sinne und unmittelbar an den insbesondere von der Historikerin Maria Todorova geprägten Balkanismusdiskurs an. Spätestens seit ihrer Studie, in der Todorova den Balkan anhand einer historischen Diskursanalyse als westliche Erfindung entlarvt, stellt die westliche Konstruktion des Balkans eine in der Forschung viel beachtete Thematik dar.⁴⁸ Vor allem in journalistischen Beiträgen sowie in Politik und Literatur würden Balkanismen, wie Todorova das Konglomerat klischeehafter westlicher Vorstellungen vom Balkan bezeichnet, als hartnäckige „frames“ oder eben „Mental Maps“ die Art und Weise prägen, wie Informationen über den Balkan verarbeitet und repräsentiert werden.⁴⁹ Der Diskurs habe den Westen auf der Seite der „Zivilisation“ positioniert, den Balkan dagegen zur negativen Abgrenzungsfolie und Heimat barbarischer Gesellschaften stilisiert. Zu Beginn der 1990er Jahre konstatiert Todorova eine vermehrte massive Verwendung des Balkanismus, als Politiker den Krieg im ehemaligen Jugoslawien einer breiten Öffentlichkeit rhetorisch als Balkankrieg verkauften.⁵⁰

Diesem Befund reden die untersuchten Periodika das Wort; im Zusammenhang mit dem Bosnienkrieg ist in Schlagzeilen, Überschriften und Texten ständig die Rede vom Balkankrieg –

⁴⁶ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 22.

⁴⁷ Für einen Forschungsüberblick zu Mental Maps als kognitive Landkarten vgl. Schenk, *Mental Maps*.

⁴⁸ Maria Todorova: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt 1999. (Im Original: *Imagining the Balkans*, New York 1997)

⁴⁹ Dies.: *Der Balkan als Analysekatgorie: Grenzen, Raum, Zeit*, in: Christoph Conrad (Hrsg.): *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 28, H. 3, Göttingen 2002, S. 470-491, hier S. 471.

⁵⁰ Todorova bezeichnet diese Rhetorik als „unverschämte Karikatur“: „Es gab keinen Balkankrieg – Griechenland, Rumänien, Bulgarien, die Türkei, sogar Albanien waren in keiner Weise beteiligt an einem Konflikt, der im Grunde auf Ex-Jugoslawien beschränkt blieb.“ Ebd., S. 473f., Anmerkung 7.

mitunter führen auch einige Forschungsbeiträge diesen Begriff im Titel. Lassen sich auch in den Fotografien solche vom Balkanismus geprägten Sehgewohnheiten erkennen? Und lässt sich – quasi in umgekehrter Richtung – anhand der Bildanalysen womöglich sogar der u. a. von Todorova weitgehend homogen operationalisierte Westen-Begriff in Frage stellen?

Fest steht, dass der Balkan stets zu Kriegs- und Krisenzeiten ins Licht der Öffentlichkeit trat. In ihrer Studie, in der Martina Baleva anhand von im 19. Jahrhundert publizierten Pressebildern die Bildherstellung, Ikonographie sowie Möglichkeiten und Grenzen einer als dokumentarisch geltenden Verbildlichung untersucht, weist die Kunsthistorikerin darauf hin, dass seit dem 19. Jahrhundert eine Vielzahl an regionalen und blutigen Konflikten für rege Aufmerksamkeit in Europa sorgte: Seit dem Krimkrieg 1853–1856 waren keine europäischen Gebiete so oft Gegenstand visueller Pressedarstellungen wie das heutige Serbien, Bosnien, Montenegro und Bulgarien. Darin sind, so Baleva, die Anfänge einer Bildtradition zu identifizieren, deren Themenschwerpunkte Raub, Entführung und Mord im Osmanischen Reich sind, und die stets auch von einer ethnografischen Neugier begleitet wurde.⁵¹ Der Befund, dass die westliche Berichterstattung bereits seit den 1850er Jahren durch visuelle Strategien charakteristische Darstellungstypen vom Balkan generierte, bildet ein Anknüpfungspunkt für die vorliegende Studie. Griffen die Bilder aus dem Bosnienkrieg der 1990er Jahre solche von Baleva skizzierten Darstellungstypen auf? – Und wenn ja, in welcher Form, mit welchen Mitteln und in welchen Kontexten?

Historischer Kontext und Forschungsansätze

Die Forschungsliteratur über den Bosnienkrieg und seine Ereignisgeschichte, seine Ursachen und die öffentlichen Debatten in dessen Umfeld ist mittlerweile kaum mehr zu überblicken.⁵² Neben ereignisgeschichtlichen Darstellungen finden sich auch diskurstheoretische sowie linguistische und medienanalytische Zugänge.⁵³ Gestützt auf diese solide Grundlage erweitert die vorliegende Arbeit

⁵¹ Baleva, *Bulgarien im Bild*, S. 22ff.

⁵² Neben der in Fussnote 24 bereits genannten Titelauswahl stehen hier als Beispiele aus der insgesamt enormen Bandbreite: Noel Malcolm: *Bosnia: A short History*, London 1994; Norman Naimark, Holly Case (Hrsg.): *Yugoslavia and its Historians: Understanding the Balkan Wars of the 1990s*, Stanford 2003; Sabrina P. Ramet: *Balkan Babel. The disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to the fall of Milošević*, Boulder (Colorado) 2011; Boris Previšić, Svjetlan Lacko Vidulić (Hrsg.): *Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls*, Tübingen 2015.

⁵³ Sarah A. Kent: *Writing the Yugoslav Wars: English-Language Books on Bosnia (1992–1996) and the Challenges of Analyzing Contemporary History*, in: *The American Historical Review*, Vol. 102, No. 3 (1997), S. 1085–1114; Lene Hansen: *Security as Practice. Discourse analysis and the Bosnian war*, London 2006; Anja Liedtke: *Zur Sprache der Berichterstattung in den Kriegen am Golf und in Jugoslawien*, Frankfurt am Main 1994; Alexander S. Neu: *Die Jugoslawien-Kriegsberichterstattung der Times und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Ein Vergleich*, in: *Demokratie, Sicherheit, Frieden*, Bd. 166, Hamburg 2004; Reiner Grundmann, Dennis Smith, Sue Wright: *National Elites and Transnational Discourses in the*

den Forschungskontext um eine bildhistorische und bildanalytische Untersuchung zur visuellen Darstellung und Wahrnehmung des Bosnienkrieges.⁵⁴ Der Kontext besteht auf der einen Seite in der Brutalität der angewandten Kriegsführung, der abwartenden, aus der Ferne teilnehmenden oder auch durch eigene Blauhelmtuppen direkt beteiligten Haltung der europäischen Staaten, die einen Krieg „vor ihrer Haustüre“ nicht mehr für möglich gehalten hatten. Andererseits kommen hinsichtlich der Visualisierung die Verleihung von Medienpreisen wie beispielsweise dem *World Press Photo Award* an zahlreiche Fotojournalistinnen und -journalisten hinzu sowie die beweisführende Verwendung von Kriegsphotografien vor dem Haager Kriegsverbrechertribunal. Diese Kontexte gilt es jeweils von den Fotos ausgehend zu erschliessen – nicht umgekehrt.

Eine Herausforderung bei der Einordnung der Fotografien, mit der sich auch die zeitgenössischen Medien konfrontiert sahen, ist die Frage, wer eigentlich gegen wen kämpfte, denn je nach Übersichtlichkeit der Gemengelage entsteht bisweilen der Eindruck eines Krieges, in dem im Grunde jeder gegen jeden kämpfte. Daraus folgt u. a. die sowohl in der zeitgenössischen Berichterstattung übliche als auch in der Forschung geführte Bezeichnung des Bosnienkriegs als „Bürgerkrieg“.⁵⁵

Balkan War: A Comparison between the French, German and British Establishment Press, in: *European Journal of Communication* 15, 3 (2000), S. 299-320; Sibylle Bauschinger: Der gedruckte Krieg. Zur Berichterstattung über den Jugoslawienkonflikt (1993–1995) in taz und FAZ, in: AVN (Augsburger Volkskundliche Nachrichten) Jg. 13, H. 26 (2007), o. Seitenangabe; Ana Sikima: Der Balkankrieg im Spiegel der österreichischen Presse, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Publizistik und Kommunikationswissenschaft, Wien 2009; Eva Reder: Der Krieg in Ex-Jugoslawien 1991–1995 in den Ö1-Journalen, österreichische Mediathek, <https://www.mediathek.at/journale/journaleaufsaetze/der-krieg-in-ex-jugoslawien-1991-1995-in-den-oe1-journalen/> (08.02.2019)

⁵⁴ Dass Fragen nach der Vermittlung und Wahrnehmung in Bezug auf den Krieg im ehemaligen Jugoslawien zunehmend relevant für die Geschichtswissenschaft sind, zeigt u. a. die Tagung an der Humboldt-Universität Berlin von 2012, auf der sich Südosteuropa-Forschende nicht nur mit Ursachen und Auswirkungen des Krieges, sondern insbesondere mit dessen Wahrnehmung und Deutung in den anderen europäischen Staaten beschäftigten. Vgl. den Tagungsbericht von Đorđe Tomić: „Haben die Kriege in Jugoslawien die Wahrnehmung gesellschaftlicher Konflikte verändert? Debatten und Projektionen in Deutschland und Frankreich.“

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?pn=tagungsberichte&id=4565> (10.01.2013) sowie die Tagungsreihe 2018/19 der Fachhochschule Nordwestschweiz FHNW „Erinnerung – Verantwortung – Zukunft. Die Jugoslawienkriege in Geschichtskultur und Geschichtsvermittlung“ <http://web.fhnw.ch/plattformen/evz> (08.02.2019) Vgl. den Tagungsbericht von Béatrice Ziegler, Julia Thyroff: Jugoslawienkriege und Geschichtskultur. Vergangenes Unrecht, Umgangsweisen und Herausforderungen. <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7664> (11.02.2019)

⁵⁵ Sabina Ferhadbegović, Brigitte Weiffen (Hrsg.): Bürgerkriege erzählen. Zum Verlauf unziviler Konflikte, Konstanz 2011. Diese Sichtweise ist nicht unumstritten, denn einerseits wird kritisiert, dass sie die Dimension des Krieges als ein Krieg zwischen den neu entstandenen und international anerkannten Staaten unterschlägt, und dass andererseits Europa mithilfe dieser Begrifflichkeit versucht habe, den kriegerischen Konflikt von sich fernzuhalten und als rein innerstaatliche jugoslawische Angelegenheit zu behandeln. Insbesondere weisen Ozren Žunec und Tarik Kulenović in ihrer aufschlussreichen, wenn auch stellenweise bedingt unparteiischen Schilderung darauf hin, dass nicht von einem klassischen Bürgerkrieg die Rede sein könne; ein grosserblock, der mithilfe der Jugoslawischen Volksarmee die Annektierung von Teilen Kroatiens und die Zerschlagung des souveränen bosnischen Staates anstrebte, habe dort als Aggressor einer labilen Koalition aus Kroaten und Muslimen gegenübergestanden. Ozren Žunec, Tarik Kulenović: Die

Ohne die Begriffsdiskussion zu vertiefen, bleibt darauf hinzuweisen, dass die Bezeichnung als Bürgerkrieg für den bosnischen Kontext, in dem unterschiedliche Interessen und wechselnde Allianzen sich bald zu einem unübersichtlichen Wirrwarr vermengten, stellenweise verkürzend erscheint. Ebenso wenig kann es hier darum gehen, den gesamten Verlauf, die wechselnde Stärke einzelner Truppen und Allianzen sowie deren Kriegsziele detailliert nachzuzeichnen.⁵⁶ Da diese Konstellationen den Rahmen bilden, in dem die Fotografien schliesslich zu situieren sind, werden der eingehenden Beschäftigung mit den Kriegsfotografien einige skizzenhafte Ausführungen zu den Kriegführenden und den militärischen Fronten vorangestellt.⁵⁷

Der Bosnienkrieg in ereignisgeschichtlicher Perspektive

In Bosnien war 1992 das staatliche Gewaltmonopol in mehrere Teile zerfallen. Die formale Unabhängigkeitserklärung der „Serbischen Republik“ erfolgte im Januar 1992, im Sommer 1992 riefen die Kroaten das unabhängige Territorium der „Kroatischen Gemeinschaft Herceg-Bosna“ aus, und im September 1992 erklärte sich die muslimische „Autonome Region Westbosnien“ für unabhängig. Die Souveränität der Regierung in Sarajevo war demnach bereits zu Beginn der international anerkannten Unabhängigkeit des bosnischen Staates begrenzt. Dieser Fragmentierung folgten in den einzelnen Teilen die Errichtung territorialer Sicherheitssysteme in Form von Armeen, Milizen und paramilitärischen Verbänden.⁵⁸

Die einzelnen Kriegsparteien sind nur auf den ersten Blick entlang ethnisch-nationaler und religiös-konfessioneller Trennlinien auseinanderzuhalten. Die bosnischen Kroaten vornehmlich aus der Herzegowina und der nördlichen Provinz Posavina strukturierten sich im „Kroatischen Verteidigungsrat“ (Hrvatsko vijeće obrane, HVO) als eigene Militärmacht. Anfangs waren sie lokal und in milizähnlichen Formationen organisiert, später gingen sie in einheitlichen militärischen Verbänden auf.⁵⁹ Sie erfuhren Zulauf von Kroaten aus der kroatischen Armee (Hrvatska Vojska,

jugoslawische Volksarmee und ihre Erben. Entstehung und Aktionen der Streitkräfte 1991–1995, in: Dunja Melčić (Hrsg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, 2. erw. Aufl., Wiesbaden 2007, S. 377–400, hier S. 377.

Bedenkt man beispielsweise die Waffenlieferungen, die trotz Waffenembargo aus dem umliegenden Ausland in die Kriegsregion geschafft worden waren, die freiwilligen ausländischen Söldner, die sich an den Kämpfen beteiligten oder die direkte militärische Unterstützung, die die bosnisch-serbischen Truppen von Belgrad oder die kroatische Armee von den USA erhielten, scheint die Bezeichnung Bürgerkrieg tatsächlich unzutreffend.

⁵⁶ Dies wurde von der Forschung auch bereits geleistet. Im Folgenden stütze ich mich hauptsächlich auf die Forschungsergebnisse von Marie-Janine Calic, die bereits 1995 mithilfe vielfältiger Quellen die Zusammensetzung der Kriegsparteien untersucht hat. Vgl. Calic, *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*.

⁵⁷ Weitere ereignisgeschichtliche Kontextualisierungen kommen an gegebener Stelle auch im Rahmen der einzelnen Bildanalysen zur Sprache.

⁵⁸ Calic, *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*, S. 90f.

⁵⁹ Žunec, Kulenović, *Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben*, S. 389.

HV) sowie aus diversen Freiwilligenverbänden und erhielten Unterstützung von der kroatischen Regierung in Zagreb. Ab Ende 1992 kämpften auf der Seite der bosnischen Kroaten rund 70'000 Soldaten gegen serbische Streitkräfte.⁶⁰ Die bosnisch-serbischen Einheiten hatten nach dem Rückzug der Jugoslawischen Volksarmee (Jugoslovenska Narodna Armija, JNA) aus Bosnien im Mai 1992 einen Grossteil des Kriegsgerätes sowie fast den gesamten Generalstab in ihre Truppen übernommen.⁶¹ Die Armee der Republika Srpska (Vojska Republike Srpske, VRS) war im Bosnienkrieg die erste und am besten ausgerüstete Privatarmee – ab April 1994 bestand sie aus rund 100'000 Männern aus Bosnien und aus Serbien und Montenegro sowie aus Kriegsfreiwilligen aus Russland, der Ukraine und Bulgarien. Faktisch unterstand sie dem Generalstab in Belgrad und erhielt von dort finanzielle, logistische und militärische Unterstützung.⁶² Beide „Grossgruppen“ verfolgten das Kriegsziel, das bosnische Territorium unter sich aufzuteilen. Die bosnischen Muslime hielten Ende 1993 noch gerade 20 Prozent des bosnischen Staatsgebietes, was v. a. auf ihre schlechte Ausrüstung zurückzuführen ist. Sie verfügten anfänglich nur über „militärähnliche Kampftruppen“ und formierten erst allmählich besser aufgestellte Einheiten, die, hervorgehend aus der bosnischen Territorialverteidigung, nicht ausschliesslich Muslime, sondern auch Serben und Kroaten rekrutierten. Zusammen mit Freiwilligen aus islamischen Ländern (Schätzungen reichen von 600 bis 4000) erreichte die seit Mai 1992 formal konstituierte Regierungsarmee Bosnien-Herzegowinas (Armija Republike Bosne i Hercegovine, ARBiH) im Laufe des Krieges eine Stärke von ca. 80'500 Mann.⁶³

Allerdings waren die einzelnen Kriegsparteien auch in sich verschachtelt und verfeindet: So schlugen sich 1993 bosniakische Kämpfer um Alija Izetbegovićs politischen Kontrahenten Fikret Abdić in Velika Kladuša/Bihać auf die Seite der bosnischen Serben und kämpften mit ihnen gegen bosnische Regierungstruppen um die „Autonome Provinz Westbosnien“. Die bosnische Armee kämpfte zunächst an der Seite der kroatischen Truppen, bevor zu Beginn des Jahres 1993 diese Allianz zerbrach, was zur „Front innerhalb der Front“ oder zum „Krieg im Kriege“⁶⁴ führte. Erst ab Anfang 1994 und nach der Gründung der kroatisch-muslimischen Föderation im März 1994 kämpften die beiden Armeen wieder Seite an Seite.⁶⁵ In den zahlreichen belagerten Städten und

⁶⁰ Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 99f.

⁶¹ Zur Rolle der Jugoslawischen Volksarmee im Bosnienkrieg vgl. Ebd., S. 105; Žunec, Kulenović, Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben, S. 377-400.

⁶² Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 98f.

⁶³ Ebd., S. 100.

⁶⁴ U. a. Roy Gutman: Augenzeuge des Völkermords. Reportagen aus Bosnien, Göttingen 1994, S. 239.

⁶⁵ Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 107.

Dörfern waren zudem jeweils Zivilistinnen und Zivilisten aller ethnischen Gruppen eingeschlossen und harrten gemeinsam in den Kellern aus bzw. verteidigten Seite an Seite die Stadt.⁶⁶

Alle Kriegsparteien importierten trotz des UNO-Waffenembargos grosse Mengen an Rüstungsgütern.⁶⁷ Aber es wurden auch Waffen und Munition im Land selber hergestellt: 55 Prozent aller Rüstungsbetriebe und Munitionsvorräte des ehemaligen Jugoslawien befanden sich auf bosnischem Staatsgebiet.⁶⁸ In Titos Militärkonzept der „allgemeinen Volksverteidigung“ war Bosnien eine Schlüsselrolle zugekommen: Basierend auf den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs sollte im Falle eines Angriffs von aussen der Verteidigung des Landesinneren Priorität zukommen. Von den bosnischen Bergen aus sollte in einem langanhaltenden Guerillakrieg Jugoslawien zu verteidigen und zurückzuerobern sein.⁶⁹ Deshalb war während der Jahre nach 1945 in die dortige Industrie investiert und ein Grossteil der Waffendepots auf bosnischem Boden verteilt worden. Neben der regulären Armee hatte die in der Tradition des Partisanenkampfes stehende militärische Strategie auf kurzfristig abrufbare Einheiten zur Territorialverteidigung gesetzt, was bedeutete, dass Waffen zum einen in diesen lokalen Depots, zum anderen bei Zivilisten zu Hause aufbewahrt worden waren.⁷⁰ Im Umgang mit der vorhandenen Waffentechnik waren die Menschen vertraut, da „die meisten Angehörigen der Krieg führenden Armeen ihre Grundausbildung während des Wehrdienstes in der JNA durchlaufen“⁷¹ hatten.

Die hier nur skizzierte Konstellation macht im Ansatz nachvollziehbar, wie es in den 1990er Jahren geschehen konnte, dass viele Kriegsteilnehmende „direkt von zu Hause mobilisiert“ wurden – „[W]eder Alter noch Geschlecht stellten einen Hinderungsgrund dar, alle Arten Uniformierter und Nichtuniformierter griffen zu den Waffen.“⁷² Und viele dieser unmittelbar Rekrutierten kämpften in Zivil.

Neben sich fortlaufend formierenden regulären Einheiten prägten zahlreiche paramilitärische Verbände und Milizen das Kriegsgeschehen an allen Fronten. Laut Bericht an den UNO-Sicherheitsrat operierten in Bosnien zwischen 1991 und 1993 neben regulären Armeen und Polizei mindestens 83 paramilitärische Banden. Die internationalen Beobachter zählten 56 serbische (mit bis zu 40'000 Kämpfern), 13 kroatische (mit bis zu 20'000 Kämpfern) und 14

⁶⁶ So schreibt u. a. der Journalist Chris Humbs in seinem *Stern*-Artikel über Goražde von serbischen Bewohnern, die zusammen mit den Muslimen gegen die serbische Belagerung kämpften. Chris Humbs: Der Pfad des Weißen Todes, in: *Stern* Nr. 14, 01.04.1993, S. 20-28, hier S. 23f.

⁶⁷ Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 101.

⁶⁸ Ebd., S. 98. Die wichtigsten militärindustriellen Fabriken befanden sich in Sarajevo, Goražde, Zenica, Novi Travnik, Tuzla und Banja Luka. Vgl. Ebd., S. 101.

⁶⁹ Žunec, Kulenović, Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben, S. 388f.

⁷⁰ Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 98.

⁷¹ Žunec, Kulenović, Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben, S. 389.

⁷² Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 102.

bosniakische (mit bis zu 6000 Kämpfern).⁷³ Diese Milizen rekrutierten auch Söldner aus Kroatien, Serbien, Russland und anderen Ländern.⁷⁴ Alle diese Verbände gingen mit grosser Grausamkeit insbesondere gegen die Zivilbevölkerung vor.⁷⁵

Die Zusammensetzung solcher irregulären Einheiten nahm sich indessen sehr divers aus: Ihnen schlossen sich ehemalige Armeeingehörige an, Mitglieder der Territorialverteidigung und lokaler Polizeieinheiten, Zivilisten, Kriminelle, Hooligans, Emigranten sowie ausländische Freiwillige und Söldner. Ebenso durchsetzt war ihre Kommandostruktur: „Einige Einheiten waren in eine einheitliche Befehlsstruktur eingebunden, andere agierten mehr oder minder autonom unter dem Kommando lokaler ‚warlords‘. Sie zogen marodierend durch die Dörfer, plünderten, brandschatzten, folterten, vergewaltigten und töteten.“⁷⁶ Jedoch handelte tatsächlich nur eine Minderheit vollkommen auf eigene Initiative, wie Calic betont. „Bei den meisten [...] handelte es sich strenggenommen gar nicht um Paramilitär, also um Einheiten, die selbständige Befehls- und Organisationsstrukturen besaßen [...]“⁷⁷ Vielmehr ist es mittlerweile ein Gemeinplatz, dass die Befehlsverhältnisse bloss vermeintlich anarchisch und folglich unkontrollierbar gewesen waren. So wurde bereits kurz nach Kriegsausbruch 1992 konstatiert, dass die jeweilige politische Führung durchaus eine effektive Kontrolle über militärische und zivile Strukturen ausübte.⁷⁸

Zu der langfristigen Entwicklung des Kriegs im 20. Jahrhundert, so stellt Bernd Hüppauf fest, gehört „die Wiederkehr einer archaischen Unterschiedslosigkeit: Kriegsgewalt und

⁷³ Holm Sundhaussen: Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, Wien u. a. 2014, S. 318; Adnan Alijagic: Die neue Kriegsführung. Der Bosnienkrieg im Fokus der Belagerung der Region von Bihac, 1992–1995, Hamburg 2014, S. 32f.

⁷⁴ Beispiele für paramilitärische Formationen sind u. a. die Kroatischen Verteidigungskräfte (*Hrvatske obrambene snage*, HOS), die „Weissen Adler“, Einheiten der Tschetnik-Bewegung, die „Serbische Garde“ und die Serbische Armee der Krajina (SVK). Vgl. Žunec, Kulenović, Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben, S. 389.

⁷⁵ War Crimes in Bosnia-Herzegovina. A Helsinki Watch Report, Human Rights Watch, New York u. a. 1992, <https://www.hrw.org/reports/pdfs/y/yugoslav/yugo.928/yugo928full.pdf> (26.03.2017)

⁷⁶ Vgl. Sundhaussen, Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, S. 318.

⁷⁷ Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 104.

⁷⁸ Ebd. Die Frage nach konkreten Strukturen irregulärer Einheiten spiegelt sich auch auf theoretisch-definitiver Ebene. Zunächst gelten als paramilitärische Verbände *per definitionem* bewaffnete Truppen, die aber nicht den eigentlichen Streitkräften eines Landes angehören. Dazu zählen sowohl Polizeitruppen, die im Gegensatz zu den militärischen als „offizielle Verbände“ gelten, als auch „quasi-staatliche“ oder „inoffizielle Paramilitärs“. Als Letztere werden irreguläre Verbände bezeichnet, die „mit Wissen, Duldung oder im geheimen Auftrag des Staates oder einzelner seiner Institutionen und Repräsentanten gegen tatsächliche oder angebliche Feinde im Inneren agieren.“ Das Handeln solcher inoffizieller oder offizieller, aber nicht direkt dem Militär zuzuordnender Einheiten sei meist ausserhalb der Legalität anzusiedeln und von grosser Willkür und Gewalt gegen Zivilisten geprägt. Ihr Tun legitimieren solche Verbände in der Regel mit Berufung auf eine angebliche Notwehrsituation von Gesellschaft und Staat, die das Bekämpfen bewaffneter und unbewaffneter Gegner erfordere. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Paramilit%C3%A4r> (26.03.2017)

Andrej Zgonjanin arbeitet in seiner Auswertung von Haager Gerichtsprotokollen heraus, dass die Ahndung von Verstössen gegen das Völkerrecht von der politischen Bereitschaft dazu abhängt, diese jedoch im ehemaligen Jugoslawien in vielen Fällen inexistent war. Vgl. Andrej Zgonjanin: Der Umgang mit Kriegsverbrechen im ehemaligen Jugoslawien 1991–1999, Wien 2018.

Verbrechen gehen grenzenlos ineinander über.⁷⁹ Auch Holm Sundhaussen merkt an, dass die ausufernde Gewalt in Bosnien mit „unserer Vorstellung von einem ‚klassischen‘ Krieg“⁸⁰ zunächst wenig zu tun hatte. Ein wichtiges Merkmal (wenn auch dezidiert keine „balkanische“ Besonderheit) bestehe darin, dass im Visier der Kriegshandlungen vor allem die Zivilbevölkerung stand, die den sogenannten ethnischen Säuberungen zum Opfer fiel und von Zwangsumsiedlungen, Bevölkerungsaustausch, Inhaftierungen, Demütigung und Ermordung betroffen war.⁸¹ Menschenrechtsverletzungen, Kriegsverbrechen und Völkermord als Taten „ethnischer Säuberung“ sind strafbar⁸² – und kein Thema, so konstatiert Calic, habe die deutsche Öffentlichkeit nach Ausbruch des Krieges im ehemaligen Jugoslawien so stark erschüttert wie das der Kriegsverbrechen.⁸³

Die Praxis der ethnischen Säuberung, wie sie in den jugoslawischen Kriegen betrieben wurde, bestand neben der Zerstörung von Häusern und der Infrastruktur u. a. in den Vertreibungen, den katastrophal geführten Gefangenenlagern und der massenhaften Vergewaltigung von Frauen. Alle am Bosnienkrieg beteiligten Parteien setzten „unter Einsatz von Gewalt und aller Arten von Einschüchterung“ auf diese brutalen „Methoden“ mit dem Ziel, „die Einwohner bestimmter

⁷⁹ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 212.

⁸⁰ Sundhaussen, *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten*, S. 335.

⁸¹ Ebd. S. 340f. 1992 wurde der Begriff „ethnische Säuberung“ in Deutschland zum „Unwort des Jahres“ gewählt. Holm Sundhaussen hält anhand eines Eintrags im Brockhaus von 2001 fest, dass der Begriff mit dem Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien aufkam. Wie im Deutschen, so werde auch das englische Pendant „ethnic cleansing“ oder in serbischen Medien „etničko čišćenje“ mit Anführungsstrichen oder dem Zusatz „sogenannt“ benutzt. In Form von „(unfreiwilliger) Assimilation, von Animation zur Flucht, durch Umsiedlung, Vertreibung oder Genozid sowie durch Beseitigung oder Zerstörung der kulturellen Denkmäler und sonstiger Überreste“ wird eine „als fremd definierte Bevölkerungsgruppe auf einem bestimmten Territorium aufgrund ihrer Ethnizität zum Verschwinden“ gebracht. Vgl. Holm Sundhaussen: „Wir haben nur Missverständnisse geklärt“. Die Krisenregion Balkan, in: Bernhard Chiari, Gerhard P. Gross (Hrsg.): *Am Rande Europas? Der Balkan – Raum und Bevölkerung als Wirkungsfelder militärischer Gewalt*, München 2009, S. 27-45, hier S. 36f. Vgl. auch Ulf Brunnbauer, Michael Esch, *Einleitung: Ethnische Säuberungen in Ostmittel- und Südosteuropa im 20. Jahrhundert*, in: Dies. (Hrsg.): *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 7-20. Auf ethnische Säuberungen als Teil der Kriegsführung wird in Kapitel 4 *Ikono-graphie der Zivilen Not* näher eingegangen.

⁸² Seit den Genfer Konventionen vom 12. August 1949 und den Zusatzprotokollen von 1977 und 2005 werden als Kriegsverbrechen schwere Verstöße von Angehörigen eines kriegführenden oder sich in einem Bürgerkrieg befindlichen Staates gegen das völkerrechtliche Kriegsrecht und das humanitäre Völkerrecht verstanden. Die Konventionen schützen Personen, die nicht an der bewaffneten Auseinandersetzung beteiligt sind. Als schwere Verletzungen und somit als Kriegsverbrechen gelten u. a. die vorsätzliche Tötung, Folterung und unmenschliche Behandlung, vorsätzliche Verursachung grosser Leiden oder schwerer Beeinträchtigung der körperlichen Unversehrtheit, die Zerstörung und Aneignung von Eigentum sowie die rechtswidrige Verursachung schwerer Schäden unter der Zivilbevölkerung und die Verschleppung von Zivilpersonen.

<https://www.eda.admin.ch/eda/de/home/aussenpolitik/voelkerrecht/humanitaeres-voelkerrecht/genfer-konvention.html> (10.05.2017); <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/recht-a-z/22491/kriegsverbrechen> (10.05.2017)

⁸³ Calic, *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*, S. 120. Dieser Befund dürfte auch für das österreichische und das Schweizer Publikum gelten.

Gebiete, die ethnisch homogenisiert werden soll[t]en, zur Flucht zu bewegen.“⁸⁴ Dabei verstieß man gegen elementare Menschenrechte ebenso wie gegen internationale Kriegsführungskonventionen.⁸⁵ Die Leidtragenden waren hauptsächlich Zivilpersonen: Frauen, Kinder, Betagte wurden vertrieben, deportiert, vergewaltigt und exekutiert. Auch bei den Internierten in den Gefangenenlagern handelte es sich mehrheitlich nicht um Kriegsgefangene im eigentlichen Sinn, wie Gesandte der Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (KSZE) im September 1992 berichteten, sondern um „Zivilisten aller Altersstufen und beiderlei Geschlechts, die als Geiseln in Haft kamen“.⁸⁶

Bereits kurz nach Kriegsbeginn erreichten das Ausland Nachrichten von gezielten und grossflächigen Vertreibungen der Zivilbevölkerung Bosnien-Herzegowinas. Als Experte für die UNO reiste Tadeusz Mazowiecki im Herbst 1992 nach Bosnien, um Menschenrechtsverletzungen im Kriegsgebiet zu untersuchen. In einem Artikel in *Die Zeit* konstatierte er, dass die „ethnische Säuberung“ nicht Folge, sondern eigentliches Ziel dieses Krieges sei. Insbesondere die bosnisch-serbische Seite versuche unter Einsatz von Gewalt gegen die Zivilbevölkerung ethnisch homogene Regionen zu schaffen, indem sie die muslimische und kroatische Bevölkerung vertreibe. Mazowiecki betonte, dass in Bosnien-Herzegowina die Menschen aller Bevölkerungsgruppen leiden, dass jedoch die bosnischen Muslime die grössten Opfer zu beklagen hätten.⁸⁷

Abgesehen von ihrer jeweiligen nationalen und religiösen Zuordnung war im ehemaligen Jugoslawien eine riesige Masse an Menschen vom Verlust der Heimat betroffen. Bereits im Juni 1992, so gab die UN-Flüchtlingsorganisation UNHCR (United Nations High Commissioner for Refugees) an, befanden sich 1,4 Millionen Menschen Ex-Jugoslawiens auf der Flucht, und ein Jahr später, im Sommer 1993, waren es über vier Millionen.⁸⁸ Deutschland, Österreich und die Schweiz waren von den Vertreibungen insofern unmittelbar betroffen, als dass sie bosnische Flüchtlinge aufnahmen: Gemäss der österreichischen Medienservicestelle wurden in Österreich etwa 90'000 Personen aus Bosnien-Herzegowina aufgenommen. In Westeuropa hätten nur Deutschland (320'000) und Schweden (etwa 90'000) mehr Flüchtlinge aus Bosnien aufgenommen als Österreich. Dahinter folgten Italien (36'000), Dänemark (28'000) und die Schweiz (25'000).⁸⁹

⁸⁴ Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 123.

⁸⁵ Karl Kaser: Hirten, Helden und Haiduken. Zum Männlichkeitskult im jugoslawischen Krieg, in: *L'homme Z.F.G.* 3 (1992) 1, S. 155-162, hier S. 155.

⁸⁶ Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 134.

⁸⁷ Tadeusz Mazowiecki: Serbien trägt die grösste Schuld, in: *Die Zeit*, 11.12.1992, <http://www.zeit.de/1992/51/serbien-traegt-die-groesste-schuld> (09.05.2017) Auch Calic hält auf Basis ihrer Untersuchung mehrerer Berichte internationaler Beobachter fest, dass die meisten Vertreibungen von den bosnischen Serben ausgegangen seien. Calic, Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 127.

⁸⁸ Ebd., S. 121.

⁸⁹ http://medienservicestelle.at/migration_bewegt/2011/06/21/kriege-in-ex-jugoslawien-fuhrten-zu-drei-grosen-fluchtlingswellen/ (03.02.2019)

Die diplomatischen Friedensbemühungen der sogenannten Internationalen Gemeinschaft kamen derweil über die Jahre hinweg kaum vom Fleck, und die Stationierung der „Blauhelme“, die über keinen Kampfauftrag und eine entsprechende Ausrüstung verfügten, erwies sich letztlich als Desaster.⁹⁰ Der Journalist Roy Gutman weist darauf hin, dass die Europäische Gemeinschaft eine Wirtschaftsgemeinschaft „ohne institutionelle Verfahren zur Formulierung und Durchsetzung einer Aussenpolitik“ war.⁹¹ Sie konnte zwar Beobachter und Vermittler entsenden und Handels- und Waffenembargos verhängen, aber sie verfügte nicht über die Institutionen, um ein von ihr vermitteltes Abkommen mit Gewalt durchzusetzen. Nur die NATO, die im April 1993 den ersten Kampfeinsatz in ihrer Geschichte verzeichnete, war dazu in der Lage.⁹²

Die Bosnienkriegsberichterstattung an der Schnittstelle wissenschaftlicher Zugänge

Vor dieser ereignisgeschichtlichen Hintergrundfolie lässt sich die bislang erörterte Fragestellung unter Hinzuziehen eines weiteren Forschungsfeldes zuspitzen: Die Medienberichterstattung über Krieg erfolgt generell entlang gewisser Muster, die eine weite Forschungsumgebung rund um Medien, Krieg und mediale Formen der Kriegsberichterstattung beschäftigen.⁹³ In der Kriegsberichterstattung, so lautet der Kanon, bestehen im Kontext unterschiedlicher Kriege, die zu unterschiedlichen Zeiten stattfanden, strukturelle wie auch inhaltliche Ähnlichkeiten. Gemeinsame Merkmale und journalistische Erzählstrategien wie „Trivialisierung, Personalisierung, Simplifizierung, Pseudo-Dramatisierung, Emotionalisierung und Freund-Feind-Polarisierung“ werden zwar jeweils in unterschiedlichem Grad eingesetzt, sind aber für die Ausgerichtetheit und v. a. für die qualitative Beurteilung von Kriegsberichterstattung von grosser Bedeutung. Als

Die Bundeszentrale für politische Bildung Deutschland spricht von 350'000 „Kriegs- und Bürgerkriegsflüchtlingen“, die zum Teil ausserhalb des Asylbereichs, zum Teil in Überschneidung damit, seit dem Zerfall Jugoslawiens vermehrt aus dieser Region zuwanderten.

<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/56443/flucht-und-asyl-seit-1990>
(03.02.2019)

Das schweizerische Bundesamt für Migration identifiziert „drei Migrationswellen“ von Menschen aus Bosnien in die Schweiz, vgl.

<https://www.sem.admin.ch/dam/data/sem/publiservice/publikationen/diaspora/diasporastudie-bosnien-d.pdf> (03.02.2019)

⁹⁰ Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 348.

⁹¹ Gutman, Augenzeuge des Völkermords, S. 31.

⁹² Holm Sundhaussen: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten. Konstruktion, Dekonstruktion und Neukonstruktion von „Erinnerungen“ und Mythen, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Begleitband zur Ausstellung im Historischen Museum, Berlin 2004, S. 373-426, hier S. 424.

⁹³ Für einen Überblick insbesondere medienwissenschaftlicher Fragestellungen vgl. Martin Löffelholz, Christian F. Trippe, Andrea C. Hoffmann (Hrsg.): Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch, Konstanz 2008; Kurt Imhof, Peter Schulz (Hrsg.): Medien und Krieg – Krieg in den Medien, Zürich 1995; Jens Baumgarten, Jens Jäger, Martin Knauer, Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.): Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg, Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung, Frankfurt am Main, 2003.

„Formen der journalistischen Konstruktion von Kriegen“ wurden und werden sie häufig analysiert (und kritisiert).⁹⁴

Legt man nun in Bezug auf den Bosnienkrieg, der als ein journalistisch aufwendig begleiteter Krieg gilt,⁹⁵ das Augenmerk nicht nur auf mediale Berichterstattungsstrategien der Vereinfachung, sondern zudem auf die Fotografie, die in ihrer unbewegten Zweidimensionalität selber dazu neigt, komplexe Sachverhalte zu vereinfachen und lediglich in der Lage ist, einzelne Aspekte und nicht den „Krieg an sich“ abzubilden,⁹⁶ scheint es gerade auch in Hinblick auf die Ursprünge des Konflikts, seinen komplizierten Verlauf sowie die wechselnden Allianzen und sich ständig verschiebenden Fronten lohnend zu untersuchen, wie sich die Nachrichten- und dokumentarische Fotografie demgegenüber verhielt.

Hierbei lässt sich an die bestehende Forschung zur Kriegsfotografie anschließen.⁹⁷ Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg erlebte die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem komplexen Verhältnis von Krieg und medialer Repräsentation eine ständig wachsende Aufmerksamkeit. Die moderne Kriegserfahrung⁹⁸ bewegte zahlreiche Forscherinnen und Forscher zu einer neuen Blickrichtung auf die Kriegsfotografie: Hatte die Fotografie als *die* technologische Errungenschaft des 19. Jahrhunderts bislang als ein Medium gegolten, das dem Zuschauer einen vermeintlich „authentischen“ Blick auf ein Kriegsgeschehen ermöglichte,⁹⁹ so schien nach 1914 die fotografische Dokumentation nicht mehr in der Lage zu sein, repräsentative Bilder von einem Krieg zu produzieren, der in der Wahrnehmung der Zeitgenossen in fragmentierte Einzelwirklichkeiten zerfiel.¹⁰⁰ In der Folge wurden die Technik der Kriegführung und jene der visuellen Berichterstattung zunehmend als aufeinander bezogene und aneinander gekoppelte Handlungen gedacht. Diese Tendenz verstärkte sich durch die Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg weiter. Seit den 1980er Jahren hält sich insbesondere in der Medientheorie die These, dass zwischen Krieg und Fotografie/Film bzw. zwischen der Technologie des Krieges und der Technologie der

⁹⁴ Martin Löffelholz: Hintergründe ausgeblendet. Wie Medien über Kriege und Krisen (nicht) berichten, in: Ders., Trippe, Hoffmann, Kriegs- und Krisenberichterstattung, S. 236-240, hier S. 238.

⁹⁵ Vgl. Martin Löffelholz: Krisen- und Kriegskommunikation als Forschungsfeld. Trends, Themen und Theorien eines hoch relevanten, aber gering systematisierten Teilgebiets der Kommunikationswissenschaft, in: Ders. (Hrsg.): Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert, Wiesbaden 2004, S. 13-57, hier S. 31.

⁹⁶ Sontag, Das Leiden anderer betrachten, S. 146f.

⁹⁷ Neben dem in der Folge ausgeführten Überblick zur Forschungsliteratur der Kriegsfotografie vgl. den Abschnitt zur Geschichte der Kriegsfotografie in Kapitel 2 *Illustrierte Presse und Kriegsfotografie*.

⁹⁸ Charakteristisch für moderne Kriege sind die seit dem 19. Jahrhundert industrialisierte Waffentechnik, der Einsatz disziplinierter und uniformierter Massenheere sowie moderner Kommunikationsmedien. Vgl. Paul, Bilder des Krieges, S. 59.

⁹⁹ Andreas Renner: Im Bild des Feindes. Oder wie für General Stessel' der russisch-japanische Krieg verloren ging, in: *Zeitenblicke* 10 (2011), Nr. 2, Absatz 1.

<http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Renner/index.html> (09.02.2019)

¹⁰⁰ Bernd Hüppauf: Kriegsfotografie; in: Wolfgang Michalka (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse, München 1994, S. 875-909, hier S. 876f.

visuellen Repräsentation eine spezifische Verwandtschaft besteht.¹⁰¹ Diesen Gedanken greift auch Susan Sontag auf, wenn sie die Verwandtschaft von Kamera und Schusswaffe aus dem Kriegskontext herausschält und den Akt des Fotografierens *per se* als potentiellen Akt der Gewalt fasst: „Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun [...]. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord – ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessener Mord.“¹⁰² In „Das Leiden anderer betrachten“ denkt Sontag umfassend über die Affekte nach, die das Betrachten von Bildern, die explizite Gewalt an Menschen zeigen, auslöst, und stellt die Repräsentation von Krieg ins Zentrum ihrer Überlegungen. Ihr Fazit lautet, dass kein Bild auch nur im Entferntesten einen Eindruck von der Wirklichkeit des Krieges vermitteln kann.¹⁰³

Seit den 1990er Jahren entwickelte sich die Geschichte der Kriegsberichterstattung und der Kriegsfotografie auch in unterschiedlichen Fachdisziplinen zu einem dynamischen Forschungsfeld. In zumeist kulturhistorischer Perspektive werden Erzeugung, Verbreitung und Wirkung von Kriegsbildern bzw. -fotografien diskutiert und Mechanismen der Zensur oder des Voyeurismus sowie die Frage nach dem informativen Gehalt von Kriegsbildern, nach der Ästhetisierung von Gewalt im Medium des Bildes oder nach der Geschichte der Wahrnehmung spezifischer Kriege untersucht.¹⁰⁴

Zur Erforschung der Visualisierungen von Kriegen seit dem Beginn der Moderne bis ins 21. Jahrhundert hat Gerhard Paul mit seiner Studie „Bilder des Krieges – Krieg der Bilder“ einen

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Sontag, *Über Fotografie*, S. 20.

¹⁰³ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 146f. Mit Sontags Überlegungen werde ich mich ebenfalls in Kapitel 1.4. *Zur bildanalytischen Praxis* beschäftigen.

¹⁰⁴ Dies verdeutlichen zahlreiche Studien zur Erzeugung, Verbreitung und Wirkung von Kriegsbildern bzw. Kriegsfotografien, von denen hier lediglich eine Auswahl genannt sei: Caroline Brothers: *War and Photography. A cultural history*, London u. a. 1997; Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998; Ute Daniel (Hrsg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 20. Jahrhundert*, Göttingen 2006; Heinz Loquai: *Sprache des Krieges, Bilder des Krieges – Medien als Kriegstreiber: Jugoslawien, Irak, Iran*, in: Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung unter der Leitung von Thomas Roithner (Hrsg.): *Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus*, Wien 2007, S. 56-74; Hermann Nöring, Thomas F. Schneider, Rolf Spilker (Hrsg.): *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*, Göttingen 2009; Claudia Glunz, Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Wahrheitsmaschinen. Der Einfluss technischer Innovationen auf die Darstellung und das Bild des Krieges in den Medien und Künsten*, Göttingen 2010; Søren R. Fauth, Kasper Green Krejberg, Jan Süselbeck (Hrsg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2012; Felix Reer, Klaus Sachs-Hombach, Schamma Schahadat (Hrsg.): *Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen*, Köln 2015.

Trotz dieser wachsenden Aufmerksamkeit finden sich konkret noch kaum wissenschaftliche Untersuchungen zum Wechselverhältnis von Krieg, Kamera und Zuschauer, worauf Ute Daniel hinweist. Ein Betätigungsfeld für künftige Forschung bilden zudem wissenschaftliche Analysen zur medialen Repräsentation spezifischer Kriege bzw. zur Beziehung von Medien, Bildern und Krieg in konkreten historischen Konstellationen. Vgl. Ute Daniel: *Einleitung*, in: Dies., *Augenzeugen*, S. 7-22, hier S. 8.

entscheidenden Beitrag geleistet.¹⁰⁵ Paul rückt die Frage nach dem Stellenwert von Bildern für das kulturelle Gedächtnis in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Beginnend bei der Darstellung von Kriegen im 19. Jahrhundert untersucht Paul die interessengesteuerte Bebilderung von Konflikten über das gesamte 20. Jahrhundert bis zu den Terroranschlägen vom 11. September 2001 in den USA. Unter anderem untersucht er auch die Darstellung des Kosovokriegs in westlichen Medien; die mediale Repräsentation der NATO-Beteiligung interpretiert Paul als „High-Tech-Krieg“ und damit als Fortsetzung des Golfkriegs von 1991.¹⁰⁶ Auf den zeitlich dazwischenliegenden Bosnienkrieg geht er indes nicht ein. Dieser habe aber in vielerlei Hinsicht den Verlauf und die Berichterstattung aus dem Kosovo vorbereitet, wie Wunsch Gaarmann in ihrer Studie nicht zu bildlichen, sondern zur textlichen Presseberichterstattung über beide Konflikte darlegt.¹⁰⁷

In ihrem bereits zitierten Aufsatz „Die Rückkehr der Kriegsfotografie“ thematisiert die Medien- und Politikwissenschaftlerin Nicole Wiedenmann explizit die Bilder aus dem Krieg im ehemaligen Jugoslawien, u. a. auch in Bosnien. Sie greift das enge Verhältnis von Krieg und Fotografie auf und spricht mit Blick auf den Jugoslawienkrieg von einer „Renaissance“ der Kriegsfotografie. Als Referenzgrösse dieser Aussage dient ihr wiederum die „westliche“ Kriegsberichterstattung über den Zweiten Golfkrieg, in der der Fotojournalismus eine marginale Rolle gespielt habe.¹⁰⁸ Entscheidend ist die theoretische Reflexion, dass Kriegsbilder weniger Einblick in eine „vorfotografische Realität eines [...] Kriegsgeschehens, als vielmehr in den jeweiligen gesellschaftlichen Diskursstand, [...] mithin: in die Konstruktion eines Wirklichkeitsbildes vom Krieg“ geben.¹⁰⁹ So liege aus konstruktivistischer Perspektive ein Missverständnis vor, wenn Fotografien als Repräsentationen von „Wirklichkeit an sich“ verstanden werden – wie es noch heute häufig die Wahrnehmung von Kriegsfotografie bestimmt. Bilder sind, so Wiedenmann, ebenso wie Texte Bestandteil einer diskursiven Realität, und Kriegsbilder geben in erster Linie Einblick in die über das Kriegsgeschehen geführten gesellschaftlichen Diskurse, nicht in das Kriegsgeschehen selber. Hinsichtlich seiner Darstellung interpretiert Wiedenmann den Jugoslawienkrieg der 1990er Jahre schliesslich als Gegenpol des Zweiten Golfkriegs: Während die kriegsführenden Alliierten bemüht gewesen seien, in der medialen – vornehmlich filmischen – Inszenierung des Konflikts in Kuwait das Bild eines chirurgisch präzisen Eingriffs zu vermitteln, erweise sich diese Attribuierung für den Jugoslawienkrieg als nicht (mehr) zutreffend. Im Sinne der oben ausgeführten Koppelung von Kriegstechnik und der Technik der medialen Vermittlung stehe der Jugoslawienkrieg vielmehr für den Entwurf eines „anachronistischen Krieges“, dessen

¹⁰⁵ Paul, *Bilder des Krieges*.

¹⁰⁶ Ebd., S. 422.

¹⁰⁷ Wunsch Gaarmann, *The War in Our Backyard*, S. 267.

¹⁰⁸ Wiedenmann, *Die Rückkehr der Kriegsfotografie*, S. 42.

¹⁰⁹ Ebd., S. 36.

Schützengräben, Todeslager und Massengräber Zeichen einer „prä-modernen [...] Kriegsführung“ darstellten.¹¹⁰

An die von Wiedenmann angestellten einschlägigen Überlegungen zur Kriegsfotografie aus Bosnien schliesst mein eigener Zugang insofern an, als der von ihr skizzierte Anachronismus sowie die Frage nach der Wechselbeziehung zwischen westlichen Kriegsbildern und öffentlichem Kriegsdiskurs hinsichtlich des Jugoslawienkriegs die bereits ausgeführte Fragestellung inspirieren. Auch vor dem Hintergrund weiterer Arbeiten, die sich mit verschiedenen Diskursen über den Bosnienkrieg und dem Umgang mit Kriegsfotografien auseinandersetzen,¹¹¹ steht in Bezug auf die untersuchten Fotografien nicht die Frage im Mittelpunkt, inwiefern sie „die Wirklichkeit“ abbildeten, inszenierten oder gar verfälschten.¹¹² Vielmehr gilt es, in einem reflektierten Umgang mit Fotografie der Medienrealität des Bosnienkriegs und seiner visuellen Signatur auf die Spur zu kommen. Dieser entfaltet seine schockierende Wirkung nicht nur vor dem Hintergrund der Bilder aus dem kurz zuvor ausgetragenen Golfkrieg,¹¹³ sondern auch durch die geografische Nähe Bosniens zu den hier untersuchten Presselandschaften. Umso dringlicher scheint eine Analyse unterschiedlicher Ebenen der Perzeption und der bildlichen Vermittlung dieses Krieges sowie deren Einfluss auf die europäischen Gesellschaften.

Zur Dramaturgie der Arbeit

Der methodologische Forschungskontext, der sich im Forschungsstand zur *Visual History* bündeln lässt, ist Gegenstand des ersten Kapitels *Material und Methode*.¹¹⁴ Hier wird zuerst die Quellengrundlage beleuchtet, und die Periodika, denen die untersuchten Fotografien entnommen sind, werden vorgestellt und charakterisiert. Danach wird der gewählte Zugriff auf das Bildmaterial dargelegt: Für die Ermittlung von Bild- und Darstellungsmustern sowie des ikonographischen Gehalts der Pressefotografien werden methodische Ansätze aus der historischen Bildforschung

¹¹⁰ Ebd., S. 42.

¹¹¹ U. a. Tanja Zimmermann: Medien im Ausnahmezustand. Performanz und Simulakrum im Bild des Jugoslawienkrieges, in: TRANS, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 17, März 2010. http://www.inst.at/trans/17Nr/6-8/6-8_zimmermann17.htm (09.01.2013); Dies., Ein Kriegsfoto aus Bosnien; Jürgen Brokoff: „Nichts als Schmerz“ oder mediale „Leidenspose“? Visuelle und textuelle Darstellung von Kriegsoffern im Bosnienkrieg (Handke, Suljagić, Drakulić), in: Fauth, Krejberg, Süselbeck, Repräsentationen des Krieges, S. 163-180.

¹¹² Frank Becker weist darauf hin, dass man auch als Historiker nicht über eine verifizierte Wirklichkeit verfüge, die sich ohne weiteres gegen jedwede Inszenierungen der Medien ausspielen liesse. Vgl. Frank Becker: Deutschland im Krieg 1870/71 oder die mediale Inszenierung der nationalen Einheit, in: Nöring, Schneider, Spilker, Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg, S. 138-153.

¹¹³ Im Sinne eines konkreten historischen Vergleichs liessen sich die Bilder aus dem Jugoslawienkrieg z. B. auch Fotografien aus dem Tschetschenienkrieg (1994–1996) oder dem Krieg in Syrien (seit 2011) gegenüberstellen, was eine Reihe von Gemeinsamkeiten in der medialen Vermittlung offenlegen dürfte.

¹¹⁴ Für eine wissenschaftsgeschichtliche Einführung sowie in Fragestellungen und methodische Zugänge der Visual History siehe Gerhard Paul (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.

und Kunstgeschichte fruchtbar gemacht.¹¹⁵ In Einzelbildanalysen eignen sie sich für Fragen nach dem *Wie* der formalen Komposition und nach Bezügen zu traditionellen Ikonographien bzw. Kriegskonographien,¹¹⁶ während die seriell-ikonographische Analyse im Sinne einer Frage nach dem *Was* Aussagen darüber zulässt, welche Ereignisse intensiv und welche Kontexte seltener visualisiert wurden.¹¹⁷ Daraus leiten sich schliesslich die im untersuchten Bildbestand identifizierten thematischen und motivischen Leitnarrative ab. Als vier grundlegende Bildthemen strukturieren sie die gesamte Erzählung. Dadurch kann auch dem zentralen Anliegen, anstelle einer Anwendung vorgefasster Thesen auf die Fotografien, vom Bild selbst auszugehen und das theoretisch erarbeitete Raster der Bildinhalte zum Sprechen zu bringen, Folge geleistet werden: Der Aufbau der Arbeit geht aus dem Bildmaterial selber und seinen motivischen Schwerpunkten hervor.¹¹⁸

Die in Kapitel 2 *Illustrierte Presse und Kriegsfotografie* gesammelten Erkenntnisse und Überlegungen dienen dem Vorhaben als Basis – denn die Frage nach Kriegsfotografie, so konstatiert Hüppauf, „führt unvermeidlich in die Geschichte der Medien. [...] Für das Kriegsbild gibt es kein ausserhalb der Medien.“¹¹⁹ Illustrierte (Nachrichten-)Presse und Pressefotografie benötigen eine historische und medienspezifische Verortung, bevor sie in der Folge als (Re-)Präsentationsfläche von Krieg und Kriegsfotografie zu reflektieren sind.

In den untersuchten Bilderserien treten verschiedene visuelle Erzählstränge zutage. Sie prägten als *Ikonographien des Bosnienkriegs* die fotografische Berichterstattung und werden auf unserer Suche nach einer „visuellen Signatur“ in je einem Kapitel verfolgt. Zur Eingrenzung fokussiere ich innerhalb jeder ikonographischen Verortung auf ein spezifisches Thema. Weitere Stränge werden als Ansätze lediglich genannt und vorskizziert. So nimmt die *Ikonographie der Kriegsführung* die am Krieg direkt beteiligten Akteure in den Blick, und in den Analysebeispielen werden Bilder herausgegriffen, die das konkrete Kampfgeschehen im Bosnienkrieg thematisieren. In Kapitel 4

¹¹⁵ Für zentrale Fragen zu Bildlogik, Bildsemantik, *pictorial turn*, Bild und Macht, Methoden der Bildwissenschaft, Argumentation durch und Betrachten von Bildern etc. vgl. Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005; Ders. (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006.

¹¹⁶ Vgl. Gerd Blum, Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra: *Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: Eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel. Die Fotografie *Terror of War* von Nick Ut (Vietnam, 1972)*, in: Josef Früchtel, Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“*, Hamburg 2007, S.117-152, hier S. 126.

¹¹⁷ Bisweilen ist auch von „gluts and gaps“, von Überschuss und Lücken, die Rede: Der Begriff bezeichnet eine Strategie, nach welcher ein Medium nur bestimmte Aspekte eines Themas betont, die demnach konstitutiv für die Konstruktion der (Presse-)Wirklichkeit ist, während dem Ausgelassenen keine Bedeutung zukommt. Vgl. Baleva, *Bulgarien im Bild*, S. 28f.

¹¹⁸ Somit folgt meine Erzählung weder der Chronologie des Kriegsverlaufs, noch einer Ordnung verschiedener „Bildsorten“ – beispielsweise wäre es auch durchaus denkbar, das Material nach Ereignissen oder Verwendungskriterien wie Titelbilder, Collagen, Bildreportagen, Funkbilder/Agenturfotos etc. zu sortieren.

¹¹⁹ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 117f.

zur *Ikongraphie der zivilen Not* werden die Themen Lagerhaft, Gewalt an Frauen sowie Hunger, Verwundung und Tod gefasst, um in der vertieften Analyse Bilder von Flucht und Vertreibung zu untersuchen. Die *Ikongraphie der urbanen Architektur* macht in Kapitel 5 die Zerstörung der Stadt als Lebensraum sichtbar, und es wird in Ansätzen über Trümmerbilder, Krankenhäuser und Friedhöfe nachgedacht. Exemplarisch steht in diesem Kontext eine Bilderserie von Bosniens Brücken, die als eigener Bildtypus auf regionale Spezifika und sich überlagernde Bedeutungsschichten hin untersucht wird.

Die *Ikongraphie der Belagerung* rundet die Quellenanalyse ab. Sarajevo rückt als prominentestes Thema der gesamten Bosnienberichterstattung ins Zentrum, und Bilder vom Alltag in der Agonie, von Sarajevos Kindern und vom Tod in der Stadt geraten in den Blick. Sie machen deutlich, dass in den Fotografien aus der belagerten Hauptstadt sämtliche in den vorhergehenden Kapiteln behandelten Erzählstränge zusammenfinden: Das unmittelbare Gefecht, die Not der Zivilbevölkerung und die Zerstörung urbanen Lebensraums erscheinen gebündelt als wesentliche Aspekte der visualisierten Kriegserfahrung. Anhand der untersuchten Bilderserie soll schliesslich die „ästhetische Kennung“ auf den Punkt gebracht werden.

Mit der Frage danach, was die Bilder vom Bosnienkrieg zeigten und wie, wird insgesamt ein Spannungsfeld betreten, das sich zwischen der Erforschung einzelner Bilder und Bildinhalte und der Bildverwendung und -rezeption auftut. Das Zusammenspiel von Form und Inhalt, das prinzipiell jeder Kommunikation zugrunde liegt,¹²⁰ gilt es innerhalb dieses Spannungsfeldes zu perspektivieren und weitestgehend bildimmanent zu entschlüsseln. Dabei kann nicht allen Bereichen, die das letztendliche Erscheinungsbild der Fotografien auf der medialen Oberfläche mitbestimmen, stets dieselbe Aufmerksamkeit entgegengebracht werden.¹²¹ So kommt es, dass sich die Fragestellung mal mehr in die eine, mal mehr in die andere Richtung bewegt – und mit Blick auf das zentrale Erkenntnisinteresse, eine visuelle Kennung offenzulegen, tendiert der Fokus in der Regel auf die Bilder und ihre Inhalte, weniger auf eine Medienkritik. Gleichwohl bin ich bestrebt, auch der konkreten Verwendung der jeweiligen Fotografie genügend Beachtung zu schenken, um auf der Grundlage einer fundierten Auseinandersetzung mit den Fotografien Aussagen über die Beschaffenheit und Qualitäten des Visuellen in den Printmedien zu treffen. Die Frage dabei ist dann – in Weiterführung des zuvor angestellten Gedankens und ebenfalls ganz im Sinne Maria Todorovas – weniger, „inwiefern diese Bilder die Realität widerspiegeln – sie widerspiegeln immer

¹²⁰ Vgl. Haller, Vorwort, S. 8f.

¹²¹ Auch in den weitgefächerten Diskurs der Medienwirkungsforschung soll nicht eingetreten werden, was u. a. auch eine andere Quellengrundlage erforderlich machen würde. Vgl. ebd.

Realität. Aber weshalb werden immer nur bestimmte Bilder herausgegriffen?¹²² Darüber hinaus: Inwiefern produzieren die Bilder selber eine Realität und bringen Wirklichkeit(en) hervor?

Es bleibt vorzuschicken, dass in der Arbeit zahlreiche Fotografien gezeigt werden; das vorliegende Manuskript umfasst rund 200 Abbildungen, von denen fast alle ausführlich besprochen werden – keines der Bilder ist reine Illustration. Es handelt sich fast durchgehend um öffentlich publizierte Fotografien und in der Regel nicht um Privataufnahmen, die hier unter allen Vorbehalten und im Kontext einer ausführlichen Reflexion gezeigt werden. Dem Thema geschuldet finden sich darunter Fotos, „die man nicht zeigt“¹²³ – sie bebildern Leid, Schmerz, Verletzung und Tod. Peter Geimer warnt ausdrücklich davor, dass insbesondere „die Präsentation von Schockbildern eine Art Eigenleben entfaltet, dessen Effekte schwer vorhersehbar sind.“¹²⁴ Mir ist bewusst, dass ich keinen Einfluss darauf habe, welche Reaktionen die Fotos bei Leserin und Leser hervorrufen – Geschocktsein, Ekel oder Abstumpfung lassen sich nicht steuern. Doch meine Argumentation kommt ohne die Bilder nicht aus; sie sind gleichermassen Ausgangspunkt und Ziel sämtlicher Überlegungen.

¹²² Maria Todorova: „Ein veredelter und lebendiger Balkan“, in: *WOZ* Nr. 46, 14.11.2013 <http://www.woz.ch/1346/maria-todorova/ein-veredelter-und-lebendiger-balkan> (07.02.2019)

¹²³ Peter Geimer: Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern, in: Katharina Sykora, Ludger Derenthal und Esther Ruelfs (Hrsg.): *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, S. 245-257; Ders.: Bilder, die man nicht zeigt. Über den schwierigen Umgang mit Schockfotos, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.07.2005, <https://www.nzz.ch/articleCX4CH-1.157136> (05.04.2018)

¹²⁴ Geimer, Fotos, die man nicht zeigt, S. 252.

1. MATERIAL UND METHODE

Indem sich die vorliegende Arbeit der Auswertung von illustrierten Presseerzeugnissen, genauer den darin publizierten Fotografien, widmet, verspricht sie einen Einblick in die Art und Weise, wie der Bosnienkrieg in den Jahren von 1992 bis 1995 in der internationalen Presse dargestellt wurde. Hierfür wurden die publizierten Bilder einem Sample von dreizehn unterschiedlichen Blättern entnommen. Neben den bereits in der Einleitung angestellten Überlegungen zur internationalen Reichweite der jeweiligen Medien erfolgte die Auswahl nach drei Kriterien: Es sollten erstens Medienerzeugnisse sein, die in ihrer Berichterstattung viel Bildmaterial einsetzten. Das führte zweitens dazu, dass insbesondere wöchentlich erscheinende Blätter wie Wochenzeitungen und Magazine, die in der Regel mehr Fotos publizierten als Tageszeitungen, für die Untersuchung in Frage kamen. Drittens wurde darauf geachtet, dass deren Verbreitung bzw. Auflagenstärke annähernd repräsentative Aussagen zulassen. Mit der Berücksichtigung einiger Leitmedien konnte dieses Kriterium erfüllt werden, während als Ergänzung einige Blätter mit eher lokalem Bezug oder einem Fokus auf kulturelle Themen Eingang in die Studie fanden.¹

Für das 21. Jahrhundert gilt zweifelsohne das Internet als *das* Leitmedium – es dient als weltumspannende Infrastruktur dem Austausch von Daten und Informationen in Echtzeit. In den 1990er Jahren existierte es hingegen noch als eigene Sphäre neben der echten Welt.² Innerhalb des Zeitraums von 1992 bis 1995 konnten allen dreizehn illustrierten Zeitungen und Magazinen insgesamt 3'418 publizierte Fotografien entnommen werden. In den im Laufe der Studie vorgenommenen Einzelanalysen dieser Pressefotografien werden ihnen je nach Verfügbarkeit Versionen und Äquivalente zur Seite gestellt, die sich heute im Netz u.a. bei grossen Bildanbietern wie *Getty Images* finden. Es werden aber auch Bildbände herangezogen, sogenannte *Coffee-table-Books*, wie im Verlagsgeschäft grossformatige Bücher und Bildbände von meist edler Aufmachung bezeichnet werden, die mit aufwändigen Fotografien und verhältnismässig wenig Text ausgestattet sind.³ Solche Bücher bereiteten auch den Bosnienkrieg – retrospektiv und dabei unterschiedlich zeitnah – in Hochqualitätsdruck und beeindruckendem Format für den heimischen Konsum auf

¹ Unter Leitmedien sind in der Printmedienlandschaft am Ende des 20. Jahrhunderts jene Medien zu verstehen, auf die sich Journalistinnen und Journalisten selbst wiederholt beziehen. In Deutschland waren das die *Süddeutsche Zeitung*, gefolgt vom *Spiegel*. Vgl. Maren Röger: *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989*, Marburg 2011, S. 25.

² Jan-Hinrik Schmidt: *Ethik des Internets*, in: Jessica Heesen (Hrsg.): *Handbuch Medien- und Informationsethik*, Stuttgart 2016, S. 284-292, hier S. 284.

³ Die klassische Platzierung eines solchen Bildbandes sei gut sichtbar auf einem Beistelltisch (*coffee table*), wodurch das Buch die Funktion eines dekorativen Wohnaccessoires einnimmt. Inhaltlich ist das *Coffee-table-Book* mit Bildern zu Kunst, Mode, Design, Architektur etc. oder eben Kriegsphotografie vielfältig besetzt. https://de.wikipedia.org/wiki/Coffee_Table_Book (28.02.2018)

der Couch ästhetisch auf.⁴ Sie vermitteln nicht nur einen Eindruck davon, wie viele verschiedene Fotografinnen und Fotografen in Bosnien tätig gewesen sind, sondern geben vor allem auch einen Einblick in die Bandbreite des damals entstandenen Bildmaterials. Der Analyse einzelner Pressefotos dienen sie als gut zugängliche und nutzbare Möglichkeit, um die damals in den Medien publizierten mit später edierten Versionen abzugleichen.

Als wichtiger Bestandteil der Quellengrundlage sind ausserdem Gespräche mit an der Entstehung der Fotografien beteiligten Akteuren zu nennen. Zwei ausführliche Interviews wurden mit dem Fotografen Thomas Kern in seinem Atelier im aargauischen Schönenwerd geführt.⁵ Des Weiteren erzählte mir der Fotograf Dominic Büttner in seinem Studio in Zürich von seinem fotografischen Schaffen zu den Ereignissen in Bosnien.⁶ Beide Schweizer Fotografen ermöglichten mit ihren Ausführungen wertvolle Einblicke in die unterschiedlichen Aspekte ihrer Tätigkeit. Ihre Eigensicht und ihre Erinnerungen an Bosnien finden in die Analyse vielfältig Eingang. Ebenso informativ war das in der Hamburger *Stern*-Redaktion geführte Gespräch mit dem dortigen Bildredakteur Volker Lensch, der sich gut an einzelne Publikationen der Jahre zwischen 1992 und 1995 erinnerte und bereitwillig Auskunft über Anforderungen und Arbeitsprozesse in seinem Beruf gab.⁷ Diese „Informationen aus erster Hand“ werden ergänzt durch edierte Interviews mit Journalisten und Fotografen.⁸ Als weitere überaus anregende Quellen wurden literarische Verarbeitungen der Kriegsjahre hinzugezogen.⁹

Dieses Kapitel präsentiert die Materialgrundlage sowie die methodische Vorgehensweise. Im ersten Teil (1.1. *Bildmedien*) werden die einzelnen Blätter knapp vorgestellt. Wo für die Fragestellung relevant, erfolgen weitere Charakterisierungen im Verlauf der Untersuchung an gegebener Stelle. Danach stehen die für die Analyse angewandten Methoden im Zentrum des Interesses (1.2. *Bildthemen* und 1.3. *Bildaufbau*). Obwohl sich die Geschichtswissenschaft seit den 1990er Jahren vermehrt dem Bildmedium annimmt, steht eine eigenständige Methode der Bildanalyse noch weitgehend aus. Es wird hier deshalb in erster Linie auf das Methodenrepertoire der Kunstgeschichte zurückgegriffen. Aber auch innerhalb der Kunstgeschichte gibt es nicht *das* richtige Verfahren, sondern unterschiedliche Analysemodelle existieren nebeneinander. Ebenso wenig gibt es *die* Methode für die Bearbeitung meiner Fragestellung. Für die hier gestellten Forschungsfragen erweist es sich als notwendig, innerhalb einer Methodenvielfalt, die sich aus

⁴ *Coffe-table-Books* zum Bosnienkrieg werden in Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren* besprochen.

⁵ Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 15.03.2013 und 27.03.2015.

⁶ Dominic Büttner im Interview mit der Verfasserin, Zürich, 20.10.2017.

⁷ Volker Lensch im Interview mit der Verfasserin, Hamburg, 27.05.2015.

⁸ An vielen Stellen besonders hilfreich ist die Studie von Simone Richter: *Journalisten zwischen den Fronten: Kriegsberichterstattung am Beispiel Jugoslawien*, Opladen 1999.

⁹ U. a. Semezdin Mehmedinović: *Sarajevo Blues*, Göttingen 1999. (Im Original: *Sarajevo Blues*, Zagreb 1995); Juli Zeh: *Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien*, Frankfurt am Main 2002.

Kunst- und Kulturgeschichte, aus Sozial-, Medien- und Kommunikationswissenschaften sowie weiteren Disziplinen speist, auf ein Bündel von Ansätzen und Kombinationen zuzugreifen.

Diese Herangehensweise entspricht weitgehend dem Ansatz einer allgemeinen Bildwissenschaft, wie sie von Gerd Blum, Klaus Sachs-Hombach und Jörg R. J. Schirra als *interdisziplinäre wissenschaftliche Bildforschung* detailliert systematisiert wurde.¹⁰ Was bedeutet das? Dass Bilder auf ihre Kontexte hin befragt werden und ihr Zusammenhang mit Diskussionen und Diskursen untersucht wird, geschieht relativ oft. Dazu gehören die Fragen, wo und wann eine Fotografie veröffentlicht, mit welchen Überschriften und Bildunterschriften sie versehen und welche Funktion ihr im Rahmen der Berichterstattung zugewiesen wurde etc.¹¹ Entstehung, Überlieferung, Verbreitung und Rezeption, äussere Merkmale und Materialität einer Fotografie sind dabei miteingeschlossen – im Grunde hat man es mit der klassischen Quellenkritik zu tun. Überhaupt erweist sich diese grundsätzlich als geeigneter Ausgangspunkt für die Analyse nicht nur von Textquellen, sondern auch von Bildern.¹² Demgegenüber, so Schirra, Sachs-Hombach und Blum, werde auf die „spezifisch medialen, ‚ikonischen‘ Qualitäten dieser Bilder, insbesondere auf ihre formale Komposition und auf Bezüge zu traditionellen Ikonographien“ in der Regel kaum eingegangen.¹³

Methodisch unternimmt die vorliegende Arbeit deshalb den Versuch, der häufiger gestellten Frage nach dem *Was* der Darstellung (einschliesslich der Präsentation und diskursiven Einbettung von Pressefotografie) Fragen nach dem konkreten *Wie*, nach Formen, Inhalten und Implikationen ebenbürtig zur Seite zu stellen bzw. ihnen bisweilen den Vorrang einzuräumen. Mit diesem dezidiert auf die Bilder gerichteten Fokus eröffnet sich ein differenzierter Blick auf die Pressefotografien, den es schliesslich in Bezug auf Kriegs- und insbesondere Gewaltfotografien zu problematisieren gilt. In diesem Sinne werden die Schwierigkeiten, Möglichkeiten und Grenzen der gewählten Vorgehensweise im letzten Teil dieses Kapitels (1.4. *Zur bildanalytischen Praxis*) reflektiert.

1.1. Bildmedien: *Wo* wurden die Fotos gezeigt?

Gegenstand der Untersuchung sind Fotografien, die während des Krieges in den im Folgenden vorzustellenden Periodika abgebildet waren. Es handelt sich vorwiegend um illustrierte

¹⁰ Die drei Autoren deklinieren die Systematik anhand von Nick Úts berühmter Vietnamkriegs-Fotografie „Terror of War“ beispielhaft durch. Vgl. Blum, Sachs-Hombach, Schirra, *Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft*, S. 117-152.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 126.

¹² Vgl. Jens Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*, Tübingen 2000, S. 79f.

¹³ Blum, Sachs-Hombach, Schirra, *Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft*, S. 126.

Nachrichtenmagazine und Sonntags- bzw. Wochenzeitungen.¹⁴ Beide Medientypen sind den Massenmedien zuzurechnen.¹⁵ Sie unterscheiden sich voneinander aber hinsichtlich Format und Machart; dünneres Zeitungspapier, oftmals schwarzweisses Druckbild und fehlende Heftung der Wochenzeitung stehen der gehefteten, oftmals mit Glanzseiten ausgestatteten Illustrierten gegenüber.¹⁶ Der Medientyp der Sonntagszeitung stammt ursprünglich aus Grossbritannien und war im Deutschland der 1990er Jahre nicht sehr vielfältig ausgeprägt. Seine Abgrenzung zur Wochenzeitung bleibt unklar, denn beide weisen mit Hintergrundberichten und themenbezogenen Artikeln oder Serien über das tagesaktuelle Geschehen hinaus. Während aber die klassische Wochenzeitung stärker auf die Themenbereiche Politik, Wirtschaft und Kultur ausgerichtet ist, bindet die Sonntagszeitung mehr Unterhaltung und Freizeit ein.¹⁷

Die wöchentliche Erscheinungsweise der ausgewählten Printmedien – im Gegensatz zur Unüberschaubarkeit der Tagespresse – war eine wichtige Voraussetzung dafür, das Material überhaupt für den gesamten Zeitraum erheben zu können. Hinzu kommt, dass Zeitschriften und

¹⁴ Das politische Nachrichtenmagazin gehört zwar zu den Publikumszeitschriften, sieht hinsichtlich seiner inhaltlichen und thematischen Ausrichtung aber eher der Wochenzeitung ähnlich, welche presstypologisch wiederum zu den Zeitschriften zu zählen ist. Eine klare nominelle Abgrenzung innerhalb der unüberschaubaren Fülle an Zeitschriften erweist sich als schwierig. Unter dem weitergefassten Begriff der Publikumszeitschriften werden klassische Illustrierte, Programm- und Sportzeitschriften, Jugend- und Familienzeitschriften etc. zusammengefasst. Vgl. hierzu Heinz Pürer, Johannes Raabe: *Presse in Deutschland*, 3. überarbeitete u. erweiterte Auflage, Konstanz 2007, S. 421.

Wöchentliche Nachrichtenperiodika wie *Spiegel*, *Stern*, *Focus*, *Profil* oder *News* werden bisweilen auch „Magazine zum Zeitgeschehen“ genannt. Vgl. Röger, *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung*, S. 26.

Auf das politische Nachrichtenmagazin und auf Wochenzeitungen wird in Kapitel 2.1. *Illustrierte Presse: Fotojournalismus und Pressefotografie* detaillierter eingegangen.

¹⁵ Massenmedien stellen den Hauptforschungsgegenstand der Medienforschung dar, was in der zunehmend relevanten Propagandaforschung zum 20. Jahrhundert wurzelt. Der Begriff „Massenmedium“ kann Claudia Maria Wolf zufolge zweidimensional gelesen werden: Zum einen weist er in einer quantitativen Lesart auf die Vielzahl von Personen hin, an die sich die massenmedial vermittelte Kommunikation richtet. Zum anderen verweist der Begriff in einer qualitativen Lesart auf das soziale Umfeld, wo „Masse“ als Gegensatz zur „Elite“ aufzufassen ist. Vgl. Claudia Maria Wolf: *Bildsprache und Medienbilder. Die visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen*, Wiesbaden 2006, S. 15 und S. 28f.

Niklas Luhmann bündelt unter dem Begriff der Massenmedien „alle Einrichtungen der Gesellschaft [...], die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Vervielfältigung bedienen. Vor allem ist an Bücher, Zeitschriften, Zeitungen zu denken, die durch die Druckpresse hergestellt werden; aber auch an photographische oder elektronische Kopierverfahren jeder Art, sofern sie Produkte in grosser Zahl mit noch unbestimmten Adressaten erzeugen. [...] Entscheidend ist auf alle Fälle: dass keine Interaktion unter Anwesenden zwischen Sender und Empfängern stattfinden kann. Interaktion wird durch Zwischenschaltung von Technik ausgeschlossen, und das hat weitreichende Konsequenzen, die uns den Begriff der Massenmedien definieren.“ Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, S. 10.

Indem hier *Medien* und *Massenmedien* nicht weiter differenziert werden, will die vorliegende Arbeit einer unreflektierten Verwendung der Begriffe keinesfalls das Wort reden. In Anlehnung an Luhmanns breitere Auslegung und in Hinblick auf die Ausrichtung meiner Fragestellung scheinen mir jedoch eine quantitative Lesart sowie die Fokussierung auf die technische Verbreitung ausreichend – und nicht minder zentral: Die Bilder aus Bosnien wurden in Medien mit mehr oder weniger grosser Auflage gedruckt und erreichten in dieser Form eine grosse Anzahl Menschen – unabhängig davon, welcher sozialen oder politischen Schicht sie sich zugehörig fühlten.

¹⁶ Pürer, Raabe, *Presse in Deutschland*, S. 417.

¹⁷ Pürer, Raabe, *Medien in Deutschland*, S. 184.

Magazine grosse Bildanteile aufweisen. Im Gegensatz zu den meisten Tageszeitungen gehört die Betonung der visuellen Darstellung durch eine meist grosszügige Bebilderung von Artikeln und Reportagen zum redaktionellen Konzept von Boulevard- und Wochenpresse gleichermaßen.¹⁸ Einige (grössere) Magazine wie der *Stern*, die *Profil*, die *News* oder das *Magazin* weisen eine hohe bildjournalistische Eigenleistung auf: Sie veröffentlichen Arbeiten sowohl von eigenen als auch von teils namhaften Magazin Fotografen. Etwas weniger bildlastige Blätter wie die *Weltwoche* oder der *Falter* tendierten hingegen eher zur Übernahme von Agenturmaterial.¹⁹

Die Auflagenzahlen der verschiedenen Presseerzeugnisse wurden für die 1990er Jahre recherchiert – sie nehmen sich im Vergleich zueinander sehr unterschiedlich aus –, sind für die Auswahl jedoch nur bedingt von Bedeutung. Sicherlich vermögen sie etwas darüber auszusagen, wie breit die darin publizierten Fotografien gestreut und rezipiert worden sind. Aber nebst ihrer Auflagenstärke spielten auch der publizistische Anspruch und das eigenständige Profil der wöchentlich erscheinenden Titel eine wichtige Rolle: Sie entwickelten eine eigene Bildsprache und prägten journalistische Bilddiskurse mit.²⁰

Die deutschen Periodika Spiegel, Stern, Focus und Bild am Sonntag

Der Spiegel – Das deutsche Nachrichtenmagazin

Beim *Spiegel* handelt es sich um ein politisches Nachrichtenmagazin, das sich durch aufwändig recherchierte Beiträge, die sich auf umfangreiche Hintergrundinformationen stützen, sowie durch das „journalistische Selbstbekenntnis zum Enthüllungsjournalismus“ auszeichnet.²¹ Ihm wird eine links orientierte bzw. linksliberale Ausrichtung zugeschrieben, er steht aber ganz generell für kritischen, investigativen Journalismus.²² Der *Spiegel* richtet sich an eine meinungsführende, kaufkräftige Leserschaft mit formal hohem Bildungsstand,²³ innerjournalistisch gilt er als „wesentlicher Meinungsführer“ (zwei Drittel der deutschen Journalistinnen und Journalisten nutzen den *Spiegel* regelmässig als thematisches Orientierungsmedium).²⁴

¹⁸ Wenngleich Periodika wie die *Bild* und der *Blick* generell als konservativ gelten, zeigt die Boulevardzeitungsforschung, dass ideologische Flexibilität ein entscheidendes Wesensmerkmal des Genres darstellt. Vgl. Röger, *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung*, S. 26.

¹⁹ Aufgrund oftmals fehlender Angaben ist die Eigenleistung aber bei vielen Zeitschriften nicht immer eindeutig zu bestimmen. Vgl. Jungmeister, *Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen*, S. 192f. Bei den Pseudonymen wird in der Folge durchwegs lediglich das Hauptwort als Titel gewählt. Es heisst also nicht *Der Spiegel*, sondern *Spiegel*. Der eigentliche Artikel wird dekliniert und folglich beispielsweise von einer „Fotografie im *Magazin*“ oder von einer „Publikation des *Sterns*“ gesprochen. Für die Zeitschriften *Profil* und *News* wird mit Bezug auf die Zeitschrift das Femininum gewählt, und fortan ist von Fotos „in der *Profil*“ oder „in der *News*“ die Rede.

²⁰ Vgl. Pürer, Raabe, *Medien in Deutschland*, S. 180f.

²¹ Vgl. ebd., S. 186; Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 255.

²² Pürer, Raabe, *Presse in Deutschland*, S. 419; Röger, *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung*, S. 26.

²³ Pürer, Raabe, *Medien in Deutschland*, S. 187f.

²⁴ Vgl. Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 255f.

Hervorgegangen aus dem kurz nach Kriegsende von der britischen Militärregierung herausgegebenen Wochenmagazin *Diese Woche*, erschien die erste *Spiegel*-Ausgabe am 4. Januar 1947 in Hannover. Seit 1952 hat die Redaktion ihren Sitz in Hamburg.²⁵ Ursprünglich war der *Spiegel* dem britischen Magazin *News Review* und der US-amerikanischen *Time* nachempfunden und repräsentiert (wie die österreichische *Profil*) das klassische Nachrichtenmagazin. Dennoch ist der *Spiegel* ein pressetypologischer Sonderfall in der deutschen Presselandschaft: Von der äusseren Erscheinung her einer Zeitschrift ähnlich, bleibt er hinsichtlich der redaktionellen Inhalte eine Wochenzeitung.²⁶ Die Optik des *Spiegels* der 1990er Jahre fiel eher textlastig und hinsichtlich des Einsatzes von Bildern vergleichsweise zurückhaltend aus. Fotos wurden vorwiegend in Schwarzweiss gedruckt und füllten in der Regel nicht mehr als ein Drittel oder höchstens eine halbe Seite aus.²⁷ Zudem stellen die „autonomen“ Bildzeilen im *Spiegel* eine Eigenart dar: Die Bildunterschriften werden bisweilen rätselhaft vom Bild unabhängig als „Schmuckzeilen-Teil“ gestaltet mit dem Ziel, die Lesenden neugierig zu machen, damit sie sich den Sinn dieser einen Zeile aus der Lektüre des gesamten Textes erschliessen.²⁸

1990 knackte das Nachrichtenmagazin mit 1'050'000 verkauften Exemplaren die Millionengrenze und erreichte damit rund 5,3 Millionen Leserinnen und Leser.²⁹ 120'000 Exemplare setzte der *Spiegel*-Verlag im Ausland ab.³⁰ Die Auflage wuchs weiter auf bis 1,3 Millionen verkaufte Exemplare. Erst mit dem Markteintritt der Münchener Konkurrenz *Focus* 1993 musste der *Spiegel* Auflageneinbussen und vor allem Einbussen bei den Anzeigeneinnahmen hinnehmen.³¹

Stern

Der in seiner politischen Ausrichtung nicht eindeutig festgelegte, tendenziell aber eher liberale *Stern* wurde 1948 gegründet.³² Er gehört zum Grossverlag *Gruner und Jahr* mit Sitz in Hamburg. Aufgrund seiner teilweise sehr umfangreichen Berichterstattung zu politischen, wirtschaftlichen und sozialen Themen wird ihm eine Position zwischen Nachrichtenmagazin und (General-Interest-)Illustrierter zugeschrieben.³³

²⁵ Ebd.

²⁶ Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 185.

²⁷ Der *Spiegel* informiert vorwiegend mit Text, während die Bilder unterstützend eingesetzt werden und auf den Artikel aufmerksam machen sollen. Vgl. hierzu Daniel Pfurtsceller: Visuelle Zeitschriftengestaltung. Nachrichtenmagazine als multimodale Kommunikationsformen, Innsbruck 2017, S. 39.

²⁸ Pfurtsceller, Visuelle Zeitschriftengestaltung, S. 38.

²⁹ Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 187.

³⁰ Ebd., S. 187.

³¹ Ebd., S. 491.

³² Ebd., S. 490; [https://de.wikipedia.org/wiki/Stern_\(Zeitschrift\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Stern_(Zeitschrift)) (09.04.2018)

³³ Pürer, Raabe, Presse in Deutschland, S. 419.

Der *Stern* gilt als eines der deutschsprachigen Leitmedien und als „emotionales Nachrichtenmagazin, das sowohl unterhalten als auch informieren will.“³⁴ Seine Machart besteht aus einer Mischung von aktueller Berichterstattung, bunter Reportage und ansprechender Optik. Zudem zeichnet sich das Blatt durch einen hohen Anteil an Fotojournalismus aus.³⁵ Die hohe „Bildkompetenz“, die man sich auf der Magazinredaktion zuspricht, zeigt sich Pfurtscheller zufolge deutlich in der Heftgestaltung: „Im Unterschied zum *Spiegel* können Geschichten im Heft auch bildorientiert und bilddominant entstehen.“³⁶ So führte der *Stern* in den 1990er Jahren die reine Bildmeldung als *Bild der Woche* ein. An dieses stellte man die Anforderung, dass es „emotionalisieren und leicht zugänglich sein“ sollte.³⁷ Überhaupt verfolgt man eine „flexible Strategie der Bild-Text-Verwendung“: Bilder sind damit wichtiger Bestandteil der Zeitschrift, werden aber häufig ihrer wahren Stärke entsprechend zur Emotionalisierung und Personalisierung statt als Informationsträger eingesetzt.³⁸

Die verkaufte Auflage lag um 1990 bei 1'306'293 Stück und einer Reichweite von 7,70 Millionen.³⁹ 1998 zeigte die Statistik eine Auflage von etwas weniger als 1'125'000 Stück.⁴⁰ Damit war der *Stern* in den 1990er Jahren unter den Illustrierten in Deutschland der grösste Zeitschriftentitel.⁴¹

Focus – Das moderne Nachrichtenmagazin

Das Nachrichtenmagazin mit liberal-konservativer Ausrichtung⁴² erschien erstmals am 18. Januar 1993 in München und trat in direkte Konkurrenz zum *Spiegel* und zum *Stern*.⁴³ Man wollte ein Nachrichtenmagazin auf den Markt bringen, das „fair, farbig und fundiert“ berichtet.⁴⁴ Als Zielgruppe sollte „eine ‚Informationselite‘ erreicht werden, die die Medien berufsbedingt oder interessehalber stark selektiv nutzt.“ Dazu setzt das Magazin auf kurze Artikel und eine farbliche, bilderreiche Gestaltung.⁴⁵ Sein Konzept zeigte bei der Leserschaft Erfolg: Der *Focus* konnte seine

³⁴ Pfurtscheller, Visuelle Zeitschriftengestaltung, S. 38.

³⁵ Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 112.

³⁶ Pfurtscheller, Visuelle Zeitschriftengestaltung, S. 38.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 39.

³⁹ Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 237 und S. 193.

⁴⁰ [https://de.wikipedia.org/wiki/Stern_\(Zeitschrift\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Stern_(Zeitschrift)) (09.04.2018).

⁴¹ Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 237 und S. 193.

⁴² Pürer, Raabe, Presse in Deutschland, S. 419.

⁴³ Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 15.

⁴⁴ So der *Focus*-Verleger Hubert Burda 2003 zitiert nach Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 15.

⁴⁵ Für dieses Konzept wurde das Magazin zum Teil harsch kritisiert. Die Wiener Zeitschrift *Profil* schrieb von einem „bis zum Aberwitz verknäpften Info-Stenogramm im Ex-und-hopp-Stil.“ Pürer, Raabe, Presse in Deutschland, S. 419.

Auflage seit Erscheinen kontinuierlich steigern. In den 1990er Jahren belief sich die Zahl auf knapp 752'000 verkaufte Exemplare.⁴⁶

Bild am Sonntag

Die seit 1989 im *Axel Springer Verlag* herausgegebene, überregional verbreitete *Bild am Sonntag* ist keine Abonnement-, sondern eine Kauf-Sonntagszeitung.⁴⁷ Redaktionell eigenständig von der *Bild*, war sie bis in die 1990er Jahre das einzige überregionale Sonntagsblatt. Abgesehen davon, dass die *Bild am Sonntag* mehrere Seiten Unterhaltung und Sportberichterstattung aufweist, ist die Sonntagszeitung dem Medientyp der Tageszeitungen sehr ähnlich.⁴⁸ Mit einer verkauften Auflage, die sich in den 1990ern zwischen 2,37 und 2,8 Millionen Exemplaren bewegte, erreichte die *Bild am Sonntag* einen grossen Leserkreis.⁴⁹

Die österreichischen Periodika Profil, News und Falter

Profil – Das unabhängige Nachrichtenmagazin Österreichs

Die 1970 in Wien gegründete *Profil* ist ein renommiertes österreichisches Nachrichtenmagazin mit dem klassischen Format dieses Medientypus.⁵⁰ Es betont seine Unabhängigkeit im Untertitel und geniesst den Ruf eines „Sittenwächters“ und „Aufdeckers“.⁵¹ In den 1990er Jahren gehörte es zur *Kurier-Gruppe*, von der in dieser Zeit 49,4 Prozent von der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitungsgruppe (WAZ)* gehalten wurden.⁵² Als erstes österreichisches Nachrichtenmagazin galt die *Profil* – ähnlich wie der *Spiegel* – als konkurrenzlos. Das änderte sich erst, als 1998 die Wochenzeitschrift *Format* gegründet wurde.⁵³ Für 1995 ist gemäss *Österreichischer Auflagenkontrolle* eine Druckauflage von 105'692 Stück zu verzeichnen. 74'868 Hefte fanden im Inland, 3'408 im Ausland Verbreitung.⁵⁴

News – Politik. Geld. Szene. Leute.

Die *News* ist ein 1992 von den Brüdern Wolfgang und Helmuth Fellner ins Leben gerufenes Nachrichtenmagazin, das nicht direkt als Konkurrenz, aber doch als Gegenspieler zur *Profil*

⁴⁶ Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 491.

⁴⁷ Ebd., S. 184f. und S. 487.

⁴⁸ Daneben gab es nur noch die *Welt am Sonntag* mit einer Auflage von 371'000 Stück. Vgl. Ebd., S. 184. Ab den 1990er Jahren begannen dann auch andere regionale und lokale Tageszeitungen damit, eine Sonntagsausgabe herauszugeben. Pürer, Raabe, Presse in Deutschland, S. 393 und 419.

⁴⁹ Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 184f. und S. 487.

⁵⁰ Ebd., S. 185.

⁵¹ Klaus Peter Landgrebe: Nachrichtenmagazine – ihr Stil, ihr Erfolg. In Europa und den USA, München 1994, S. 53.

⁵² Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 502.

⁵³ Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 15 und S. 261f. Mit ihrem Gründungsjahr 1998 fällt die Zeitschrift *Format* nicht mehr in meinen Untersuchungszeitraum.

⁵⁴ <http://www.oeak.at/auflagedetails/> (09.04.2018).

entworfen wurde.⁵⁵ Es gehörte zur ebenfalls 1992 gegründeten *Verlagsgruppe News GmbH* unter Beteiligung des *Axel Springer Verlags*.⁵⁶ Mit seiner bilderreichen Aufmachung, die auf ganz- und doppelseitige Fotos setzt, orientiert sich die *News* vorwiegend am Konzept des *Sterns* und etablierte sich unter Einbezug von Unterhaltungs- und Lifestylethemen innerhalb der österreichischen Presselandschaft als erfolgreiches Nachrichtenmagazin mit Boulevard-Ausrichtung.⁵⁷ Für 1995 ist eine Druckauflage von 349'533 Stück zu verzeichnen. 286'095 Exemplare fanden im Inland, 3'207 im Ausland Verbreitung.⁵⁸

Falter

Beim *Falter* handelt es sich um ein 1977 von Walter Martin Kienreich gegründetes Wiener Stadtmagazin, das sowohl lokale als auch internationale Themen aus Politik, Wirtschaft, Medien und Kultur bearbeitet. Es gehört zur *Falter Verlagsgesellschaft mbH*. In den 1990er Jahren war der *Falter* das einzige Medium Österreichs, das sich kontinuierlich kritisch zur österreichischen Medienpolitik äusserte.⁵⁹ So kritisierte der Mitbegründer und Chefredakteur Armin Thurnher Österreich als ein kleines Land ohne „ausreichende Nischen für eine Medienvielfalt“, und auch die *Neue Zürcher Zeitung* attestierte dem österreichischen Magazinmarkt eine Monokultur aufgrund der Konzentration auf die zwei miteinander verbundenen Verlagsgruppen *Mediaprint* und *News*.⁶⁰ Nach 1980 erschien der *Falter* in einer Auflage von ca. 10'000 Stück.⁶¹

Die schweizerischen Periodika Weltwoche, Facts, Sonntagsblick, Magazin und Du

Die Weltwoche

Die Wochenzeitung *Weltwoche* wurde 1933 von Manuel Gasser und Karl von Schumacher als antikommunistisches Blatt gegründet und durchlief im Laufe der Jahrzehnte hinsichtlich politischer Ausrichtung wie auch optischer Aufmachung mehrfachen Wandel. Die antikommunistische Orientierung wich 1997 einer linksliberalen Ausrichtung, bis die *Weltwoche* ab 2001 dann dem neoliberalen bis rechtspopulistischen Lager zuzuordnen war. Für die erste Hälfte der 1990er Jahre

⁵⁵ Landgrebe, Nachrichtenmagazine, S. 53.

Heute lautet der Magazintitel *News – Fakten, Leben, Menschen*. <https://www.news.at/magazin> (10.04.2018).

⁵⁶ Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 502.

⁵⁷ Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 15 und S. 261.

⁵⁸ *Österreichische Auflagenkontrolle* <http://www.oeak.at/auflagedetails/> (09.04.2018).

⁵⁹ [https://de.wikipedia.org/wiki/Falter_\(Wochenzeitung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Falter_(Wochenzeitung)) (09.04.2018).

⁶⁰ Thurnher von 1994 und die *Neue Zürcher Zeitung* von 2001 zitiert nach Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 260.

Diese für die 1990er Jahre konstatierte fehlende Vielfalt in der österreichischen (illustrierten) Wochenpresse führte mich mitunter zu der Entscheidung, den *Falter* als eine starke regionale Wochenzeitung in meine Untersuchung einzubeziehen.

⁶¹ [https://de.wikipedia.org/wiki/Falter_\(Wochenzeitung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Falter_(Wochenzeitung)) (09.04.2018). Heute beläuft sich die Druckauflage auf 35'000 Stück. https://cms.falter.at/b2b/falter_sonderbeilagen/falter/ (09.04.2018)

sind eine wirtschaftsliberale Orientierung und das klassische Tageszeitungsformat sowie die ausschliessliche Verwendung von Schwarzweiss-Fotografien zu verzeichnen.⁶² Die Auflagenzahl schwankte in den Jahren 1992 bis 1995 zwischen rund 110'000 und 113'000 Exemplaren.⁶³

Facts – Das Schweizer Nachrichtenmagazin

Im Vergleich zu Deutschland und bis zu einem gewissen Grad auch zu Österreich war die Pressekonzentration in der Schweiz der 1990er Jahre noch wenig fortgeschritten, d.h. es überwogen kleinere, lokale und alternative Zeitungen.⁶⁴ Dementsprechend fanden sich in der Schweizer Presselandschaft keine Äquivalente zu Nachrichtenmagazinen wie dem *Spiegel*, dem *Stern* oder der *Profil*.⁶⁵ Das sollte sich ansatzweise erst mit der Gründung des Magazins *Facts* im April 1995 ändern. Der *Tamedia Verlag* brachte das Heft mit Orientierung am deutschen *Spiegel* sowie am *Focus* auf den Weg, in der Schweiz konkurrierte es insbesondere mit der *Weltwoche* und der *Wochenzeitung*.⁶⁶

Im Jahr 1999 erreichte der Erfolg des Magazins seinen Höhepunkt, die verkaufte Auflage lag da bei rund 100'000 Exemplaren bei einer Leserschaft von ca. 600'000. Danach schrieb man Verluste, und bereits 2007 wurde das einzige deutschsprachige Nachrichtenmagazin der Schweiz wieder eingestellt.⁶⁷

SonntagsBlick

Die Schwesterausgabe der Schweizer Boulevardzeitung *Blick* erscheint seit März 1969 im *Ringier-Verlag* in Zürich. Zwar sind sich die Tageszeitung und die Sonntagszeitung in Layout und inhaltlicher Ausrichtung ähnlich, verfügen aber jeweils über eine eigene Redaktion und einen eigenen Mitarbeiterstamm. Dennoch sind beide Organe miteinander verbunden, denn der *SonntagsBlick* führt am Wochenende Themen und Bilder weiter, die über die Woche hinweg im *Blick* wichtig waren; sie werden mit weiteren Bildern, Berichten und Interviews vertieft.⁶⁸

Als Boulevardzeitung mit Betonung des Unterhaltungsfaktors sowie als „Massen- und Strassenverkaufspresse“ wurde der *SonntagsBlick* um 1990 als Teil des Populärjournalismus

⁶² Vgl. Christine Bischoff: Blickregime der Migration. Images und Imaginationen des Fremden in Schweizer Printmedien, Münster 2016 [zugl. Diss., Universität Basel, 2012], S. 146ff.

⁶³ Für 1992 sind 109'361 verkaufte Exemplare verzeichnet, 1993 112'226 Exemplare, 1994 113'205 Exemplare und 1995 110'203 Exemplare. So die *WEMF AG für Werbemedienforschung* in Zürich auf Anfrage per Mail (28.06.2018).

⁶⁴ Vgl. Jungmeister, Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen, S. 24 und S. 56.

⁶⁵ Die Boulevardzeitung *Blick* wies als eines von wenigen nachrichtenorientierten Presseerzeugnissen einen hohen Bildanteil auf. Vgl. ebd., S. 171.

⁶⁶ <https://de.wikipedia.org/wiki/Facts> (10.04.2018)

⁶⁷ Andreas Zumach: „No more ‚Facts‘“, in: *taz*, 21.06.2007, <http://www.taz.de/15198975/> (10.04.2018)

⁶⁸ Bischoff, Blickregime der Migration, S. 142f.

bezeichnet. Er biete ein „stark selektives und keineswegs universelles Themenspektrum“.⁶⁹ Die verkaufte Auflage belief sich 1992 auf 350'380 Exemplare, stieg 1992 und 1993 auf über 362'000 Exemplare an, um 1995 den Stand von 356'027 Exemplaren zu erreichen.⁷⁰

Das Magazin

Das Magazin, früher auch *Tages-Anzeiger-Magazin*, wurde 1970 von Otmar Bucher gegründet und erschien im Züricher *Tamedia Verlag* als Wochenendbeilage zum *Tages-Anzeiger*.⁷¹ Es richtete sich demnach in den 1990er Jahren an die Leserschaft des linksliberalen *Tages-Anzeigers*.

Als Vorbild dient dem *Magazin* das *New York Times Magazine*, es gilt als klassische Autorenzeitschrift mit ausführlichen Interviews und Essays. Im Mittelpunkt der Texte steht jedoch die Fotografie, die im Rahmen umfangreicher Fotoreportagen oft grossformatig präsentiert wird. Insofern bestätigt das *Magazin* den Ruf der Magazinbeilagen als „Königsort“ für Bildjournalistinnen und -journalisten, denen das Heft eine Plattform für das eigene Schaffen mit Aussicht auf höhere Honorare als im Tagesjournalismus bietet. So finden vermehrt an Kunstfotografie erinnernde Fotografien Eingang in das Heft, und auf der Redaktion wird Wert auf symbolisch wirksame Bilder gelegt.⁷² Die beglaubigte Auflage des *Magazin* stieg von 398'694 Stück im Jahr 1992 auf 413'747 Stück im Jahr 1995 an.⁷³

Du – Zeitschrift der Kultur

Das Kulturmagazin *Du* mit Sitz in Zürich wurde 1941 von Arnold Kübler gegründet.⁷⁴ Chefredakteur von 1988 bis 1998 war der Publizist und Schriftsteller Dieter Bachmann, der zuvor Redakteur bei der *Weltwoche* wie auch beim *Magazin* gewesen war.⁷⁵ 1989 wurde das Heft an den *Tamedia Verlag* verkauft. Die Auflagenzahlen beliefen sich zu Beginn der 1990er Jahre auf ca. 27'000 Exemplare.⁷⁶

Die international renommierte Zeitschrift beschäftigte sich vorwiegend mit Themen der Kunstgeschichte und allgemeinen Kulturentwicklungen.⁷⁷ Mit Bachmann fanden dann auch

⁶⁹ Ulrich Saxer: Medien im internationalen und nationalen Gesellschaftszusammenhang II: Die Schweiz und ihr Mediensystem, Vorlesungsskript SS 1990, Zürich 1990, S. 49f, zitiert nach Jungmeister, Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen, S. 69f.

⁷⁰ Diese Zahlen lieferte auf Anfrage per Mail die *WEMF AG für Werbemedienforschung* in Zürich (12.04.2018).

⁷¹ Seit 2005 bzw. 2009 ist das *Magazin* die wöchentliche Beilage der vier Tageszeitungen *Tages-Anzeiger*, *Basler Zeitung*, *Berner Zeitung* und *Der Bund*. [https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Magazin_\(Schweiz\); https://www.dasmagazin.ch/impressum-datenschutz/](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Magazin_(Schweiz);https://www.dasmagazin.ch/impressum-datenschutz/) (10.04.2018)

⁷² Bischoff, Blickregime der Migration, S. 124.

⁷³ So die Unternehmenskommunikation der *Tamedia AG* in Zürich auf Anfrage per Mail (07.02.2019).

⁷⁴ <http://www.du-magazin.com/geschichte/> (11.04.2018)

⁷⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Dieter_Bachmann (11.04.2018)

⁷⁶ So Oliver Prange, Verleger und Chefredaktor der *Du Kulturmedien AG* in Zürich auf Anfrage per Mail (08.06.2018).

⁷⁷ [https://de.wikipedia.org/wiki/Du_\(Zeitschrift\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Du_(Zeitschrift)) (11.04.2018)

politische Inhalte Eingang. So entstand 1992 eine Ausgabe über Burma und 1996 eine über den Iran. 1993 wurde der Krieg auf dem Balkan in Texten und grossformatigen Fotografien in den Vordergrund gerückt.⁷⁸ Diese *Du*-Ausgabe vom Mai 1993 bildet einen wichtigen Bestandteil der vorliegenden Studie.⁷⁹

1.2. Bildthemen: *Was* zeigen die Fotos?

Die Frage nach dem *Was* der Darstellung hängt eng zusammen mit der Tagesordnung bestimmter Themen und Probleme – in der Medien- und Politikforschung wird sie meist als *Agenda Setting* bezeichnet. Das *Wie* der Darstellung wird insbesondere mit Hilfe der *Framing*-Theorie als „Rahmung“ von Präsentation und Vermittlung bestimmter Ereignisse zu fassen versucht. Diese Herangehensweise erweist sich für die Annäherung an Darstellungsvarianten und -muster als anregend, denn *Framing* begreift das mediale Bild als eine Abfolge von Ereignissen, als Ergebnis von (fotografischen, redaktionellen etc.) Entscheidungen. Häufig wird das Analysekonzept dazu genutzt, bestimmte Vermittlungsstrategien und ihre Folgen – also von Medien evozierte Meinungsbildungsprozesse – systematisch und grundlegend zu befragen.⁸⁰ In dieser Arbeit scheinen jedoch Entscheidungen von Redaktionen sowie konkrete Reaktionen vonseiten eines Publikums eher stellenweise und oft auch lediglich hypothetisch auf.

Wie bereits in der Einleitung dargelegt, markiert die Frage danach, was die in der Presse publizierten Fotografien aus dem Krieg in Bosnien zeigten, welche Themen sie aufgriffen und welche Motive sich zu zentralen Topoi gruppieren, den Ausgangspunkt meiner Arbeit. Antworten auf diese Frage nach dem *Was* lassen sich meines Erachtens mithilfe zwei verschränkter Vorgehensweisen finden: Zum einen wurden die publizierten Bilder gesammelt und nach einem Motiv-Katalog verschlagwortet, zum anderen liessen sich mittels serieller Analysen diejenigen Themenfelder abstecken, die das Narrativ über den Krieg dominierten und strukturierten. Mithilfe der Kombination von seriell-ikonographischer Analyse und ikonographisch-ikonologischem Ansatz lässt sich die Art und Weise ermitteln und beschreiben, in der Themen fotografisch aufgegriffen und umgesetzt wurden, welche Motive wiederkehrten, sich wandelten oder verschwanden. Beide Verfahren sind eng miteinander verschränkt und bedingen sich gegenseitig.⁸¹

⁷⁸ <http://www.du-magazin.com/geschichte/> (11.04.2018)

⁷⁹ *Du* Nr. 5, Mai 1993.

⁸⁰ Deziert *Framing*-konzeptionell angelegte Studien untersuchen bspw. in Experimenten mit Probandinnen und Probanden die Rezeption unterschiedlicher Rahmungen. Vgl. hierzu Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 45f.

⁸¹ Vgl. Ulrike Pilarczyk und Ulrike Mietzner: *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonographische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*, Bad Heilbrunn 2005, S. 131.

Auch kann durch die Kombination die qualitative Bildbetrachtung quantitativ ergänzt werden. Dadurch wird sowohl Nivellierungen infolge von Quantifizierung als auch Überbetonungen von Einzelphänomenen

Sammeln, Ordnen, Wiederfinden: SALSAH

Die Presseerzeugnisse wurden physisch gesichtet und sämtliche Exemplare der Jahrgänge von 1992 bis 1995 durchgeblättert. Die in dieser Zeitspanne publizierten Fotografien wurden gesammelt, abfotografiert oder gescannt und in der Datenbank SALSAH (*System for Annotation and Linkage of Sources in Arts and Humanities*) digital erfasst.⁸² Das hat zur Folge, dass der schlussendlichen Analyse eine digitale Variante der ursprünglichen Printversion zugrunde liegt. Denkt man an die Entstehung der Fotografien zurück, die in den 1990er Jahren in der Regel analog erfolgte, das Bild daraufhin als Dia verschickt oder in der Dunkelkammer entwickelt und über das jeweilige Printverfahren auf die mediale Oberfläche der Zeitungen und Zeitschriften fand, so hat man es mit einem mehrstufigen Abstraktionsprozess zu tun, im Laufe dessen die Materialität des Fotos mehrfach verändert wurde. Die nochmalige Umwandlung in ein digitales Bild scheint mir zwar in gewisser Hinsicht problematisch, aber praktisch unumgänglich zu sein. Der Fokus meiner Fragestellung liegt zudem nicht primär auf dem Foto als Objekt, wie es beispielsweise für eine Studie von Fotoalben oder Postkarten denkbar wäre, sondern auf Bildinhalt und -aufbau sowie Kontext und Verwendung. Das relativiert den Einfluss einer solchen Verfremdungstendenz, die an relevanten Stellen dennoch einzubeziehen ist (z. B. wenn es um Dunkel- und Helligkeitsgrad oder den Weissabgleich der Bilder geht, was womöglich der Reproduktion, nicht aber der ursprünglich erschienenen Fassung geschuldet ist).

Die SALSAH-Datenbank dient als Instrument, das mir dreierlei ermöglicht: sammeln, ordnen und wiederfinden. Erstens können die Bilddateien in einem Raum, wenn man so will, gesammelt und abgelegt werden. Innerhalb dieses Raumes sind die einzelnen Fotografien nach wie vor mit ihrem ursprünglichen Medium verknüpft, d.h. in den Zeitschriften lässt sich blättern, Titel, Artikel, Bildunterschrift – kurz: der Publikationskontext – lassen sich nachvollziehen. Zweitens lassen sich die einzelnen Bilder auch mediumsübergreifend unter unterschiedlichen, bildimmanenten Gesichtspunkten aufrufen und nebeneinanderlegen. Das geschieht über die in der Datenbank erfassten Metadaten. Diese umfassen Aufnahmeort und -zeitpunkt, Publikationsort

vorgebeugt. Vgl. Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 79. Wenn also in der Folge auf quantitativer Ebene die dominierenden Themen ermittelt und einzelne mehrfach publizierte Fotos ausfindig gemacht werden, ermöglicht die qualitative Herangehensweise dann v.a. anhand von Einzelbildern Aussagen über Machart, Entstehungskontext, Perspektive, Kontextualisierung etc. Allerdings wird keine quantitativ-empirische Ausrichtung im Sinne einer Auszählung und prozentualen Einordnung visueller Darstellungen angestrebt.

⁸² Die virtuelle Forschungsumgebung wird seit 2009 vom *digital humanities lab*, seit 2017 *Data and Service Center for humanities* (DaSCH) der Universität Basel entwickelt und ausgebaut. Sie ermöglicht das Suchen, Kommentieren und Neuzusammenstellen von Bildmaterial nach individuell definierten Suchkriterien. Für die vorliegende Studie wurde 2014 eine (aus bildrechtlichen Gründen nicht öffentlich zugängliche) SALSAH-Plattform unter dem Namen *Kriegsfotografie aus Bosnien 1992-1995* eingerichtet und in Betrieb genommen. Vgl. <http://www.salsah.org/> (04.04.2018).

und -zeitpunkt, den Namen der Fotografin oder des Fotografen und der Agentur sowie eine stichwortartige Beschreibung: Handelt es sich um eine „zeitgenössische“ d.h. eine in den 1990ern gemachte Aufnahme oder um eine ältere, historische Fotografie? Ist sie schwarzweiss oder farbig? Die bisher genannten Informationen fallen jeweils unterschiedlich umfangreich aus, da sich in den seltensten Fällen sämtliche Felder ausfüllen lassen. Oft fehlen die wichtigsten Angaben zu Fotografen, zu Aufnahmeort oder Aufnahmezeitpunkt. Dann wird versucht, diese anhand von sichtbaren Details und unter Zuhilfenahme von anderen Quellen zu rekonstruieren. Drittens lassen sich die Bilder mithilfe von Schlagworten wiederfinden – mit Blick auf die Fragestellung ist diese ikonographische Verschlagwortung die wichtigste Grösse in der Bildbeschreibung. Sie erfolgte im Rahmen eines Katalogs, der im Laufe der Sichtung der Fotos festgelegt wurde und stellt im Prinzip bereits den ersten Schritt meiner ikonographischen Analyse dar. Verschlagwortung dient dazu, den Bildinhalt, die einzelnen Elemente und Motive und die dadurch visualisierten Stimmungen als Stichwörter aber so genau wie möglich zu erfassen.⁸³ Die Häufung von Motiven und Motivkompositionen fällt dann ins Auge, wenn in SALSAH nach Bildern gesucht wird, die sich aufgrund ihrer ikonographischen „Verwandtschaft“ vergleichen lassen. Auf diese Weise können die Fotos in verschiedenen Konstellationen, Kombinationen oder Serien aufgerufen werden; so z.B. zivile Personen inmitten von Ruinen, besuchte oder unbesuchte Gräber im urbanen Raum oder zusammen mit Soldaten oder ihren Müttern abgebildete Kinder auf der Flucht etc. Die erzielten Suchergebnisse machen auch quantitative Aspekte und zeitliche Verdichtungen sichtbar.

Serielle Analyse: Ikonographien des Bosnienkriegs

Die seriell-ikonographische Analyse setzt das Sammeln, Archivieren und Verschlagworten des fotografischen Materials voraus, was mit der SALSAH-Bilddatenbank erfüllt werden konnte. Die serielle Analyse ist eng mit der ikonographischen/ikonologischen Methode, wie sie Erwin Panofsky in Form seines dreistufigen Interpretationsmodells entwickelt hat, verwandt. Während jedoch Panofskys Dreischritt die Analyse des Einzelbilds ins Zentrum rückt, ermöglicht die Zusammenstellung einer „ikonographischen Reihe“ die Bearbeitung eines grösseren Bildkorpus mit weiter zeitlicher Ausdehnung.⁸⁴

Serielle Verfahren der Bildquellenauswertung wurden seit den 1970er Jahren entwickelt, um die Analyse des einzelnen Bildes auf umfangreichere Korpora auszuweiten und Aussagen auch auf

⁸³ Der Schlagwortkatalog umfasst 83 Kategorien/Motive und wurde während der Erfassung der Fotos fortlaufend, aber so minimal wie möglich, erweitert. Er findet sich im *Anhang*.

⁸⁴ Heike Talkenberger: Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde, in: Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.): *Geschichte. Ein Grundkurs*, Hamburg 2007, S. 88-103, hier S. 91.

quantitativer Ebene zu ermöglichen.⁸⁵ Die Auswertung von thematischen Bildreihen soll es ermöglichen, Bildkorpora anhand eines Fragerasters nach Themen oder Motiven, nach Darstellungsweisen und bestimmten Aspekten zu untersuchen, um Wandel oder Konstanz von Bildkonventionen zu ermitteln. Dies kann Aufschluss auf sich verschiebende sowie gleichbleibende Perspektiven der Bevölkerung, der Akteure, der Zeitgenossen etc. geben.⁸⁶ Ein solches Frageraster besteht für meine Untersuchung hauptsächlich in der Benennung der Motive und ihrer Darstellung bzw. ihrer Kontextualisierung, und es spiegelt sich im oben erwähnten Schlagwortkatalog, der für die Erfassung des Bildmaterials in SALSAH erstellt wurde. Denn soll eine visuelle Signatur des Bosnienkriegs erarbeitet werden, müssen die zentralen Bildthemen konkret benenn- und beschreibbar sein.⁸⁷

Die seriell-ikonographische Analyse bildet die Grundlage für eine strukturierte Untersuchung des Bildkorpus im Hinblick auf bestimmte Themen und Motive sowohl längs einer Zeitachse, als auch für räumlich-zeitliche Konstellationen.⁸⁸ In meiner Untersuchung der Pressefotografien liessen sich mithilfe des gewonnenen Überblicks über den Bildbestand innerhalb der Dauer der Berichterstattung von 1992 bis 1995 die thematischen Schwerpunkte identifizieren und an ereignisgeschichtliche Fixpunkte rückkoppeln. Aus der zunächst auf die Frage nach Motiven ausgerichteten seriellen Auswertung resultiert die These, dass die thematischen und motivischen Leitnarrative in vier grundlegenden Bildthemen bestehen, die ich als *Ikonographien des Bosnienkriegs* bezeichne: Die *Ikonographie der Kriegsführung* (darin fasse ich die direkt an der Kriegsführung Beteiligten: Soldaten und Soldatinnen, Politiker und Militärs und die Internationale Gemeinschaft), die *Ikonographie der zivilen Not* (mit den Schwerpunkten der Gefangenschaft in Lagern, der Gewalt an Frauen und Flucht und Vertreibung der Zivilbevölkerung), die *Ikonographie der urbanen Architektur* (sie umfasst Bilder einer kriegszerstörten Infrastruktur in meist städtischem Setting) und die *Ikonographie der Belagerung* (hier sticht Sarajevo als prominentestes Thema der Berichterstattung heraus).

Diesen vier zentralen Ikonographien sind die wichtigsten Topoi der visuellen Kriegsberichterstattung in den schweizerischen, deutschen und österreichischen Magazinen

⁸⁵ Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 77.

⁸⁶ Heike Talkenberger: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als Historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, Bd. 21 (1994), S. 289-313, hier S. 297.

⁸⁷ Jens Jäger sieht in der Festlegung des Fragerasters ein Problem des seriell-ikonographischen Ansatzes, und auch Heike Talkenberger weist auf die Wichtigkeit eines festgelegten Fragerasters für die Auswertung von seriellen Bildthemen hin. Vgl. Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 78; Talkenberger, *Historische Erkenntnis durch Bilder*, S. 92.

⁸⁸ Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 77.

zuordenbar; sie lassen sich als „Routinen“ der visuellen Berichterstattung beschreiben.⁸⁹ Eine solche Strukturierung in Form einer Reihen- oder Typenbildung resultiert aus der individuellen Beobachtung der Bildquellen in Kombination mit einer seriellen Auswertung. Das hat den Vorteil, dass sich innerhalb der vier Schwerpunkte ganz im Sinne der seriell-ikonographischen Analyse thematische Konjunkturen identifizieren und räumlich-zeitliche Verdichtungen sichtbar machen lassen; wenn sich beispielsweise in den Jahren 1992 und 1995 Fluchtbilder häufen, wenn 1992 Fotos aus Gefangenenlagern eine grosse Rolle spielen, wenn die visuelle Darstellung des (kriegsversehrten) urbanen Raums über alle Jahre mehr oder weniger konstant oder die Belagerung Sarajevos allgegenwärtig bleibt, lässt dies Rückschlüsse auf eine jeweilige Ausgerichtetheit der damaligen Massenpresse zu. Diese Feststellung korrespondiert mit Jens Jägers Auffassung, dass die seriell-ikonographische Methode der Bearbeitung von mentalitätsgeschichtlich ausgerichteten Fragestellungen dient. Mit Bezugnahme auf Jacques LeGoff hält er fest, dass Massenmedien bevorzugte Transportmittel und „die ideale Matrix für Mentalitäten“ sind.⁹⁰

Ein Nachteil der so generierten Strukturierung mag darin liegen, dass die Typisierung der Bilderwelt zunächst konstruierend und verengend daherkommt – was sie (zumindest stellenweise) zweifelsohne ist. Die Typisierung geschieht jedoch nicht wahllos und mir ist klar, dass die einzelnen Ikonographien keine abgeschlossenen Container darstellen, sondern hochgradig durchlässig sind, und dass viele Bilder trotz identischer Motivik oder Thematik unterschiedliche Bildsprachen hervorbringen. Gleichzeitig scheint mir die Einführung einer Ordnungsstruktur Voraussetzung dafür zu sein, das Material überhaupt erfassen und beschreiben zu können. Die Strukturierung folgt aber keinen absoluten Kriterien. Diese wurden im Hinblick auf die Fragestellung hermeneutisch aus der eigenen Beschäftigung mit dem Material gewonnen.

Dieser unumgehbare Anteil von Subjektivität spiegelt sich auch in den Bilderserien der vorliegenden Arbeit: Die Auswahl der Bilder, ihre jeweiligen Vergleichsfolien und ihre Reihenfolge wurde vorgenommen, um eine möglichst sinnvolle Aussage treffen und weiterführende Fragen formulieren zu können. Die hermeneutische Erhebung und Strukturierung der Quellen ist auf die hier bearbeitete Fragestellung ausgerichtet. Darüber hinaus werden mit der vorgenommenen Bestandsaufnahme zahlreiche Ansatzpunkte für eine weitere Auseinandersetzung mit der Thematik erarbeitet und die eigene Blickrichtung und Bildinterpretation stets reflektiert. Es ist nicht das Ziel, eine ohnehin nur hypothetisch vorhandene „Objektivität“ zu erreichen, sondern anhand einer transparenten Vorgehensweise zu nachvollziehbaren Ergebnissen zu gelangen. Der gewählte Einblick in die Bilderwelt ist damit stets von der Ambition geprägt, die eigene

⁸⁹ Vgl. Elke Grittmann: *Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*, Köln 2007, S. 71.

⁹⁰ Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit*, S. 77.

Interpretation „intersubjektiv nachvollziehbar(er)“⁹¹ zu machen, indem er den eigenen Argumenten und Fragstellungen folgt.

1.3. Bildaufbau: *Wie* zeigen die Fotos?

Sind die ikonographischen Felder erst einmal umrissen und vermitteln eine Idee davon, welche motivisch-thematischen Schwerpunkte die fotografische Presseberichterstattung hervorgebracht hat, fokussiere ich im nächsten Analyseschritt die bereits oben skizzierte Frage nach dem *Wie* der Darstellung. Dieser Anspruch ist angesichts der Fülle an Material nur anhand exemplarischer Analysen von einzelnen Fotografien einzulösen, und es kommt lediglich ein Teil des gesamten Bilderkorpus explizit zu Wort.⁹²

Schlagbilder, Schlüsselbilder und historische Referenzbilder: von verschiedenen Labels für Medienbilder

Einerseits untersuche ich in meiner Studie v.a. jene Einzelbilder, die im selben oder in unterschiedlichen Presseerzeugnissen mehrmals publiziert wurden. Diese quantitative Argumentationslinie ist leicht nachzuvollziehen: Wiederkehrende Fotos wurden von (unterschiedlichen) Bildredaktionen offenbar als besonders geeignet befunden, um den Krieg oder einzelne Aspekte davon zu visualisieren, und sie prägten die Berichterstattung schon rein durch ihre wiederholte Präsenz. Andererseits eignen sich aber auch einmalig publizierte Fotos für eine stichhaltige Aussage. Dabei kann es sich um Fotos handeln, die besonders prominent oder grossformatig publiziert worden sind, was aber nicht zwingend ist. Möglicherweise zeigen sie, selbst wenn klein und neben vielen anderen gedruckt, Motive mit grossem Wiedererkennungscharakter und lassen sich klar in eine Serie einfügen. Oder sie stechen unabhängig von der Häufigkeit ihrer Publikation aus der Masse an Bildern heraus (was dann wiederum meist mit der prominenten Platzierung korrespondiert).

Die Bandbreite an Bezeichnungen für herausragende Einzelbilder ist ausgesprochen vielfältig. Geprägt von Aby Warburg, formulierte der Kunsthistoriker Michael Diers für solche ikonischen Bilder in Anlehnung an die „Schlagzeile“ 1997 den Begriff der „Schlagbilder“.⁹³ Wie das Schlagwort, „das nicht selten eine Zeit oder Zeitströmung auf einen stimmigen, mitunter auch

⁹¹ Vgl. hierzu auch Kanter, *Ikonische Macht*, S. 50.

⁹² Da es sich bei der detaillierten Bildbeschreibung mitunter um eine hochgradig repetitive Tätigkeit handelt, wäre eine umfassende Bildbesprechung einer spannenden Lektüre überdies wenig dienlich. Wenn auch nicht explizit besprochen, so ist die Mehrzahl der von mir gesichteten und klassifizierten Fotos in den Ergebnissen dennoch vorhanden. Ihre Erfassung stützt oder relativiert (was von beidem jeweils der Fall ist, darauf wird an gegebener Stelle hingewiesen) die Thesen und Argumente.

⁹³ Michael Diers: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1997, S. 30f.

polemischen Begriff zu bringen vermag und in aller Munde ist, antworte, so Diers' These, mit dem Schlagbild in ähnlicher Funktion eine ubiquitäre, ganz auf Wirkung verlegte, eindrückliche Darstellung [...].“⁹⁴ Schlagbilder bringen dargestellte Ereignisse auf eine kurze Formel und funktionieren in dieser Lesart als „Schlüssel“ – nicht selten werden sie auch als „Schlüsselbilder“ bezeichnet. Weil diese Bilder die symbolisierten historischen Ereignisse besonders prägnant abbilden, werden Schlag- oder Schlüsselbilder besonders lange erinnert.⁹⁵ Der Kunsthistoriker Martin Hellmold wiederum schlägt für jene Bilder, „die sich als Symbole für einen bestimmten Ereigniszusammenhang etabliert haben“, die Kategorie der „historischen Referenzbilder“ vor.⁹⁶ Es handle sich um Bilder, so Gerhard Paul mit Bezug auf Hellmold, die aus dem „unendlichen Ozean der stehenden wie laufenden Bilder“ hervorragen und „die das kulturelle wie das kommunikative Gedächtnis nachhaltig formten oder überformten und zugleich zu einer Standardisierung der individuellen Bilder führten“.⁹⁷

Die Begriffe Schlagbilder, historische Referenzbilder und Schlüsselbilder werden ebenso wie „Symbolbilder“ oder „ikonische Bilder“ in theoretischen Texten oft synonym verwendet. Für eine Unterscheidung schlägt der Medienwissenschaftler Michael Haller unter Rückgriff auf die Semiotik einige Distinktionsmerkmale vor: Von Schlüsselbildern sei im Zusammenhang mit semantisch gedeuteten, realitätsvermittelten Bildern zu sprechen, die als symbolische Aussagen lesbar sind. Es wohne ihnen „eine die konkrete Situation übersteigende Bedeutung“ inne und sie versinnbildlichten das, „was insgesamt das Geschehen ausmacht.“ So löse das Schlüsselbild einen „pars-pro-toto-Effekt“ aus, indem es beim Betrachter den Eindruck erwecke, „solche oder ähnliche Szenen zu kennen“. Demgegenüber referiere das Symbolbild auf eine „vom Zeichengeber beabsichtigte Sinnebene“: Es setze eine Intention und entsprechende Inszenierung des Zeichengebers voraus, während die Ikone wiederum – ähnlich wie das Symbolbild – auf eine „externe Bedeutung“ verweise, die aber unabhängig von der Intention des Urhebers sei.⁹⁸

Die Vielfalt der Begrifflichkeiten lässt das gesteigerte wissenschaftliche Interesse für eine Kategorisierung der Bilderwelt deutlich zutage treten. In der empirischen Arbeit bleibt es dennoch problematisch, Schlag-, Symbol- oder Schlüsselbilder jeweils klar als solche auszuweisen und

⁹⁴ Klaus Modick: Buchbesprechung Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Deutschlandfunk 1997, http://www.deutschlandfunk.de/schlagbilder.700.de.html?dram:article_id=80219 (27.03.2018).

⁹⁵ Grittmann, Das politische Bild, S. 69f.

⁹⁶ Hellmold, Warum gerade diese Bilder, S. 36.

⁹⁷ Paul, Bilder des Krieges, S. 13. Paul hat sich in seinen Monographien und Herausgeberschaften vieler solcher Bilder angenommen. Vgl. Gerhard Paul (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, 2 Bde., Göttingen 2008; Ders.: BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013.

⁹⁸ Michael Haller: Die Wirklichkeit der Bilder. Authentisch und inszeniert: Zur Doppeldeutigkeit eindeutiger Bildaussagen, in: Ders., Visueller Journalismus, S. 29-53, hier S. 46ff.

voneinander abzugrenzen.⁹⁹ Da dies auch nicht meinem Erkenntnisinteresse entspricht, werden die Grenzen zwischen den Bildkategorien als fließend begriffen. Die Charakterisierungen der Bildbegriffe dienen an vielen Stellen als theoretische Anregung für die praktische Analyse von Einzelbildern.¹⁰⁰ Im Grunde zählt sowieso jedes einzelne Bild, folgt man der Kommunikationswissenschaftlerin Elke Grittmann, die ein weitergefasstes Verständnis vorschlägt: Demnach sind als Schlüsselbilder „alle Bilder oder Bildsequenzen, die die Medien publizieren“, zu begreifen, denn sie alle sind das Resultat einer professionellen Bildauswahl, welche das Bildmaterial nach ästhetischen, journalistischen und kommerziellen Kriterien auswählt, stilisiert und dramatisiert.¹⁰¹ So sind es durchaus auch auf den ersten Blick womöglich unscheinbare Fotografien, die sich für eine Einzelbildanalyse anbieten. Wenn die Lektüre eines Fotos ein Argument verdeutlicht, wenn es einzelne Aspekte besonders gut sichtbar macht, es aufgrund einer Besonderheit im (in meinem!) Gedächtnis haften bleibt oder wenn es besonders typisch – oder überraschend untypisch – erscheint, dann begreife ich es im Sinne Hallers als „gelungenes Medienbild“: Es vermittelt – und darin folgt es der Kunstfotografie – „meist eine einfache Botschaft“ und ist in gewissem Sinne universell, also (scheinbar) unabhängig von religiösen, ethnischen und sozialen Kontexten verstehbar. Aufgrund seiner emotionalisierenden Effekte adressiert es mich als Bildbetrachterin und besitzt ein hohes Identifikationspotenzial. In moralischer Hinsicht arbeitet es nicht selten mit binären Aussagen und bedient vordergründig „einfache Schemata wie: Geborgenheit–Verlorensein, Glück–Verhängnis – und bei Konfliktthemen das ihnen immanente Gut–Böse.“¹⁰²

⁹⁹ Innerhalb des Bilderkorpus zum Bosnienkrieg finden sich nur sehr wenige „offiziell“ anerkannte ikonische Bilder wie z. B. das in der Einleitung besprochene Bijeljina-Foto von Ron Haviv, welches im Nachgang des Krieges eine beachtliche Karriere hingelegt hatte. Vgl. *Einleitung*.

¹⁰⁰ So wird in der vorliegenden Studie in Kapitel 4.2. *Bilder von Flucht und Vertreibung* von den einen „pars-pro-toto-Effekt“ auslösenden Fotos noch die Rede sein.

Welche komplexen kompositorischen und bildgestalterischen Parameter dazu beitragen, dass gerade ein bestimmtes Bild vor vielen anderen eine solche „Karriere“ macht, wurde von kunsthistorischer Warte aus anhand prominenter fotografischer Beispiele u.a. aus dem Vietnamkrieg überzeugend dargelegt. Vgl. Hellmold, *Warum gerade diese Bilder*, S. 34-50; Blum, Sachs-Hombach, Schirra, *Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft*, S.117-152; Paul, *Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde., Göttingen 2008.

Zu Charakteristika von Ikonen und „Ikonisierungsfaktoren“ vgl. Thomas Knieper: *Ikonen der Pressefotografie – Ein Essay*, in: Haller, *Visueller Journalismus*, S. 59-67.

¹⁰¹ Vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 70. Auch Claudia Maria Wolf folgt in ihrer Studie diesem Begriffsverständnis und hält fest, dass es auch Schlüsselbilder gebe, denen keine besonderen, exklusiven Ereignisse zugrunde lägen, die dann erst durch wiederholten Einsatz zu Schlüsselbildern gemacht würden (z.B. sich die Hände schüttelnde Politiker, Vertragsunterzeichnungen u.a.). Vgl. Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 42.

¹⁰² Vgl. Haller, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 46.

Ikonographie, Ikonologie und Rezeptionsästhetik

Konzentriert man sich auf eine einzelne Fotografie als ästhetisches Produkt, sieht man sich mit der Herausforderung konfrontiert, dass „dessen Aussage nicht oder nicht nur durch seinen manifesten Inhalt oder seine visualisierte Gegenständlichkeit formuliert und transportiert wird, sondern primär durch seine latente Gestaltung und Vermittlung.“¹⁰³ Das heisst, dass sich die Bedeutung nicht nur über den Bildinhalt, die Motive oder Thematik erschliesst, sondern auch über Bildaufbau und Form. Um solche Bedeutungsebenen freizulegen, muss das Bild analytisch in seine einzelnen Bestandteile zerlegt und in der Interpretation wieder zusammengefügt werden. Werner Faulstich betont dabei den Unterschied zwischen Bildbeschreibung und Bildanalyse: Letztere mache „stets etwas Neues sichtbar, das nicht offensichtlich ist.“ Und im Unterschied zur subjektiven Bildinterpretation orientiert sie sich an rationalen Analyseketegorien und Methoden, die explizit zu benennen sind.¹⁰⁴

Um den Ikonographien auf die Spur zu kommen, stütze ich mich methodisch in erster Linie auf Analyseverfahren aus der Kunstgeschichte. Die ursprüngliche Bedeutung des Ikonographiebegriffs liegt in der Bildbeschreibung begründet, was sich etymologisch ableiten lässt: Das griechische *eikon* steht für das Bild, das Verb *graphein* für schreiben. Die Ikonographie ist daher die Beschreibung und Klassifizierung von Bildern, und besteht im Studium der dargestellten Themen, der tieferen Bedeutung und des Inhalts.¹⁰⁵ Als Lehre von den Bildinhalten, von Themen, Motiven und Attributen in der Kunst stellt sie einen Hauptzweig der Kunstgeschichte dar, die den Begriff in diesem Sinne verwendet.¹⁰⁶

Seit der Historiker Rainer Wohlfeil in den 1980er Jahren die methodischen Ansätze von Erwin Panofsky für seine Quellenarbeit heranzog, fanden im deutschen Sprachraum kunsthistorische Analyseverfahren zunehmend Eingang in die geschichtswissenschaftliche Forschung.¹⁰⁷ Panofsky hat den methodischen Weg von Aby Warburg fortgesetzt und ein systematisches, dreistufiges Interpretationsmodell entwickelt, das er erstmals 1932 in einem Aufsatz vorstellte und später weiter überarbeitete und verfeinerte.¹⁰⁸ Bis heute ist Panofskys Verfahren einer der wichtigsten methodologischen Bezugspunkte für die Entschlüsselung von

¹⁰³ Werner Faulstich: Einleitung und exemplarische Analysen, in: Ders., u. a. (Hrsg.): Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder, Bardowick 2010, S. 5-13, hier S. 9.

¹⁰⁴ Ebd., S. 10.

¹⁰⁵ Vgl. Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 41; Roelof Van Straten: Einführung in die Ikonographie, 3. überarbeitete Auflage, Berlin 2004.

¹⁰⁶ Frank Büttner und Andrea Gott dang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, 2. Auflage, München 2006, S. 13.

¹⁰⁷ Wobei es schon zuvor Berührungspunkte zwischen den Forschungsausrichtungen von Kunsthistorikern und insbesondere Mediävisten gegeben hat. Vgl. Jäger, Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 75f.

¹⁰⁸ Büttner, Gott dang, Einführung in die Ikonographie, S. 20.

Bildquellen geblieben.¹⁰⁹ Dies gilt für Arbeiten, die sich mit Gemälden beschäftigen, ebenso wie für die Analyse von Fotografien. Deren seriell reproduzierbare Ausprägung der bildlichen Darstellung, die auf optisch-chemischem oder optisch-elektronischem Weg hergestellt wird, ist ein Spezifikum der Fotografie, das in die Analyse einfließen muss. Dennoch orientieren sie sich, genau wie Pressefotografien, an überlieferten Darstellungstraditionen, weshalb es legitim und sinnvoll erscheint, ursprünglich für die Analyse von Gemälden entwickelte Methoden aus der Kunstgeschichte auch auf fotografisches Material anzuwenden.¹¹⁰

Der erste Schritt nach Panofsky besteht in der Bestimmung des *primären oder natürlichen Sujets*, das man erfasse, indem man reine Formen identifiziere, Farbe, Linien und Gegenstände.¹¹¹ In dieser Phase der *prä-ikonographischen Beschreibung* versucht man, ohne Interpretation auszukommen und alles aufzuzählen, was auf dem Bild zu sehen ist, ohne Zusammenhänge herzustellen.¹¹² Hierin liegt zugleich die Problematik der Bildbeschreibung, auf die Panofsky selber hinweist: Die formale Bildbeschreibung sei eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit, da jede Deskription im Zuge ihrer Übersetzung schon deute – „und damit wächst sie bereits, sie mag es machen, wie sie will, aus einer rein formalen Sphäre in die Sinnregion hinauf.“¹¹³ Dennoch bleibt die deutungsfreie Überführung des Bildes in Worte das angestrebte Ziel. Im Fokus stehen zunächst Bildaufteilung und kompositorische Gesichtspunkte.¹¹⁴ Im zweiten Schritt erfolgt die Ermittlung des *sekundären oder konventionalen Sujets*, das die Verknüpfung des Dargestellten mit Motiven, Themen und Konzepten meint.¹¹⁵ Diese Phase der *ikonographischen Analyse* fragt (auch unter Einbezug ausserbildlicher Quellen) nach vorhandenen Bildtraditionen.¹¹⁶ Den dritten Schritt bezeichnet Panofsky selbst als die *eigentliche Bedeutung oder den Gehalt*. Die *Ikonologie* begreift das Kunstwerk als „Symptom von etwas

¹⁰⁹ Faulstich, Einleitung und exemplarische Analysen, S. 7.

¹¹⁰ Dem lässt sich hinzufügen, dass der Hamburger Kunsthistoriker und Kulturtheoretiker Aby Warburg schon vor seinem Mitarbeiter Erwin Panofsky zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Bereich der Bilderwelt um alltagskulturelle und moderne Bilder wie auch Pressefotografien erweiterte. Vgl. Martin Lengwiler: Praxisbuch Geschichte. Einführung in die historischen Methoden, Zürich 2011, S. 134.

Da die ikonographisch-ikonologische Methode zudem von Beginn an nicht auf Kunstwerke festgelegt war, sondern Warburg wie Panofsky sich auch für alltagskulturelle ästhetische Phänomene wie Briefmarken u.a. interessierten, eignet sie sich gut für die Analyse von Fotografien. Vgl. Pilarczyk, Mietzner, Das reflektierte Bild, S. 134.

Anerkannt ist mittlerweile gemeinhin die Tatsache, dass sich für die historische Analyse ähnliche Fragen und Probleme ergeben wie für die kunsthistorische. Vgl. Heiko Haumann: Lebenswelten und Geschichte. Zur Theorie und Praxis der Forschung, Wien u.a. 2012, S. 157f.; Jens Jäger: Fotografie und Geschichte, Frankfurt am Main 2009, S. 10.

¹¹¹ Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, S. 38.

¹¹² Van Straten, Einführung in die Ikonographie, S. 28.

¹¹³ Panofsky zitiert nach Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 124.

¹¹⁴ Die sich sofort aufdrängende Frage, ob diese Herangehensweise auch für eine Analyse von Kriegs fotografien, die ja in der Regel keine posierenden Modelle und keine Arrangements, sondern (oftmals) ein direktes Abbild von Leid und Gewalt darstellen, angemessen ist, wird weiter unten eingehend reflektiert; sie zieht sich überhaupt als roter Faden durch die gesamte Arbeit.

¹¹⁵ Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, S. 39.

¹¹⁶ Van Straten, Einführung in die Ikonographie, S. 28.

anderem“ und verlangt nach seiner Kontextualisierung, nach Zeit und Ort von Entstehung oder Rezeption, nach einer Verbindung der Ikonographie mit anderen Wissenschaften – Panofsky streckt die Hand nach den Historikerinnen aus.¹¹⁷

In der Tat erweist sich diese dritte Phase als besonders anschlussfähig an historische Fragestellungen. Darauf weist auch der niederländische Kunsthistoriker Roelof Van Straten hin. Er differenziert Erwin Panofskys dreistufiges Interpretationsmodell explizit aus, indem er innerhalb der dritten Modellphase die *ikonographische Interpretation* von der *ikonologischen Analyse* unterscheidet. Erstere frage unter Hinzuziehung von Quellen des Künstlers nach der tieferen und u.U. symbolischen Bedeutung, wie sie der Künstler explizit gemeint hat, und sei vor allem einem kunsthistorischen Interesse zuzuordnen. Letztere hingegen fragt nach der Bedeutung eines Kunstwerks, die vom Künstler nicht explizit intendiert war, die aber dennoch in seinem Werk enthalten ist. Dieser Fragestellung entspringe einem kulturhistorischen Erkenntnisinteresse.¹¹⁸ In diesem Schritt vom ikonographischen zum ikonologischen Interesse berühren sich die zwei Fachgebiete der Kunst- und der Kulturgeschichte,¹¹⁹ und der Fokus verschiebt sich von kunstgeschichtlichen auf gesellschaftliche Entwicklungen. Das Kunstwerk wird so zum Dokument seiner Zeit: Es macht kulturelle, soziale und historische Hintergründe sichtbar¹²⁰ und wird lesbar als Ausdruck „eines grundsätzlichen Verhaltens zur zeitgenössisch erfahrenen Realität sowie als bewusster und unbewusster Kommentar zur gesellschaftlichen Wirklichkeit.“¹²¹

Bezogen auf den hier untersuchten Bildkorpus bedeutet dieser ikonologische Zugang, dass sich im Zuge einer ikonographisch-ikonologischen Analyse Aussagen darüber treffen lassen, wie der Krieg *gesehen* wurde: Das Einzelbild beinhaltet demnach nicht nur Informationen darüber, was wann aktuell oder tatsächlich geschehen ist, sondern es vermittelt v.a. eine Idee davon, was wann und wie *zeigbar* war und letztlich vom Publikum akzeptiert wurde.

Welche Bilder wurden als besonders geeignet erachtet, den Krieg oder vielmehr einzelne Aspekte desselben zu illustrieren? Im Kontext von Massenmedien ist zunächst davon auszugehen, dass es sich vor allem um „sprechende“ Bilder handelt, die ein grosses Potential besitzen, den Betrachter emotional zu berühren und seinen Blick zu fesseln. In der Einzelbildanalyse werden Bildstrategien freigelegt und Mechanismen benannt, die eine Unmittelbarkeit erzeugen und den Betrachter und die Betrachterin ins Bildgeschehen einbinden.

¹¹⁷ Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, S. 40f.

¹¹⁸ Van Straten, Einführung in die Ikonographie, S. 28.

¹¹⁹ Sigrid Schade: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2011.

¹²⁰ Van Straten, Einführung in die Ikonographie, S. 25.

¹²¹ Jäger, Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 76.

Hierbei stütze ich mich auf den rezeptionsästhetischen Ansatz, den ich im Rahmen meiner Fragestellung als Bestandteil des Panofsky'schen Dreischritts begreife: Als „werkorientierte“ Arbeitsweise sucht die Rezeptionsästhetik nach dem „impliziten Betrachter“ bzw. nach der „Betrachterfunktion im Werk“.¹²² Sie untersucht „Bildelemente, die den Rezipienten mehr oder weniger explizit einbeziehen. Darüber hinaus berücksichtigt [...] diese Methode die Bedürfnisse der Betrachter und versucht zu ergründen, in welcher Weise das Bildangebot diesen entgegenkommt.“¹²³ Wolfgang Kemp zufolge hat diese Methode hauptsächlich drei Aufgaben: „1. Sie muss die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt, sie muss sie lesen im Hinblick 2. auf ihre sozialgeschichtliche und 3. auf ihre eigentliche ästhetische Aussage.“¹²⁴ Der Betrachter ist demzufolge „Teil einer gemeinsamen Kommunikationssituation“, sein „Voyeurismus [...] mit der ästhetischen Bildwahrnehmung verschränkt.“¹²⁵ Das bedeutet aber nicht, dass das Bild selbst weniger im Vordergrund stünde als seine Wirkung – beides lässt sich in der Praxis nicht scharf trennen. Vielmehr erlaubt es dieser Ansatz, etwas über die Wirkung der Fotos auszusagen, ohne dass hierfür weitere Quellen wie Leserbriefe oder Leserkommentare herangezogen werden müssen.¹²⁶ Bezüglich der Adressaten ist zwar bekannt, wann und wo die Fotos publiziert wurden, und in welcher Auflagenstärke die jeweiligen Medien erschienen, wurde oben bereits erläutert. Mithilfe der Rezeptionsästhetik können aber *aus den Fotos selbst heraus* Aussagen über „die Rolle der zeitgenössischen Rezipienten gewonnen werden [...], ohne dass diese vorher bekannt oder genauer identifizierbar sein müssen.“¹²⁷

Cornelia Brink insistiert mit Nachdruck darauf, einen postulierten prototypischen Betrachter zu problematisieren. Es wäre weit gefehlt, so warnt sie, bei der Auseinandersetzung mit fotografischen Darstellungen von Leid und Gewalt, aber auch von freundlichen Momenten der Geschichte, eine Betrachterin oder ein bildbetrachtendes *Wir* allgemeingültig vorzusetzen. Jeder und jede schaue individuell mit einem eigenen Blick und eigener Vita auf die Bilder, und der eigene

¹²² Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting et al. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 6. durchgesehene u. erweiterte Auflage, Berlin 2003, S. 240-257, hier S. 250.

¹²³ Talkenberger, Historische Erkenntnis durch Bilder, S. 97.

¹²⁴ Kemp, Kunstwerk und Betrachter, S. 250.

¹²⁵ Talkenberger, Historische Erkenntnis durch Bilder, S. 97.

¹²⁶ Auf der Wahrnehmungsebene liesse sich überdies die Frage stellen, welchen Einfluss die konkrete Positionierung des publizierten Bildes auf dessen Rezeption ausübte. Auf die enge Verflechtung von Verlagsseite und Werbung hat Jungmeister hingewiesen und zu bedenken gegeben, dass „ein grosser Teil des redaktionellen Bildangebotes stark in Konkurrenz zum Bildangebot aus der Werbung tritt.“ Jungmeister, Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen, S. 191.

Wie demnach die Bildwahrnehmung durch auf derselben Seite publizierte Werbung beeinflusst wurde, oder wie sich beide „Bildsorten“ voneinander abhoben, wäre ein weiterer Untersuchungsansatz, der hier allerdings nicht verfolgt werden kann.

¹²⁷ Jäger, Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 83.

Blick auf die Fotografien ist niemals für den einzig möglichen zu halten.¹²⁸ Die vorliegende Analyse bezieht den eigenen Blick deshalb explizit ein, hinterfragt ihn permanent und konfrontiert ihn soweit wie möglich mit weiteren am Bild angestellten Differenzierungen.

1.4. Zur bildanalytischen Praxis

Die bisher erläuterten Analyseschritte sind als idealtypisch zu verstehen, indem sie ein klares Vorgehen sowie einen deutlichen Fokus auf das Material implizieren. In den folgenden Ausführungen werden deshalb die Probleme und sich daraus ergebende Eingrenzungen in der Forschungspraxis erläutert. Zudem ist die Fotografie als gleichsam Realität abbildendes und Realität produzierendes Medium zu reflektieren. Schliesslich wird über die individuelle Perspektive auf Fotografien nachgedacht, die sich nicht zuletzt im Umgang mit Kriegsfotografie vor die Herausforderung gestellt sieht, mit Gewaltdarstellungen und Abbildungen von Leid und Tod umzugehen.

Probleme und Eingrenzungen

In der Praxis erweist es sich als wenig sinnvoll bzw. im Grunde unmöglich, die drei Stufen von Panofskys Bildanalyse haarscharf und konsequent voneinander zu trennen.¹²⁹ Vielmehr verschmelzen die einzelnen Schritte zu einem einzigen Verfahren. Dennoch wird insbesondere durch die Hinzuziehung des rezeptionsästhetischen Ansatzes darauf hingearbeitet, nicht direkt von der Bildbeschreibung (vom *Was*) zur Bildinterpretation (im Sinne von Faulstich dem *Wozu*, was die Bildfunktion, Informationen zum Fotografen etc. inkludiert) überzugehen. Dem wichtigen Zwischenschritt des *Wie*, also den Fragen nach Formen, Flächen, Perspektiven und Fokus etc. wird ein hoher Stellenwert beigemessen.¹³⁰ Das lässt sich mit einer jeweils möglichst präzisen Bildbeschreibung einlösen. Diese strebt – darin folge ich Gottfried Boehm – immer Erkenntnis an: Nicht nur Wiederkehrendes, also unsere Erfahrung und unser Wissen Bestätigendes, ist darin zu berücksichtigen. Sondern sie soll sich offen verhalten und „dem Blick auf die Sprünge“ helfen.¹³¹

Ebenfalls eine Rolle in der Analyse spielen sozialhistorisch motivierte Fragen nach Fotograf, Auftrag, Auftraggeber und Funktion des Bildes. Hier erweist es sich an vielen Stellen als sinnvoll und gewinnbringend, die Aufnahmesituation (so weit wie eben möglich) nachzuvollziehen, um sich

¹²⁸ Brink, Bildeffekte, S. 127.

¹²⁹ Auch Panofsky selbst habe nie eine komplette Bildanalyse nach seinem methodischen Raster durchgeführt. Vgl. Faulstich, Einleitung und exemplarische Analysen, S. 8.

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 7f.

¹³¹ Gottfried Boehm: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Ders., Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 23-40, hier S. 40.

die verschiedenen Blickrichtungen und Beziehungen von Abbildenden und Abgebildeten bewusst zu machen. Teilweise, aber eben nicht immer, können dabei andere Quellen wie etwa weitere publizierte Bildversionen sowie Interviews oder Erlebnisberichte weiterhelfen.

Wo zusätzliches Quellenmaterial fehlt, werden auch die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel zu den Bildern in die Untersuchung einbezogen. Überhaupt sind Titel, Schlagzeile, Bildunterschrift und Presseartikel für die schlussendliche Präsentation oder eben Repräsentation des Krieges in der Presse von grosser Bedeutung – denn ist ein Text vorhanden, steuert er die Bildbetrachtung, so wie umgekehrt das Bild den Text beglaubigt.¹³² Insbesondere im Pressekontext sind Bild und Text zusammenzudenken: „Sprache und Bild ergänzen sich, werden zur Doppelcodierung einer Botschaft, wobei Sprache systematisiert, analysiert, Beziehungen aufdeckt und Verhaltensweisen gibt, das Bild scheinbar die Wirklichkeit zeigt, die Tatsächlichkeit des Vorhandenen repräsentiert.“¹³³ Der Begleittext gibt also eine Lesart vor, wobei er denotativ im Sinne von beschreibend und spezifizierend oder konnotativ im Sinne einer Verallgemeinerung vorgehen kann.¹³⁴

Die Form, in der eine Bildunterschrift der Leserin eines Nachrichtenmagazins letztendlich begegnet, kommt in der Regel auf der Bildredaktion zustande. Im Idealfall beantwortet sie die sogenannten fünf bzw. sechs „Ws“: Wer, Was, Wo, Wann, Warum und evtl. auch Wie. Zu diesen Angaben verpflichten sich bereits die Fotografen beim Einreichen eines Fotos bei einer Bild- oder Nachrichtenagentur, welche für die Weiterverarbeitung und -verbreitung des Bildes auf diese Angaben angewiesen ist.¹³⁵ Es scheint jedoch, dass diese dokumentarischen Informationen für die schlussendliche Publikation meist nicht in Gänze übernommen werden. Im Gegenteil erweisen sich die abgedruckten Angaben für eine Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen das Foto aufgenommen wurde und wer darin wann und wo abgebildet ist, oft als wenig hilfreich, bisweilen gar als irreführend.¹³⁶ Das stellt für die Analyse einerseits eine Herausforderung dar, mag aber

¹³² Vgl. Monica Rütters: *Moskau bauen, von Lenin bis Chrusčev*, Wien u. a. 2007, S. 56.

¹³³ Jungmeister, *Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen*, S. 182.

¹³⁴ Vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 75f.

¹³⁵ Ebd., S. 48. Michael Haller schlägt sogar vor, dass die Regeln von Transparenz bezüglich Quellenlage und Status von Informationen, wie sie im Informationsjournalismus gelten, auch auf die Bildberichterstattung zu übertragen wären. Entgegen des aktuellen Habitus wären damit den Fotos umfangreiche Bildbeschreibungen anzufügen. Diese sollten nicht nur über den visualisierten Inhalt, sondern auch über die Aufnahmesituationen und Bearbeitungsschritte sowie über das Ausgeblendete Auskunft geben. Vgl. Haller, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 52.

Einer derartigen Handhabung medialer Bilder ist von bildwissenschaftlicher Warte aus nur zuzustimmen. Auch im hier vorliegenden Kontext würden solche mitpublizierten Bildbeschreibungen vieles, was mangels genauer Informationen spekulativ bleiben muss, um eine faktische Dimension erweitern.

¹³⁶ So zitierte beispielsweise der *Spiegel* in den 1990er Jahren in seinen Bildunterzeilen noch Auszüge aus dem Artikeltext, die bisweilen so gut wie nichts mit dem Foto zu tun hatten und sich höchstens – wenn überhaupt – im Zuge der Lektüre des gesamten Textes entschlüsseln lassen.

andererseits das sich aus der engen Beziehung zwischen Bild und Text für die hier zu bewältigende Menge an Fotografien ergebende methodische Problem ansatzweise eindämmen: Wenn sie sowieso nicht immer als besonders aussagekräftig anzusehen sind, können die Bildunterzeilen in der Analyse auch stellenweise in den Hintergrund treten. So werden die Texte, Titel und Bildunterzeilen zwar in die Überlegungen einbezogen, aber nicht systematisch mituntersucht.¹³⁷ Wenn zudem im Sinne der wahrnehmungspsychologischen Wirkungsforschung jeweils auch Bildgrösse, Farbe, grafische Elemente, Reihenstellungseffekte (weitere Fotos zum Thema), Themeninhalte, Kameraperspektive und Entfernung (bzw. Objektiv) sowie der Quadrant auf der Seite, auf der das Bild abgedruckt ist, zu berücksichtigen sind,¹³⁸ liegt es angesichts der schier unermesslichen Bildmenge auf der Hand, den Fokus mal mehr auf das eine, mal auf das andere Kriterium zu richten.

Darüber hinaus liessen sich aus einer streng systematisch vergleichenden Perspektive mit Bildern anderer Kriege strukturelle Spezifika der Bilderwelten verschiedener Konflikte herausarbeiten. Diese Arbeit geht jedoch punktuell vergleichend vor, und setzt den Bosnienkrieg nur stellenweise in Abgrenzung und Anlehnung zu anderen Kriegen. Auch liessen sich die bosnischen Kriegsbilder der 1990er Jahre systematisch mit älteren „Bildern vom Balkan“ vergleichen. Eine solche regionsbezogene und langfristig diachrone Perspektive wäre äusserst wünschenswert, setzte aber fundierte Arbeiten voraus, auf die man zurückgreifen könnte.¹³⁹ Selbst die Bilderwelt des Bosnienkrieges 1992 bis 1995 erweist sich schon als so weitgefächert, dass zunächst eine scharfe Eingrenzung des Untersuchungsmaterials sowie eine notgedrungene Vereinfachung (im Sinne einer Reduktion von Komplexität) der Themenfelder nötig war. In der Folge können auch aus diesem sehr eingegrenzten Korpus wiederum nicht alle gesammelten Bilder in die vorliegende Analyse respektive in ihre Darstellung integriert werden.

Dass für viele Pressebilder Angaben mit Orts-, Zeit-, Quellen- und Personenbezug fehlen, führt Jungmeister zu der Aussage, dass „die Faktizität [...] demonstriert, aber nicht nachvollziehbar gemacht“ wird. Jungmeister, *Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen*, S. 178.

¹³⁷ Dieses Manko lässt sich möglicherweise auch angesichts von Forschungsergebnissen relativieren: So habe eine in den USA durchgeführte Wahrnehmungsstudie anhand von sozialdokumentarischen Fotografien zutage gefördert, dass dem Foto, wenn es beispielsweise leidende Menschen zeigt, keine veränderte Aufmerksamkeit zukommt, wenn die Bildlegende radikal verändert oder weggelassen wurde. Der Leser reagiere spontan auf das Foto selbst, nicht primär auf den Text in der Bildlegende. Allerdings hält auch Jungmeister diesem Befund entgegen, dass er nichts über den Wert oder die Tiefe der Information bzw. die daraus folgende kognitive Leistung aussagt. Jungmeister, *Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen*, S. 194 bzw. Jungmeisters Verweis auf Fred Fedler: *Changes in Wording of Cutlines Fail to Reduce Photographs' Offensiveness*, in: *Journalism Quarterly* (1982), Ausgabe 59, Heft 4, S. 633-637.

¹³⁸ Vgl. Jungmeister, *Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen*, S. 49.

¹³⁹ Gerade für die Bilderwelt der Balkankriege zu Beginn des 20. Jahrhunderts stehen fundierte Arbeiten noch aus. Eine Analyse der Presseberichterstattung legte Florian Keisinger vor. Vgl. Florian Keisinger: *Unzivilisierte Kriege im zivilisierten Europa? Die Balkankriege und die öffentliche Meinung in Deutschland, England und Irland, 1876-1913*, Paderborn 2008.

Bildbegriff und Verortung des eigenen Blicks

Seit der Erfindung der Fotografie stellt sich der Forschung die Frage, inwiefern das Medium als objektives Abbild von Realität zu begreifen ist, lediglich eine Spur von Wirklichkeit transponiert, reine Projektionsfläche oder gar ästhetisches Konstrukt darstellt. Kurzum: Der *Wahrheitsgehalt der Bilder* ist ein in Gesellschaft und Wissenschaften viel diskutierter Gegenstand,¹⁴⁰ der im Zeitalter von Photoshop weiter an Brisanz gewonnen hat.¹⁴¹

Als der amerikanische Sprach- und Kunstwissenschaftler William J. T. Mitchell 1994 den *pictorial turn* proklamierte, führte er einen der Semiotik entlehnten Begriff ein, der das Bild aus der Realitätsebene heraushebt und es in eine Zeichenwelt hineinversetzt.¹⁴² Diese erschaffe das Bild im selben Mass, wie sie selber vom Bild konstruiert wird.¹⁴³ Fotografische Bilder zeigen, so ein sich seither in der Forschung abzeichnender Konsens, nicht *die Welt*, sondern vielmehr Versatzstücke und Vorstellungen *von der Welt*. Als Zeichen besitzen sie doppelten Verweischarakter, beziehen sich also stets auf eine fotografierte Realität einerseits, andererseits sind sie bildliche Repräsentation.

Auf der einen Seite steht der materielle Bildinhalt – in unserem Untersuchungsfall ein konkret stattgefundenen Krieg. Der Blick auf diese historische Realität wird indes durch die

¹⁴⁰ Die verschiedenen Positionen reichen u.a. von Talbots „Pencil of Nature“ im 19. Jahrhundert (vgl. Jäger, Fotografie und Geschichte, S. 34f.) über Roland Barthes' Verweis auf den „photographischen Referenten“, also die „notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe“ (Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1989, S. 86. (im Original: La chambre claire. Note sur la photographie, Paris 1980.)) bis zu Walter Benjamins Betonung vom Zufall, den der Beschauer in einer Fotografie schon fast zwanghaft suche, weil nur an dieser Stelle die Wirklichkeit durchscheine (Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1977, S. 50.).

Pablo Schneider prägte zudem den Begriff „Fertigbilder“: Diese weisen die Eigenschaft auf, vermeintlich „reale Ausschnitte des Tagesgeschehens“ zu sein, sind aber eigentlich „durchdacht komponierte Darstellungen von Begriffen“. Pablo Schneider: Bildprägungen – Kunsthistorische und bildwissenschaftliche Perspektiven, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 149-163, hier S. 152f. Eine Zusammenstellung der verschiedenen Perspektiven findet sich bei Jäger, Photographie: Bilder der Neuzeit, S. 41f.

¹⁴¹ Anton Holzer: „Wahrheit oder Fälschung? Kriegsphotografie im Zeitalter von Photoshop – was sich hinter der Aufregung um Paul Hansens „Begräbnis in Gaza“ verbirgt“, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 117, 24. Mai 2013, S. 49.

¹⁴² Mit dem Begriff des *pictorial turn* bezog sich Mitchell direkt auf Richard Rortys *linguistic turn*. Vgl. W.J.T. Mitchell: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, München 2008, S. 8f. (Im Original: What do pictures want? The Lives and Loves of Images, Chicago 2005.)

In der Folge wurden dem *pictorial turn* weitere Begriffe zur Seite gestellt, welche graduelle Bedeutungsunterschiede aufweisen. So ist auch die Rede vom *iconic* oder vom *visual turn*. Vgl. u. a. Horst Bredekamp: Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn, in: Christa Maar und Hubert Burda (Hrsg.): Iconic turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 15-26, hier S. 15f.; Gerhard Paul: Visual History, in: Frank Bösch und Jürgen Danyel (Hrsg.): Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, Göttingen 2012, S. 391-419, hier S. 392f.

¹⁴³ Mitchell, Das Leben der Bilder, S. 8f.

technischen Strukturen des visuellen Mediums sowie durch die Bildästhetik gebrochen.¹⁴⁴ Daraus geht die Fotografie als Dokument eines historischen Augenblicks hervor, der ohne das Foto, das diese fotografierte Realität abbildet, heute nicht mehr sichtbar wäre. Auf der anderen Seite spricht sie den Betrachter auch auf ikonographischer Ebene an. Die Fotografie ist in dieser Lesart auch als ein durch späteres Ausschneiden ästhetisch aufgewertetes Produkt eines formal geschulten Fotografen sowie weiterer Akteure zu begreifen.¹⁴⁵ Der Blick des Fotografen durch den Sucher der Kamera, seine Wahl der Brennweite, von Winkel, Perspektive und Belichtungszeit – all das sind Entscheidungen, mittels derer der Fotograf eigene Vorstellungen ausdrückt.¹⁴⁶ In der Bildtheorie wird diesbezüglich von „Bildgestaltung“ gesprochen: Das Bild trifft eine Aussage über einen Realitätsausschnitt und hat dokumentarischen sowie objektiven Charakter, dies aber vor dem Hintergrund einer Fülle subjektiver Entscheidungen: die Wahl technischer Mittel, des Blickwinkels und des Ausschnitts, die Tiefenschärfe, Belichtung etc. Daraus resultiert letztendlich eine „stark subjektiv geprägte Sicht des Betrachters auf eine singuläre Situation“, welche zugleich Realitätsausschnitt und Inszenierung im Sinne einer Repräsentation ist.¹⁴⁷

Zu dieser Janusköpfigkeit von Fotografie gesellt sich noch eine dritte Ebene, auf welcher der Fotografie mitunter die Fähigkeit zugeschrieben wird, Realität nicht nur zu dokumentieren oder zu repräsentieren, sondern auch zu *erzeugen*. In der *Visual History* werden Bilder im Sinne eines erweiterten Bildbegriffs zu „realitätsproduzierenden Instrumenten und historisch produktiven Kräften“ umgedeutet.¹⁴⁸ Für die geschichtswissenschaftliche Untersuchung medialer Erzeugnisse bedeutet das, dass die Frage danach, inwiefern Bilder die Realität widerspiegeln, in den Hintergrund rückt – denn im Grunde widerspiegeln sie immer Realität. Vielmehr stellt sich die Frage, warum gewisse Bilder herausgegriffen¹⁴⁹ und welche Wirklichkeiten durch die (von Fotografen, Zeitschriften etc. getroffene) Auswahl erzeugt werden.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 15.

¹⁴⁵ Blum, Sachs-Hombach, Schirra, *Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft*, S. 133. In Bezug explizit auf die Pressefotografie wird deren Gemachtheit in Kapitel 2.1. *Illustrierte Presse* ausführlich besprochen.

¹⁴⁶ Inwiefern diese Entscheidungen individuell oder sich aber ggf. auch ähnlich sein konnten, wird im Laufe der Arbeit anhand der Fotos zu erforschen sein.

¹⁴⁷ Haller, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 34.

¹⁴⁸ Die *Visual History* bündelt die verschiedenen bereits benannten *turns* und den von diesen bezeichneten bildhistorischen Paradigmenwechsel. Die historiografische Ausrichtung der *Visual History* besteht zunehmend in der Beschäftigung mit der Fotografie. Vgl. Lengwiler, *Praxisbuch Geschichte*, S. 143; Gerhard Paul: *Der Bildatlas – ein Streifzug durch unser kulturelles Gedächtnis*, in: Ders., *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 2, S. 9-39, hier S. 9.

¹⁴⁹ Vgl. Todorova, *Ein veredelter und lebendiger Balkan*.

¹⁵⁰ Dieser konstruktivistische Zugang findet auch Eingang in die Medienforschung, die sich neben dem Realitätsgehalt auch dem durch Massenmedien entworfenen Bild der Realität widmet. Vgl. Jungmeister, *Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen*, S. 18.

Niklas Luhmann nennt als Code des Systems der Massenmedien die Unterscheidung von *Information* und *Nichtinformation* und macht damit deutlich, dass allen medial präsentierten Ereignissen bestimmte

Während sich der hier skizzierte konstruktivistische Zugang in der Forschung immer stärker durchsetzt, wird der Inhalt von Pressebildern oft noch immer „für bare Münze“ genommen,¹⁵¹ und Fotografien bleiben im landläufigen Verständnis nach wie vor sehr eng an eine historische Realität geknüpft. Gerade die Pressefotografie wie auch die Geschichte der Kriegsberichterstattung sind fest mit der dokumentarischen und beweisführenden Funktion des fotografischen Mediums verwoben. Wenn die „Echtheit“ einer Fotografie nicht in Zweifel zu ziehen ist, „dann dokumentieren [...] Bilder, dass es diese bestimmte Situation, jene Konstellation real – also auch unabhängig vom Reporter und Fotografen – gegeben hat. In diesem Sinne ‚funktionieren‘ sie als objektive Belegstücke, denen mitunter Beweiskraft zugesprochen wird.“¹⁵² Damit ein Bild aber eine erhöhte informatorische Bedeutung erlangen und als Beweis gelten kann, benötige es den Nachweis für eine „reale Authentizität der Aufnahmesituation (Standort, Zeit, Beteiligte)“. Erst dann belegt es – freilich immer noch „vermittels der subjektiven Kamera-Perspektive des Beobachters“ – „wie sich die Dinge (aus Sicht genau dieser Perspektive) zugetragen haben.“¹⁵³ Dieser Fokus auf die Realität hinter dem Bild verkompliziert auch das geschichtswissenschaftliche Arbeiten mit dieser Quellengattung ungemein. Während die Konstruiertheit von Textquellen im Zuge des *linguistic turn* bereits allgemein anerkannt zu sein scheint, drängen sich in der Beschäftigung mit Kriegsfotografie und insbesondere mit Abbildungen von kriegerischer Gewalt und Leid trotz *visual turn* unweigerlich immer wieder die gleichen Fragen nach deren Echtheit, Gestelltheit, Manipuliertheit – kurz: nach deren historischem Realitätsbezug auf. Dieser lässt sich in einem so umfangreichen Bildkorpus, wie er hier vorliegt, und mit der vorhandenen Quellenlage wiederum kaum bis in jedes Detail herstellen. Die Frage nach der bildlichen Authentizität ist zwar omnipräsent und wird auch wiederkehrend an die Fotos gerichtet. Aber es wird keine detaillierte Beweisführung im Sinne einer Rekonstruktion der tatsächlich sich vor der Kamera ereignenden Begebenheiten verfolgt.

Neben der Schwierigkeit, die tatsächliche Echtheit eines Fotos zu eruieren, sehe ich mich in Anbetracht von abgebildeter Not, Gewalt und Tod als Betrachterin mit grundlegenden Fragen nach der eigenen Perspektive konfrontiert und wiederholt auf mich selbst zurückgeworfen. In der Auseinandersetzung mit den Bildern bin ich dazu herausgefordert, meinen eigenen Blick zu hinterfragen: Inwiefern sehe ich mich in der Pflicht, mir Fotos von Hungernden und Flüchtenden, von toten Passantinnen, von hingerichteten Soldaten und Zivilisten, von verletzten Kindern

Selektionen zugrunde liegen, dass mitunter von einer medial konstruierten – nicht gleichzusetzen mit verzerrter oder gar erfundener! – Realität auszugehen ist. Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, S. 28.

¹⁵¹ Claudia Maria Wolf nennt Forscherinnen und Forscher, die im Rahmen ihrer Untersuchungen mit Versuchspersonen zu diesem Ergebnis kamen. Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 64f.

¹⁵² Haller, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 30f.

¹⁵³ Ebd., S. 35.

anzuschauen? Diese Fotografien sagen ja aus, dass das, was zu sehen ist, tatsächlich *geschehen* ist, denn ohne die Tat gäbe es das Foto nicht. Schau ich hin, werde ich Teil eines voyeuristischen Aktes, das Foto aber *nicht* anzuschauen, hiesse wiederum, wegzublicken und das reale Leid der abgebildeten Menschen nicht zur Kenntnis nehmen zu wollen.¹⁵⁴

Ich verstehe also die Fotos in erster Linie als Bilder, die den Krieg dokumentieren und das Leiden der abgebildeten Opfer repräsentieren. Ich lassen zu, dass sie auch bei mir Leid, Mitleid, Abneigung und viele weitere Emotionen auslösen. Dabei mache ich mir bewusst, dass genau dieser Einbezug des betrachtenden Subjekts zur Kriegsfotografie dazugehört, worauf auch Hüppauf hinweist: „Kriegsfotografie hat die Tendenz, den Betrachter zum Beobachter und Analytiker von Wünschen und Ängsten zu machen, die im Bild stecken und in seinen Vorstellungen wirken. Das Ich und der Gegenstand seiner Aufmerksamkeit im Kriegsfoto sind auf mehrdeutige Weise miteinander verstrickt, kognitiv und emotional. Ohne der Kriegsfotografie starke Emotionen wie Zorn, Faszination, Enthusiasmus, Furcht, Hass, Ekel oder eine Abwehr des Konventionellen, Normalen und Natürlichen, wohl auch eine hypnotisierende Kraft oder das Potential zu Albträumen zuzuschreiben, kann man diese Bilder getrost in der Schublade schlummern lassen.“¹⁵⁵

Das hier angesprochene Dilemma ist nicht neu. In ihrem 1977 publizierten Essay „Über Photographie“ nahm die US-amerikanische Philosophin Susan Sontag gegenüber dem Betrachten von Kriegsfotografien eine kritische Haltung ein: „Fotografien können den Betrachter quälen, und sie tun es auch. Aber die letztlich ästhetisierende Wirkung der Fotografie bringt es mit sich, dass das gleiche Medium, das das Leid vermittelt, es am Ende auch neutralisiert.“¹⁵⁶ Sontag hebt hervor, dass das ins fotografische Bild gebannte Leid eine immanente Ästhetisierung erfahre, was mich als Betrachterin folglich zur Konsumentin eines Produkts macht. Diese Position begreift Fotografien von Krieg in gewisser Weise auch selbst als Teil eines Verbrechens, da sie voyeuristische Anreize

¹⁵⁴ Zu den Überlegungen bezüglich der eigenen Rezeption der Fotografien und meiner damit einhergehenden Einbindung in das Dargestellte gab mir – neben dem Quellenmaterial – Cornelia Brink Anstoss. Vgl. Cornelia Brink: Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung, in: Bilder von Körpern, Werkstatt Geschichte 47 (2007), S. 61-74.

¹⁵⁵ Hüppauf, Fotografie im Krieg, S. 150.

Im Übrigen sei persönliche Betroffenheit ein Zustand, der durch gewisse Eigenschaften einer Information herbeigeführt werde – und der vom Publikum innerhalb eines bestimmten Ausmasses mitunter als „optimal“ empfunden werden kann. Das arbeitete die Medienforschung im Rahmen der sogenannten Emotionalen Aktivierungstheorien heraus. Daran angelehnt stellt Claudia Maria Wolf drei Vorgehensweisen vor, durch die in der Medienberichterstattung Emotionalisierung erreicht wird: erstens durch die Präsentation von Themen, die menschliche Gefühle ansprechen (gewalthaltige, furchtauslösende, ekelerregende Bilder und Sexualität), zweitens durch die Abbildung menschlicher Emotionen (wie Weinen oder Lachen) und drittens durch die dramaturgische Gestaltung eines Beitrags (Kameraeinstellung, Perspektive). Weiter seien insbesondere in Printmedien auch der Einsatz von Farbe und Kontrast, die dynamische Bildgestaltung sowie dynamische Bildinhalte, die Wahl des Ausschnitts und der Perspektive zentral für die emotionalisierende Wirkung eines Fotos. Vgl. Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 58ff.

¹⁵⁶ Sontag, Über Fotografie, S. 107.

bedienen, Zeuge sind und Leid und Schrecken konservieren.¹⁵⁷ Kriegs fotografien und Fotografien von Leid und verletzten Körpern sind in der Lage, mich als Betrachterin abzustumpfen. Zugleich hebt Sontag die ästhetische bzw. ästhetisierende Komponente hervor: Indem ein Fotograf dem, was er sieht, eine Form gibt, und also spätestens bei der Bildauswahl durchaus bewusst entscheidet, wie sich das Geschehene darstellt, kommt eine ästhetische Komponente zum Tragen, die dem Bildinhalt im Grunde unangemessen ist.¹⁵⁸

Über 25 Jahre später änderte Sontag ihre Sichtweise: „Lassen wir uns also von den grausigen Bildern heimsuchen“, konstatiert sie 2003. In „Das Leiden anderer betrachten“ perspektiviert die Philosophin Fotografie als *token*, als Markierung oder Zeichen – eine Begriffsauffassung, die sie nach William J. T. Mitchell auf eine feste Grundlage stützen kann. Als solche Zeichen seien Fotografien, die Leid zeigten, nicht in der Lage, den grössten Teil der Realität, auf die sie sich beziehen, zu erfassen. Die Wirklichkeit des Krieges können sie nicht abbilden. Für das Erinnern an erfahrenes und angetanes Leid seien die Bilder aber trotzdem wichtig: „Auch wenn sie [die Fotos, NFS] nur Markierungen sind und den größten Teil der Realität, auf die sie sich beziehen, gar nicht erfassen können, kommt ihnen eine wichtige Funktion zu. Die Bilder sagen: Menschen sind imstande, dies hier anderen anzutun – vielleicht sogar freiwillig, begeistert, selbstgerecht. Vergesst das nicht.“¹⁵⁹

Alle diese Überlegungen tragen meine Fotoanalyse mit, freilich ohne sämtliche Widersprüche aufzulösen. Aber gewisse Widersprüche lassen sich nicht auflösen, und die Betrachterin von Kriegs fotografien sieht sich immer mit einem moralischen Dilemma konfrontiert, so auch Sontag: Die offene Darstellung von Gewalt bleibt ebenso quälend wie ihre Maskierung.¹⁶⁰ Es gilt, dies auszuhalten. Die Ebene des Betrachtens sehe sich deshalb als Spannungsfeld, innerhalb dessen auch mein eigener Blick hin- und herschweift. Er bewegt sich stets zwischen Faszination und Abscheu, zwischen voyeuristischem Impuls, Empathie und einer angestrebten wissenschaftlichen Betrachtungsweise und fordert mich immer aufs Neue heraus, zu fokussieren und die eigenen Erkenntnisinteressen genau zu benennen; insbesondere, um angesichts von Fotografien, die

¹⁵⁷ Auch Hüppauf weist auf die Beteiligung der Fotografie an Gewalt hin: „Für die Kriegs fotografie lässt sich eine Trennung zwischen Kämpfern, Opfern, Zuschauern und Fotografen machen. Sie gilt für die Fotografie wie für die Perspektive der Betrachter. Die Grenzen sind nicht stabil. Kämpfer können die Rolle wechseln und zu Fotografen werden. Zuschauer und Fotografen sind nicht klar unterschieden. Die Kamera kann nicht mit einer Waffe gleichgesetzt werden; aber wer Kriegsgewalt fotografiert, ist nicht nur Zeuge, sondern an der Gewalt auch beteiligt – billigend oder missbilligend.“ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 150.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu auch Brink, *Vor aller Augen*, S. 63f.

¹⁵⁹ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 133f.

¹⁶⁰ Ebd., S. 52ff.

Gewalt abbilden, nicht normativen oder moralisierenden Deutungsdiskursen zu erliegen.¹⁶¹ Insofern bildet dieser eigene Blick eine stets präsente selbstreflexive Kategorie und das wiederholte Nachdenken darüber wird zu einer Voraussetzung für die Analyse.

Bildethik: Gewaltdarstellungen und Schockfotos

Gewalt kann sich auf verschiedenen Ebenen vollziehen. Dazu gehören Formen psychischer und materieller Gewalt, die sich stark auf die Bildinhalte auswirken und deren fotografische Darstellung in der Arbeit noch mehrfach zu thematisieren ist. In erster Linie aber ist mit dem Begriff der Gewaltdarstellungen eine physische Form von Gewalt und in der Regel die körperliche Schädigung eines Lebewesens, im Falle von Krieg meist eines Menschen, gemeint.¹⁶² Fotos, die Folgen von Gewalt oder gar den Akt der Gewalt selbst zeigen, werden auch Gräuelfotos genannt. Sie sind aus der fotografischen Kriegsberichterstattung und damit aus der visuellen Kommunikation über Krieg nicht wegzudenken.

Für die methodische Herangehensweise stellen sie eine grosse Herausforderung und auch Belastung dar. Denn während für den gesamten Ausschnitt aus dem Bildkorpus, der in der Analyse zur Sprache kommt, eine Bildbeschreibung angestrebt wird, die die Ebene des *Was* mit der Ebene des *Wie* verbinden soll, erweist sich diese Übersetzungsarbeit bei Gewaltfotografien als problematisch. Der Philosoph Roland Barthes spricht von „Schockfotos“ und „traumatischen Bildern“, die sich dadurch auszeichnen, dass die Seite der Konnotation, wenn man so will der Rhetorik, der Bedeutung und des Diskurses verschwindend schmal wird. So kämen die traumatischen Fotografien einer rein denotativen Botschaft am nächsten: Sie zeigten ihr Motiv jenseits der Sprache, die sie suspendierten. Sobald man dennoch versuche, diese Bilder in Sprache zu fassen, würden sie über den rhetorischen Code „verfremdet, sublimiert und besänftigt.“¹⁶³ So gesehen seien Fotografien von Bränden, Katastrophen und gewaltsamen Toden solche, über die es nichts zu sagen gebe, und das Schockfoto „strukturbedingt insignifikant: Keinerlei Wert, keinerlei Wissen, äusserstenfalls nicht einmal verbale Kategorisierung, können auf den institutionellen Prozess der Bedeutung einwirken. Man könnte sich eine Art Gesetz vorstellen: je direkter das Trauma, desto schwieriger die Konnotation [...].“¹⁶⁴ Angesichts des abgebildeten

¹⁶¹ Cornelia Brink merkt an, dass in Geschichts- und Kulturwissenschaften angesichts von Gewaltfotografien anstelle einer Historisierung der Wahrnehmungsbedingungen und -möglichkeiten oftmals ein normativer und moralisierender Grundton vorherrsche. Brink, *Bildeffekte*, S. 127.

¹⁶² Zur Mehrdimensionalität des Gewaltbegriffs sowie zur Wertung und Medialität von Gesamtdarstellungen vgl. Doris Allhutter: *Gewaltdarstellungen*, in: Heesen, *Handbuch Medien- und Informationsethik*, S. 161-177, hier S. 161.

¹⁶³ Roland Barthes: *Die Fotografie als Botschaft*, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 11-27, hier S. 25f.

¹⁶⁴ Ebd., S. 26.

Grauens versagt also die Sprache und damit entzieht sich das Schockfoto der Deutung durch den Betrachter. Das wird auch in den blutrünstigen Bildern des gewaltsamen Todes in Bosnien deutlich; die Fotos machen mich als Betrachterin sprachlos, und nicht selten stellen sie die Suche nach einer ikonographischen Bedeutungsebene grundlegend in Frage. Gleichzeitig prägten Fotografien von Verwundung und Tod die Bilderwelt des Bosnienkriegs entscheidend mit, und sie tauchen in verschiedener Ausprägung innerhalb aller vier hier formulierten ikonographischen Felder auf. Es ist deshalb unvermeidbar, sie in die Arbeit einzubinden.¹⁶⁵ Jedoch wird versucht, die schwer zu ertragenden Fotos, die Blut, Verwundung und tote Menschen zeigen, im Kontext der Kriegsberichterstattung zu perspektivieren und mit ihrer Hilfe eine Aussage darüber zu treffen, was wann sag- und zeigbar war. Dies geschieht immer vor dem Hintergrund der Diskussion über die journalistische Pflicht zur Information, zu ethischen Eckpfeilern und moralischen Grundsätzen. Denn die Debatte über die Zumutbarkeit dessen, was in Kriegsfotografien gezeigt wird, werden kann und werden darf, ist fast so alt wie die Kriegsfotografie selber.

Eine erste grosse, öffentlich ausgetragene Auseinandersetzung entbrannte darüber, was für Bilder des Grauens fotografierende Kriegsreporter aus dem Krieg nach Hause bringen sollen oder dürfen, als Mathew B. Brady 1862 aus dem amerikanischen Bürgerkrieg zurückgekehrt war und in New York seine schonungslosen Fotografien von der Schlacht in Antietam ausstellte.¹⁶⁶ Die dabei diskutierten Fragen, was dem Publikum wann, mit welchem Ziel und ob überhaupt zugemutet werden kann, bleiben bis ins 21. Jahrhundert aktuell, was nicht zuletzt an der Schwierigkeit liegen mag, Grenzen klar zu definieren.¹⁶⁷ So hält der deutsche Pressekodex unter Ziffer 11 fest, dass auf eine „unangemessen sensationelle Darstellung von Gewalt, Brutalität und Leid“ zu verzichten sei.¹⁶⁸ In Bezug auf Bilder von geschundenen Körpern gerät die Bildberichterstattung offenbar insbesondere dann in die Kritik, wenn eine starke Ästhetisierung vorliegt. So würden überkomponierte Darstellungen von Kampfhandlungen als wirklichkeitsverzerrend und affirmativ aufgefasst und moralisch verurteilt. Das widerspricht im Grunde dem Konsumverhalten des breiten bildbetrachtenden Publikums, das geschickt komponierte Bilder eher wahrnimmt als unattraktive Fotos.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Anstatt aber innerhalb jedes ikonographischen Kapitels erneut auf die ethischen und methodischen Herausforderungen einzugehen, werden an dieser Stelle grundlegende Überlegungen und zentrale Punkte zur Kategorie der Gewaltdarstellungen festgehalten.

¹⁶⁶ Es handelte sich um die erste öffentliche Präsentation von Fotografien, die von Leichen (u.a. in Nahaufnahmen) übersäte Schlachtfelder zeigten. Vgl. Haller, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 35; sowie Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*.

¹⁶⁷ Vgl. Geimer, *Fotos, die man nicht zeigt*; Ders., *Bilder, die man nicht zeigt*, S. 41.

¹⁶⁸ http://www.presserat.de/pressekodex/pressekodex/#panel-ziffer_11_sensationsberichterstattung_jugendschutz (04.04.2018)

¹⁶⁹ Inga Tappe: *Bildethik*, in: Heesen, *Handbuch Medien- und Informationsethik*, S. 306-312, hier S. 308.

Roland Barthes stellte die Schlagkraft von Schockfotos grundlegend in Frage und konstatierte bereits in den 1960er Jahren, dass Fotos, deren Absicht, uns zu erschüttern, und deren „internationale Sprache des Schreckens“ offensichtlich werde, keinerlei Wirkung zeigten: „Keine dieser allzu geschickten Aufnahmen macht uns wirklich betroffen“ und „[d]as Interesse, das wir an ihnen nehmen, reicht nicht über die Zeit eines kurzen Betrachtens hinaus.“ Die weniger komponierte „wörtliche Photographie“ hingegen führe ebenfalls lediglich zum „Skandal des Grauens, nicht zum Grauen selbst.“¹⁷⁰

Abgesehen von ihrer Wirkung, die sie auf die Bildbetrachterin haben oder nicht haben, lassen sich Bilder von Massakern und Hinrichtungen als Teil einer längeren Bildtradition begreifen: Während das mit Toten übersäte Schlachtfeld im Amerikanischen Sezessionskrieg erstmals ins Visier der Kameras rückte, und zuvor kaum Tote gezeigt worden waren, kennen wir den abgebildeten Moment des Todes aus ikonischen Fotografien wie Robert Capas' „The Falling Soldier“ (1936) oder Eddie Adams' Aufnahme von der Erschiessung eines Vietcong (1968). Der Tod in Bosnien wiederum wurde von den zeitgenössischen Zeitschriften und Magazinen in unterschiedlich expliziter Weise abgebildet; nicht alle untersuchen Medien setzen Schockfotos in derselben Weise und im gleichen Ausmass ein.

Daraus gehen wiederum die Konstruiertheit und die eigene Realität der Medien wie auch der Fotos hervor. Bei ihrer Betrachtung kann es zu keinem Zeitpunkt darum gehen, das Leid der Betroffenen zu hinterfragen oder in Zweifel zu ziehen. Sondern es geht darum, zu analysieren, welche Aspekte von Fotografen und Redaktionen hervorgehoben wurden – und wie. Wenn die angestellten Analysen die Perspektiven erweitern und Aufschluss darüber zu geben vermögen, wie die Kriegsbilder im Einzelnen und wie die ikonographischen Felder im Allgemeineren die damalige Presselandschaft geprägt haben, wenn sie eine Idee vermitteln, wie sowohl Fotografen und Redakteure als auch einzelne Bilder selber (bisweilen auch im Sinne einer eigenen *agency*) „arbeiteten“, und wenn sich für weitere Auseinandersetzungen mit Kriegs fotografien aus den sogenannten Jugoslawienkriegen konkrete Anknüpfungspunkte herauskristallisieren, dann erachte ich dieses Ziel als erreicht.

¹⁷⁰ Wenn Schockfotos beim Betrachter tatsächlich Entsetzen hervorrufen, sei das nur zum einen Teil auf das zurückzuführen, was sie uns tatsächlich zeigten: Oftmals Verwundungen, Verstümmelungen, Blut und Tote. Vielmehr resultiere das beim Betrachten von Schockfotos empfundene Grauen aus der Kombination des Gezeigten mit unserer Betrachterposition; es rührt daher „dass wir sie aus unserer Freiheit heraus betrachten.“ Barthes, Schockphotos, S. 55f.

2. ILLUSTRIERTE PRESSE UND KRIEGSFOTOGRAFIE

Krieg und Medien sind auf vielfältige Weise miteinander verwoben; im Sinne von Propaganda lässt sich mit der Indienstnahme der Presse durch kriegführende Parteien oder Regierungen die Unterstützung der eigenen Sichtweise fördern bzw. die Dämonisierung des Gegners betreiben. Oder es wird – je nachdem auch unter Zuhilfenahme von PR-Diensten – versucht, ein bestimmtes Bild nach aussen zu tragen und in der internationalen Öffentlichkeit ein eigenes Image zu pflegen. Diese Öffentlichkeit ist grundsätzlich an Informationen über Krieg interessiert, weshalb die Berichterstattung über kriegerische Konflikte auch ein wichtiges Verkaufsargument für mediale Produktionen ist, zu denen auch illustrierte Presseerzeugnisse gehören. In der Vermittlung von Wissen über Krieg nehmen sie seit jeher eine zentrale Rolle ein, vereinigen sie doch die Wort- mit der visuellen Berichterstattung. Diese Verbindung von textlichen Informationen mit visuellen Darstellungen markiert einen zentralen Schritt in der Kriegsberichterstattung, wie auch Bernd Hüppauf festhält: „Was wir vom Krieg wissen, [...] wissen wir aus Medien. Am Anfang stand die Zeitung. Aber zum wichtigsten Medium avancierte bald die Fotografie. Sie ging eine Liaison mit der Zeitung ein.“¹ Wie die Texte sind auch die Fotografien als Resultat eines Prozesses, genauer eines „journalistischen Bearbeitungsprozesses einzuordnen“.² Unter Stichworten wie *Gatekeeping*, *Nachrichtenfaktoren* und *Framing* beschäftigt sich die Forschung mittlerweile intensiv mit der Beschaffenheit dieser Prozesse. Dabei wird immer wieder deutlich, wie verkehrt es wäre, die „mediale Kriegsberichterstattung unreflektiert als Wahrheit anzuerkennen.“³ Im Sinne von Niklas Luhmann steht im Zentrum allerdings nicht die Frage, auf welche Weise Massenmedien die Realität verzerren (denn das würde wiederum eine ontologische, objektiv zugängliche Realität voraussetzen), sondern wie die medial konstruierte Realität zustande kommt und – dies dann in den Kapiteln 3 bis 6 – wie sie sich beschreiben lässt.⁴

Aus diesem Grund widmen sich die folgenden Ausführungen neben definitorischen Annäherungen zunächst den Institutionen, Berufsgruppen und Akteuren, die am Zustandekommen einer medial vermittelten Realität beteiligt sind. Dies mit dem Ziel, die in dieser Arbeit untersuchten Medien über die knappe, faktische Beschreibung hinaus, wie sie im Kapitel 1. *Material und Methode* geschah, innerhalb des Themas Berichterstattung und Kriegsberichterstattung durch die illustrierte Presse zu kontextualisieren. Ein kurzer historischer Abriss der Entwicklung

¹ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 11.

² Felix Reer, Klaus Sachs-Hombach, Schamma Schahadat: Vorwort der Herausgeber, in: Dies., *Krieg und Konflikt in den Medien*, S. 9-13, hier S. 9.

³ Ebd.

⁴ Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, S. 16.

von Fotojournalismus und Pressefotografie, beide mit dem Erfolg der illustrierten Presse im 20. Jahrhundert untrennbar verbunden, ist hierbei unabdingbar.⁵

Die fotografierenden und an der anschließenden Auswahl und Publikation von Bildern beteiligten Instanzen (Fotografinnen, Agenturen, Redaktionen) stehen im Fokus des ersten Teils. Dazu gehören auch die Einordnung von Wochenzeitungen und Nachrichtenmagazinen hinsichtlich ihrer Funktion und Machart sowie einige grundlegende Überlegungen zur Eigenheit von Pressefotos.

Danach wird der Blick konkret auf Kriegsfotografie gerichtet. Entlang der Frage, was diese ausmacht sowie einem Abriss ihrer Geschichte, werden Leitlinien der visuellen Kriegsberichterstattung abgesteckt. Diese ermöglichen wiederum die anschließende nähere Betrachtung der journalistischen Arbeit im konkreten Kontext des Bosnienkriegs: Wer war dort, um zu fotografieren? Wie arbeitete man, womit und für wen? Meine Studie verfolgt zwar keine akteurszentrierte Perspektive und die Vorstellung der Fotografinnen und Fotografen in Bosnien erfolgt notgedrungen exemplarisch, überblicksmässig und lückenhaft. Nichtsdestoweniger bietet der dadurch gewonnene Einblick eine Übersicht über unterschiedliche Herangehens- und Arbeitsweisen und legt für die in den Folgekapiteln angestellten Analysen der Fotografien die Grundlage.

2.1. Illustrierte Presse: Fotojournalismus und Pressefotografie

Der Begriff des „modernen Fotojournalismus“ wurde von Tim N. Gidal im Kontext der „Blütezeit des Fotojournalismus“ im Deutschland der 1920er Jahre geprägt.⁶ Bislang sind Fotojournalismus und Pressefotografie aber nicht als klar voneinander abgrenzbare Benennungen definiert, und was darunter jeweils konkret zu fassen ist, scheint in Wissenschaft und Praxis diffus. Die Definitionskriterien variieren je nach Fokus.⁷ Gemeinhin kann die Pressefotografie „als publizierte

⁵ Wenn dabei eine Gegenüberstellung von Fotojournalismus und Pressefotografie vorgenommen wird, so nicht mit der Absicht, das erstere als vermeintlich „reine Fotografie“ von der letzteren als womöglich profaneren Fotografie abzusetzen. Das wäre im Einzelfall wohl nicht nur schwierig zu beweisen, sondern vermutlich auch wenig gewinnbringend. Vielmehr soll die konfrontative Nennung von fotojournalistischen und pressefotografischen Bildern die Varianz verdeutlichen. Dass sie dabei jeweils kaum voneinander abzugrenzen sind, zeigt auch, wie stark sich beide Kategorien bedingten und wie eng beide an die Öffentlichkeit von Journalen und Magazinen gebunden waren, als das Bild selbst zur Nachricht wurde. Vgl. hierzu Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 237f.

⁶ Vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 30 Fussnote 12.

⁷ Elke Grittmann unternimmt in ihrer Studie den Versuch einer systematischen und analytischen Annäherung. Sie formuliert dabei die Definitionskriterien von Fotojournalismus und Pressefotografie als berufliche Tätigkeit, als Darstellungsformen und als Arbeitsrollen. Da die fundierte theoretische Auseinandersetzung mit Pressefotografie jedoch nicht im Zentrum dieser Arbeit steht, dienen Grittmanns Überlegungen zwar als Grundlage für die folgenden Ausführungen, werden aber nicht in allen Einzelheiten nachvollzogen. Vgl. hierzu näher Grittmann, *Das politische Bild*, S. 27-35.

Fotografie im redaktionellen Teil journalistischer Angebote verstanden werden“ – was bedeutet, dass in ihrem Zusammenhang „über redaktionelle Auswahlprozesse von fotografischen Bildern jedweder Provenienz zu reden ist.“⁸ In dieser auf das Produkt fokussierten Definition steht die Pressefotografie als Überbegriff sowohl für in der Presse publizierte Amateur- und Privataufnahmen auf der einen, als auch für professionell hergestellte, u. a. fotojournalistische Bilder auf der anderen Seite.

Für eine definitorische Annäherung wiederum an fotojournalistische Bilder ist somit nicht nur die professionelle Machart einer Fotografie von Bedeutung, sondern auch ihre mediale Präsentation. Im Deutschen lässt sich der Fotojournalismus gleichsetzen mit dem Amerikanischen *photojournalism*; einer klar abgegrenzten Bezeichnung für „die Tätigkeit von Fotografinnen und Fotografen, die hauptberuflich bzw. vorwiegend für Medien arbeiten.“⁹ In dieser Lesart sei das Berufsfeld des Fotojournalisten nicht als künstlerische, sondern äquivalent zum Wortjournalismus als genuin journalistische Profession zu denken.¹⁰ Als Teilbereich des Journalismus zeichnet sich die Disziplin durch die drei journalistischen Kernmerkmale „Neuigkeitsbezug“, „Faktenbezug“ und „soziale Relevanz“ aus, die zusammengenommen als *Aktualität* zu begreifen sind.¹¹

Schon bald nach ihrer Entstehung diente die Fotografie der Presse als wichtiger kommerzieller Zweig.¹² Die Entwicklung des (modernen) Bild- oder Fotojournalismus ging Hand in Hand mit dem Erfolg der illustrierten Presse als Phänomen der Massenmedien und ihrer Betonung des Visuellen.¹³ Entsprechend wird der Beginn des Fotojournalismus auch in jener Phase verortet, als „Fotos nicht länger zur Illustration dienten, sondern sich als Medium verselbständigten“ – Bernd Hüppauf zufolge war das namentlich in den 1930er Jahren des 20. Jahrhunderts der Fall.¹⁴

Dieser sich in den Medien vollziehende *iconic turn* – sprich die Hinwendung der Medien zum Bild und der wachsende Einfluss der Visualisierung gegenüber der textlichen Berichterstattung – lässt sich für die illustrierte Presse bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts verorten. Vor dieser

⁸ Ebd., S. 26.

⁹ Ebd., S. 29.

¹⁰ Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus, in: Dies. (Hrsg): Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 8-35, hier S. 9ff. Auch Wolfgang Pensold weist darauf hin, dass die Wurzeln des Fotojournalismus im Journalismus liegen, und dass der Fotojournalismus ebenso hart um Grundfreiheiten wie die Pressefreiheit zu kämpfen hatte. Vgl. Pensold, Eine Geschichte des Fotojournalismus, S. 9. Gleichwohl ist auch die vermeintlich klare Grenze zwischen Fotojournalismus und Kunst nicht so undurchlässig, wie Grittmanns Definition suggeriert. Vgl. hierzu Michael Diers: War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie, in: Ders., Fotografie Film Video, S. 83-110; Laura Brandon: Art & war, London 2007.

¹¹ Darauf, mit welchen Formen von Aktualität man im Zusammenhang mit der Wochenpresse konfrontiert ist, wird weiter unten in diesem Kapitel noch näher eingegangen.

¹² Jäger, Fotografie und Geschichte, S. 54.

¹³ Grittmann, Neverla, Ammann, Global, lokal, digital, S. 9.

¹⁴ Hüppauf, Fotografie im Krieg, S. 237.

Kehrtwende stand das Bild im Dienst der Texterläuterung, bis mit der Entstehung der Massenpresse im 19. Jahrhundert der Text allmählich hinter das Bild zurücktrat. In der Folge wurde das Bild zu einem primären Medium der Informationsvermittlung.¹⁵ Mit dem Aufkommen grosser Illustrierter und der Gründung zahlreicher Bildagenturen in den 1920er Jahren sprach Siegfried Kracauer bereits von „Bilderflut“.¹⁶ Von da an avancierte die Fotografie zum festen Bestandteil der Berichterstattung und eroberte unaufhaltsam die illustrierte Presse, gewann aber besonders am Ende des Jahrhunderts, in den 1990er Jahren, nochmals zunehmend an Bedeutung. Denn dieses letzte Jahrzehnt war geprägt von einer immensen Konkurrenz sowohl zwischen Presse und Fernsehen und dem aufkommenden Internet, als auch unter den einzelnen Presseerzeugnissen, die vor dem Hintergrund von Leserschwund und den sich allmählich abzeichnenden neuen Möglichkeiten der Digitalisierung ums Überleben kämpften.¹⁷

In der Folge setzte man verstärkt auf den Einsatz von Fotos als „Eyecatcher“ – eine Entwicklung, die schliesslich auch in der Tagespresse als letzter „Bastion“ der wortdominierten Berichterstattung evident wurde.¹⁸ Gleichzeitig sind Foto und Wort in der Presse der frühen 1990er Jahre noch nicht gleichrangig zu denken, und trotz wachsender Bedeutung des Visuellen blieb die Dominanz des Wortes ungebrochen – zumindest was die „Herstellerseite“ betrifft. Die berufliche Lage der Bildjournalisten war dem Wortbereich institutionell untergeordnet und der Bildjournalismus eine von schlechten sozialen Randbedingungen geprägte, „hektische, zeitintensive und teilweise unqualifizierte sowie durch mangelhafte bzw. fehlende Ausbildung gekennzeichnete Arbeit.“¹⁹

Neben dem Aufstieg der Massenpresse ist auch die fotografische Technik als Grundlage des Fotojournalismus zu nennen.²⁰ In der Bildberichterstattung des 19. Jahrhunderts war die Bildgestaltung noch keine fotografische, sondern sogenannte *Specialartisten*, die zu den jeweiligen Schauplätzen reisten, stellten Skizzen und Zeichnungen her, die dann per Holzstichverfahren für die Illustration der Zeitungen aufbereitet wurden.²¹ Das änderte sich, als mit dem fotografischen Negativ-Verfahren das Herstellen mehrerer Abzüge möglich wurde, wengleich diese Fotografien

¹⁵ Baleva, Bulgarien im Bild, S. 35.

¹⁶ Kracauer verhalf mit seinem erstmals 1927 publizierten Essay „Die Photographie“ dem Topos der „Bilderflut“ und der damit verknüpften Befürchtung eines Zerfalls der Sprachkultur zu anhaltender Popularität. Vgl. Kracauer, Die Photographie, S. 21-39; bzw. Grittmann, Das politische Bild, S. 15.

¹⁷ Neben einigen Neugründen, die für diese Zeit dennoch zu verzeichnen sind, haben sich auch zahlreiche Blätter in diesen Jahren „relauncht“. Grittmann, Das politische Bild, S. 78f.

¹⁸ Ein Beispiel für eine Tageszeitung, die diesen Prozess am längsten hinauszögerte, ist die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: Sie legte erst im Oktober 2007 ihre jahrzehntelange Bildabstinenz auf Seite 1 ad acta und trägt seither täglich ein Pressefoto auf ihrem Titel. Vgl. Grittmann, Neverla, Ammann, Global, lokal, digital, S. 8.

¹⁹ Jungmeister, Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen, S. 24f.

²⁰ Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 8.

²¹ Vgl. zur Praxis der *Specialartisten* und zu den angewandten Herstellungsverfahren der Presse ausführlich Baleva, Bulgarien im Bild, S. 39-68.

zunächst noch nicht auf Druckerpressen gedruckt werden konnten. Um 1900 lösten dann aber fotografische Vorlagen den Holzstich weitgehend ab, und mittels des neuen Druckverfahrens der Autotypie konnten sie in grösseren Auflagen gedruckt werden.²² Kurz zuvor waren kompaktere Handkameras aufgekommen; die Handlichkeit einer Kamera sowie ihre Lichtempfindlichkeit und Verschlusszeit stellten – neben der Erschwinglichkeit! – die entscheidenden Voraussetzungen für ihren Erfolg dar.²³

Die technische Weiterentwicklung der Fotografie und ihrer medialen Reproduzierbarkeit prägten Herstellung und Form der visuellen Berichterstattung tiefgreifend.²⁴ In erster Instanz wurde dem Publikum mit der Präsentation der Fotografien in den Zeitungen ein Eindruck authentischer Abbildung von Realität vermittelt. Im Gegensatz zu den Pressezeichnungen des 19. Jahrhunderts schaffte die Fotografie „nicht einfach nur Bilder, sondern Bilddokumente“²⁵.

Die Zuschreibung von Authentizität und Unmittelbarkeit gewann weiter an Bedeutung, als 1925 die von Oskar Barnack erfundene Leica (seit 1932 die Leica II)²⁶ mit dem Negativformat 24x36mm den Markt eroberte.²⁷ In der Fotografie allgemein und in der Presse- und Kriegs fotografie im Besonderen markierte die Kleinkamera einen Paradigmenwechsel: Nicht nur ermöglichte sie es den Berichterstattern, 36 Bilder ohne Unterbrechung zu belichten, was für die Arbeit des Berufsfotografen einer Revolution gleichkam.²⁸ Als kompakte, leichte und somit gut portable Kleinbildkamera liess sie die Fotografen auch nah ans Geschehen herankommen und zunehmend unauffällig arbeiten – das spontane Bild gewann gegenüber gestellten Fotos an Bedeutung.²⁹ Über alle darauffolgenden Jahrzehnte blieb die ständig verbesserte Leica bei

²² Am 15. März 1884 publizierte die Leipziger *Illustrierte Zeitung* eine der frühesten fotografischen Aufnahmen in der deutschen Presse im Autotypieverfahren. Vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 24.

²³ Pensold, *Geschichte des Fotojournalismus*, S. 7ff. und S. 28.

²⁴ In der Folge werden lediglich die für die Entwicklung und das Verständnis der Kriegs fotografie grundlegenden Aspekte herausgegriffen; eine weitreichende Technikgeschichte der Fotografie kann hier nicht rekapituliert werden. Siehe hierzu mit vielen weiteren Literaturhinweisen: Jäger, *Fotografie und Geschichte*, S. 46-73; Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2014; sowie Michel Frizot (Hrsg.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris 1996.

²⁵ Pensold, *Geschichte des Fotojournalismus*, S. 30. Dass aber seinerzeit auch den Zeichnungen der *Specialartisten*, die als Augenzeugen galten, durchaus zugebilligt wurde, authentische Abbilder von Ereignissen zu sein, arbeitet Martina Baleva heraus: Baleva, *Bulgarien im Bild*, S. 47-51.

²⁶ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 238.

²⁷ Der Name dieser Wetzlarer Kleinbildkamera leitet sich ab vom Firmennamen *Leitz* (Leitz Camera). Sie war noch kompakter als die damals ebenfalls übliche Spiegelreflexplattenkamera Ermanox der Firma *Zeiss Ikon* und verwendete einen Rollfilm mit dem Bildformat 24x38 Millimeter. Das Filmmaterial war feinkörniger, was Vergrösserungen der kleinen Negative zuliess. Vgl. Pensold, *Geschichte des Fotojournalismus*, S. 49f.

²⁸ Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*, Reinbek 1993 (Erstausgabe 1979), S. 133f.

²⁹ Die Leica zeichnete sich nicht nur durch ihre Kompaktheit aus (es existierten auch andere Kleinkameras), sondern durch die neuen Technologien wie u. a. Durchsichtssucher, Entfernungsmesser und austauschbare Objektive. Vgl. hierzu José Macias: *Die Entwicklung des Bildjournalismus*, München, New York u. a. 1990, S. 12.

Fotografinnen und Fotografen überaus beliebt,³⁰ und sie kam auch in den 1990er Jahren an den bosnischen Kriegsschauplätzen zum Einsatz.³¹ Zwar ermöglichten digitale Techniken schon ab den 1980er Jahren das Produzieren von Bildern auf elektronischem Weg, das Objektiv als optische Vorrichtung blieb jedoch entscheidend. Zudem kosteten digitale Kameras u. a. von Nikon und Kodak zu Beginn der 1990er Jahre noch einen fünfstelligen Betrag.³² Die analoge Fotografie wurde (zumindest in den Industriestaaten) erst ab dem Jahr 2000 überwiegend von der digitalen Fotografie abgelöst.³³

Ein dritter Anfangspunkt der Entwicklung des Fotojournalismus ist – trotz des grossen Einflusses der fotografischen Technik – eben grade in der *Loslösung* der Fotografie von den Beschränkungen der Technik zu sehen. Hüppauf weist darauf hin, dass der Fotojournalismus auch eine „veränderte mentale Einstellung zum Bild“ bedeutete sowie eine „Form der Nachrichtendissemation, die zwischen Information und Engagement oszillierte.“³⁴ Die damit lediglich angetönte gesellschaftspolitisch engagierte Seite des Fotojournalismus sollte sich für die Entwicklung der Kriegs fotografie als entscheidend beweisen – sie wird uns weiter unten und in den Analysen einzelner Bilder noch eingehender beschäftigen.³⁵

Bildproduzenten: Fotografen, Agenturen, Redaktionen

Strenggenommen sind in einem engeren Sinne Fotografinnen und Fotografen sehr wohl, weniger aber Agenturen und Redaktionen als Bildproduzenten zu verstehen. Dennoch stellen Pressefotografen als Bildurheber, Nachrichten- und Bildagenturen als Bildanbieter und -zwischenhändler und Redaktionen als Bildnutzer jene drei Gruppen dar, die am Austausch von Bildern beteiligt sind. Zusammen bilden sie den „Bildmarkt“.³⁶ Alle genannten Instanzen sind in irgendeiner Weise an den Stufen der Selektion, denen Pressefotos unterliegen, beteiligt. Dieses „Selektionsprogramm“ reicht „von der Entscheidung des Fotografen oder der Fotografin, was aufgenommen wird, bis zur Entscheidung der Redaktion, die ein Foto auswählt.“³⁷ Insofern sind natürlich auch die Redaktionen bzw. die Redakteurinnen und Redakteure als „moderne Ikonografen“ zu begreifen, die festsetzen, „welches Bildmotiv den ‚entscheidenden Augenblick‘

³⁰ Hans-Michael Koetzle (Hrsg.): Augen Auf! 100 Jahre Leica, Berlin 2014.

³¹ Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*.

³² Umgerechnet kostete eine Digitalkamera bis zu 25'000 Euro. Jäger, Fotografie und Geschichte, S. 50; <https://www.digicammuseum.de/historie/1990-1994/> (20.11.2017)

³³ Jäger, Fotografie und Geschichte, S. 50.

³⁴ Hüppauf, Fotografie im Krieg, S. 237f.

³⁵ Siehe Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*.

³⁶ Vgl. Jürgen Wilke: Der Bildermarkt in Deutschland – Akteure, Vermarktungswege, Handelsgebräuche, Markttendenzen, in: Grittmann, Neverla, Ammann: Global, lokal, digital, S. 36-50, hier S. 36f.

³⁷ Grittmann, Das politische Bild, S. 282.

eines Ereignisses wiedergibt, und [...] somit auch die Ikonografie mit[bestimmen].“³⁸ Dementsprechend werden in der Folge Fotografinnen und Fotografen, Agenturen und Redaktionen gemeinsam unter dem Begriff der Bildproduktion geführt. Sie alle sind an der Präsentation des fotografischen Bildes, wie es uns schliesslich in Form der illustrierten Magazine begegnet, beteiligt.

Die Arbeitsweisen und -bedingungen sowie Strukturen und Normen fotojournalistischer Praxis erweisen sich als strukturell noch wenig erforscht.³⁹ Das mag – nebst der ganzen Diskussion um *iconic*, *pictorial* und *visual turn* sowie den seit längerem geführten Debatten über die wachsende Bedeutung der Fotografie in der Öffentlichkeit – auch deshalb erstaunen, weil abgesehen von vereinzelt gedruckten künstlerischen Fotografien und Aufnahmen von Amateuren ein Grossteil der medial publizierten Fotografien von professionellen Fotojournalisten stammt, welche die Medien teils über Bildagenturen, teils direkt mit Fotos beliefern.⁴⁰ Allgemein gesprochen, beinhaltet die pressefotografische bzw. fotojournalistische Tätigkeit das Auswählen und Aufbereiten von Ereignissen und deren Einbringen in die öffentliche Diskussion über das Medium der Fotografie.⁴¹ Sie umspannt dabei vom tagesaktuell arbeitenden Nachrichtenjournalismus bis hin zum über mehrere Monate recherchierenden Reportage-Journalismus eine grosse Bandbreite journalistischer Bildproduktion.⁴² Für alle darin vertretenen Genres spielen die Authentizität, der Anspruch auf ‚wahre‘ und ‚richtige‘ Berichterstattung, eine wichtige Rolle.⁴³

Für den Beruf des Pressefotografen existieren unterschiedliche, „teils synonym, teils als Über- oder Unterbegriffe“ verwendete Bezeichnungen.⁴⁴ Einer bestehenden Tradition folgend, sind Fotojournalisten und Pressefotografinnen oft freischaffend⁴⁵ und in der Regel, aber nicht immer, ausschliesslich für das Fotografieren zuständig. Insbesondere bei grösseren Zeitungen sind Bild- und Textproduktion getrennt und Bild- und Textjournalisten jeweils auf ihr Fachgebiet spezialisiert. Die Fotografinnen und Fotografen sind meist mit einem konkreten Auftrag der

³⁸ Ebd., S. 285.

³⁹ Generell sei in der deutschsprachigen Forschung bislang nicht über Fotojournalismus, sondern über *alle* daran beteiligten Kommunikatoren (also auch über Fotojournalistinnen, Bildredaktionen und -redakteure sowie Arbeitsweisen, Auswahl etc.) wenig bekannt. Vgl. Grittmann, Neverla, Ammann, Global, lokal, digital, S. 9f. und Grittmann, Das politische Bild, S. 16.

⁴⁰ Grittmann, Neverla, Ammann, Global, lokal, digital, S. 10.

⁴¹ Grittmann, Das politische Bild, S. 32.

⁴² Grittmann, Neverla, Ammann, Global, lokal, digital, S. 10ff.

⁴³ Ausführlich zum Authentizitätsanspruch vgl. Grittmann, Das politische Bild, S. 264-268; wie auch die Ausführungen in diesem Kapitel *Bildtypen*.

⁴⁴ Bild- oder Fotojournalist, Pressefotograf, Fotoreporter, Bildberichterstatter oder „Lichtbildner des Zeitgeschehens“. Vgl. Grittmann, Das politische Bild, S. 28. Für die folgenden Ausführungen werden die beiden Begriffe des Fotojournalisten und Pressefotografen favorisiert. Sie entsprechen am ehesten der Tätigkeit und dem Selbstverständnis, mit dem wir es bei den Fotografinnen und Fotografen im Bosnienkrieg zu tun haben (vgl. hierzu Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*)

⁴⁵ Schon als der Fotojournalismus in den 1920er Jahren „mit neuem Selbstbewusstsein“ auftrat, waren die Fotoreporter und meist Autodidakten und arbeiteten eigenständig. Grittmann, Das politische Bild, S. 30.

Redaktionen und Agenturen unterwegs und haben unterschiedliche Fristen.⁴⁶ In den 1990er Jahren waren bei grösseren Magazinen noch zahlreiche festangestellte, „hauseigene“ Fotografen im Einsatz, die meist im Team mit einem schreibenden Kollegen zu den Brennpunkten reisten.⁴⁷ Neben solchen Festangestellten belieferten freie oder in Fotografenvereinigungen organisierte Fotografinnen und Fotografen sowohl Redaktionen als auch Agenturen mit Bildmaterial. In die anschliessenden Schritte des Publikationsprozesses sind sie aufgrund einer zunehmend arbeitsteiligen Konzeption der Produktion in unterschiedlicher Weise eingebunden; die einen bestimmen in den Phasen der Selektion mehr mit oder verfügen über ein grösseres Mass an Autonomie als andere.⁴⁸

Nachrichtenagenturen nehmen für den gesamten Medienbereich eine Schlüsselfunktion ein.⁴⁹ Für Printmedien zählen sie zu den wichtigsten Bildanbietern, da sie das tagesaktuelle Bild zum Wortdienst teilweise sogar kostenlos herausgeben. Als Hilfsgewerbe der Presse für die Beschaffung, Auswahl und Weiterleitung von Nachrichten entstanden, beschränkten sich Nachrichtenagenturen ursprünglich auf Wortnachrichten, mit der Zeit führten aber zumindest etablierte Agenturen wie die *Deutsche Presse-Agentur (dpa)*, *Schweizerische Depeschagentur (sda)*, *Associated Press (AP)*, *Agence France-Presse (AFP)* und *Reuters* auch Bilderdienste ein.⁵⁰ Daneben existiert ein schier unüberschaubarer Markt an unabhängigen und international vernetzten Bildagenturen und -archiven mit Schwerpunkt auf Pressefotografie wie beispielsweise *Keystone*.⁵¹ Universalarchive wie *Getty Images* erbringen derweil primär Dienstleistungen als Bildarchive und vergrössern sich durch den Zusammenkauf von ganzen Bildbeständen zu allen möglichen Themen, während Spezialarchive Bildmaterial zu spezifischen Themen sammeln und bereitstellen.⁵²

Für die Bildbeschaffung im Ausland ohne den zwingenden Unterhalt eines eigenen Bildbüros wurde 1985 die *European Pressphoto Agency (epa)* gegründet. Es handelt sich um den Zusammenschluss grosser europäischer Nachrichten- und Bildagenturen, die alle Material aus ihren Herkunftsländern liefern und ein innerhalb Europas flächendeckendes Fotografennetz bilden. Durch verschiedene internationale Hauptbüros mit eigenen Mitarbeitern stellte die *epa*

⁴⁶ Hier tritt der Unterschied zwischen einem stark auftragsgebundenen Terminjournalismus für eine tagesaktuelle Berichterstattung und monatelangen freien Recherchen für Fotoreportagen (üblich bei grossen Agenturen wie beispielsweise *Magnum*, aber auch im Auftrag grosser Illustrierten wie dem *Stern*) besonders deutlich zutage. Vgl. Grittmann, Neverla, Amman, Global, lokal, digital, S. 18.

⁴⁷ So beschäftigte beispielsweise der *Stern* von den 1960ern bis Ende der 1980er Jahre 23 festangestellte Fotografen, danach ging die Zahl drastisch zurück. *Stern*-Bildredakteur Volker Lensch im Interview mit der Verfasserin, Hamburg, 27.05.2015.

⁴⁸ Grittmann, Das politische Bild, S. 32.

⁴⁹ Zur Entstehungsgeschichte einzelner grosser Agenturen wie *Associated Press (AP)*, *Reuters*, *Agence France Presse (AFP)*, *Deutsche Presse-Agentur (dpa)* sowie zu ihren technischen Entwicklungen und Innovationen vgl. Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, S. 119-137.

⁵⁰ Vgl. Wilke, Der Bildermarkt in Deutschland, S. 39.

⁵¹ Grittmann, Neverla, Ammann: Global, lokal, digital, S. 16.

⁵² Wilke, Der Bildermarkt in Deutschland, S. 39.

seither Fotos aus der ganzen Welt zusammen. In der Regel liefern die Fotografen ihre Fotos mit einer ausführlichen Bildbeschreibung, die die Agenturen für den Weiterverkauf der Bilder benötigen. Nachdem die Fotos in die Bildzentralen der Agenturen gelangt sind, werden sie von Redakteuren gesichtet und selektiert und, nach allfälliger Bildbearbeitung durch den sogenannten Fotoservice (erlaubt ist lediglich die Korrektur von Tonwerten, keine inhaltliche Manipulation), an die Kunden verbreitet.⁵³

Die Bildredaktionen von Magazinen und Zeitungen sind als eigene Ressorts mit hierarchischer Organisationsstruktur (Bildredaktionsleitung steht den Bildredakteuren vor) zuständig für Bildbeschaffung, Bildauswahl und grösstenteils auch für die Formulierung von Bildunterschriften. Wie oben bereits erläutert, beziehen sie das Bildmaterial von Bild- und Nachrichtenagenturen sowie von festen oder freien Fotografen.⁵⁴ Redaktion- und Reporterrolle sind üblicherweise strikt getrennt und überschneiden sich nur selten,⁵⁵ und die Bildredaktion ist graduell unterschiedlich professionalisiert; für die Illustrierten und Magazine sind eher Bildredakteure zuständig, in der Tagespresse übernehmen das Ressort oft Textredakteure ohne spezifische bildjournalistische Qualifikation.⁵⁶

Genau wie die fotografische Aufnahmetechnik stand auch die Übertragungstechnik in den 1990er Jahren an einem Wendepunkt: Die digitale Satellitenübertragung löste die seit den 1950ern verwendeten Lang- und Kurzwellensender ab, in den Redaktionen traten zunehmend Computer an die Stelle ratternder Nachrichtenticker. Allerdings war zu Beginn der 1990er Jahre die Nutzung der Internettechnik mit ihren neuen Vertriebskanälen wie z. B. Medienserver erst im Entstehen begriffen und noch nicht breit etabliert.⁵⁷ So gelangten bspw. beim *Stern* die Fotos noch über Hell-Faxgeräte in die Bildredaktion. Für jede Übertragung brauchte man eine eigene Telefonleitung und Farbfotografien benötigten die dreifache Übertragungszeit von schwarzweissen Fotos.⁵⁸

Die kommunikationswissenschaftliche Forschung beschreibt die Redaktion als *Gatekeeper*, als eine Art „Schleusenwärter“ bestimmt sie über die Auswahl von Beiträgen.⁵⁹ Meist entscheidet sich

⁵³ Einige Agenturen wie die *AP*, *Reuters* oder *AFP* richteten sich im Ausland eigene Büros ein, wo angestellte Schreiber und Fotografen arbeiteten.

Eine detaillierte Darstellung der Arbeitsweise der *dpa* und *epa* bietet Jürgen Wilke: Nachrichtenagenturen als Bildanbieter, in: Grittmann, Neverla, Ammann: Global, lokal, digital, S. 62-90, hier S. 63ff.

⁵⁴ In der Regel hätten sich Zeitungen mit hoher und mittlerer Auflage häufiger Fotos von Fotografen geleistet und weniger Agenturfotos verwendet, während Zeitungen mit niedriger Auflage weniger Fotografen- und häufiger Agenturfotos eingesetzt hätten. Vgl. Jungmeister, Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen, S. 120.

⁵⁵ Grittmann, Neverla, Ammann, Global, lokal, digital, S. 16f.

⁵⁶ Grittmann, Das politische Bild, S. 25, Anmerkung 6.

⁵⁷ Pürer, Raabe, Presse in Deutschland, S. 329.

⁵⁸ Volker Lensch: Bewegende Bilder. Über die Bildauswahl im Printjournalismus, in: Löffelholz, Trippe, Hoffmann, Kriegs- und Krisenberichterstattung, S. 277-279, hier S. 277.

⁵⁹ Grittmann, Das politische Bild, S. 78f. Ebenfalls eine Gatekeeper Funktion kommt der Bildredaktion auf der Nachrichtenagentur zu.

die Redaktion eines Blattes für ein Thema, über das berichtet werden soll, dann werden Fotografen losgeschickt oder es werden über Agenturen Fotos zum Thema gesucht. Jedoch kann der Prozess auch umgekehrt verlaufen, und es ist zuerst ein Foto da, das dann Auslöser für einen Bericht ist.⁶⁰ Fotografen bzw. Fotojournalistinnen haben auf die redaktionellen Entscheidungsprozesse so gut wie keinen Einfluss.⁶¹

Eine erste redaktionelle Entscheidung besteht darin, ob ein Foto als eigenständiger Beitrag oder im Kontext eines Textbeitrags publiziert wird. Eigenständige Bildbeiträge werden als *Versalbilder* bezeichnet.⁶² Grundlegend für die Entscheidung der Redaktion ist also die erste Frage, welche Funktion ein Foto erfüllen soll. Grittmann fasst diesbezüglich die wichtigsten Punkte zusammen: a) Das Foto soll eine darstellende Funktion (Inhalt eines Textes veranschaulichen), b) eine Organisationsfunktion (Zusammenhänge darstellen), c) eine interpretative Funktion (Textinhalte übersetzen), d) eine dokumentarische Funktion oder e) eine symbolische Funktion erfüllen. Oder f) es fungiert rein dekorativ, indem es als Blickfang zur Lektüre eines Textes anregt.⁶³ Der von Grittmann vorgestellte Funktionenkatalog lässt sich noch ergänzen durch die von Wolf genannten Funktionen des Pressefotos: So erfüllen nach Wolf Pressebilder a) eine dramaturgische Funktion (sie strukturieren die Seite, erzeugen Spannung, wecken Neugier), b) eine illustrative Funktion (Unterstützung der Textberichterstattung durch Untermauerung der Aussagen, Hervorhebung von Details) und c) eine journalistische Funktion (einschliesslich der Informationsfunktion und eigentlich auch äquivalent zum Versalbild eine eigenständige Vermittlung von Botschaften durch Pressefotos).⁶⁴

Bevor die Fotos gedruckt werden, durchlaufen sie mehrere Kontrollstufen: Die Bildauswahl des Bildredakteurs wird vom Bild-Ressortleiter gesichtet, geht dann an die Layout-Abteilung, wo die Grafik-Ressortleitung die Erstellung des Layouts prüft, danach wird die Geschichte zwischen der Art-Direktion und der Chef-Redaktion besprochen und im Anschluss der Dokumentation vorgelegt, die „den Wahrheitsgehalt aller Fakten prüft“. Schliesslich begutachten auch die Schlussredaktion sowie ein Anwalt das Endergebnis – „[N]ach so vielen Kontrollinstanzen sollt es mit dem Teufel zugehen, wenn ein offensichtlich manipuliertes oder unter ethischen Gesichtspunkten fragwürdiges Foto durchrutscht.“⁶⁵

⁶⁰ Stefan Spirig: *Pressefotografie und Realität. Ein Beitrag zur Bildwissenschaft*, Lizentiatsarbeit, Luzern 2007, S. 38.

⁶¹ Diese Tatsache war auch Motivation für die Gründung der Fotoagentur *Magnum*, die sich eine grössere Autonomie für die Fotografinnen und Fotografen zum Ziel setzte. Vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 46.

⁶² Ebd., S. 47.

⁶³ Ebd., S. 46f.

⁶⁴ Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 63f.

⁶⁵ Lensch, *Bewegende Bilder*, S. 278.

Die vorliegende Untersuchung des Bildmaterials aus dem Bosnienkrieg wird u. a. zeigen, dass sich die oben genannten Funktionen am konkreten Bild nicht immer klar eruieren lassen. Bestenfalls lässt sich eine Mischform verschiedener Zwecke oder Wirkungen ausmachen. Höchstens dann, wenn ein Bild explizit als Beweisfoto eingeführt wird, lässt sich die dokumentarische Funktion deutlicher von anderen Funktionen abgrenzen. Aber selbst dann drängt sich noch die Frage auf, ob das Foto nicht (auch) als Blickfang dienen soll bzw. welche Funktion einem Foto durch die Redaktion zugeschrieben wurde, und welche es *für das Publikum* erfüllte – und inwieweit sich dies auf der hier vorliegenden Quellengrundlage überhaupt beurteilen lässt. Auf die Schwierigkeit, mit der Fragestellung nicht in die Rezeptionsrichtung zu zielen und hierfür weitere Quellen hinzuziehen zu müssen, wurde im Methodenkapitel bereits eingegangen.⁶⁶ Dessen ungeachtet können beide Funktionskataloge als Analysehilfe genutzt werden, wenn Einzelbilder in Bezug auf ihre Komposition, Wirkung und Publikationskontexte hin befragt werden.

Bildträger: Wochenzeitungen und Nachrichtenmagazine

Als „Bildträger“ wird hier die mediale Oberfläche verstanden, auf der die Fotografie schlussendlich präsentiert wurde. Im Falle der vorliegenden Studie sind das hauptsächlich Wochenzeitungen und (politische) Nachrichtenmagazine.⁶⁷ Beide Formen gingen aus dem in der Zwischenkriegszeit florierenden Geschäft der Fotoillustrierten hervor. Die wöchentlich publizierten illustrierten Magazine stellten die Hauptbühne für Arbeiten des Fotojournalismus dar und förderten seine Entfaltung.⁶⁸

Unter dem Oberbegriff der Presse subsummiert und in Abgrenzung zu den Gattungen Rundfunk, Buch und Film gestellt, gehören Wochenzeitungen und Nachrichtenmagazine insofern zusammen, als dass auch Wochenzeitungen pressetypologisch zu den Zeitschriften gezählt werden.⁶⁹ In publizistischer Perspektive stellen Nachrichtenmagazine wiederum eine Sonderform

⁶⁶ Auch Grittmann weist auf die Problematik hin, dass sich der Funktionsbegriff nur scheinbar auf den Text bezieht, obgleich er letztlich auf den Rezipienten bzw. die Rezipientin ausgelegt ist – welche Funktion schreibt dieser oder diese dem Bild zu? Wie lässt sich über die antizipierte Reaktion des Publikums mutmassen? Vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 47.

⁶⁷ Auf die Eigenheiten der kulturell und gesellschaftlich ausgerichteten Zeitschriften *Du* und *Magazin* wurde im Kapitel 1.1. *Bildmedien* bereits eingegangen. Sie sollen hier nicht systematisch vertieft werden.

⁶⁸ Mit dem Aufkommen von Blättern wie der *Berliner Illustrierte Zeitung* oder der *Münchener Illustrierten Presse* stieg der Bildbedarf, und der Beruf des Pressefotografen konnte sich etablieren. Eines der erfolgreichsten Magazine im 20. Jahrhundert ist das 1936 in New York ins Leben gerufene, bebilderte Wochenmagazin *Life*. Vgl. Pensold, *Geschichte des Fotojournalismus*, S. 48ff.

⁶⁹ Es herrscht keine Einigkeit darüber, was unter dem Begriff der Zeitschrift alles zu fassen ist. Daneben existieren auch die Bezeichnungen Journal, Magazin, Wochen- oder Monatsschrift. Eine Begriffsbestimmung, die Pürer und Raabe zitieren, definiert die Zeitschrift als „ein fortlaufendes und in regelmässiger Folge erscheinendes Druckwerk, das einem umgrenzten Aufgabenbereich oder einer gesonderten Stoffdarbietung (Bild, Unterhaltung) dient.“ Pürer, Raabe, *Medien in Deutschland*, S. 30. Das Feld der Debatte um eine treffende Definition von Zeitschrift und seine Verwendung als Medienbegriff soll hier nicht betreten werden. In der vorliegenden Arbeit werden die Termini weitgehend synonym

der Wochenzeitungen dar. Wenngleich sie formal sehr unterschiedlich aufbereitet sind, sind sie sich thematisch und inhaltlich ähnlich.⁷⁰ Sie bereiten für ein breites Publikum „aktuell relevante politische, wirtschaftliche, kulturelle oder gesellschaftliche Nachrichten“⁷¹ auf und erfüllen damit nach Wolf eine wichtige kommunikative Funktion, indem sie die Rezipienten „in ihrer Rolle als Staatsbürger“ ansprechen.⁷² Als Teil der Massenmedien sieht Wolf das Nachrichtenmagazin gar als „das in unseren Tagen zentrale Mittel der gesellschaftlichen Verständigung und Informationsvermittlung“.⁷³ Das massenmediale Angebot besteht allerdings nicht nur in der Information; zu den „realitätsnahen Nachrichten“ gehören auch Persuasion (Werbung, Kampagnen) und Unterhaltung (Fiktion).⁷⁴ Jedoch liegt laut Medienforschung die Hauptaufgabe politischer Nachrichtenmagazine darin, „die Wirklichkeit zu registrieren, zu sortieren und zu analysieren.“⁷⁵ Mit Fokus auf die Leserin bzw. den Leser wird dabei auch die Filter-Funktion der Magazine betont: Sie filtern das maximal vorhandene Informationsangebot, das von den Agenturen in die Redaktionen fließt. Daraus werden jene Informationen ausgewählt, die erstens „die Leser interessieren, zweitens für sie von Nutzen sind und drittens auf einer beschränkten Zahl von Zeitungsseiten Platz haben.“⁷⁶ Die Themenmischung und -präsentation geschieht dabei, wie oben bereits angemerkt, auf redaktioneller Ebene; sie hat zum Ziel „den Lesern [...] Erlebnisse zu verschaffen und Orientierung zu ermöglichen“⁷⁷, indem sie der Leserschaft Information, Bildung und Unterhaltung bietet.⁷⁸

verwendet. Zu einer näheren Bestimmung des Zeitschrift-Begriffs vgl. Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 68f.

⁷⁰ Sie unterscheiden sich in Format, Papier und Druckbild sowie meist in der Häufigkeit, mit der sie Fotografien einsetzen. Vgl. Pürer, Raabe, *Presse in Deutschland*, S. 417f.

⁷¹ Pfurtscheller, *Visuelle Zeitschriftengestaltung*, S. 41.

⁷² Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 72.

⁷³ Wolf betont, dass insbesondere politische Vermittlungsprozesse auf medialer Kommunikation basieren und begründet damit eine Beschäftigung mit medialen Bildern von Seiten der Politikwissenschaft. Die in einer demokratischen Gesellschaft von den Medien übernommene Vermittlungsleistung laufe gegenläufig zwischen politischen Eliten, die ihr Handeln nach den Forderungen und Bedürfnissen der Öffentlichkeit ausrichteten und zwischen den Bürgerinnen und Bürgern, die über die Massenmedien die Leistungen des politischen Systems rückvermittelt kriegen – was dann wiederum in den Entscheidungsprozess darüber einfließt, wer in Zukunft in die Regierung gewählt wird. Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 13f. und S. 20.

⁷⁴ Ebd., S. 38. Diese schablonenhafte Unterteilung wird (wohl nicht nur, aber insbesondere) durch die Kriegsfotografien aufgeweicht, die auf den ersten Blick und sicherlich auch in erster Linie der Information zuzuordnen sind. Dass aber auch Persuasion und Unterhaltung Aspekte ihrer Verwendung sein können, wird im Laufe der gesamten Arbeit noch deutlich zu machen sein.

Zum Stichwort „Infotainment“ insbesondere im Medium Fernsehen vgl. Andreas Wittwen: *Infotainment. Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung*, Frankfurt am Main 1995.

⁷⁵ Theo Sommer zitiert nach Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 90.

⁷⁶ Jörg Bartussek zitiert nach Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 90.

⁷⁷ Ebd., S. 71.

⁷⁸ Der Unterhaltung muss in einer „Erlebnisgesellschaft“, mit der man nicht erst in den 1990er Jahren konfrontiert ist, eine wesentliche Bedeutung zugesprochen werden. Es erweist sich allerdings als schwierig, das Phänomen als solches greifbar zu machen (wer was wann als unterhaltsam empfindet, ist divers und von der Medienforschung nicht verallgemeinernd zu klären). Vgl. ebd., S. 99f.

Neben dem Informations- und Unterhaltungsangebot steht das Erzielen von Profit als wichtiger Punkt auf der Agenda. Das Produkt soll sich am Ende verkaufen und für die Verlagshäuser Gewinn erzielen. Dies geschieht insbesondere über die in den Magazinen angebotene Werbefläche, welche die ökonomische Grundlage des Mediums darstellt.⁷⁹ In der Regel werden die Magazine sowohl per Abonnement als auch im Direktverkauf vertrieben.

Wie andere Zeitschriften und Magazine zeichnet sich auch das politische Nachrichtenmagazin durch seine periodische Erscheinungsweise (in unserem Fall, mit wenigen Ausnahmen, eine wöchentliche) und den intensiven Einsatz von Bildern bzw. Fotografien aus, die wiederum als „wesentlicher Teil der menschlichen Kommunikation“ zu begreifen sind.⁸⁰ Gelegentlich werden Nachrichtenmagazine auch als „Leitmedien“ bezeichnet, und sie genießen entsprechend viel Prestige in der Öffentlichkeit.⁸¹ Allerdings liegt über die visuelle Nachrichtenaufbereitung in den Nachrichtenmagazinen und im Magazin-Journalismus überhaupt nur wenig Forschung vor – wie das Medium der Wochenpresse generell ist auch die visuelle Aufbereitung von (nicht tagesaktuellen) Printmedien ein von Seiten der Kommunikationswissenschaften wie auch anderer Disziplinen bislang noch wenig systematisch erforschtes Feld.⁸² An der gesellschaftlichen und betriebswirtschaftlichen Bedeutung kann das indessen kaum liegen;⁸³ in Deutschland ist für das Jahr 1996 festzuhalten, dass der Umsatz im Zeitschriftensektor mit 16,5 Milliarden DM nahezu gleich hoch war wie der in der Tagespresse mit 16,9 Milliarden DM.⁸⁴ Es handelte sich also in den 1990er Jahren (und gewissermassen bis heute)⁸⁵ um eine bedeutsame Branche, zumal sich überdies ein Teil des Einflusses von Zeitschriften nicht in den Zahlen spiegelt: Denn Zeitschriften werden auch über Abonnements und Direktkäufe hinweg weitreichend rezipiert; es gibt einen breiten kostenlosen Zugriff im öffentlichen Raum – in

⁷⁹ Aus diesem Grund sei es nicht in erster Linie entscheidend, dass möglichst viele Exemplare an Leser verkauft werden. Vielmehr müsse eine klare Zielgruppe angesprochen und somit den Werbekunden ein attraktives Werbeumfeld geboten werden. Vgl. Ebd., S. 95.

⁸⁰ Ebd., S. 13.

⁸¹ Pfurtscheller, Visuelle Zeitschriftengestaltung, S. 11.

⁸² Ebd., S. 11ff; und Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 16f.

⁸³ Vielmehr seien die Komplexität der Thematik allgemein und des Mediums Bild im Speziellen sowie die Wirrnis in den Begrifflichkeiten für die Vernachlässigung des Forschungsgegenstands „Nachrichtenmagazin“ verantwortlich. Wolf verweist zudem auf die weitestgehend auf das Medium Fernsehen und auf das für das Tagesgeschehen relevante Medium Zeitung ausgerichtete Forschung. Ebd., S. 66ff.

⁸⁴ Ebd., S. 73. Für eine umfassende Beschreibung der betriebswirtschaftlichen Eigenschaften der Nachrichtenmedien vgl. Ebd., S. 91-96; Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, S. 200-230.

⁸⁵ Sicherlich haben seit der Jahrtausendwende viele Zeitschriften mit den veränderten Bedingungen zu kämpfen, denen sie sich im Zuge der Digitalisierung und neuen technischen Empfangsgeräten gegenübersehen. Aber Computer und Internet hätten gerade *nicht* das Ende von Zeitschriften eingeläutet, sondern eine Fülle neu entstandener Zeitschriften zu eben diesen Themen hervorgebracht. Vgl. Wolf, Bildsprache und Medienbilder, S. 74.

Cafés, Arztpraxen, Friseurgeschäften, Gaststätten etc.: Zeitschriften sind „omnipräsent“.⁸⁶ Die Leserschaft ist entsprechend als heterogen und dynamisch, auch als international und grenzüberschreitend zu denken.

Zweifelsohne bereitete die seit den 1960er Jahren stetig zunehmende Beliebtheit des Fernsehens der illustrierten Massenpresse einige Schwierigkeiten. Die oft geäußerte These, dass das Goldene Zeitalter des Fotojournalismus und der grossen Magazine von dem Leitmedium TV abgelöst worden sei, wird in der Forschung aber auch klar abgelehnt.⁸⁷ Insgesamt scheint es der illustrierten Presse zu weiten Teilen gelungen zu sein, sich gegenüber dem Fernsehen zu behaupten, und fotografische Bilder blieben weiterhin ein wichtiges Medium bzw. rückten bisweilen gar noch weiter in den Vordergrund.

Die Schwelle zum digitalen Zeitalter brachte die zusätzliche Herausforderung digitaler Medien mit sich; so existierten bereits erste Versionen von Online-Zeitschriften, diese steckten aber noch in ihren Anfängen.⁸⁸ Wie bereits festgestellt, funktionierte zu Beginn der 1990er Jahre der überwiegende und etablierte Anteil des illustrierten Pressebetriebs noch nicht digital, wenngleich zunehmend elektronisch: Die Bilder wurden von den Fotografinnen und Fotografen mit analoger Kameraausrüstung aufgenommen, dann in Form belichteter Negativfilme per Kurier, als Farbpositive (Dias) oder Abzug meist per Trommelscanner, Fax oder Telebildsender verschickt.⁸⁹ Nach erfolgter Auswahl durch die Redaktion wurden sie im Druckverfahren vervielfacht. Die Druckart von Zeitschriften war nicht standardisiert, und es wurden vom Bogenoffset über Rollenoffset und Tiefdruck (nur selten Hochdruck bzw. Buchdruck) verschiedene Verfahren eingesetzt.⁹⁰ Für Zeitschriften mit hoher Auflage war aber das Tiefdruckverfahren üblich.⁹¹ Dieses zeichnet sich durch einen satten, glänzenden Farbauftrag und

⁸⁶ Ebd., S. 73f.

⁸⁷ So u. a. von Annette Vowinkel: *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2016, S. 57.

⁸⁸ Die ersten Online-Zeitungen eroberten ca. ab 1995, also gleich mit dem Ende meines Untersuchungszeitraums, den Markt. 1995 gab es fünf Online-Angebote von Zeitungen in Deutschland, 2005 waren es bereits 631. Vgl. Pürer, Raabe, *Presse in Deutschland*, S. 432f.

⁸⁹ Vgl. hierzu Macias, *Die Entwicklung des Bildjournalismus*, S. 81-89.

Der Trommelscanner ermöglichte die vielfache Vergrößerung von Dias ohne Qualitätsverlust. <http://www.juliane-banach.de/arbeitsblatt-trommelscanner.pdf> (31.10.2017); <https://de.wikipedia.org/wiki/Trommelscanner> (31.10.2017)

⁹⁰ Unterschiedliche Drucktechniken fänden sich auch in ein und demselben Heft; so sei häufig für den Heftumschlag ein Bogenoffset auf besonders hochwertigem Papier zu verzeichnen und ein etwas weniger hochwertiges Rollenoffset für die Innenseiten. Vgl. Pfurtscheller, *Visuelle Zeitschriftengestaltung*, S. 29. Zu den genauen Funktionsweisen der verschiedenen Drucktechniken vgl. Macias, *Die Entwicklung des Bildjournalismus*, S. 21-39.

⁹¹ Ebenso wenig wie die Druck- ist die Papierart von Zeitschriften standardisiert. Im Unterschied zu Zeitungen, deren stark holzhaltiges Druckpapier international genormt ist, wird für den Druck von Zeitschriften unterschiedliches Papier verwendet. Vgl. Pfurtscheller, *Visuelle Zeitschriftengestaltung*, S. 29.

gute Druckqualität aus, wodurch Fotos sehr farbecht wirken.⁹² Ohne den Schwarzweiss-Druck in den Magazinen vollständig abzulösen, gewann der Farbdruck zu Beginn der 1990er Jahre – auch für Tageszeitungen – zunehmend an Bedeutung, und man druckte die gelieferten Bilder im Drei- und Vierfarbendruck.⁹³ Allerdings blieb der Farbdruck aufgrund des Reproduktionsprozesses und den physikalischen Eigenheiten der Farbpigmente noch problematischer als der Schwarzweiss-Druck; Farbretuschen waren erforderlich und das Verfahren und die Herstellung insgesamt teurer.⁹⁴ In jedem Fall aber wäre es verfehlt, in den 1990er Jahren Farbe noch als spezifische Domäne der Boulevardzeitungen anzusehen; Farbbilder finden sich zu diesem Zeitpunkt bereits in den allermeisten (im Rahmen meiner Studie konsultierten) Wochenzeitungen und Magazinen.

Gerade im Zusammenhang mit der sich stark verbreitenden Farbigkeit von Bildern wurde in den 1990er Jahren intensiv debattiert, in welcher Form und mit welcher Aufmachung Informationen in Magazinen zu thematisieren seien. Der Nachrichtenmagazin-Markt befand sich in einem grundlegenden Wandel: Neue Zeitschriften wurden gegründet, alteingesessene Magazine wie der *Spiegel* und *Profil* erhielten plötzlich direkte Konkurrenz durch neue Blätter wie *Focus* und *News* – was sich auf neu überarbeitete Layouts,⁹⁵ aber vor allem auch auf den Einsatz und die Bedeutung von Fotografien auswirkte.⁹⁶ Das medienstrategische Konzept hinter den Neugründungen, so damals die Publizistin und Literaturkritikerin Sigrid Löffler, sei „gedrucktes Fernsehen“: Die neuen Print-Schöpfungen böten gedrucktes Reality-TV und kämpften mit den Mitteln des Fernsehens um die Aufmerksamkeit der Konsumenten. Als Resultat würde die

⁹² <http://www.digitaldruck.info/tiefdruck.html> (30.10.2017)

⁹³ Eine von Wilke und Anja Fechter in den 1990er Jahren durchgeführte Untersuchung der Bilderdienste von Nachrichtenagenturen ergab, dass *AP* und *Reuters* schon 1997 zu 96 bzw. 100 Prozent Farbbilder lieferten, während der *dpa*-Bildfunk noch zur Hälfte aus Schwarz-Weiss-Bildern bestand. Inzwischen liefere auch *dpa* fast ausschliesslich Farbbilder. Vgl. Wilke, Nachrichtenagenturen als Bildanbieter, S. 87, bzw. sein Verweis auf Anja Fechter und Jürgen Wilke: Produktion von Nachrichtenbildern. Eine Untersuchung der Bilderdienste der Nachrichtenagenturen, in: Jürgen Wilke (Hrsg.): Nachrichtenproduktion im Mediensystem. Von den Sport- und Bilderdiensten bis zum Internet, Köln u. a. 1988, S. 55-119.

In den USA druckten die grösseren Tageszeitungen bereits seit den 1970er Jahren vermehrt Farbfotos. Damit reagierte man auf die ‚Bedrohung‘ der gedruckten Presse durch das Fernsehen. Vermehrte Farbe sollte die Lesbarkeit verbessern, zur Informationstiefe beitragen und eine erhöhte Leserbindung erzielen. Zumindest wurden diese Thesen in den 1980er Jahren für das amerikanische Publikum in einer Untersuchung bestätigt, wobei auch festgestellt wurde, dass gebildete Leser eher zu schwarzweiss Berichterstattung neigten. Vgl. Jungmeister, Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen, S. 50f. Für die Schweizer Presse um 1990 erhebt Jungmeister den Befund, dass knappe 9% aller Fotos in Farbe gedruckt wurden. Vgl. ebd., S. 95.

⁹⁴ Macias, Die Entwicklung des Bildjournalismus, S. 36.

⁹⁵ In der deutschen Presselandschaft ging der Trend nach der Wiedervereinigung in die Richtung grösserer Übersicht. Die Layouts wurden überarbeitet, die Artikel kürzer, die Farbfotos zahlreicher und die Infografiken bunter. Vgl. Pürer, Raabe, Medien in Deutschland, 1996, S. 490.

⁹⁶ Martina Baleva weist darauf hin, dass schon in der Presse des 19. Jahrhunderts Visualisierung und Kommerzialisierung bzw. Kapitalisierung zusammengehörten. Text- und Bildnachrichten dienten im Konkurrenzverhältnis nicht mehr nur der Wissensvermittlung, sondern Nachrichten und Bilder von Katastrophen wurden „zum wichtigsten Überlebensprinzip in einem sich verschärfenden Konkurrenzverhältnis“. Baleva, Bulgarien im Bild, S. 28.

Hierarchie der Ereignisse nach Wichtigkeit abgeschafft – „[A]lles ist bunter Lärm, nichts bedeutet noch etwas.“⁹⁷ Man sprach von einem „neuen Journalismus“, der sich zunehmend popularisierte, sich am Markt orientierte und zu einer Auflösung der Politik in der Unterhaltung führte. Landgrebe hielt dagegen, dass die Unterhaltung neben der Kritik als Kernthema der Nachrichtenmagazine durchaus in den Hintergrund trete, und stellte überhaupt ein eindeutiges Verständnis von „Unterhaltung“ in Frage.⁹⁸ Des Weiteren wurde populären Medien zugute gehalten, einen Beitrag zur Demokratisierung der Gesellschaft zu leisten, indem sie sich an eine breite Öffentlichkeit richteten und nicht mehr lediglich Eliten bedienten.⁹⁹

Diese grundsätzliche Wertediskussion in der Presseentwicklung der 1990er Jahre stellt den Hintergrund dar, vor dem die untersuchten Magazine ihre Bilder präsentierten. Für die Kontextualisierung des in meiner Arbeit analysierten Bildmaterials scheint mir das nicht weniger von Bedeutung zu sein als die Tatsache, dass der Popularisierungsvorwurf mitunter belegt, dass die Fotos eben gerade sehr breit rezipiert worden waren.

Bildtypen: Form, Aktualität und Realität von Pressebildern

Dass dem Einsatz von Bildern in der Nachrichtenpresse kaum zu viel Beachtung geschenkt werden kann, belegt die Tatsache, dass dem Pressebild¹⁰⁰ ein eigener „Nachrichtenfaktor“ zugesprochen wird. Nicht nur die *Relevanz*, sondern vor allem die *Visualisierbarkeit* eines Ereignisses entscheidet darüber, ob etwas medial überhaupt thematisiert wird oder nicht.¹⁰¹

Wie bereits erwähnt, lag dem Pressefoto in den 1990er Jahren in der Regel ursprünglich eine analoge Fotografie zugrunde. Als materielles Bild war es begrenzt durch die Grösse der Zeitungs- oder Magazinseite, noch öfter jedoch durch einen Rahmen.¹⁰² Wurde es für die Publikation zugeschnitten, spricht man von *Bildschnitt*; dieser bestimmt darüber, welcher Ausschnitt letztlich in der Zeitung oder dem Magazin gezeigt wird. Eine weitere, dem Bild inhärente Grenze entspringt der Wahl der Brennweite bei seiner Aufnahme – ob eher im Weitwinkel oder im Telebereich

⁹⁷ Sigrid Löffler zitiert nach Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 97.

⁹⁸ „Unterhaltend im landläufigen Sinn ist ein Nachrichtenmagazin nicht.“ Landgrebe, *Nachrichtenmagazine*, S. 23.

⁹⁹ Vgl. Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 97ff.

¹⁰⁰ Pressebilder bestehen aus den drei Subgruppen Fotografie, Zeichnung (inkl. Karikaturen) und Infografik wie Diagramme, Karten etc. Vgl. Spirig, *Pressefotografie und Realität*, S. 17.

Wenn im Folgenden von Pressebildern gesprochen wird, ist immer die Fotografie gemeint. Auf die anderen Bildformen wird nicht eingegangen.

¹⁰¹ Gemeinhin sind Nachrichtenfaktoren die journalistischen Kriterien, nach denen zwischen berichterstattenswerten und nicht berichterstattenswerten Ereignissen unterschieden wird. Für eine ausführliche theoretische Aufarbeitung von Nachrichtenwert und Nachrichtenfaktor vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 80-84; Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 44.

¹⁰² Diese Grenze kann durch Imagination des Betrachters gesprengt werden. Vgl. Spirig, *Pressefotografie und Realität*, S. 12f.

fotografiert wird, wirkt sich auf den Ausschnitt der Welt aus, der vom Fotografen abgelichtet wird.¹⁰³

Es darf als ein Faktum gelten, dass Zeitungsartikel mit Foto mehr Beachtung finden als nicht bebilderte Artikel.¹⁰⁴ Als Aufmacher eines Textes erfüllten Pressebilder deshalb seit jeher nicht selten eine illustrative Funktion; sie dienen als Leseanreiz für einen Artikel.¹⁰⁵ Das gilt insbesondere für Fotos der Tagespresse, die in den 1990ern oftmals nicht besonders grossformatig, meist in Schwarzweiss und gegenüber den Magazinen in verminderter Druckqualität erschienen. Aber gerade auch die der Fotografie viel Platz einräumenden Nachrichtenmagazine versuchten, „den Leser auf jeder Doppelseite durch Bilder oder Illustrationen festzuhalten.“¹⁰⁶

Eine klare Typisierung von Pressebildern gestaltet sich – äquivalent zur weiter oben versuchten Systematisierung von Pressefotografie und Fotojournalismus – uneinheitlich, und scharfe Abgrenzungen erscheinen aufgrund unterschiedlicher Ansätze problematisch.¹⁰⁷ Für eine nähere Beschreibung des Gegenstands lässt sich zumindest zunächst die Art und Weise der Bildverwendung charakterisieren und das Einzelbild von der Bildserie unterscheiden.¹⁰⁸

In der Regel dominiert in der Nachrichtenfotografie das Einzelbild, auch als „Bildnachricht“ bezeichnet.¹⁰⁹ Unter dem Überbegriff der „Einzelbilder“ können Fotos ganz unterschiedlicher Darstellungsformen gebündelt werden; die Bandbreite „vom *Feature-Foto* bis zum klassischen Nachrichtenbild“¹¹⁰ umfasst zum einen die im Amerikanischen als *news photography*¹¹¹ bezeichnete Nachrichten- oder Ereignisfotografie. Es handle sich dabei um Momentaufnahmen von

¹⁰³ Ebd., S. 51.

¹⁰⁴ Ebd., S. 39.

¹⁰⁵ In den wortorientierten Schweizer Tageszeitungen der 1990er Jahre dienten Bilder vorwiegend als „eher beiläufige, auflockernde Illustration, als Stimmungsträger, weniger jedoch als Informationsträger.“ Das stellte Jungmeister in seiner Analyse von Schweizer Tageszeitungen fest, macht es allerdings hauptsächlich an der Grösse des Bildes im Vergleich zum Text fest. Vgl. Jungmeister, *Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen*, S. 82 und S. 181.

Wie in den späteren Ausführungen zu den einzelnen Ikonographien deutlich werden wird, kann dieser Befund teilweise auch auf meine Ergebnisse übertragen werden. Obgleich es in meiner Fragestellung nicht um Grösse und graphische Platzierung, sondern um Bildinhalte, -information und -aktualität geht, tritt deutlich zu Tage, wie regelmässig Fotos so präsentiert wurden, dass sie vielmehr illustrierten und emotionalisierten, anstatt zu einer besseren Verständlichkeit der Thematik beizutragen.

¹⁰⁶ Vielleicht mit Ausnahme des *Spiegels*, der Fotos eher in zurückhaltendem Umfang einband. Vgl. auch Landgrebe, *Nachrichtenmagazine*, S. 32.

¹⁰⁷ Für unterschiedliche Systematisierungsansätze aus medienwissenschaftlicher Perspektive vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 41-46.

¹⁰⁸ Felix Koltermann: *Fotoreporter im Konflikt. Der Internationale Fotojournalismus in Israel/Palästina*, Bielefeld 2017, S. 54.

¹⁰⁹ Koltermann, *Fotoreporter im Konflikt*, S. 55.

¹¹⁰ Grittmann, Neverla, Ammann, *Global, lokal, digital*, S. 19.

¹¹¹ Darunter fallen *spot news photographs* (Aufnahmen nicht planbarer Ereignisse wie Unfälle, Brände etc.) und *general news photographs* (Aufnahmen terminierter, planbarer Ereignisse wie Paraden, Konzerte etc.). Grittmann, *Das politische Bild*, S. 43.

Handlungen und Geschehnissen, die aber nicht zwangsläufig personenbezogen sind.¹¹² Hinsichtlich ihrer Aufnahmetechnik wird es als Besonderheit der Pressefotos bezeichnet, dass sie grösstenteils in Augenhöhe aufgenommen werden. Diese Kameraperspektive gilt als objektiv und entspricht am ehesten dem „Prinzip des natürlichen Blicks“, wohingegen auf stark verzerrende Auf- und Untersichten verzichtet wird.¹¹³ Klassische Nachrichtenbilder weisen nur selten extreme Einstellungsgrössen auf und zeichnen sich vielmehr dadurch aus, dass die Aufgenommenen unbeobachtet und „die Bilder damit insgesamt natürlich“ wirken.¹¹⁴ Unter Einzelbilder fallen auch Porträts¹¹⁵ und *Feature-Fotos*. Letztere zeigen „Themen oder Begebenheiten von dauerhaftem Interesse“ und weisen häufig eine elaborierte Technik und ungewöhnliche Kompositionen auf; sie erzeugen Stimmungen.¹¹⁶ Sie können nicht selten als fotojournalistische Produkte verstanden werden, denn obgleich die Fotoreportage und der Fotoessay das Zentrum des Fotojournalismus bilden, bringt derselbe auch Einzelbilder hervor, die mitunter nicht ausschliesslich in Magazinen, sondern auch in Zeitungen erscheinen.¹¹⁷

Demgegenüber stellt die Fotoreportagen, Fotoessays und Sequenzen umfassende Bildserie in erster Linie eine „narrative Form“ dar.¹¹⁸ Sie spielt in der Tagesberichterstattung eine untergeordnete Rolle, nicht aber in der illustrierten Wochenpresse. Es lassen sich grob drei Formen von Bildsequenzen unterscheiden. Die *action sequence* ist die Bildfolge einer Aktion, aufgenommen aus demselben Blickwinkel, vom selben Standpunkt des Fotografen aus, mit identischer Einstellungsgrösse. Demgegenüber ist die *narrative sequence* variabler; bei gleichbleibendem Ort unterscheiden sich Aufnahmestandpunkt und Blickwinkel. In beiden Fällen aber wird die Bildfolge von ein und derselben Fotojournalistin aufgenommen.¹¹⁹ Die Form der *Bildsammlung* wiederum besteht aus von der Bildredaktion zusammengestellten Einzelbildern und bezeichnet im Prinzip eine Fotoserie mit Bildern unterschiedlicher Fotografinnen oder Fotografen und/oder Agenturen, deren Motive „unterschiedliche Aspekte, Personen, Orte, Handlungen darstellen, die jedoch zu einem journalistisch gefassten „Ereignis“ gehören [...]“¹²⁰

¹¹² So gilt beispielsweise auch die Momentaufnahme einer Explosion als Ereignisfoto. Ebd., S. 363.

¹¹³ Ebd., S. 360.

¹¹⁴ Grittmann, Neverla, Ammann, Global, lokal, digital, S. 18.

¹¹⁵ Die Darstellung von Personen reiche von Aufnahmen von *mugshots* (Wiedergabe der Physiognomie) über die fotografische Erfassung von Gesicht, Gestik und Körper bis zum Milieuporträt (Einbezug der Umgebung, soziale Situation). Grittmann, Das politische Bild, S. 41ff.

¹¹⁶ Ebd., S. 42.

¹¹⁷ Ebd., S. 31.

¹¹⁸ Eine Reportage besteht aus ein bis drei doppelseitigen Bildern sowie zwei bis drei Seiten Text mit kleinformatigen Fotos. Ebd., S. 44.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 420.

In den illustrierten Nachrichtenperiodika der 1990er Jahre, insbesondere in bildlastigen Magazinen wie beispielsweise dem *Stern*, dem *Focus* oder dem *Magazin*, stellten solche Bildsammlungen, die Fotos unterschiedlicher Fotografen zum selben Thema kombinierten und als visuelle Begleitung eines Artikels zusammen publizierten, die geläufigste Präsentationsweise von Fotografien aus dem Bosnienkrieg dar.¹²¹ Aber auch Einzelbilder wurden oftmals auch als solche publiziert. Sie bebilderten vor allem in den vom Format her der Tagespresse nahestehenden Wochenzeitungen wie der *Weltwoche*, dem *Sonntagblick* oder dem *Falter* nicht selten als alleiniges Foto einen Artikel. Dabei fällt ihr unterschiedlicher Grad an Aktualität ins Auge: Das Aktualitätsspektrum der Fotografien reichte von beinahe tagesaktueller Bildberichterstattung mit einer Verzögerung weniger Tage bis zu mehreren Jahren, die seit der Aufnahme der Fotos bis zu ihrer (erneuten) Publikation vergangen waren.

Ihre Aktualität stellt eine Gemeinsamkeit wie auch Besonderheit von Zeitschriften und nicht täglich erscheinenden Zeitungen dar. Die „Tyrannis der Aktualität“ war im Zuge der Beschleunigung von Nachrichten entstanden, und die verlangte Steigerung der Geschwindigkeit entwertete das Einzelbild.¹²² Ein Nachrichtenmedium gilt jedenfalls dann als aktuell, wenn „zwischen einem Ereignis und ihrem Berichten darüber eine möglichst kurze Zeitspanne liegt“.¹²³ Aufgrund ihrer wöchentlichen Erscheinungsweise können Nachrichtenmagazine und Wochenzeitungen diesem Grundsatz nur bedingt Folge leisten, worin sie sich deutlich von der Tagespresse unterscheiden. Nicht die „brandaktuelle“ Übermittlung, sondern vor allem die *Bedeutsamkeit* eines Ereignisses für den Empfänger selbst steht im Vordergrund.¹²⁴

So erweisen sich viele der Bosnienbilder bei genauerem Hinschauen als nicht aktuell im engeren Sinn, sondern stammen nicht selten vom letzten Monat oder gar vom vergangenen Jahr. Es scheint durchaus übliche Praxis gewesen zu sein, auch ältere Fotos einzusetzen, jedoch ohne dies in jedem Fall deutlich kenntlich zu machen. Für die in Nachrichtenmagazinen publizierten Fotografien war es demnach nicht in erster Linie wichtig, wann das Foto entstand, sondern ob das in der Fotografie Gezeigte für die Gegenwart der Publikation noch relevant war. Dementsprechend generiert der Fotojournalismus, der sich auf die Wochenpresse fokussiert, eine „eigene Form von Aktualität“: Anders als für die Pressefotografie der Tageszeitungen mit ihrem kurzfristigen Redaktionsschluss steht für fotojournalistisches Arbeiten in der Regel mehr Zeit zur Verfügung.¹²⁵

¹²¹ Im Sinne der Definition von Grittmann können nur wenige der zahlreichen veröffentlichten Bilderstrecken tatsächlich als Bildserien bezeichnet werden, obgleich sie auf den ersten Blick alle als solche erscheinen. Jedoch stammen nur selten alle Fotos von demselben Fotografen bzw. derselben Fotografin.

¹²² Aus der Spannung zwischen Aktualität und dem Kampf um den bedeutenden Augenblick im Bild beziehe die Fotografie im Übrigen einen Grossteil ihrer Suggestion. Hüppauf, *Fotografieren im Krieg*, S. 240.

¹²³ Landgrebe, *Nachrichtenmagazine*, S. 24.

¹²⁴ Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 91.

¹²⁵ Vgl. Pensold, *Geschichte des Fotojournalismus*, S. 57.

Trotz der genannten Einschränkungen suggeriert das Nachrichtenbild gegenüber jeglichen Illustrationen anderer Art seit jeher nicht nur Aktualität durch rechtzeitiges Erscheinen, sondern auch „unmittelbare Wirklichkeitsaufzeichnung“.¹²⁶ Und wenn das sowohl im 19. als auch im digitalisierten 21. Jahrhundert galt und gilt, so fungierten Bilder auch in den 1990er Jahren für die Rezipienten als Belege von „es ist so gewesen“.¹²⁷ Die Wirklichkeitszuschreibung wurde bereits mehrfach angesprochen und soll hier nicht weiter vertieft werden. Der Verweis auf einige Gestaltungstechniken, die im Rahmen fotojournalistischer Darstellungsmodi zur Verfügung stehen, dient lediglich als Einblick und verdeutlicht zudem die Gemachtheit fotografischer Bilder. So variieren mitunter der Einsatz von Montage und Beschnitt, die Wahl der Effekte (wie Tiefenunschärfe oder Verwischung von Motiven durch Mitziehen der Kamera mit der Bewegung des Objekts), der gewählte Ausschnitt und Kamerawinkel sowie die Farbigkeit. In Abgrenzung zur Kunstfotografie bleibt die fotojournalistische Ästhetik aber dem dokumentarischen Genre verbunden. In der Praxis der dokumentarischen Fotografie dominiert der Anspruch, die „Wirklichkeit neutral und objektiv, unbestechlich und unverfälscht, als Dokument von Realität im Abbild zu reproduzieren.“¹²⁸ Diese Zuschreibung der Abbildfunktion hielt sich bis in die 1980er, um dann insbesondere von William J.T. Mitchell und Roland Barthes ideologiekritisch betrachtet zu werden. Der Glaube an den Realitätsgehalt wurde aber nie gänzlich aufgegeben,¹²⁹ und ob nun fotojournalistische Fotografie oder klassisches Nachrichtenbild: Als Pressefotografien und somit als „Subsystem des journalistischen Funktionssystems“¹³⁰ gelten beide Richtungen seit ihrem Aufkommen und ihrer Etablierung Ende des 19. und im Verlauf des 20. Jahrhunderts als besonders objektiv: Man sah – und sieht! – in der Pressefotografie eine technisch verbürgte Garantie reiner

¹²⁶ Baleva, Bulgarien im Bild S. 36. Martina Baleva vollzieht in ihrer Studie die technische Herstellung von Presseillustrationen im 19. Jahrhundert detailliert nach und hinterfragt ihren vermeintlich universellen Anspruch auf Aktualität und Wirklichkeitsgehalt, indem sie auf zwei Ebenen hinweist, auf denen sich die Konstruiertheit der visualisierten historischen Wirklichkeit abspielt: die Herstellungstechnik des xylografischen Pressebildes und die Ästhetik. Vgl. Ebd., S. 39-102.

¹²⁷ Stefan Leifert: Bildethik: Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien, Paderborn 2007, S. 247. Zitiert nach Felix Koltermann: Pressefotografie und Kriegs-Realität. Der Gaza-Krieg in FAZ und SZ, in: Wissenschaft & Frieden 2010-3: Afghanistan: Krieg ohne Ende, S. 50-53. <http://www.wissenschaft-und-frieden.de/seite.php?artikelID=1643> (03.03.2018)

¹²⁸ Grittmann, Das politische Bild, S. 110f. Grittmann verweist auf eine weitere mögliche Systematisierung, wenn sie „Dokumentationsfotografie mit überzeitlichem Anspruch und hohem Nachrichtengehalt“ von „Nachrichtenfotografie als Teilbereich der Ereignisfotografie mit hohem Aktualitätsbezug“ unterscheidet. Vgl. ebd., S. 41ff.

¹²⁹ Ebd., S. 111.

¹³⁰ Ebd., S. 264.

Objektivität und Glaubwürdigkeit,¹³¹ und bei einer weit verbreiteten Skepsis wurde und wird die Fotografie noch immer eng in Beziehung zu einer ausserbildlichen Realität gesetzt.¹³²

Als wäre diesem Anspruch dadurch Genüge getan, ist nach Pressekodex jegliche Manipulation von Nachrichtenbildern untersagt, und Fotoagenturen verbieten ausdrücklich die nachträgliche Veränderung an Bildinhalten. Die Bildmanipulation ist unzulässig oder sie muss deutlich gekennzeichnet werden. Gleichzeitig gehört die Bildbearbeitung in den Redaktionen zum Alltag. Haller nennt eine Bandbreite „vom Retuschieren der Rotaugen über Farbanpassungen bis zur Eliminierung irritierender Accessoires“. Dieser Habitus verwische die Grenze zwischen „formaler Bildbearbeitung und inhaltlicher Veränderung“, und es herrscht Uneinigkeit darin, wo die Bildbearbeitung endet und wo die Manipulation beginnt.¹³³ In der Theorie vordergründig unstrittig, so erweisen sich in der Praxis die für die Bilder eingeforderten Bezugsgrößen „Dokumentation“ und „Authentizität“ als kaum umsetzbar. Haller zufolge stellt das erste eine Konvention, das zweite ein Konstrukt dar.¹³⁴ Einen Weg für die Berichterstattung – und hierzu ist selbstredend auch die (analoge wie digitale) Kriegsfotografie zu rechnen – überhaupt noch glaubwürdig zu sein, sieht Haller in der „neu-alten Maxime der zutreffenden Information“: es müssten die Bedingungen umfassend genannt sein, „unter denen Information gewonnen und die Perspektive gewählt wurde.“ Für die Fotografien würde dies bedeuten, dass viel mehr Text die Bilder begleiten müsste; Autorschaft, Abgebildete, Aufnahmebedingungen, Distribution etc. eines Bildes müssten transparent dargelegt werden.¹³⁵

Solche Abbildungs- und Manipulationstheorien (die im Übrigen als zwei sich diametral gegenüberstehende Positionen aufzufassen sind) zeichnen sich dadurch aus, dass sie von einer beobachterunabhängigen Realität ausgehen, an der die Realität des Bildes gemessen werden kann. Insofern repräsentiert „Pressefotografie [...] nicht die Realität, sondern Theorie und bildliche Konvention von ihrer Wahrnehmung.“¹³⁶

¹³¹ Spirig, Pressefotografie und Realität, S. 12f. Zwar hat die digitale Wende die Frage nach der Authentizität neu aufgeworfen, aber die Debatte rund um das Bearbeiten und Manipulieren von Fotografien ist fast so alt wie die Fotografie selber. Vgl. hierzu Jäger, Fotografie und Geschichte, S. 51. Heute gilt die Position einer völligen Auflösung des Realen durch die digitale Technik als überholt. Grittmann, Das politische Bild, S. 116.

¹³² Für einen Überblick über die Debatte vgl. Grittmann, Das politische Bild, S. 108-133.

¹³³ Michael Haller: Scheinbar authentisch. Was Bilder von Kriegen und Krisen (nicht) leisten können, in: Löffelholz, Trippe, Hoffmann, Kriegs- und Krisenberichterstattung, S. 271-277, hier S. 273f.

Wie in der vorliegenden Arbeit noch deutlich werden wird, ist auch das Spiegeln von Fotografien für deren Publikation eine oft anzutreffende Veränderung des Originals.

¹³⁴ Man unterscheidet fünf Arten der Bildmanipulation: wenn Bildinformation gelöscht oder externe Information eingefügt wird, wenn eine Bildmontage hergestellt oder die Beschriftung irreführend formuliert wird, oder wenn das Objekt der Berichterstattung „inszeniert“ wird. Vgl. Haller, Die Wirklichkeit der Bilder, S. 35ff.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Grittmann, Das politische Bild, S. 18.

Mit Fokus auf diese Wahrnehmung sind Pressefotografien, wie ich sie perspektiviere, im Besitz einer eigenen Logik: Innerhalb der Realität der Massenmedien erzeugen sie eine eigene, eine bildliche Realität, welche wahrnehmend realisiert wird.¹³⁷ Überdies bestätigen sie auch bestimmte Vorstellungen von Realität. So befindet Jungmeister, dass Pressefotografien überwiegend „als tägliches Stimulans der Bestätigung (fiktiver?) Wirklichkeiten zu dienen [scheinen]. Sie sind eben Illustration ohne Erklärungsanspruch, [...] vermitteln eine Stimmung von Realität, die durch die immer gleichen Formen und Themen ständig bestätigt wird.“¹³⁸ Im besonderen Falle der Bildberichterstattung aus Kriegen und Konflikten ist mitzudenken, dass die Regionen und Themen, von denen berichtet wird, den meisten Rezipienten unbekannt sind; die vermittelten Eindrücke beruhen nicht auf einem eigenen Erleben, sondern rein auf den medial vermittelten Bildern.¹³⁹ Damit wird in der Wahrnehmung der Menschen das „Realgesicht“ des Krieges durch dessen „Deutungsgesicht“ ersetzt.¹⁴⁰

2.2. Krieg fotografieren

Lange vor der Erfindung der Fotografie spielen Bilder vom Krieg für dessen Interpretation eine wichtige Rolle.¹⁴¹ Aber ihre Einführung im 19. Jahrhundert prägte die visuelle Überlieferung sowie die Wahrnehmung von Krieg in besonderem Masse.¹⁴² Die „unheilige Allianz“ von industrialisiertem Krieg und Fotografie in Form der Kriegs fotografie veränderte das Verhältnis der Menschen zum Krieg und zu seinem Bild grundlegend.¹⁴³ Für die illustrierte Presse war das Berichten über Krieg bereits in ihrer frühen Phase zentral – Zeitungen und Zeitschriften profitierten von Kriegsereignissen.¹⁴⁴ Schon im 19. Jahrhundert kulminierten mit Kriegsbildern, wie sie beispielsweise im Revolutionsjahr 1848 oder während des Krimkriegs gedruckt wurden, die Verkaufszahlen illustrierter Printmedien. Der enge Zusammenhang zwischen Krieg und kommerziellem Erfolg deutet darauf hin, dass neben den technischen Neuerungen in Abbildungs- und Druckverfahren auch der Aufstieg des Krieges zu einem massentauglichen Thema den Aufschwung der illustrierten Presse bedingte – eine Tendenz, die an die Tradition der Flugblätter des 18. Jahrhunderts anknüpfte,¹⁴⁵ und die sich in den Kriegen des 20. Jahrhunderts vielfach reaktualisierte. Wird die Ebene der illustrierten Presse, wie sie bis hierher beschrieben wurde,

¹³⁷ Spirig, Pressefotografie und Realität, S. 39f.

¹³⁸ Jungmeister, Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen, S. 179.

¹³⁹ Koltermann, Pressefotografie und Kriegs-Realität, S. 50-53.

¹⁴⁰ Paul, Bilder des Krieges, S. 477.

¹⁴¹ Für einen Überblick über unterschiedliche bildliche Vermittlungsformen und die Wahrnehmung von Krieg vgl. Paul, Bilder des Krieges; Daniel, Augenzeugen; Nöring, Schneider, Spilker, Bilderschlachten.

¹⁴² Jäger, Fotografie und Geschichte, S. 145.

¹⁴³ Paul, Bilder des Krieges, S. 60.

¹⁴⁴ Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 11.

¹⁴⁵ Baleva, Bulgarien im Bild, S. 26ff.

mitgedacht, lässt sich Kriegsfotografie demnach als „Produkt eines komplexen Produktions- und Kommunikationsprozesses“ begreifen. Dabei wird die Bildproduktion stets von gesellschaftlichen Diskursen mitbestimmt und wirkt auf dieselben zurück.¹⁴⁶

So alltäglich der Begriff Kriegsfotografie an sich ist, er soll an dieser Stelle kritisch hinterfragt werden – bevor wir uns dem Quellenkorpus widmen und in der Folge die Fotografien aus dem Bosnienkrieg allesamt als Kriegsfotografien verstehen und interpretieren wollen. Bernd Hüppauf relativiert in kulturgeschichtlicher Perspektive die begriffliche Eindeutigkeit und zieht die Existenz eines eigenen Genres der Kriegsfotografie, das sich durch inhaltliche Kohärenz oder technische Spezifität ausweisen würde, grundsätzlich in Zweifel. Ein Genre benötige eigene Regeln der Konstruktion, mithilfe derer es von anderen Genres der Fotografie zu unterscheiden wäre. Solche Regeln existieren jedoch genauso wenig wie eine klare Eingrenzung der abzubildenden Objekte.¹⁴⁷ Vermeintliche Klarheit herrscht zwar zunächst bei denjenigen Bildern, die Krieg als militärischen Kampf zeigen. Jedoch besteht Krieg aus zahlreichen weiteren Aspekten und Facetten; viele davon nur bedingt fotografisch abbildbar. Und selbst wenn: Kriegsfotografie entstehe nicht allein durch die abgebildeten Objekte und sei nicht an Jahreszahlen gebunden.¹⁴⁸

Diese Überlegungen decken sich mit Fragen, die sich mir beim Sammeln des Materials stellten: Gehören Bilder aus der „Vorbereitung“ des Krieges, die im Kontext des Bosnienkriegs die Fotos aus dem gesamten Zeitraum des Zerfalls Jugoslawiens und insbesondere aus Kroatien betreffen, und aus der Nachkriegszeit, in Bosnien insbesondere die Zeit der „Friedenssicherung“ durch die UNPROFOR, zu einem vollständigen Korpus dazu? Innerhalb welcher zeitlichen und geografischen Grenzen lässt sich der Krieg überhaupt verorten, bzw. wie sinnvoll oder willkürlich ist die Eingrenzung auf bosnisches Staatsgebiet oder den Zeitraum von 1992 bis 1995? Was tun mit Fotos bosnischer Flüchtlinge in den Auffanglagern in Kroatien? Oder in den Zügen an der österreichisch-schweizerischen Grenze? Mit anderen Worten: Wann und wo beginnt und endet dieser Krieg?¹⁴⁹

Derartige Zweifel leiten über zu weiteren Fragen, was Krieg eigentlich genau ist, und sie machen deutlich, dass Krieg viele Ausprägungen und Formen kennt.¹⁵⁰ Im Rahmen seiner Überlegungen zu Fotografie und Krieg kommt Hüppauf zum Schluss, dass es *die* Kriegsfotografie in striktem Sinne nicht gebe, denn es handle sich nicht um eine analytische Kategorie, anhand derer

¹⁴⁶ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 149f.

¹⁴⁷ Ebd., S. 74f.

¹⁴⁸ Ebd., S. 75.

¹⁴⁹ Wohl zu Recht formuliert auch Hüppauf die Frage, ob ein Krieg überhaupt notwendigerweise Anfang und Ende hat. Vgl. Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 75.

¹⁵⁰ Hüppauf füllt zu der Frage „Was ist Krieg?“ ganze 568 Buchseiten: Bernd Hüppauf: *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Krieges*, Bielefeld 2013.

sich gewisse Fotos klar von anderen Fotos unterscheiden lassen.¹⁵¹ Vielmehr könne Kriegsfotografie als „Musterbeispiel einer Signifikationspraxis gelten, die in kulturellen und politischen Kontroversen entsteht.“¹⁵² Mit anderen Worten werden also Kriegsfotografien erst zu solchen, wenn sie gezeigt, angeschaut, rezipiert, diskutiert und kontextualisiert, sprich mit Bedeutung versehen werden. Der hier angesprochene öffentliche Diskurs, in welchem die Fotos einer Bedeutungsgebung ausgesetzt sind, macht sie erst zu Kriegsfotografien, und sie gewinnen diesen Status mit ihrer Wertung durch öffentliche Medien. So entsteht Kriegsfotografie weitgehend unabhängig von den abgebildeten Objekten, durch die Teilnahme an dieser sogenannten Signifikationspraxis von Fotografen, Medien und Konsumenten gleichermaßen.¹⁵³

Kleine Geschichte der Kriegsfotografie

Und trotzdem: Die Fragen, wodurch sich Kriegsfotografie auszeichnet, und wie sie sich wenigstens in Ansätzen definieren lässt, welche Funktionen sie einnehmen konnte und kann, und auf welche Geschichte sie zurückblickt, scheinen mir gleichwohl berechtigt bzw. an dieser Stelle unumgänglich. Bei allen bereits formulierten Vorbehalten: In Anlehnung an kommunikations- und medienwissenschaftliche Forschungspositionen und somit anknüpfend an die obenstehenden Ausführungen zu Massenmedien und illustrierter Presse lässt sich Kriegsfotografie als fotografisches Themengebiet begreifen, das den Zweck verfolgt, gewaltsame und zerstörerische Ereignisse des Krieges „und deren Folgen mit zeitlichem Bezug authentisch in fotografischer Weise darzustellen und die Ergebnisse medial zu verbreiten.“¹⁵⁴ Ihre Funktionen korrelieren mit den oben bereits genannten Funktionen des Pressebildes; Information und Dokumentation, Unterhaltung (durch Vielfältigkeit), Erlebnis- und Authentizitätsfunktion, ökonomische Funktion (den Absatz des Trägermediums unterstützend), Emotionalisierung, Interpretation, Appell etc. Als Unterkategorie von Medienbildern treffen diese Zuschreibungen selbstredend auch auf Kriegsfotografien zu. Allerdings dienen diese vornehmlich der Dokumentation, Subversion und Legitimation.¹⁵⁵ Die beiden Letzteren korrelieren Sebastian Gerth zufolge weitgehend und sind besonders zentral für die Verwendung von Fotografien zu Propaganda- und

¹⁵¹ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 74f.

¹⁵² Ebd., S. 76.

¹⁵³ Ebd. Diese Sichtweise fundiert meine nicht prinzipiell auf militärische oder politische Aspekte beschränkende Auffassung von Kriegsfotografie.

¹⁵⁴ Sebastian Gerth: *Den Krieg im Fokus. Eine Interviewstudie zu emotionalisierenden Bildelementen am Beispiel ausgewählter Kriegsfotografien von James Nachtwey*, in: Reer, Sachs-Hombach, Schahadat, *Krieg und Konflikt in den Medien*, S. 66-116, hier S. 70f.

¹⁵⁵ Vgl. Gerth, *Den Krieg im Fokus*, S. 71f.

Manipulationszwecken. Im Zusammenhang mit der Funktion der Dokumentation ist insbesondere die Verwendung von Fotografien als Beweismaterial hervorzuheben.¹⁵⁶

Diese Funktion des Dokumentierens, in der das Foto als juristisch verwendbarer Beleg und als möglichst objektive Abbildung visueller Tatsachen erscheint, spielt in der Kriegs fotografie zweifelsohne eine wichtige Rolle. Sie ist jedoch nicht mit dem Dokumentarischen als ästhetischem Prinzip zu verwechseln: Die sozialdokumentarische Fotografie, die neben der Kriegs fotografie das Hauptbeschäftigungsfeld des Fotojournalismus darstellte und diese stark beeinflusste, bemühte sich, die „Wahrheit“ ansprechend darzustellen und bediente sich hierfür der gegebenen fotografischen Möglichkeiten von Ausschnitt, Perspektive, Beleuchtung, Kontrast etc.¹⁵⁷. Die meist kritische, sozial und humanitär interessierte Dokumentarfotografie, wie sie auch in den obenstehenden Ausführungen zum Fotojournalismus bereits anklang, bildete sozusagen das ideelle Fundament für viele Kriegs fotografen, die in ihren dokumentarischen Bildern die Menschen zeigten, die unter Krieg leiden – „mit dem Ziel, in der Leserschaft Betroffenheit zu erzeugen und über den Hebel der Öffentlichkeit Druck auf die politischen Verantwortlichen auszuüben und so die bestehenden Verhältnisse zu verändern.“ Insofern bedeute der fotojournalistische Zugang, „in anrührenden Aufnahmen Partei zu ergreifen für Menschen und für Menschlichkeit.“¹⁵⁸ In dieser Perspektive lässt sich zumindest die in fotojournalistischer Tradition stehende Kriegs fotografie (in Abgrenzung z. B. zu den der militärischen Aufklärung dienenden Luftfotografien o.ä.) auch als Teil von Friedensjournalismus oder gar als Antikriegsfotografie denken.¹⁵⁹ In den Typus des Antikriegsfotografen, der sich einer „aufklärerisch inspirierten Kriegs fotografie“ verschrieben hat und den Vorwurf des Voyeurismus von sich weist, reihen sich u. a. weltweit renommierte Fotografinnen und Fotografen ein. Als Augenzeugen positionieren sie sich grundsätzlich auf der Seite der Opfer, deren Leid sie aufzeichnen und es an eine breite Öffentlichkeit vermitteln.¹⁶⁰

Auch in den Fotografien aus Bosnien wird diese moralische Haltung dann besonders evident, wenn es um die Visualisierung des Leids der Zivilbevölkerung geht. Gleichwohl, und darauf weist auch Pensold hin: Der Fotojournalismus – und mit ihm die Kriegs fotografie – bewegt sich auf einem schmalen Grat. Wenn Menschliches um des Spektakels Willen abgebildet, verkauft und konsumiert und menschliche Schicksale kommerziell ausgebeutet werden, dann werde das Bild in

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 73f.

¹⁵⁷ Vgl. Jäger, Fotografie und Geschichte, S. 125.

¹⁵⁸ Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 9f.

¹⁵⁹ Zum Friedensjournalismus vgl. z. B. Nadine Bilke: Friedensjournalismus – Aufgaben einer konfliktsensitiven Berichterstattung, in: Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus (Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung unter der Leitung von Thomas Roithner), Wien 2007, S. 135-145; sowie die Arbeit des *Department of Peace and Conflict Studies* an der Universität Sydney:

http://sydney.edu.au/arts/peace_conflict/research/peace_journalism.shtml#what (22.03.2018)

¹⁶⁰ Vgl. Pensolds Ausführungen zu James Nachtwey in Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 148f.

den Dienst des Voyeurismus gestellt, der letztlich für die Fotoillustrierten eine immerzu präsente Versuchung sei, „mit dem Leid und dem Elend von Menschen Auflage zu machen, und dies oft genug unter einem humanitären Mäntelchen“.¹⁶¹ Wann genau dies jeweils der Fall sein soll, lässt sich im Einzelnen schwer abschätzen und zieht eine weitreichende ethische und moralische Diskussion mit sich, die hier im Rahmen der Überlegungen zum eigenen Blick auf Kriegsfotografie und Gewaltdarstellungen bereits reflektiert wurde.¹⁶²

Innerhalb ihrer fast 170jährigen Geschichte – die hier nur in aller Kürze rekapituliert werden kann – erfuhr die Kriegsfotografie überaus unterschiedliche Funktionszuschreibungen, Attribuierungen und Verwendungen, und sie wandelte sich erwartungsgemäss stark in Technik, Form und Ausprägung.¹⁶³ Gemeinhin wird die Arbeit von Roger Fenton, der Leibfotograf von Queen Victoria, der im März 1855 im Auftrag der britischen Krone den Krimkrieg (1853-1856) dokumentierte, als eine der ersten Kriegsfotografien eingeführt. Die Kamera von damals war als journalistisches Reportage-Instrument jedoch noch nicht brauchbar; mit Belichtungszeiten um die zehn Sekunden pro Aufnahme liessen sich Bewegungsabläufe nicht fotografieren, und der Fotograf selber war mit seinem schwerfälligen, kriegsuntauglichen Dunkelkammerwagen weitgehend immobil; die eigentliche Kriegszone, in der geschossen und gestorben wurde, habe er nie betreten.¹⁶⁴ Entsprechend findet Hüppauf, dass die „Anfänge der Kriegsfotografie im gegenwärtigen Verständnis [...] nicht in der Fotografie des Krimkriegs“ und auch nicht in derjenigen anderer Kriege vor dem Ersten Weltkrieg zu sehen seien. Vor dem Ersten Weltkrieg hätten die Kriegsfotografen nicht mit der neuen Technik experimentiert, sondern sich ihr angepasst und damit zu einer „Periode der Dokumentation“ beigetragen.¹⁶⁵ So blieben die im Daguerrotypie-Verfahren hergestellten Kriegsfotografien motivisch auch weit hinter der Dynamik von Schlachtengemälden zurück, und es dominierten posierende Uniformierte oder Bilder von

¹⁶¹ Ebd., S. 10.

¹⁶² Siehe Kapitel 1.4. *Zur Bildanalytischen Praxis*

¹⁶³ Für einen historischen Überblick über die Geschichte der Kriegsberichterstattung bzw. Kriegsfotografie vgl. Paul, *Bilder des Krieges*; Anton Holzer: *Krieg und Fotografie*, in: Ders. (Hrsg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, H. 43, Jg. 12, Marburg 1992; Anton Holzer: *Das fotografische Gesicht des Krieges. Eine Einleitung*, in: Ders. (Hrsg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003, S. 6-20; Glunz, Schneider, *Wahrheitsmaschinen*; Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hrsg.): *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005; Herfried Münkler: *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*, Velbrück, 2006; Stefan Hartwig: *Konflikt und Kommunikation. Berichterstattung, Medienarbeit und Propaganda in internationalen Konflikten vom Krimkrieg bis zum Kosovo*, Münster 1999; Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Kriegererlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*, Bd. 3, Osnabrück 1999; Philipp Fraund: „The picture survives“. *Zur Geschichte der Kriegsberichterstattung. Vietnam – Afghanistan – Globaler Krieg gegen den Terror*, Konstanz 2009. [Dissertationsmanuskript] <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-80937> (23.02.2018)

¹⁶⁴ Vgl. Keller, *Kriegsbilder, Bilderkriege*.

¹⁶⁵ Hüppauf, *Fotografieren im Krieg*, S. 209.

Schlachtfeldern nach dem Gefecht.¹⁶⁶ Im Übrigen war es Fenton von der Krone ausdrücklich verboten worden, Tote zu fotografieren.

Die Darstellung vom im Krieg gestorbenen Tod sowie materieller Verluste fand erstmals Eingang in die Fotografien des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861-1865). Er gilt als der erste, bei dem die fotografische Dokumentation „mehr oder weniger systematisch geschah und die Fotografie als regelrechtes Massenmedium eingesetzt wurde.“¹⁶⁷ Etwa 1500 Fotografen waren im Sezessionskrieg tätig. Da Fotografien zu diesem Zeitpunkt noch nicht gedruckt werden konnten und Herstellung und Transport sehr aufwendig waren (die Fotos wurden auf Glasplatten aufgenommen), dienten sie den Zeitungen bestenfalls als Vorlagen für Stiche und Zeichnungen.¹⁶⁸ Im Rahmen von Ausstellungen und Fotoalben wurden sie aber einer breiten Öffentlichkeit gezeigt – und diese war schockiert über den Anblick: Zwar ermöglichte die damalige Technik noch immer kein Einfangen bewegter Szenen. Aber dennoch eröffnete sich dem Publikum in den Fotografien von leichenübersäten Schlachtfeldern, aufgenommen von Fotografen wie Timothy O’Sullivan und Alexander Gardner, erstmals so etwas wie „das wahre Antlitz des Krieges“. In diesen Kriegsfotografien, die nicht darauf aus waren, den Krieg zu beschönigen, klinge bereits der hehre Anspruch an das Bild an, künftige Kriege zu verhindern, so Pensold. Er sieht darin „eine der Keimzellen des fotojournalistischen Berufsethos“ – wenngleich auch damals ein spektakuläres Bild absatzfördernd wirken sollte.¹⁶⁹

Um die Jahrhundertwende brachte eine technische Innovation grosse Veränderungen mit sich: In den 1890er Jahren brachte die Firma Eastman Kodak die „Box“ heraus; diese Kamera konnte man zusammen mit dem belichteten Film an Kodak senden und erhielt die entwickelten Abzüge sowie einen neuen Film dazu. Mit dieser einfach zu bedienenden Kamera (der Werbeslogan lautete „*You press the button – we do the rest*“) begann das „Knipsen“, das private Fotografieren. In den Kriegen des 20. Jahrhunderts nahmen viele Soldaten solche privaten Fotos auf, man spricht von der „Kriegsphotographie des kleinen Mannes“. Diese privaten Fotos sind von den für die illustrierte Presse angefertigten Fotografien zu unterscheiden, da sie in der Regel einen völlig anderen Entstehungs- und Verwendungszweck haben.¹⁷⁰

Mit dem Ersten Weltkrieg setzte ein neues Zeitalter der Kriegsbilder ein: Als die Fotografie sich mit den Massenmedien Zeitung, Journal und Film liierte, veränderten sich das Bild und die

¹⁶⁶ Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 7f.

¹⁶⁷ Stiegler, Fotografie und Bürgerkrieg, S. 44.

¹⁶⁸ Ebd., S. 44f.

¹⁶⁹ Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 16.

¹⁷⁰ Gerald Lamprecht: Kriegsphotographie als Ort der Erinnerung. Photographie zwischen privat und öffentlich am Beispiel eines Kriegserinnerungsalbums und des Diskurses um die Photographien der Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, in: *eforum* 2/3, 2002, S. 8. http://www.eforum-zeitgeschichte.at/set2_3_02a9.htm (13.11.2017)

Idee vom Krieg massgeblich.¹⁷¹ Die Fotografen betraten nun das Schlachtfeld nicht mehr erst im Nachgang der Kämpfe, wie Anton Holzer festhält. Zwar entstanden weiterhin viele Fotos abseits der Front, aber es seien doch die an der „mythologisierten Grenzlinie, an der die eigenen und die gegnerischen Soldaten aufeinander treffen, dort wo der ‘Feind’ sichtbar wird, wo die Waffen zum Einsatz kommen“ aufgenommenen Bilder, die bis heute für den Krieg stehen.¹⁷² Hatte sich diese Tendenz schon im 19. Jahrhundert abgezeichnet, so stand von nun an fest, dass der Fotograf „eingebettet“ in die Truppenverbände war und keine Möglichkeit hatte, sich ohne militärische Hilfe im Kriegsgebiet zu bewegen, geschweige denn die Fronten zu wechseln – das System der Akkreditierung setzte sich im Ersten Weltkrieg flächendeckend durch.¹⁷³ Von da an durchdrang ein zunehmender Prozess der Kanalisierung der veröffentlichten Bilder die Kriegsphotografie: „Das Militär und die Agenturen (bzw. das Fernsehen) kontrollieren das, was an die Öffentlichkeit gelangt. So konnte nach und nach der Eindruck entstehen, dass der Krieg abseits der Fotografen und Kameraleute gar nicht mehr stattfand. Wurden keine Bilder mehr vom Kriegsschauplatz veröffentlicht, galt der Krieg als beendet. Sind von vornherein keine Medienbeobachter vor Ort, wie in vielen Bürgerkriegen ausserhalb der Scheinwerfer der westlichen Welt, scheint der Krieg gar nicht stattzufinden.“¹⁷⁴

Wie weiter oben bereits geschildert, etablierte sich in der Zwischenkriegszeit parallel zum Beruf des Pressefotografen, der für die zahlreichen Fotoillustrierten arbeitete, auch der Beruf des fotografischen Kriegsberichterstatters, dessen Arbeitsplatz der Krieg ist.¹⁷⁵ In diesem Kontext und im Zuge des Spanischen Bürgerkriegs (1936–1939) erlebte ein investigativer, dokumentarischer Bildjournalismus, der das fotojournalistische Selbstverständnis prägte,¹⁷⁶ seinen Durchbruch. Die Namen der Kamera „Leica“ und des Fotografen „Robert Capa“ sind mit der Berichterstattung über diesen Krieg untrennbar verbunden. Ihr eigen ist „eine Mischung aus Appell, dokumentarischer Sachlichkeit und Sensationsbedienung“¹⁷⁷. Darauf, welche Art von Bildern im

¹⁷¹ Hüppauf, *Fotografieren im Krieg*, S. 215; bzw. umfassend Hüppauf, *Kriegsphotografie*, S. 875-909.

¹⁷² Holzer, *Das fotografische Gesicht des Krieges*, S. 8.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 31-40.

Bernd Hüppauf stellt für den Ersten Weltkrieg im Übrigen die These auf, dass dieser keine Ikonen produziert habe – in der Terminologie Hellmolds also keine *historischen Referenzbilder*, wie sie beispielsweise für den Vietnamkrieg auszumachen sind. Stattdessen habe dieser Krieg eine *ästhetische Kennung* hervorgebracht: ein Bildkorpus an mehreren gleichwertigen Bildern, in denen ein harter schwarzweiss-Kontrast dominiere, eine des Landschaftlichen beraubte, blosse, dunkle Erde, sich abzeichnend vom trüben Himmel, dazwischen Stacheldraht, Holzverschlänge, Explosionen und in den Himmel aufgewirbelte Erdmasse. Vgl. Bernd Hüppauf: *Modern Warfare and its Representation in Photography and Film*, in: Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum (Hrsg.): *Krieg und Literatur/War and Literature 4* (1992), Bd. 8, S. 63-84.

¹⁷⁴ Ebd., S. 13.

¹⁷⁵ Ebd., S. 10; Pensold, *Geschichte des Fotojournalismus*, S. 48.

¹⁷⁶ Ebd., S. 9f.

¹⁷⁷ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 174.

Spanischen Bürgerkrieg produziert wurden, werden wir in den folgenden Bildanalysekapiteln wiederholt zu sprechen kommen.

Im Zweiten Weltkrieg riss das Militär die Kontrolle über die Bilder wieder stärker an sich und nahm die Kriegsfotografie für propagandistische Interessen in Dienst. Obwohl das Tabu, die eigenen Toten im Pressebild zu zeigen, 1943 (zumindest in den USA) durchbrochen wurde, und sich mit dem Sieg über Hitlerdeutschland insbesondere innerhalb von Pressediskursen das Narrativ des unaufhaltsamen Aufstiegs einer freien Presse entfaltete, blieb auch auf alliierter Seite ein Zensursystem in Kraft.¹⁷⁸ Die Mythologisierung des Agenturjournalismus sei damit zu erklären, so Holzer, dass die Geschichte der Pressefotografie vornehmlich von Pressefotografen und Journalisten selber geschrieben wurde. In solchen Erzählungen „des Aufstiegs der Kriegsfotografie“ kommt dem Vietnamkrieg eine grosse Bedeutung zu. In diesem Krieg hätten die Fotografen frei berichten können – was verglichen mit dem Zweiten Weltkrieg sogar zum Teil zutrefte. Aber auch hier habe die Logistik des Militärs die Bilder des Krieges bestimmt und die Fotografen sich auf den Spuren der Soldaten bewegt. Neu an den Vietnam-Fotografien sei nicht die durch „Einbettung“ erreichte Nähe zum Kriegsschauplatz gewesen, sondern die Emotionalisierung dieser Nähe: „Die Augen der leidenden Zivilbevölkerung bilden von nun an die andere Seite des Krieges. Sie begleiten – gewissermassen als ein Subtext der ‘Humanität’ – die brutale Neugier der Berichterstattung. ‘Humanitärer Appell, dokumentarische Sachlichkeit und Sensationsbedienung’ gehen in der auflagenstarken Presse eine neue mediale Allianz ein.“¹⁷⁹

Ausprägung und Erscheinungsform dieser Allianz wandelten sich in den darauffolgenden zwanzig Jahren: Bis zum Zweiten Golfkrieg (Januar bis März 1991) war die mediale Übermittlungstechnik dank Fernsehkameras und Satellitenübertragung zu dem übergegangen, was Paul Virilio als „Krieg in Echtzeit“ bezeichnet hat.¹⁸⁰ Militärisch und visuell erreichte der Krieg am Golf 1991 sein „postmodernes Stadium“ – der Zweite Golfkrieg gilt als „erster elektronischer Krieg der Geschichte“.¹⁸¹ Während die US-Kriegspropaganda in Vietnam noch defensiv und auf die Legitimation des eigenen Engagements ausgerichtet gewesen war, betrieb man im Golfkrieg eine gezielte Offensivpropaganda durch Des- und Falschinformation sowie der Informationsverknappung bei einer gleichzeitigen „Überthematization der Informationen“ durch die amerikanische Regierung.¹⁸² Auch sei selbst die vermeintliche Live-Berichterstattung

¹⁷⁸ Holzer, Das fotografische Gesicht des Krieges, S. 11.

¹⁷⁹ Ebd., S. 11f.

¹⁸⁰ Vgl. Paul Virilio: Krieg und Fernsehen, München u. a. 1993, S. 35-39.

¹⁸¹ Paul, Bilder des Krieges, S. 365. Ausführlich zum medialen Bild des Golfkriegs inkl. eines Visual Essays vgl. ebd., S. 365-405.

¹⁸² Dieselben Informationen wurden in täglicher und bisweilen stündlicher Wiederholung gesendet. Vgl. Marc Sehr: Embedded Journalism, in: Heesen, Handbuch Medien- und Informationsethik, S. 126-131, hier S. 126.

Suggestion gewesen und die wenigsten Bilder vom unmittelbaren Kriegsschauplatz wurden tatsächlich live übertragen.¹⁸³ Obgleich es auch Fotografien von realen Toten gab: Dadurch, dass die Medien vom Militär mit ausgewähltem Bildmaterial versorgt wurden, und Journalisten keinen Zugang zu den Kampfzonen erhielten,¹⁸⁴ bestand die visuelle Kennung des Krieges am Golf in Bildern von „kommandierenden und ihre Ziele erläuternden Zerstörungsspezialisten in ihren sauberen Uniformen vor riesigen Projektionswänden“, in den Bildern von „ziellos am Nachthimmel umherzuckenden Lichtblitze[n] der Flugabwehrraketen“ und weiteren Videosequenzen, die insgesamt den Golfkrieg zum „gigantischen Telespektakel“ und zum „globalen Entertainment“ mutieren liessen und ihn als „sauberen, aseptischen Technokrieg“ inszenierten. Dies lag gemäss Paul nicht nur an der rigorosen Zensur und Propaganda, sondern auch an der Faszination der Journalisten für die moderne Waffentechnik.¹⁸⁵ Mira Beham bezeichnet den Golfkrieg als Mediendesaster, das aber ohne konkrete Folgen geblieben sei: Die öffentliche Debatte über die Verantwortung von Journalisten, über Defizite in der Berichterstattung und über die Glaubwürdigkeit von Informationen seien bald danach sprichwörtlich wieder „versandet“.¹⁸⁶

Journalismus im Bosnienkrieg: Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren

Als wenige Monate nach dem Ende der „Operation Wüstensturm“ der sogenannte Balkankrieg begann, schien es sich zunächst um eine völlig andere Art von Krieg zu handeln und der Ausbruch der Gewalt in Jugoslawien für erstmal nicht vergleichbar mit dem gerade beendeten, vom Pentagon-gesteuerten Videokrieg: „Keine Grossmacht verhinderte den Zugang zum Kriegsgebiet, kein Militär zensierte Informationen; es gab echte Kriegstote zum Abfilmen und Tausende von Augenzeugen, die über Schreckliches berichteten. Wie zum Ausgleich für die journalistischen Entbehrungen am Golf konnten die Berichtersteller jetzt über Stoff in Hülle und Fülle verfügen.“¹⁸⁷ Da sich die europäischen Regierungen sämtlichen Kriegsparteien gegenüber distanziert verhielten, gab es für die Journalisten ausser der eigenen Gefährdung zunächst kaum Informationsbeschränkungen.¹⁸⁸

Doch war journalistisches Arbeiten auch in Bosnien keinesfalls ungehindert möglich. Das arbeitet Simone Richter in Interviews mit damals in Bosnien tätigen Journalisten deutlich heraus: Zwar habe es anfangs für die Reporter beispielsweise im muslimisch-dominierten Gebiet keine

¹⁸³ Paul, Bilder des Krieges, S. 375f.; Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 131-137.

¹⁸⁴ Vgl. Sehr, Embedded Journalism, S. 126.

¹⁸⁵ Paul, Bilder des Krieges, S. 375f.; Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 131-137.

¹⁸⁶ Beham, Kriegstrommeln, S. 206.

¹⁸⁷ Ebd., S. 206.

¹⁸⁸ Liedtke, Zur Sprache der Berichterstattung in den Kriegen am Golf und in Jugoslawien, S. 106.

Beschränkungen gegeben und man sei von der bosnischen Miliz weder schikaniert noch ausgeraubt worden, doch das änderte sich im Laufe des Krieges. In bosnisch-serbischem Gebiet sahen sich westliche Journalisten bereits von Beginn an mit Einschränkungen und aggressiven Übergriffen konfrontiert. Presseausweise und Begleiter als Aufpasser und Interviewvermittlungen waren teuer zu bezahlen, und wer mehrfach nicht im Sinne der serbischen Regierung berichtete, erhielt Einreiseverbot.¹⁸⁹

Die allermeisten westlichen Medienschaffenden reisten nach Sarajevo. Die Hauptstadt war direkt mit Flügen der UNPROFOR oder über das kroatische Split oder serbische Belgrad um einiges einfacher und auch preiswerter erreichbar als beispielsweise nordbosnisches Kriegsgebiet.¹⁹⁰ Überdies existierte in Sarajevo mit Satellitentelefonen und einer Sendezentrale eine Infrastruktur, auf die man v. a. als Fernseh- aber auch Printjournalist für seine Arbeit angewiesen war. Die internationalen Gäste kamen bei Privaten und in Hotels unter, das berühmteste ist wohl das *Holiday Inn*. Erbaut für die Olympischen Winterspiele 1984, blieb das Hotel als einziges während der gesamten Zeit der Belagerung geöffnet und beherbergte Kriegsberichterstatter und -berichterstatte rinnen aus aller Welt. Auf den Zimmern bearbeiteten sie ihre Berichte und in der Hotelbar tauschten sie bei abendlichen Trinkrunden ihre Erlebnisse aus.¹⁹¹ Bisweilen war das Hotel hoffnungslos überfüllt – Reporterinnen, Fotografen, Fernsehteams und andere Gäste verbrachten die Nächte auf den Gängen.¹⁹²

In der Tat kamen nicht nur Kriegsberichterstatter nach Sarajevo: Der Cheflektor des Verlags *Svijetlost* Ivan Lovrenović schrieb über den „Katastrophentourismus“: „Sarajevo stirbt – und empfängt Gäste! Nie ist in Friedenszeiten eine grössere Menge verschiedenster Menschen in diese Stadt gekommen. Präsidenten, Botschafter, Minister, Intellektuelle, Sängerinnen, Priester, Generäle, Humanisten, Händler, Theaterregisseure, Photoreporter, Reporter ohne Grenzen, Ärzte ohne Grenzen, Spione ohne Grenzen... Sie alle kommen und gehen, alle schaffen sie es, irgendwie nach Sarajevo und wieder herauszukommen. Sie tun, was den Bürgern Sarajevos verwehrt wird.“¹⁹³

¹⁸⁹ Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 127f.

¹⁹⁰ Vgl. Klaus Hipfl: „Zielobjekt Fernsehteam“, in: *Falter* Nr. 08, 25.02.1994, S. 8.

¹⁹¹ Der 1997 veröffentlichte US-amerikanische-britische Film „Welcome to Sarajevo“ von Regisseur Michael Winterbottom nach dem Buch „Natasha’s Story“ von Michael Nicholson machte die Lebens- und Arbeitsumstände der mit der Bevölkerung eingeschlossenen Journalisten zum Thema. https://de.wikipedia.org/wiki/Welcome_to_Sarajevo (23.03.2018)

¹⁹² Vgl. Anne Patricia Kahn: „Der Schicksalsbunker“, in: *Focus* Nr. 13, 28.03.1994, S. 150-152, hier S. 151.

¹⁹³ Ivan Lovrenović: „Sarajevo stirbt und empfängt Gäste“, in: *Die Zeit*, 10.09.1993, zitiert nach: Sundhaussen, Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, S. 333.

1993 reiste auch Susan Sontag nach Sarajevo und inszenierte in der Hauptstadt Samuel Becketts „Warten auf Godot“, vgl. Kapitel 6.1. *Ansätze für eine Ikonographie der Belagerung*. Mit der „kulturellen Blüte“ der belagerten Stadt und dem Paradoxon des Eingeschlossen-Seins der Bevölkerung bei gleichzeitiger Mobilität der Presse beschäftigt sich Kapitel 6 *Ikonographie der Belagerung*.

Ein Aufenthalt in Sarajevo eröffnete den Berichterstattern auch *Side Stories* – die Hauptstadt, so ein Journalist, habe viele Möglichkeiten geboten, neben aktuellem Kriegsgeschehen andere interessante Geschichten zu machen.¹⁹⁴ An Orten, wo „ethnische Säuberungen“ stattfanden und die Menschen vertrieben und ermordet wurden, liessen die Militärs und irregulären Kämpfer in der Regel keine Medienvertretungen zu. Entgegen ihren Erwartungen, als neutrale Beobachter zwischen den Fronten wechseln und die jeweiligen Seiten darstellen zu können, stiessen die ausländischen Journalistinnen und Journalisten zunehmend auf Widerstand bei allen kriegführenden Parteien, und der Druck auf die ausländischen Berichterstattenden nahm im Laufe des Krieges immer mehr zu; überall im Land habe die Jagd auf Journalisten von Drohungen über das Aussetzen von Kopfgeldern bis zu Ermordungen gereicht, so Richter.¹⁹⁵ Norbert Mappes-Niedik, in den 1990er Jahren v. a. tätig für *Die Zeit*, betont in einer 1999 gehaltenen Rede, dass die Berichterstattenden in Bosnien von allen Kriegsparteien „systematisch und effektiv von den Brennpunkten des Geschehens ferngehalten“ wurden, weshalb es ihnen nur bedingt möglich gewesen sei, wirklich direkt von Offensiven zu berichten. Mit seiner Aussage zielte der Journalist auch darauf ab, eine weit verbreitete idealisierte Auffassung von der Tätigkeit der Kriegsberichterstatter zu relativieren: Es existiere die Meinung, dass dank der mutigen Journalisten der Bosnienkrieg vor dem Vergessen bewahrt worden sei. Sie hätten mit ihrer Arbeit das Weltgewissen wachgehalten, indem sie zahlreiche Gräueltaten und Massaker aufgedeckt hätten. In Wahrheit, so Mappes-Niedik, hätten sie sich jedoch meist „im Wortsinn [...] weit vom Schuss“ befunden.¹⁹⁶

Das trifft wohl in vielen, aber sicherlich nicht sämtlichen Fällen zu. Zur konkreten Zusammenarbeit zwischen Berichterstattenden und kämpfenden Soldaten finden sich bislang kaum konkrete Informationen, zumindest aber existieren einige Berichte und vor allem auch Fotos, die belegen, dass Journalistinnen und Journalisten im bosnischen Kriegsgebiet immer wieder Zeugen von Kampfhandlungen und Exekutionen geworden sind und teilweise auch – wie beispielsweise der in der Einleitung erwähnte Fotograf Ron Haviv – gemeinsam mit kämpfenden Truppen unterwegs waren. Als Begriff wurde das *embedding*, der eingebettete Journalismus (*embedded journalism*), in den 1990er Jahren im Kontext der US-Army und amerikanischer Medien etabliert. Die Praxis, dass Kriegsreporter zusammen mit kämpfenden Truppen an die Front gelangen, ist eine Erscheinung, die schon für Kriege des 19. Jahrhunderts festzustellen ist, die sich aber im Laufe

¹⁹⁴ Klaus Hipfl: „Zielobjekt Fernsehteam“, in: *Falter* Nr. 08, 25.02.1994, S. 8.

¹⁹⁵ Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 127f.

¹⁹⁶ Vgl. Norbert Mappes-Niedik in einer Dankesrede anlässlich der Verleihung der Rudolf-Vogel-Medaille (Südosteuropa-Gesellschaft), gehalten am 20. Februar 1999 in Jena, zitiert nach Carsten Hoffmann: Mythos Frontberichte. Journalistische Recherche unter Gefechtsbedingungen, in: Löffelholz, Trippe, Hoffmann, Kriegs- und Krisenberichterstattung, S. 119-121, hier S. 120.

der Zeit modifizierte und als systematische wie strategische Integrierung von Journalisten in Kampfeinheiten erst im Irakkrieg 2003 einen vorläufigen Höhepunkt erreichte.¹⁹⁷ Die enge Anbindung von Berichterstattenden an militärische Einheiten wurde einerseits dahingehend kritisiert, dass das Militär wiederum starke Einschränkungen vorzunehmen in der Lage sei, und dass durch die Nähe zwischen Journalisten und Truppen die Grenze zwischen Beobachtung und Teilhabe verschwimme. Andererseits, so Marc Sehr, stelle sie eine Möglichkeit dar, in umkämpfte Gebiete oder auch in Trainingscamps und Ausbildungsstätten zu gelangen. Zudem seien allfällige Mängel von Objektivität nicht alleine auf das *embedding* zu beziehen; es liege letztendlich an den Berichterstattenden selber, kritisch und transparent zu arbeiten. Die Beurteilung der Qualität von eingebetteter Berichterstattung bleibt ambivalent: Die Einbettung gibt Journalisten Zugang zu umkämpftem Gebiet, schränkt ihren Bewegungsradius aber gleichzeitig ein und ermöglicht lediglich eine einseitig perspektivierte Betrachtung.¹⁹⁸

Neben dem direkten Kontakt mit und der Kontrolle von Journalisten vor Ort versuchten die am Krieg beteiligten Seiten auch auf anderen Wegen, Einfluss auf die Berichte zu nehmen und die eigene Sache ins richtige Licht zu rücken: So übten beispielsweise serbische Botschaften im Ausland über die Chefetagen direkt Druck auf die Zeitungsredaktionen aus, während kroatische Regierungsvertreter unliebsamen Reportern den Kontakt abschnitten oder sie nach anfänglicher Begleitung alleine an der Front stehenliessen.¹⁹⁹ Wie Mira Beham detailliert nachweist, nahmen zudem in einer Art Propagandaschlacht sowohl die kroatische und die bosnische, als auch die serbische Regierung umfassende Dienste von PR-Agenturen in Anspruch. Mittels professioneller Lobbyarbeit, über Kontakte zu internationalen Regierungsvertretern, gezielter Streuung von Berichten sowie bisweilen auch Verbreitung von Gerüchten wurde versucht, das eigene Image im

¹⁹⁷ Per Definition des amerikanischen *Department of the Army* bezeichnet *embedding* „the act of assigning a reporter to a unit as a member of the unit. The reporter eats, sleeps, and moves with the unit. The reporter is authorized open access to all sections of the unit and is not escorted by public affairs personnel. Rather, the unit is the report’s escort. Reporters file their stories from unit locations and security is accomplished at the source, by establishing with the reporter what can be covered and reported on and what cannot be reported on, or when material can be reported.“ *Department of the Army 1997*, zitiert nach: Sehr, *Embedded Journalism*, S. 130.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 126; Sandra Vitaljić: *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija*, Zagreb 2013, S. 10. Der italienische Reporter Paolo Rumiz war in den 1990er Jahren als Journalist in Bosnien und wurde, zusammen mit weiteren Medienvertretern, von Željko Ražnatović (Arkan) und seiner Truppe dazu aufgefordert, in einem Dorf der Erschiessung von Zivilisten beizuwohnen. Anschliessend sollte der schockierte Journalist in seiner Zeitung von der Stärke und Macht der „Tiger“ berichten. Gegen diese versuchte Indienstnahme seiner Person und Profession hatte sich Rumiz gewehrt, indem er viele Jahre keine einzige Zeile über den Vorfall schrieb. Rumiz’ Schilderung dieses Erlebnisses verdeutlicht nicht nur die Tragweite verschiedener Interessen der am Krieg beteiligten Akteure, die gezielt versuchten, Einfluss auf die Berichterstattung zu nehmen. Es zeigt auch, dass sich Kriegsberichterstattung, Kriegsführung und Kriegsereignisse mitunter durchdringen konnten. Vgl. Paolo Rumiz: *Masken für ein Massaker. Der manipulierte Krieg: Spurensuche auf dem Balkan*, München 2000, S. 19f.

¹⁹⁹ Richter, *Journalisten zwischen den Fronten*, S. 168f.

Ausland aufzupolieren.²⁰⁰ Gleichwohl: Einen mit dem Zweiten Golfkrieg vergleichbaren Zensurmechanismus hat es im Jugoslawienkrieg nicht gegeben, und ungeachtet ihrer Bemühungen gelang es den Kriegsparteien nicht, die Informationen umfassend zu kontrollieren. Die Journalisten und mit ihnen auch die Fotografinnen und Fotografen schienen insgesamt in ihrer Berichterstattung insbesondere über die Kriegsfolgen für die Zivilbevölkerung relativ uneingeschränkt gewesen zu sein.²⁰¹

Dieser Befund soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Berichterstattenden bei ihrer täglichen Arbeit in Bosnien immer wieder an Leib und Leben gefährdet waren.²⁰² An den Kriegsschauplätzen des sich auflösenden Jugoslawien wurden zwischen 1991 und 1995 gemäss Simone Richters Recherchen insgesamt 48 Reporter und Fotografen getötet,²⁰³ laut einem *Focus*-Artikel waren es seit Kriegsbeginn 1991 bis Januar 1994 bereits 45. Solche Zahlen habe es zuvor nur in Vietnam, El Salvador und Argentinien gegeben, allerdings innerhalb einer weitaus grösseren Zeitspanne von fünf bis fünfzehn Jahren. Das lag mitunter auch an der dichten Präsenz von Medienvertretern: Im Gegensatz zu früheren Kriegen, wo es wenige freie Journalistinnen und Journalisten gab, war der Kriegsschauplatz in Ex-Jugoslawien mit Freien überfüllt. Und gerade dieser Konkurrenzkampf liess Journalisten immer näher an das Geschehen heranrücken und Risiken in Kauf nehmen. Dabei bestand das Hauptrisiko in den wechselnden und oft unklaren Frontlinien.²⁰⁴ Hinzu kam, dass sich Medienvertreter in diesem Krieg erstmals rein aufgrund ihres Berufs von den Kriegführenden verfolgt sahen. So bezeichnet der deutsche Journalist Andrian Kreye den Bosnienkrieg als Wendepunkt im Journalismus kurz vor der Jahrtausendwende. Während internationale Journalisten zuvor immer das Privileg der Unabhängigkeit genossen und gepflegt hätten, sei dieses Paradigma weggebrochen: „Bosnien veränderte alles. [...] Reporter waren

²⁰⁰ Michael Kunczik weist u. a. auf die „unrühmliche Rolle“ hin, die die Agentur *Ruder-Finn* im Jugoslawienkrieg spielte, indem sie beispielsweise 1992 im Zusammenhang mit den Berichten über Gefangenenlager jüdisch-amerikanische Organisationen in ihre anti-serbische Propaganda einbezog. Vgl. Michael Kunczik: Wer gewann den Medienkrieg? Erfahrungen eines NATO-Sprechers im Kosovo-Konflikt, in: Löffelholz, Trippe, Hoffmann, Kriegs- und Krisenberichterstattung, S. 220-227, hier S. 226. Siehe auch Beham, Kriegstromele; Becker, Beham, Operation Balkan: Werbung für Krieg und Tod; Markus Dormann: PR-Strategien im Krieg, Saarbrücken 2006.

²⁰¹ Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 168f.

²⁰² Zweifelsohne zählt die Kriegsberichterstattung überhaupt zu den riskantesten journalistischen Berufen, und jährlich verlängern sich die Listen von Journalisten, Kameraleuten und Fotografen, die bei der Ausübung ihres Berufes ums Leben kamen. Vgl. Fraund, „The Picture Survives“, S. 295.

Eine solche Liste findet sich u.a. auf Wikipedia:

https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_w%C3%A4hrend_der_Berufsaus%C3%BCbung_get%C3%B6teter_Journalisten#1992%E2%80%931994 (28.02.2018)

²⁰³ Simone Richter beruft sich auf Angaben, die ihr auf Anfrage von der Internationalen Medienhilfe gestellt wurden, sowie auf in den Medien veröffentlichte Zahlen. Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 131.

²⁰⁴ Vgl. Peter Hinze: „Kriegsreporter. Die Zeugen des Grauens“, in: *Focus* Nr. 01, 03.01.1994, S.90-95, hier S. 94f.

auf einmal keine neutralen Beobachter mehr, sondern Ziel und Opfer.“²⁰⁵ Und auch ein Bericht der *Reporters Sans Frontières* hielt 1995 fest: „Stray bullets and forgotten mines are no longer the main killers. What extremists hate about journalists is the reason they are in the field: to get the truth. This tendency, which first appeared during the war in the former Jugoslawia, where more than 40 journalists have been killed since 1991, has since arisen several times in localised conflicts. Journalists are now killed simply because of their profession.“²⁰⁶

Aus Sicherheits- und organisatorischen Gründen reisten viele Journalisten gemeinsam nach Bosnien oder sie taten sich, dort angekommen, zusammen. Das hatte auch den Vorteil, dass man Informationen austauschen konnte, und Stress und psychische Belastung besser auszuhalten waren. Printjournalisten, die von ihren Magazin- oder Zeitungsredaktionen in der Regel in der Kombination eines Redakteurs und eines Fotografen ins Kriegsgebiet geschickt wurden, reisten oft zu zweit. Gelegentlich schlossen sich die schreibenden und fotografierenden Journalistinnen und Journalisten vor Ort ihren Fernsehkollegen an, welche oftmals über gepanzerte Fahrzeuge verfügten. Eine direkte Zusammenarbeit war aber aufgrund der unterschiedlichen Arbeitsweisen nicht ständig möglich: Denn der Fernsehjournalist arbeitet anders als der Fotograf; die Fotojournalistinnen seien, so Richter, meist direkt an die Front gegangen, während die Fernsehreporter zwecks Übermittlung des Materials auf die Infrastruktur angewiesen waren und deshalb abends in einer Zentrale sein mussten. Die Schreibenden hätten in der Regel eineinhalbstündige Interviews geführt, während sich die TV-Journalisten drei Minuten Originalton holten.²⁰⁷

Das obenstehende Zitat der *Reporters Sans Frontières* redet aber nicht nur der Gefahr das Wort, der die Journalisten ausgesetzt waren, sondern auch einem zentralen Aspekt journalistischen Selbstverständnisses: Es ging den Kriegsreportern darum, die *Wahrheit*, die *Realität* oder *Wirklichkeit des Krieges* zu zeigen.²⁰⁸ Eine Abgrenzung zwischen den Begriffen bleibt vage, und es war angesichts der massiven Rolle von Propaganda, Täuschungen und Kriegswirrnissen äusserst schwierig, solch hohen Ansprüchen Folge zu leisten. Persönliche Hintergründe und mögliche Sympathien der Berichterstattenden kamen erschwerend hinzu. Auch in Bezug auf das Vorwissen der Berichterstattenden über die Region und den Konflikt gab es grosse Unterschiede. Mit Ausbruch des Krieges im ehemaligen Jugoslawien wurden viele Auslandskorrespondenten zwangsläufig zu

²⁰⁵ Andrian Kreye: „Im freien Sündenfall. Serie: Kriegsberichterstattung (11)“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.11.2007, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/serie-kriegsberichterstattung-im-freien-suendenfall-1.609249> (23.03.2018)

²⁰⁶ Reporters Sans Frontières: Report. Freedom of the press throughout the world, London, Paris, Rome, 1995, S. 4. Zitiert nach: Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 131.

²⁰⁷ Ebd., S. 169f.

²⁰⁸ Auch Koltermann arbeitet in seinen Interviews mit Fotoreportern in Nahost als zentrale Referenzbegriffe die Objektivität, die Wahrheit und die Realität heraus, auf die von den Akteuren immer wieder Bezug genommen wird. Vgl. Koltermann, Fotoreporter im Konflikt, S. 207.

Kriegsberichterstatlern, von denen eine „objektive, neutrale Berichterstattung, Mitgefühl mit den Opfern, Berücksichtigung der Mentalität der Zuschauer“ sowie eine „Einschätzung der Folgen des Krieges, die meist erst dann zu überschauen sind, wenn die Waffen schweigen“²⁰⁹, erwartet wurde. Sie waren zwar mit der Region vertraut, nicht jedoch zwangsläufig auch mit Kriegszuständen. Der Grossteil der Medienvertreter, die in das ehemalige Jugoslawien reisten, verfügte (zumindest zu Beginn) nur bedingt über Grundkenntnisse des Landes, geschweige denn über die nötigen Sprachkenntnisse.²¹⁰

Richters Studie sowie weitere Untersuchungen, die Korrespondenten als Akteure ins Zentrum stellen, verdeutlichen unterschiedliche Positionen der Berichterstattenden. Julia Müller arbeitet anhand autobiographischer Quellen britischer Journalisten heraus, dass diese angesichts des Leids, mit dem sie täglich konfrontiert waren, die eigene Betroffenheit nicht zugunsten der Neutralität ignorieren wollten. Die Journalisten erachteten in der Kriegssituation zwar eine unparteiische Berichterstattung als unerlässlich, sahen in der Objektivität aber ein Ding der Unmöglichkeit. Ohne eine moralische Einschätzung, so die von Müller interviewten Journalisten, werde der Konflikt zu einem leeren Spektakel.²¹¹ Auch im deutschen Journalismus, wo die Objektivität als wichtigstes Kriterium gilt, wird von einigen Korrespondenten die Ansicht vertreten, dass eine solche eigentlich nicht erlangt werden kann: Sie sei durch die Präferenzen bei der Themenwahl und der Färbung von Information im Grunde passé, und wer den Krieg zu verstehen sucht, müsse sich einbringen und Partei ergreifen.²¹² Mira Beham weist darauf hin, dass im Bosnienkrieg (und in noch gesteigertem Masse dann im Kosovokrieg) vonseiten westlicher Berichterstatter explizit ein „gesinnungsethischer Journalismus“ (*journalism of attachment*) gefordert worden war: In dieser Form des parteiischen Journalismus setzt sich der Berichterstatter für eine „selbst definierte gute und gerechte Sache“ ein und stellt den Grundsatz journalistischer Objektivität bewusst in Frage.²¹³ Andere Journalisten halten wiederum die Unparteilichkeit hoch, und sehen in einer objektiven und zugleich emotional betroffenen Einordnung der Ereignisse keinen Widerspruch.²¹⁴

²⁰⁹ Fraund, „The Picture Survives“, S. 295.

²¹⁰ Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 133.

²¹¹ Vgl. Julia Müller: Beobachter oder Akteure? Autobiographische Darstellungen britischer Korrespondenten im Bosnienkrieg, in: Barbara Korte und Horst Tonn (Hrsg.): Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft, Wiesbaden 2007, S. 305-319, hier S. 316.

²¹² Vgl. Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 185f.

²¹³ Mira Beham: Kriegsberichterstattung – Vom Telegrafem zum Echtzeitkrieg und Internet, in: Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus (Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung unter der Leitung von Thomas Roithner), Wien 2007, S. 39-55, hier S. 51.

²¹⁴ Vgl. Richter, Journalisten zwischen den Fronten, S. 185f.

Fotografierende Akteure: Arbeitsweise, Selbstinszenierung und Bildästhetik

Wer also reiste nach Bosnien, um dort den Krieg zu fotografieren und aus welchem Antrieb? In welchem Auftrag waren Fotografinnen und Fotografen unterwegs und welche Ausrüstung benützten sie? Was lässt sich über ihr Selbstverständnis aussagen? In seiner Studie über Pressefotografen in Israel und Palästina zeigt Koltermann auf, dass sich das jeweilige Rollenverständnis fotografierender Akteure äusserst heterogen ausnimmt. Das äussert sich schon in den Selbstbeschreibungen, die von der allgemeinen Bezeichnung als Fotografen über Fotoreporter, Fotojournalisten, Nachrichtenfotografen, Bildjournalisten bis zum *storyteller* reichen. Überraschend selten fand sich in Koltermanns Feldstudie eine Eigenbezeichnung als Kriegsfotograf.²¹⁵ Entsprechend gross gestaltet sich die Bandbreite individueller Beweggründe, zum Fotografieren in ein Kriegsgebiet zu reisen: Sie reicht (stark vereinfachend) von Nervenkitzel und der Faszination von Extremsituationen über schiere Abenteuerlust und Kriegsbegeisterung bis zum Wunsch, eine hintergründige Geschichte zu erzählen, die unschuldig Betroffenen zu Wort kommen zu lassen oder das Wesen des Krieges ansatzweise bildlich einzufangen.²¹⁶

Innerhalb der Gilde von nach Bosnien gereisten Fotografinnen und Fotografen sind bezüglich Auftrag und ideeller Selbstverortung zahlreiche Unterschiede auszumachen. Gegebenenfalls lassen sich diese auch an das Bildmaterial rückbinden, denn die eigene Einstellung, die Art der Beschäftigung sowie Arbeits- und Herangehensweise beeinflussten die Bildgestaltung und prägten in den Fotografien eine Vielgestalt an Blickwinkeln und Bildsprachen. Gleichzeitig zeugen Ähnlichkeiten und mögliche Querverbindungen davon, dass zwischen den Fotografinnen und Fotografen auch immer wieder eine enge Zusammenarbeit bestand, und dass sie ihre Arbeiten gegenseitig rezipierten.

Über Arbeitsbedingungen, Rollenverständnis und die Motivation von Kriegsjournalisten und im Speziellen von Kriegsfotografinnen und -fotografen in unterschiedlichen Kriegen wie auch in Bosnien wurde bereits viel publiziert, nicht zuletzt von Journalistinnen und Journalisten selber.²¹⁷

²¹⁵ Vgl. Koltermann, *Fotoreporter im Konflikt*, S. 206ff. Auch Simone Richter betont als ein Ergebnis ihrer Untersuchung, dass aus der Sicht der Journalisten die eigene Tätigkeit als Kriegsreporter nicht nur als Frontberichterstattung zu verstehen sei, sondern v. a. in Hintergrundberichten zu sehen ist. Ein Grossteil der journalistischen Arbeit befasse sich „mit dem Leben der Völker, der Flucht der Opfer und den politischen Zusammenhängen.“ Richter, *Journalisten zwischen den Fronten*, S. 183.

²¹⁶ Vgl. Hüppauf, *Fotografieren im Krieg*, S. 269; Richter, *Journalisten zwischen den Fronten*, S. 183-187.

²¹⁷ Hier neben dem bereits mehrfach zitierten Handbuch von Löffelholz, Trippe, Hoffmann, *Kriegs- und Krisenberichterstattung* nur eine Auswahl unterschiedlicher Titel: Matthias Rüb: *Balkan Transit. Das Erbe Jugoslawiens*, Wien 1998; Ursula Meissner, Heinz Metlitzky: *Mit Kamera und kugelsicherer Weste – Der ungewöhnliche Alltag einer Kriegsfotografin*, Frankfurt am Main 2001; Müller, *Beobachter oder Akteure* (vgl. zu anderen Konflikten auch die anderen Aufsätze in diesem Band); Lars Klein: *Die „Vietnam-Generation“ der Kriegsberichterstatteer. Ein amerikanischer Mythos zwischen Vietnam und Irak*, Göttingen 2011; Michael Kamber: *Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsphotografen erzählen*, Hollenstedt 2013 (Im Original: *Photojournalists on War – The Untold Stories from Iraq*, University of Texas Press 2013); Koltermann, *Fotoreporter im Konflikt*.

Eine für die Bearbeitung akteurszentrierter Fragestellungen unerlässliche, detaillierte Analyse individueller Beweggründe sowie der Einbezug der Biografien von Fotografinnen und Fotografen, beispielsweise verfolgt von Koltermann, ist hier nicht das Ziel. Zwecks einer Kontextualisierung der im Folgenden untersuchten Fotografien sowie für die Verschaffung eines grundlegenden Eindrucks verschiedener Rollenverständnisse überhaupt, sind an dieser Stelle dennoch ein paar Hintergrundinformationen zu Fotografinnen und Fotografen zusammenzutragen. Einige von ihnen werden uns in den nachfolgenden Bildanalysen noch mehrfach beschäftigen.

Dieser Überblick kann nur als verkürzt und beispielhaft gelten, und es wird keinesfalls Anspruch auf eine umfassende Darstellung erhoben, bilden doch nicht die Fotografinnen und Fotografen, sondern die Fotografien selbst den Ausgangspunkt für sämtliche Überlegungen – und diese Fotografien weisen nicht selten überhaupt keine konkrete Autorschaft aus, die sich in die Analyse einbeziehen liesse. Gleichzeitig finden sich natürlich auch viele Fotografien, deren (bisweilen auch prominente) Urheber identifiziert sind. Es handelt sich um Fotografen, die vornehmlich aus europäischen oder westlichen Ländern wie den USA kamen, während sich so gut wie keine Arbeiten von Fotografen aus Russland oder Asien finden. Altersmässig ist die Gruppe sehr heterogen und zum Zeitpunkt ihres Aufenthalts in Bosnien zwischen zwanzig und Mitte sechzigjährig. Vor allem aber weist die Mehrheit der zuordenbaren Fotografien eine männliche Autorschaft aus und prägte somit ebenso ein westliches Bildnarrativ, wie eine männliche Sicht auf den Krieg.

Das überrascht zunächst wenig; in ihrer Aufarbeitung weiblicher Schicksale im Zweiten Weltkrieg postuliert auch die weissrussische Schriftstellerin Swetlana Alexijewitsch: „Alles, was wir über den Krieg wissen, wissen wir von „Männerstimmen“. Wir sind Gefangene der „männlichen“ Vorstellungen und der „männlichen“ Empfindungen.²¹⁸ Ohne die vorliegende Arbeit hinsichtlich der Frage nach einem in den Kriegsfotografien nachweisbaren, spezifisch männlichen oder weiblichen Blick ausrichten zu wollen, bleibt diese männerdominierte Grundkonstellation in den Bildern gegenwärtig – wenn auch umstritten. So weist unter anderen Bernd Hüppauf einen genderbedingten Unterschied der Perspektiven auf Krieg gänzlich zurück.²¹⁹ Dem ist entgegenzuhalten, dass diese Sichtweise wiederum eine männliche Perspektive widerspiegelt und die Untersuchung einer bestimmten Qualität des weiblichen Blicks in der männerdominierten Branche bis heute keine signifikante Rolle spielt, worauf auch Romy Fröhlich hinweist.²²⁰

²¹⁸ Swetlana Alexijewitsch: *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*, München 2015, S. 13.

²¹⁹ Hüppauf, *Fotografieren im Krieg*, S. 275f.

²²⁰ Romy Fröhlich: *Frauen, Medien und Krieg: Die Darstellung von Frauen in der Kriegsberichterstattung überregionaler Tageszeitungen in Deutschland von 1989 bis 2000*, in: Reer, Sachs-Hombach, Schahadat, *Krieg und Konflikt in den Medien*, S. 117-141, hier S. 119.

Sicher stellen Frauen in der weltweiten Kriegsberichterstattung eine verschwindende Minderheit dar, wenngleich es keine verlässlichen Zahlen dazu gibt, wie viele Journalistinnen (als Reporterinnen, Korrespondentinnen, Fotografinnen etc.) genau am medialen Gesicht des Krieges mitarbeiten.²²¹ Fest steht jedoch, dass Gewalt und Krieg von Männern besetzte Themen sind, in denen Männer als handelnde Subjekte auftreten, während Frauen in der Regel als prominenteste Rolle die des passiven Opfers oder der passiven Reproduktionskraft zugewiesen wird. Als solche bleiben sie Teil einer meist anonymen Masse und weitgehend ohne eigene Stimme. Dass auch in der Kriegsberichterstattung Frauenbilder – und Bilder von Frauen – so und nicht anders ausfallen, liegt wiederum an der ungleichen Geschlechterverteilung in der Berichterstattung selbst.²²²

Diesbezüglich markierten die Kriege im ehemaligen Jugoslawien einen wichtigen Moment, denn hier wurden aus dem Krieg berichtende Frauen erstmals wirklich vom deutschen Medienpublikum wahrgenommen, wie Romy Fröhlich insbesondere aufgrund der Berichterstattung vier deutscher Journalistinnen nachweist.²²³ In Bosnien machten sich internationale Reporterinnen wie beispielsweise Christiane Amanpour für CNN oder die ORF-Journalistin Claudia Neuhauser einen Namen.²²⁴ Gleichwohl ist für die fotografische Kriegsberichterstattung insgesamt nur bei einem kleinen Anteil des untersuchten Bildmaterials eine weibliche Autorschaft zu verzeichnen.²²⁵

Die deutsche Fotografin Anja Niedringhaus war für die *epa* in Bosnien unterwegs. Als sie vom Ausbruch des Jugoslawienkrieges im Radio gehört hatte, wollte die damals 26-jährige laut eigenen Aussagen sofort hinfahren. Zwar sah sie sich selber nicht als Kriegsphotografin im eigentlichen Sinne, denn sie hatte nicht nur in Kriegs- und Krisengebieten fotografiert, sondern auch leidenschaftlich Sportaufnahmen gemacht – dadurch habe sie viel für die

²²¹ Auch Fraund stellt für die Kriege in Korea, Vietnam, Afghanistan sowie für den Krieg gegen den Terror des 21. Jahrhunderts fest, dass, obwohl Journalismus als Beruf längst keine Männerdomäne mehr ist, die Kriegsberichterstattung nach wie vor von Männern dominiert wird. Fraund, „The Picture Survives“, S. 295. Überhaupt war die Kriegs fotografie zu einem Grossteil ihrer Geschichte männlich besetzt. Frauen blieben in der fotografischen Kriegsberichterstattung eine Ausnahme, erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts begannen mehr und mehr Fotoreporterinnen, Kriege zu dokumentieren. Vgl. Hüppauf, Fotografieren im Krieg, S. 275f. Ebenfalls ist nicht nur im Kriegskontext, sondern allgemein im Bildjournalismus der 1990er Jahre ein Ungleichgewicht in der Geschlechterverteilung zu verzeichnen: So sind in der Bundesrepublik wie auch in der Schweiz Frauen im Beruf des Bildjournalismus deutlich in der Minderheit. Vgl. Jungmeister, Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen, S. 24f.

²²² Fröhlich, Frauen, Medien und Krieg, S. 119f.

²²³ Ebd., S. 119.

²²⁴ Vgl. hierzu auch Eva Menasse: „Kriegsreporterinnen. ‚Ich nehme Schokolade mit‘“, in: *Profil* Nr. 4, 23.01.1995, S. 46-48.

²²⁵ Passend dazu beobachtet Fraund in seiner Untersuchung, dass den wenigen Frauen, die als Kriegsberichterstatteerinnen arbeiten, dafür eine besondere Aufmerksamkeit zukäme und sie den Status als Stars der Branche innehätten. Zudem falle auf, dass die Kriegsreporterinnen der frühen Jahre (während des Zweiten Weltkrieges und des Krieges in Vietnam) in der Regel Fotografinnen waren, während Kriegsjournalistinnen später meist als TV-Reporterinnen tätig seien. Fraund, „The Picture Survives“, S. 295.

Kriegsberichterstattung gelernt: „Ich kann ja nicht lange rumstehen und überlegen, jetzt mache ich dies, jetzt mache ich das. Da zählen Bruchteile von Sekunden.“ Insgesamt verbrachte Niedringhaus dann fünf Jahre in Sarajevo. Bei ihren Einsätzen arbeitete sie eng mit einem *Fixer* zusammen; einer „Person aus der Gegend, [...] die für mich eigentlich die Hälfte jedes Fotos ausmacht. Ich komme da neu an, ich kenne das Gebiet nicht, ich spreche die Sprache nicht. Ich weiss eigentlich gar nichts. Ich bin auf meine Fixer angewiesen.“²²⁶ Später fotografierte die vielfach ausgezeichnete Anja Niedringhaus auch im Irak, in Palästina, Kuwait und Libyen. 2014 kam sie bei der Berichterstattung über die Präsidentschaftswahlen in Afghanistan in der Folge eines Attentats auf einen Wahlkonvoi ums Leben.²²⁷

Die deutsche Fotojournalistin Ursula Meissner reiste zwischen 1992 und 1996 insgesamt vierzehnmal in das ex-jugoslawische Kriegsgebiet.²²⁸ Die damalige Berichterstattung habe sie motiviert, selber hinzufahren und zu fotografieren, so Meissner. Während ihrer mehrwöchigen Aufenthalte in Bosnien und namentlich in Sarajevo wohnte sie bei Familien und teilte mit ihnen den Alltag in der eingeschlossenen Stadt; sie habe in Eimern Wasser geholt und um Lebensmittel in der Schlange gestanden, sei bei Feuerangriffen in Deckung gegangen. „Hier finde ich meine Motive und nicht an der Front“, erklärte Meissner in einem Interview mit dem *Focus* von 1996. Das Magazin befand, dass ihr dabei „ungestellte Aufnahmen“, gelungen seien, „die die Würde der Menschen“ respektiert und die einen „Gegenpol zur aufgeregten Blutspur der Agenturfotos“ bildeten.²²⁹

Der vielfach ausgezeichnete US-Amerikaner James Nachtwey zählt zu den derzeit weltweit berühmtesten Fotografen.²³⁰ Der studierte Kunsthistoriker und Politikwissenschaftler fotografiert seit den siebziger Jahren an Kriegs- und Krisenschauplätzen auf der ganzen Welt. Von 1986 bis 2001 war er Mitglied der Agentur *Magnum*, für die er auch in Bosnien fotografierte und in der damaligen Presse zahlreiche Bilder aus dem Konflikt veröffentlichte. Was ihn bei seiner lebensgefährlichen Arbeit als Kriegsphotograf – bzw. in seiner eigenen Perzeption als Antikriegsphotograf – antreibt, sind nach eigenen Aussagen „der Wille und die Aussicht darauf, etwas in der Welt durch die Dokumentation gewalthaltiger Konflikte verändern zu können“,

²²⁶ Vgl. hierzu das Interview mit der Fotografin in Kamber, *Bilderkrieger*, S. 166-178.

²²⁷ Seit April 2014 vergibt die *Internationale Stiftung für Frauen in den Medien* zu Ehren der verstorbenen Fotojournalistin jährlich den Anja-Niedringhaus-Preis „als Auszeichnung für Fotojournalistinnen, die sich durch aussergewöhnliche Tapferkeit bei der Berichterstattung engagieren.“

https://de.wikipedia.org/wiki/Anja_Niedringhaus (28.02.2018)

²²⁸ http://www.ursulameissner.de/about_me.php (28.02.2018)

²²⁹ Cordula Nussbaum: „HELP MY Sarajevo“, in: *Focus* Nr. 45, 04.11.1996, http://www.focus.de/kultur/medien/bosnien-help-my-sarajevo_aid_160749.html (28.02.2018)

²³⁰ Zu seiner grossen Bekanntheit verhalfen Nachtwey seine zahlreichen weltweit publizierten Fotografien aus den unterschiedlichsten Kriegs- und Krisenregionen sowie ein Dokumentarfilm: Christian Frei: *War Photographer*, Schweiz 2001. Dokumentarfilm mit James Nachtwey, Christiane Amanpour, Hans-Hermann Klare, Christiane Breustedt, Des Wright, Denis O’Neil.

weshalb seine Fotografien zum Ziel hätten, „die Grausamkeit des Krieges und dessen Folgen nachhaltig und authentisch [zu] kommunizieren und dadurch die Wahrscheinlichkeit [zu] steigern, bei den Betrachtern lange im Kopf zu bleiben.“²³¹

Auch der New Yorker Ron Haviv, ein mittlerweile äusserst renommierter Fotograf, begab sich in den 1990er Jahren nach Bosnien.²³² Als Haviv damals aufbrach, stand er noch am Anfang seiner fotojournalistischen Karriere. Über das ehemalige Jugoslawien habe er zu jenem Zeitpunkt kaum mehr gewusst, als dass der österreichische Thronfolger dort ermordet worden war, dass Sarajevo 1984 Austragungsort der Olympischen Winterspiele gewesen ist, und dass das Land eine sozialistische Vergangenheit hatte, so der Fotograf in seiner eigenen Publikation „Blood and Honey“. Er war 1991 nach Ljubljana gereist mit dem Ziel, die „Unabhängigkeitsbewegung“ zu fotografieren – an einen Krieg mitten in Europa habe er damals nicht ernsthaft geglaubt. In den darauffolgenden Jahren fotografierte Haviv in Slowenien und Kroatien. Als dann der Krieg in Bosnien ausbrach und der Fotograf Zeuge wurde, wie paramilitärische Einheiten unschuldige Zivilisten ermordeten, sei es für ihn zunehmend schwierig geworden, seine Rolle als Journalist zu rechtfertigen.²³³ Das geschah 1992, als Haviv im Osten Bosniens mit Arkan und seinen „Tigern“ unterwegs war. In Bijeljina nahm er das später berühmt gewordene und hier in der Einleitung bereits besprochene Foto auf. Dessen Zustandekommen bezeichnet Bernd Stiegler als „eine neue, reflektierte und zugleich höchst eingeschränkte Form des embedded journalism“; Haviv war zwar nicht Teil der Gruppe, verliess aber zusammen mit den Tätern den Ort des Geschehens. Seine Aufnahmen wurden vom Anführer der paramilitärischen Einheit kontrolliert und zur Weiterleitung freigegeben. Nur weil es ihm gelang, eine Filmrolle zu verstecken, konnte Haviv das Foto des Soldaten, der die niedergeschossenen Zivilisten tritt, herausschmuggeln.²³⁴ In der Folge fiel der Fotograf bei Arkan in Ungnade, da er dessen Weisung „no pictures!“ missachtet hatte. Der Anführer setzte ein Kopfgeld auf ihn aus. Überhaupt sei es mit den Jahren für Journalisten im bosnischen Kriegsgebiet immer schwieriger und gefährlicher geworden: „At first, all factions in the war saw journalists as fair and impartial tellers of their story. But as the war continued, the various factions began to realize that their story would not be the only one told. They became hostile

²³¹ Wie Sebastian Gerth in seiner detaillierten Analyse von Nachtweys Werk nachvollzieht, will der Fotograf dieses Ziel v. a. durch den Einsatz einer „bildgesteuerte[n] Induktion von Emotionen“ erreichen. Gerth, *Den Krieg im Fokus*, S. 66f.

Nachtwey wird von der Presse auch als bedeutender *Anti-Kriegsfotograf* gefeiert. Vgl. <http://www.jamesnachtwey.com/> und „Anti-Kriegsfotograf James Nachtwey in Zürich“, in: *vorwärts*, 07.01.2011, <https://www.vorwaerts.ch/kultur/anti-kriegsfotograf-james-nachtwey-in-zurich/> (31.01.2017)

²³² Seine Arbeiten – u. a. die Fotografie von Arkans Tigern in Bijeljina – fanden Eingang in Magazine, Bücher, Galerien und Museen und dienten auch als Beweise gegen Angeklagte, die sich vor dem ICTY in Den Haag verantworten mussten. <http://www.anastasia-photo.com/photographer/ron-haviv/> (04.03.2018)

²³³ Haviv, *Ten Years later*, S. 182f.

²³⁴ Vgl. Stiegler, *Fotografie und Bürgerkrieg*, S. 60.

towards the press. [...] More often than not my day would include at least one arrest from one side determined to have its story told. [...] In the beginning, we drove around Bosnia in a normal car. By the third year armored cars, flak jackets, and helmets were the norm for journalists.”²³⁵

Der englische Fotograf Tom Stoddart wurde in den insgesamt vier Jahren, die er in Bosnien verbrachte, schwer verwundet, kehrte aber nach seiner Genesung erneut nach Sarajevo zurück. Er fotografierte den Krieg u. a. für die Magazine *Life*, *Time Magazine* und die *London Times*, und seine Arbeiten wurden international publiziert und ausgezeichnet. Seine in den Strassen von Sarajevo mit einer Leica und einer 35 Millimeter-Linse ohne Zoom aufgenommenen Schwarz-Weiss-Fotografien brachte Stoddart regelmässig persönlich nach London. Was ihn am Krieg in erster Linie interessiert habe, seien weniger die Kampfhandlungen und das militärische Geschehen gewesen, sondern der Alltag der Menschen, „how people deal with the situation“. Dieser Alltag habe ihn in vielerlei Hinsicht schockiert – doch während sich andere Fotografen „auf die dunkle Seite konzentrierten“, habe er immer versucht, auch „uplifting pictures“ aufzunehmen.²³⁶ Stoddart verfolgte das Ziel, Bilder von übergeordneter Zeitlichkeit anzufertigen, was er in einer Analogie zum Holocaust formulierte: „These pictures are not for now, not even for tomorrow. They’re for later. We wouldn’t know what we know about Auschwitz now if it hadn’t been for the photographers. It was 50 years ago, but we have those images printed on our minds. I took my photographs for 40 or 50 years’ time. Sarajevo, I hope, will go back to being a beautiful city. I took these photographs hoping that no one would forget what happened there.“²³⁷ In diesem Sinne ging es ihm auch darum, mittels Fotografie zukünftige Kriege zu verhindern; „you go there as a war photographer, but you become an anti-war-photographer.“²³⁸

Mit Nachtwey, Haviv und Stoddart sind gleich drei der renommiertesten zeitgenössischen Fotografen genannt, die in den 1990ern als freie Fotografen ihre Arbeiten – direkt oder über teils eigene Agenturen – an die grossen Magazine verkaufen konnten, und deren Fotos Eingang fanden in die internationale illustrierte Presse, u. a. auch in jene, die dieser Untersuchung zugrunde liegt. So zeichnen sich beispielsweise der *Stern*, das *Magazin* oder in etwas geringerem Ausmass der *Spiegel* dadurch aus, dass sie Bilder solcher international gefeierten Fotografen druckten. Aber gerade für Magazine wie die *News* und den *Stern* waren auch eigene Fotografen unterwegs, von denen sich die Redaktion eine *first look* Garantie erkaufte – man bezahlte für die Erstrechte am Bildmaterial. Die

²³⁵ Haviv, *Ten Years later*, S. 183f.

²³⁶ So der Fotograf auf einer Podiumsdiskussion in Hamburg: Tom Stoddart, Körper Stiftung Hamburg: Europe@Debate: Bilder des Krieges, KörperForum Hamburg, 27.05.2015. <https://www.koerber-stiftung.de/veranstaltungsuebersicht/europedebate-bilder-des-krieges-1043> (28.02.2018)

²³⁷ Tom Stoddart zitiert nach Ed Vulliamy: „The art of war: Is the truth about Bosnia found in the camera’s lens or the mind’s eye?“, in: *New Statesman*, 25.04.1997, Vol. 126, Iss. 4331, S. 40.

²³⁸ Stoddart, Körper Stiftung Hamburg: Europe@Debate: Bilder des Krieges, KörperForum Hamburg, 27.05.2015.

Fotografen schickten ihre belichteten Filme meist per Fracht an die Redaktion, wo sie entwickelt, kontaktiert und editiert wurden. Seltener entwickelten sie selber vor Ort in einem kleinen Labor und sendeten dann Abzüge.²³⁹

Ein solcher *Stern*-Fotograf war Jay Ullal, 1933 in Indien geboren und seit den 1970er Jahren als Pressefotograf für das Hamburger Wochenmagazin tätig. Er fotografierte in Kriegsgebieten im Nahen Osten, Indochina, Pakistan und auf dem Balkan.²⁴⁰ Von allen seinen Aufträgen sei Bosnien der gefährlichste gewesen, so der Fotograf: „You should just click and run“, war Ullals Motto. „There have been times when my camera has been damaged, but never have my rolls been confiscated. The main thing is to save the picture.“²⁴¹

Der deutsch-amerikanische Fotograf Perry Kretz, geboren 1933 in Köln, war als fast sechzigjähriger Reporter für den *Stern* in Bosnien. In den USA zum Journalisten ausgebildet, war er im Koreakrieg als Soldat der United States Army im Einsatz und verfügte über eigene Kampf- und Kriegserfahrung. Seit 1969 fotografierte er für den *Stern* u. a. in Vietnam, Nicaragua, Ruanda, Liberia und Bosnien.²⁴²

Als sehr junge Fotografen von gerade mal 23 und 24 Jahren gingen 1993 Chris Humbs und Philipp von Recklinghausen nach Bosnien. Humbs, gelernter Elektriker und späterer ARD Fernsehjournalist,²⁴³ machte sich alleine auf den Weg in die eingekesselte Stadt Goražde. Seine Reportage verkaufte er dem *Stern*, der sie im April 1993 druckte.²⁴⁴ Im selben Monat brachte das Hamburger Nachrichtenmagazin auch die in Tagebuchsform geschriebene Reportage „70 Tage in der Hölle“ des Fotografen Philipp von Recklinghausen.²⁴⁵ Der in West-Berlin ausgebildete Fotograf erlebte 1993 zehn Wochen im belagerten Srebrenica, zweimal wurde er dabei durch Granaten- und Minensplitter verwundet.²⁴⁶ Lediglich fünf von 23 belichteten Filmen konnte er aus

²³⁹ Volker Lensch im Interview mit der Verfasserin, Hamburg, 27.05.2015.

Die Mengen an Fotos seien noch überschaubar gewesen: Wenn ein Fotograf von seiner Reise mal 90 oder 100 Filme schickte, habe man darüber gestaunt. Demgegenüber sieht sich die Bildredaktion seit der Etablierung der digitalen Fotografie täglich mit bis zu 10'000 Fotos konfrontiert. Diese kommen mittlerweile in der Regel von Presseagenturen, nicht mehr von eigenen Fotografen. Lensch, *Bewegende Bilder*, S. 277f.

²⁴⁰ Zu Ullals Gesamtwerk siehe: Kai Hermann, Norbert Kleiner (Hrsg.): Jay Ullal. Man hat nur sieben Leben. Foto-Reportagen, die bewegen, Berlin 2002; https://de.wikipedia.org/wiki/Jay_Ullal (06.03.2018)

²⁴¹ Archana Masih: „The eyes of Jay Ullal“, in: *Rediff on the net*, <http://www.rediff.com/news/1999/nov/09ullal.htm> (06.03.2018)

²⁴² https://de.wikipedia.org/wiki/Perry_Kretz (06.03.2018)

²⁴³ Chris Humbs: „Ich bin der Nestbeschmutzer“, in: *taz archiv*, 13.03.2010, <http://www.taz.de/!468042/> (06.03.2018)

²⁴⁴ Vgl. Chris Humbs: „Der Pfad des Weißen Todes“, in: *Stern* Nr. 14, 01.04.1993, S. 20-28.

²⁴⁵ Philipp von Recklinghausen: „Der Kessel von Srebrenica. 70 Tage in der Hölle“, in: *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 18-27. Von Recklinghausens Reportage ist Gegenstand der Analyse in Kapitel 4.2. *Bilder von Flucht und Vertreibung*.

²⁴⁶ <http://lux-fotografen.de/fotografen/philipp-von-recklinghausen/> (06.03.2018)

der Stadt schmuggeln, der Rest wurde von serbischen Truppen konfisziert.²⁴⁷ Sowohl Humbs als auch von Recklinghausen traten die gefährliche Reise auf eigene Faust an. Der Alltag im Krisengebiet war aufgrund horrender Schwarzmarktpreise oftmals unerschwinglich, weshalb sich immer mehr Journalisten dazu entschieden, in Eigenregie zu arbeiten. Für Humbs und von Recklinghausen ging der Plan auf: Beide konnten ihre Story gut verkaufen und wurden für ihr Wagnis und ihre Leistung gefeiert. Humbs sei mit seinen jungen Jahren bereits „einer der bekanntesten Ex-Jugoslawien-Reporter“ geworden, so der *Focus*.²⁴⁸ Und die Reportage von Philipp von Recklinghausen wurde nicht nur von zahlreichen Zeitungen und Magazinen nachgedruckt, sondern 1994 auch mit dem Journalistenpreis *Prix Bayeux des Correspondants de Guerre* ausgezeichnet.²⁴⁹

Neben den internationalen Fotografen, die nach Bosnien reisten, um ihre Bilder u.a. in der deutschen, schweizerischen oder österreichischen Presse zu publizieren, verkauften auch „heimische“ Fotografen aus dem ehemaligen Jugoslawien ihre Arbeiten an internationale Agenturen. So fotografierte – um nur ein Beispiel zu nennen – der Fotograf Tomislav Peternek, 1933 in Vinkovci im damaligen Königreich Jugoslawien geboren, in Bosnien. Seine Familie hatte die Wirren des Zweiten Weltkriegs und all die Jahre der SFRJ miterlebt. Seit den 1990er Jahren arbeitete er als selbständiger Fotograf und stand bei Agenturen wie *Reuters*, *Eastlight* und *Contrast* unter Vertrag. Peternek dokumentierte die Kriege in Iran und Irak, in Israel und war 1991 auch in Vukovar. 1999 fotografierte der mittlerweile in Belgrad lebende Peternek die NATO-Luftschläge auf die serbische Hauptstadt.²⁵⁰

Die Arbeit des Fotografen, so hält Anton Holzer fest, wird im Unterschied zum Fernsehreporter „erst zeitverzögert sichtbar. Er selbst taucht nicht im Bild auf. Und dennoch geht er ein in das Bild: als Zeuge vor Ort, der sieht, aber nicht gesehen wird. Seine Geste des Zeigens ist eine andere. Sein Körper bleibt unsichtbar, lediglich sein Name taucht am Rand des veröffentlichten Fotos in Magazinen und Zeitungen auf, kleingedruckt, oft ohne Vornamen, gemeinsam mit dem Namen der Agentur, für die er arbeitet.“²⁵¹ Damit spricht Holzer einen Aspekt an, der in weiten Teilen auch auf den Bosnienkriegskontext zutrifft. In Anbetracht der medialen Präsentation sind aber auch deutliche Abweichungen festzustellen: Zahlreiche Selbstdarstellungen von Fotografen im Einsatz zeugen von dieser Überlappung von unsichtbarer Zeugenschaft und

²⁴⁷ *Stern* Nr. 19, 05.05.1994, S. 3.

²⁴⁸ Peter Hinze: „Kriegsreporter. Die Zeugen des Grauens“, in: *Focus* Nr. 01, 03.01.1994, S.90-95, hier S. 94.

²⁴⁹ Vgl. *Stern* Nr. 19, 05.05.1994, S. 3.

²⁵⁰ <http://www.peternek.rs/biografija/> (15.05.2017); Zoran Nikolić: „Neobični Beogradjani: Tomislav Peternek, umetnik sa foto-aparatom“, in: *novosti online*, 12.12.2013, <http://www.novosti.rs/vesti/beograd.74.html:467951-Neobicni-Beogradjani-Tomislav-Peternek-umetnik-sa-foto-aparatom> (15.05.2017)

²⁵¹ Holzer, *Das fotografische Gesicht des Krieges*, S. 13.

sichtbarer Teilnahme. So findet sich beispielsweise von den beiden oben erwähnten berichterstattenden „Abenteurern“ Humbs und von Recklinghausen innerhalb der Publikation ihrer *Stern*-Reportagen aus Srebrenica und Gorazde jeweils ein Porträt. Mit ernstem Blick und Vollbart, eine Kamera um den Hals, kauert Philipp von Recklinghausen auf dem Boden, hinter ihm verstreut liegen nicht identifizierbare Trümmerteile (Abb. 1).



Abb. 1: *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 3.

Chris Humbs liess sich auf dem Fussmarsch nach Gorazde ablichten; in dem Portraitfoto blickt der junge Journalist mutig und wach in die Kamera, mit einem abenteuerlich anmutenden Hut auf dem Kopf. Im Hintergrund sieht man eine Menge Menschen, mit Bündeln bepackte Maulesel und einzelne Schneefelder (Abb. 2).²⁵²



Abb. 2: *Stern* Nr. 14, 01.04.1993, S. 3.

²⁵² Ein weiteres Foto von Humbs auf dem Treck erschien im Rahmen von Peter Hinzers *Focus*-Artikel, der die Risiken, die Kriegsberichterstatter für ihre Arbeit (und den Ruhm) auf sich nehmen, thematisiert. Darauf zu sehen ist Humbs, lächelnd, mit Hut und Wanderstock, die rechte Hand zu einer grüssenden Geste erhoben. Vgl. *Focus* Nr. 01, 03.01.1994, S.90-95, hier S. 94.

Die meist in der Ankündigung einer Reportage zu Beginn des Hefts im „Editorial“ oder unter der Rubrik „Intern“ eingefügten Porträts sollten die Authentizität der jeweiligen Story belegen. Die Fotos zeigen gewissermaßen die Fotografen auf dem Weg zu bzw. bei ihrer Arbeit: Jay Ullal, wie er zusammen mit dem *Stern*-Journalisten Gabriel Grüner und jeder Menge Ausrüstungsgepäck am Flughafen in Sarajevo ankommt,²⁵³ Perry Kretz in einer Transport-Maschine mit englischen Soldaten oder mit kugelsicherer Weste auf der Notbrücke in Mostar.²⁵⁴ Nicht selten sind auch Fotos, die Journalisten und Fotografen zusammen mit bewaffneten Soldaten zeigten. So sehen wir in einer *Stern*-Ausgabe vom Sommer 1993 Ullal und Grüner zusammen mit kroatischen Soldaten, die in Mostar gegen die muslimischen Truppen kämpften (Abb. 3).²⁵⁵ Und der *Stern*-Fotograf Christoph Püschner, freischaffender Fotojournalist seit 1989 und als Krisenberichterstatter weltweit unterwegs, so auch in Bosnien,²⁵⁶ zeigt sich mit einem freundlich in die Kamera lächelnden (laut Bildunterschrift) französischen UN-Soldaten in Sarajevo (Abb. 4). Püschner mit angedeutetem Lächeln, in Uniform, den Presseausweis trägt er gut sichtbar um den Hals, seinen rechten Arm legt er um den jungen Soldaten.²⁵⁷



Abb. 3: *Stern* Nr. 26, 24.06.1993, S. 3.



Abb. 4: *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 3.

²⁵³ *Stern* Nr. 31, 23.07.1992, S. 3.

²⁵⁴ *Stern* Nr. 29, 09.07.1992, S. 3; *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 3.

²⁵⁵ Grüners und Ullals Reportage aus Mostar kommt in Kapitel 3.2. *Bilder vom Kampfgeschehen zur Sprache*.

²⁵⁶ <http://pueschner-photographie.de/reportagen/> (06.03.2018)

²⁵⁷ Püschners Reportage wird in Kapitel 4.2. *Bilder von Flucht und Vertreibung* thematisiert.

Im *Spiegel* zeigten sich im Rahmen ihrer Reportage aus der kroatischen Küstenstadt Klek der Fotograf Klaus Mehner und Redakteur Clemens Höges zusammen mit der paramilitärischen Einheit des aus den USA zurückgekehrten Exil-Kroaten Tomislav Madi, genannt „Kommandant Chicago“.²⁵⁸ In der Vorschau des Artikels wird die Truppe beschrieben als ein „wilde[r] Haufen aus Abenteurern, Neonazis und kroatischen Jugendlichen, die für die Armee Himmelfahrtskommandos erledigen.“²⁵⁹ Dazu setzte man das Gruppenfoto: Dreiundzwanzig schwer bewaffnete Männer vorwiegend jüngeren Alters posieren in gleissendem Sonnenlicht (Abb. 5). In der Bildmitte lehnen sich, als einzige unbewaffnet, Höges und Mehner in lässiger Manier an die Steilwand an, auf der sich die jungen Kämpfer drapiert haben. Höges kennzeichnet ein Badge auf der linken Brust, möglicherweise sein Presseausweis, Mehner mit kurzgeschorenem Haar und Pilotenbrille hat die Kamera um den Hals baumeln.



Abb. 5: *Spiegel* Nr. 39, 21.09.1992, Inhaltsübersicht.

Zwar war er offenbar nicht explizit als Fotograf unterwegs, aber auch der *News*-Reporter Ali Yurtsever posierte mit einer Gruppe bewaffneter Soldaten. Sein Foto zusammen mit bosniakischen Soldaten aus Zenica druckte das österreichische Magazin im Rahmen eines von Yurtsever verfassten Frontberichts aus Zentralbosnien (Abb. 6).²⁶⁰ Es zeigt den Journalisten zusammen mit vier Kämpfern, den beiden neben ihm Stehenden hat er freundschaftlich den Arm um die Schultern gelegt.

²⁵⁸ Clemens Höges: „Und morgen schon tot.‘ Neonazis, Abenteurer und Verrückte im kroatischen Heer“, in: *Spiegel* Nr. 39, 21.09.1992, S. 235-246. Die Fotografien aus dieser Reportage kommen in Kapitel 3.2. *Bilder vom Kampfgeschehen* zur Sprache.

²⁵⁹ Vgl. *Spiegel* Nr. 39, 21.09.1992, Inhaltsübersicht.

²⁶⁰ Ali Yurtsever: „Wir werden uns wehren.‘ *News* berichtet exklusiv von der Front in Bosnien“, in: *News* Nr. 29, 20.07.1995, S. 41.

Abb. 6: *News* Nr. 29, 20.07.1995, S. 41.

Der ebenfalls für die *News* schreibende Karl Wendl erschien 1992 auf einem Gruppenfoto zusammen mit serbischen Soldaten (Abb. 7). Das Foto schoss der Fotograf Ricardo Herrgott, der gebürtige Tiroler war seit 1992 als Freier Fotoreporter für das österreichische Nachrichtenmagazin tätig.²⁶¹ Seine Fotografien finden sich verteilt über den gesamten Zeitraum der Berichterstattung, meist kombiniert mit Texten von Karl Wendl. Von seinem schreibenden Kollegen schoss Herrgott zahlreiche Fotos.²⁶² Das Gruppenbild mit den Kämpfern zeigt den Journalisten Wendl mit sieben bewaffneten, nicht gänzlich uniformierten Männern auf einer Waldlichtung. Die Gruppe posiert vor einem Holzverschlag, an dem eine serbische Flagge angebracht ist und auf dem in weissen kyrillischen Lettern „Café Tschetnik“ geschrieben steht.

Abb. 7: *News* Nr. 08, 03.12.1992, S. 54.

²⁶¹ <http://www.ricardoherrgott.com> (28.02.2018)

²⁶² So sehen wir Karl Wendl beispielsweise gestikulierend im Gespräch mit UN-Soldaten vor einem weissen Panzerfahrzeug der UNPROFOR, vgl. *News* Nr. 18, 06.05.1993, S. 66; Wendl an einem Tisch mit Radovan Karadžić, der dem Journalisten eine Karte erläutert, vgl. *News* Nr. 19, 13.05.1993, S. 56; Wendl angeblich auf dem Weg nach Sarajevo, vor einem International Care Auto mit zerschossenen Häuserfassaden im Rücken, vgl. *News* Nr. 51, 22.12.1994, S. 62; Wendl zusammen mit serbischen Soldaten auf einem Panzer, abgedruckt in *Falter* Nr. 8, 25.02.1994, S. 8.

Herrgott tritt im Rahmen seiner Fotoreportagen hin und wieder auch selber in einer Aufnahme in Erscheinung. So posiert er zusammen mit Wendl in einem im Dezember 1992 publizierten Foto in einer Ruine (Abb. 8), in einem 1993 veröffentlichten Foto kauern die beiden auf Pritschen in der Ecke eines kahlen Raumes, Einschusslöcher in der Wand hinter ihnen, vor ihnen steht an einen Pfosten gelehnt eine AK 47 auf dem Boden (Abb. 9).



Abb. 8: *News* Nr. 05, 11.12.1992, S. 45.



Abb. 9: *News* Nr. 35, 02.09.1993, S. 34.

Mehrere solche Fotos erschienen im Verhältnis zur restlichen Fotostrecke meist kleingedruckt zu Beginn der Reportagen.²⁶³ Mit aufrechter Haltung, ernster Miene und direktem Blick in die Kamera präsentieren sich Herrgott und Wendl dem Betrachter als wache Beobachter des Geschehens. Das Setting weist dabei stets in irgendeiner Weise auf den Kriegskontext hin – was mitunter von beinahe allen diesen journalistischen „Selbstporträts“ behauptet werden darf.

Höges und Mehner wie auch Yurtsever und Wendl, etwas weniger offensichtlich Ullal, der eine eher unauffällige Pose einnimmt, inszenierten sich für diese Fotos inmitten der bewaffneten Truppen. Wer die Aufnahmen jeweils machte, ist in der Regel nicht zu eruieren. Wenngleich die Journalisten alle optisch herausstechen, scheinen sie auf den Bildern in die jeweilige Gruppe

²⁶³ Für die *News* sind das z. B. Herrgott mit Wendl vor einem-UN Panzerfahrzeug, *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 34; oder Herrgott und Wendl zusammen mit Soldaten, *News* Nr. 45, 11.11.1993, S. 46.

integriert. Sich gemeinsam mit der Kriegspartei fotografieren zu lassen, die man an die Front begleitete und über die man anschliessend berichtete, belegte die Augenzeugenschaft der Journalisten und war wie in den meisten Kriegen so auch in Bosnien eine verbreitete Praxis, für die sich im Quellenkorpus wiederholt Beispiele finden.²⁶⁴ In solchen Selbstinszenierungen zeigten sich die Medienschaffenden als *embedded journalists*, als die sie im Einsatz waren: Sie berichteten gleichsam aus dem Epizentrum des Geschehens. Ihre jeweiligen Posen nehmen sich unterschiedlich aus – Püschner zeigt sich im Foto nahbar-kollegial, während von Recklinghausen und Humbs den Eindruck junger Leute erwecken, die sich auf einer abenteuerlichen, wenngleich ernsthaften und gefährlichen Reise befinden. Es wäre wohl konstruierend, anhand dieser Beispiele einzelne Selbsttheroisierungen zu unterstellen oder gar ein wiederkehrendes Muster in der Selbstinszenierung der Kriegsberichterstatter ausmachen zu wollen. Gleichwohl dürfte deutlich werden, dass diese Selbstbildnisse mithilfe von Requisiten wie Waffen, Kameras, Schusswesten, aber auch aufgrund der Posen und direktem Blick in die Kamera auf Männlichkeitsbilder rekurren, deren Konturen von Gefahr, Abenteuer und Mut gezeichnet werden – und denen sich kaum ein weibliches Äquivalent zur Seite stellt lässt. Letztlich scheint die visuelle Selbstdarstellung von Kriegsfotografen und Journalisten als eigenes Genre von Bildern auf, die die Glaubwürdigkeit der Berichterstattung untermauern und nicht zuletzt eine (gefährliche) Unmittelbarkeit suggerieren, indem sie verdeutlichen, wie nah die waghalsigen Berichterstatter an den Ereignissen dran waren.

Die bisherigen Ausführungen geben einen ausschnitthaften Einblick in die riesige Bandbreite an Herangehensweisen der Fotografinnen und Fotografen und machen deutlich, dass sich diese in unterschiedlichen Konstellationen und mit unterschiedlichen Aufträgen in das Kriegsgebiet begaben.

Ähnlich divers ist auch die Art der Zusammenarbeit zwischen Fotografen, Bildagenturen und Redaktionen zu denken. Beispielsweise stehen die Magazin-Fotografen für einen Teil der Berufsgattung der Fotojournalisten oder Kriegsfotografen, denen der Schweizer Fotograf Thomas Kern ein hohes Prestige attestiert. Ihr Ansehen liege u. a. darin begründet, dass sie von grösseren Magazinen wie beispielsweise dem *Time Magazine* oder dem *Stern* unter Vertrag genommen wurden. Diese Fotografen reisten dann für eine Weile in das Kriegsgebiet und arbeiteten höchst professionell, produzierten innerhalb strikter Deadlines dramatische, zugespitzte Bilder. Möglicherweise waren gerade bei Star-Fotografen wie Stoddart oder Nachtwey die Arbeitsprozesse weitgehend selbständig strukturiert (so berichtete Stoddart, dass er zwischen seinen längeren

²⁶⁴ Siehe auch: Richard Schneider in *News* Nr. 16, 22.04.1993, S. 52-56.

Aufenthalt in Sarajevo das Bildmaterial selber nach London brachte). Aber in der Regel gaben Magazin-Fotografen den auf das Fotografieren folgenden Prozess des Editierens aus der Hand und in die Verantwortung der Bildredaktionen. Dort wurden die belichteten Dias und Filme unabhängig vom Fotografen durch einen Bildredakteur entwickelt, ausgewählt und gelayoutet, wodurch Magazin-Fotografen trotz ihres hohen Ansehens viel weniger Einfluss auf das letztliche Resultat ihrer Arbeit hatten. Demgegenüber waren Agentur-Fotografen in der informellen „Hackordnung“ weiter unten eingeordnet.

Grosse Agenturen wie *epa*, *AP*, *Reuters*, oder *AFP*, die sich in Sarajevo ein Büro eingerichtet hatten, liessen Schreibende und Fotografen eng zusammenarbeiten. Die Fotografen wiederum hatten neben den von Niedringhaus erwähnten *Fixers* auch *Stringers*, also lokale Fotografen, die für sie arbeiteten und sich gut mit den Gegebenheiten vor Ort auskannten. Täglich lieferten die Agentur-Fotografen ein bis zwei Bilder, hatten aber wenig kreativen Spielraum, da sie nach relativ klaren Vorgaben Ereignisse der journalistischen Agenda dokumentierten (beispielsweise Pressekonferenzen, Treffen von Politikern und Militärs usw.). Meistens aber realisierten die Agentur-Fotografen daneben noch eigene Projekte. Diese Fotos suchten sie dann selber aus, schrieben die Bildlegenden dazu und hatten in diesem Rahmen eine gewisse Kontrolle über ihr Endprodukt; „innerhalb dieses Rahmens lieferten sie eigentlich ein kompletteres Bild“.²⁶⁵

Der Fotograf Kern veröffentlichte im Mai 1993 die in der Einleitung bereits thematisierte Fotostrecke im Schweizer Magazin *Du*.²⁶⁶ Hierfür war Kern Mitte November 1992 nach Sarajevo gereist, wo er zwei Monate lang bei einer Sarajevoer Familie lebte. Auch er sah seine Aufgabe nicht darin, *Frontfotografie* zu machen, und verstand sich selber nicht als Kriegsfotograf. Er habe die von ihm beobachteten Ereignisse portraituren und möglichst erklärende Bilder schaffen wollen, die den Alltag im Krieg dokumentieren. Nach seinem Aufenthalt in der belagerten Stadt nahm er die belichteten Filme mit nach Hause in die Schweiz, wo er sich „für ein paar Wochen in der Dunkelkammer verschanzte“, um die Fotos zu entwickeln und auszuwählen. Für das Heft komponierte er schliesslich eine eigens getroffene Auswahl an Fotos, die zum Ziel hatte, „den Balkan nicht mutwillig zu verfremden oder ihm eine eigene Realität überzustülpen.“ Kern reflektierte das Reproduzieren von Klischees, die er als eigene Bilder im Kopf hatte und die ihn in seiner Arbeit beeinflussten, und er bemühte sich, eine Reproduktion derselben zu vermeiden – anstatt die Distanz des zerfallenden Jugoslawiens und dieses Krieges zum Westen oder zu Europa zu betonen, wollte er mit seinen Bildern dessen Nähe hervorheben.²⁶⁷

²⁶⁵ Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 27.03.2015.

²⁶⁶ Vgl. Die Reportage in 49 Bildern von Thomas Kern in: *Du*, Nr. 5, Mai 1993, S. 29-77.

²⁶⁷ Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 15.03.2013.

Kern versuchte dies unter anderem dadurch zu erreichen, indem er über mehrere Wochen hinweg im Land blieb, in Sarajevo mit einer Familie zusammenlebte und in engen Kontakt mit der vom Krieg betroffenen Bevölkerung trat. Diese Nähe beförderte nicht zuletzt die Frage nach der eigenen Rolle und der eigenen Aufgabe – eine Erfahrung, die der junge Fotograf in einer seiner Fotografien besonders eindrücklich festhielt (Abb. 10): Das schwarzweisse Foto zeigt den 23-Jährigen vor einem Badezimmerspiegel, im Vordergrund Zahnbürste und Zahnpasta auf einer schmalen Glasablage, ringsum helle Kachelwände. Der Fotograf trägt einen Helm auf dem Kopf und eine schussichere Weste unter der offenen Jacke. Sein ernster Blick ist geradeaus in den Spiegel auf das eigene Gesicht gerichtet. Mit der rechten Hand hebt er sich die Kamera unter das Kinn; es entsteht ein Selbstbildnis, eine Art Proto-Selfie.



Abb. 10: Thomas Kern in Banja Luka, Winter 1992/1993, zur Verfügung gestellt von Thomas Kern.

Im Gegensatz zu den oben besprochenen Fotografenportraits hat Kern das Bild, in dem er die Rolle des Kriegsfotografen gewissermassen anzuprobieren scheint, nie veröffentlicht. Es fand aber Eingang in sein persönliches Reise- bzw. Kriegstagebuch.

Bei der Kamera handelt es sich um eine analoge Spiegelreflexkamera. Solche mit verschiedenen Objektivtypen ausstattbare und mit Rollfilm oder Dias arbeitende Kameras wurden in der Zeit von vielen Fotografen genutzt. Agenturen benötigten von ihren Fotografen meist Farbnegativfilme, die diese entweder verschickten oder vor Ort entwickelten, einscannen und dann versendeten. Magazin-Fotografen lieferten ihre Bilder in der Regel als Dias an die Redaktionen. Dabei handelte es sich um ein sehr leistungsfähiges Format mit feinen Bildinformationen. Allerdings war der Belichtungsspielraum von Dias eng, d.h. Dias mussten bereits bei der Aufnahme exakt belichtet sein und liessen weniger Nachkorrekturen zu als Negative. Deren Kontrastumfang war grösser, und Farb- wie Schwarzweiss-Negative konnten beim Entwickeln um plus, minus eine Blende korrigiert werden.²⁶⁸

²⁶⁸ *Stern*-Bildredakteur Volker Lensch im Interview mit der Verfasserin, Hamburg, 27.05.2015; Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 15.03.2013.

Den Fotografen Kern bewegte unter anderem diese Flexibilität dazu, sich in Bezug auf seine technische Ausrüstung nicht am Stand der aktuellen Technik zu orientieren: „Ich hatte meine Leica dabei und fotografierte die meiste Zeit so, wie man es bereits dreissig Jahre zuvor getan hatte.“ Die Schwarzweiss-Fotografie gab ihm in einem Umfeld, in dem er schnell arbeiten und sofort reagieren musste, den nötigen Spielraum. Allfällige Belichtungskorrekturen liessen sich dann im Labor bei der Entwicklung der Abzüge vornehmen. Neben diesem pragmatischen Grund entschied sich Kern aber auch aus ästhetischen Überlegungen für Schwarz-Weiss: „Ich denke, bei einem farbigen Bild bleibt man schnell an der Oberfläche hängen. Für mich war von Anfang an klar, mich interessiert die Oberfläche nicht. Mich interessieren die Farben der Gegenstände im Bild nicht. Für das bildliche Zeigen einer Stimmung, einer Atmosphäre oder eines Gefühls kam mir die Abstraktion der Schwarz-Weiss-Fotografie entgegen.“

Indem er für seine Fotografien vom Krieg genau wie viele andere Fotografen zur Leica griff, stellte sich Kern auch bewusst in eine Tradition, die eigentlich so alt ist wie die Kamera selbst. Das Spezielle an der Leica ist dabei der Blick durch den Sucher: Blickt man in eine Spiegelreflexkamera, dann sieht man abgesehen von der Tiefenunschärfe genau jenen Bildausschnitt, der schliesslich festgehalten wird, nicht aber das, was sich ausserhalb des rechteckigen Suchers befindet. „Das hat was von Fernsehen“, so Kern. Sieht man aber durch den Sucher der Leica, zeigen Markierungen den Bildausschnitt an, daneben aber bleibt – natürlich ebenfalls in einem begrenzten Feld – ein Teil der Umgebung sichtbar und das Bild in gewissem Sinne „unfertig“. Auf diese Weise können Bilder gelingen, die in der Kombination dessen, was in Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu sehen ist, eine mehrschichtige Situation innerhalb eines grösseren Kontextes festhalten; es entsteht ein komplexeres Bild davon, was im Moment der Aufnahme passiert.²⁶⁹

Was Kern hier beschreibt, erinnert an jenes Prinzip, das der berühmte Fotograf und Mitbegründer der *Magnum*-Agentur Henri Cartier-Bresson in den 1950er Jahren das Festhalten des *moment décisif* nannte. Dieses Streben danach, „eine ganze Geschichte in dem Bild eines Moments“ einzufangen – nach Cartier-Bresson eben der „entscheidende Augenblick“ – prägte die Pressefotografie und den Fotojournalismus des 20. Jahrhunderts.²⁷⁰ Dieser eine Moment ist mit der Leica zu erhaschen, denn die oben beschriebene Beschaffenheit ihres Sichtfeldes ermöglicht es dem Fotografen, den Auslöser genau dann zu drücken, wenn verschiedene Elemente innerhalb der Markierung in einer bestimmten Konstellation zusammenkommen.

Ganz anders funktionierte hingegen das Fotografieren mit der deutlich grösseren Mittelformatkamera, deren Film nur über zwölf, nicht 36 Aufnahmen verfügte. Nach einer Weile begann Kern zunehmend mit einer solchen analogen 6x6 Mittelformatkamera zu fotografieren, er

²⁶⁹ Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 27.03.2015.

²⁷⁰ Vgl. Stiegler, Fotografie und Bürgerkrieg, S. 49.

nahm damit ebenfalls schwarzweisse, aber nunmehr quadratische Fotos auf.²⁷¹ Ihre Technik bedeutete für Kerns Fotografien eine wichtige Veränderung: Die reduzierte Anzahl Bilder auf dem Rollfilm erlaubte nur eine sehr begrenzte Anzahl Aufnahmen, bis der Film gewechselt werden musste – jeder Druck auf den Auslöser war eine bewusste Entscheidung. Das Format der 6x6 zwang den Fotografen zudem zu einem klaren Fokus, der fast den gesamten Bildraum ausfüllt und in dem innerhalb des symmetrischen Fotoquadrates kaum Vorder- oder Hintergrund zulässt. Laut Kern hatte das zur Folge, dass er als Fotograf und als Bildgestalter zurücktrat und seine fotografierten Subjekte nah und perspektivisch unverzerrt zeigte (Abb. 11): „Der Anfangspunkt war für mich der Besuch in einem Spital in Sarajevo, ich ging in das Zimmer hinein, sprach mit den Verwandten des Mädchens, das da verletzt im Bett lag, und dann entstand dieses Bild. Da merkte ich, dass ich nichts mehr tun muss, dass keine Bildgestaltung nötig ist, die überhöht oder dramatisiert – ich muss nur noch abbilden.“²⁷²



Abb. 11: *Du* Nr. 5, Mai 1993, S. 44f.

Fortan griff Kern vermehrt zur 6x6-Kamera und formulierte mit deren limitierter Bildanzahl und der eingeschränkten Tiefenschärfe eine eigene Ästhetik, geprägt von einem statischen und damit simpleren, fast schon minimalistischen und ruhigeren Bildaufbau. Für das *Du* war Kern nicht im Auftrag einer Zeitung oder eines Nachrichtenmagazins unterwegs, und er hatte eine dementsprechend weiterreichend gesetzte Frist, als dies im Tages- oder auch Wochenjournalismus üblich war. Das Kulturmagazin hatte ihm – und das ist das Besondere an Kerns Fall – einen eigenständigen Auftrag erteilt, der auch die Möglichkeit beinhaltete, auf den gesamten Gestaltungs-

²⁷¹ Das 6x6-Format gilt als das typische Mittelformat, bis zur Jahrtausendwende wurde es von vielen Professionellen verwendet. Vgl. <http://www.sw-fotowettbewerb.de/mittelformat-kameras.html> (21.03.2018)

²⁷² Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 27.03.2015.

und Editionsprozess der eigenen Bilder Einfluss zu nehmen: Bildauswahl, Layout und sogar Text wurden von Kern selber mitbestimmt.²⁷³

Vergleichbar sind solche Bedingungen höchstens mit Fotografen, die komplett eigenständig unterwegs waren, wie beispielsweise der renommierte *Magnum*-Fotograf Gilles Peress, der sich mit seinen Fotoreportagen aus Iran, Ruanda und Bosnien international einen Namen machte, und der 1993 sechs Monate hauptsächlich für ein Buchprojekt in Bosnien verbrachte.²⁷⁴ Der Bildband „Farewell to Bosnia“ erschien 1994;²⁷⁵ damit war Peress nicht nur einer der stärksten, sondern auch einer der ersten Fotografen, der seine Fotografien aus Bosnien in Buchform publizierte.²⁷⁶ In den darauffolgenden Jahren sollten noch zahlreiche Bildbände mit Fotografien aus Bosnien folgen.²⁷⁷ Sie erschienen in Form sogenannter *Coffee-table-Books*, wie im Verlagsgeschäft grossformatige Bücher und Bildbände von meist edler Aufmachung bezeichnet werden, die mit aufwändigen Fotografien und verhältnismässig wenig Text ausgestattet sind.²⁷⁸ Diese hochwertige Art der Präsentation von Kriegs fotografie, in grossformatigem Qualitätsdruck auf Hochglanzpapier vermag durchaus auf die zunehmend hinterfragbaren Grenzen zwischen Kunst und Fotojournalismus hinzudeuten. Drapierbar auf einem Beistelltisch und als Blickfang im heimischen Wohnzimmer werden die *Coffee-table-Books* mit Kriegsthema gelegentlich auch als eine scheinbare Vermarktung von Krieg interpretiert („*seeming commodification of war*“).²⁷⁹ Ungeachtet einer ethisch-moralischen Einordnung stellen solche Bücher, die mitunter auch als Ausstellungskataloge

²⁷³ Das sei aber definitiv einmalig und ein Idealfall gewesen, so Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 27.03.2015.

²⁷⁴ Der 1946 in Frankreich geborene Gilles Peress ist seit 1974 Mitglied von *Magnum*, 1989 bis 1990 war er Vorsitzender der Bildagentur.

https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZNTZ#/CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZNTZ&POPUPID=2K7O3R3ZMRPA&POPUPPN=46

(03.02.2018); https://de.wikipedia.org/wiki/Gilles_Peress (03.02.2018)

<https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/gilles-peress-farewell-to-bosnia/> (28.02.2018)

Ein Foto von Peress findet sich 1994 auch im schweizerischen Magazin abgedruckt, vgl. *Magazin* Nr. 50, 17.12.1994, S. 22. Es wird in Kapitel 5 *Ikonographie der urbanen Architektur* besprochen.

²⁷⁵ Gilles Peress: *Farewell to Bosnia*, Zürich 1994. Gleichzeitig erschien in New York der Bildband von Matthew Naythons: *Sarajevo: A Portrait of the Siege*. Picture selection and design by Alex Castro, Text edited by Rebecca B. Taylor, New York 1994.

²⁷⁶ Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 27.03.2015.

²⁷⁷ Z. B. veröffentlichte Ursula Meissner ihre Fotos aus Sarajevo: *Ursula Meissner: HELP MY. Bilder vom belagerten Leben*. Sarajevo 1992-1996, Hannover 1996; Ron Haviv publizierte 2001 zusammen mit Bernhard Kouchner (dem Gründer von *Medecins sans frontières*), Chuck Sudetic (Korrespondent der *New York Times*) und Susan Sontags Sohn David Rieff (Autor und Journalist) seinen ersten Bildband: *Haviv, Blood and Honey. A Balkan War Journal*; *Magnum*-Fotograf Nikos Economopoulos brachte in den USA kurz nach Kriegsende seinen Bildband heraus: *Nikos Economopoulos: In the Balkans*, New York 1995; und Tom Stoddart publizierte seine Bosnien-Fotografien in Tom Stoddart: *iWitness*, London 2004.

²⁷⁸ Die klassische Platzierung eines solchen Bildbandes sei gut sichtbar auf einem Beistelltisch (*coffee table*), wodurch das Buch die Funktion eines dekorativen Wohnaccessoires einnimmt. Inhaltlich ist das *Coffee-table-Book* mit Bildern zu Kunst, Mode, Design, Architektur oder eben Kriegs fotografie vielfältig besetzt. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Coffee_Table_Book (28.02.2018)

²⁷⁹ Vgl. Brandon, *Art & War*.

erscheinen, für Fotografen eine Möglichkeit dar, ihre Arbeiten ausserhalb des Pressekontextes und in grösserer Eigenregie zu veröffentlichen.

Auch der Bildband „BOSNIA 1992-1995“ ist ein *Coffee-table-Book*.²⁸⁰ Das Buch entstand auf Initiative einer Gruppe von internationalen Fotografen und schreibenden Journalisten, die aus dem Bosnienkrieg berichtet hatten und sich am 6. April 2012 in Sarajevo wiedertrafen, „to commemorate the beginning of the war and re-engage with the country“. Zum Gedenken an den Kriegsausbruch konzipierten die Fotografen Jon Jones²⁸¹, Gary Knight, Ziyah Gafić und der Journalist Remy Ourdan mithilfe von Crowd Funding ein Buch mit Arbeiten von über 50 bosnischen und internationalen Fotografen und Schreibern, die ihr Material zur Verfügung stellten. Es versammelt auf 248 Seiten „the work of many of the leading photographers and writers of the time“ und umfasst die Zeitspanne vom Kriegsausbruch im April 1992 bis zum Friedensabkommen von Dayton im Dezember 1995.²⁸²

Neben Buchpublikationen und Ausstellungen, in denen die Arbeiten namhafter Fotografen wie beispielsweise Ron Haviv oder Tom Stoddart noch immer internationale Beachtung finden, gehörten auch in den 1990er Jahren Wettbewerbe und Auszeichnungen zum Business von Fotografinnen und Kriegs fotografen. Der seit 1955 jährlich durch die niederländische Stiftung *World Press Photo* vergebene *World Press Photo Award* ist mit 10'000 Euro nicht nur hochdotiert, er gilt im Fotojournalismus auch als die angesehenste Auszeichnung.²⁸³ Die preisgekrönten Fotos werden in einer weltweiten Wanderausstellung gezeigt und erhalten auch online eine Bühne. Zudem wurden schon in den 1990er Jahren die Bilder jährlich in Buchform im *World Press Photo Album* publiziert. Eine Abbildung des Jahrbuchs von 1994, die man per auszuschneidendem Coupon beim *Werd Verlag* bestellen konnte, findet sich in einer Werbeanzeige im *Magazin* vom 5. Februar 1994. In dem Begleittext heisst es über die darin repräsentierten „grossen Pressefotografen“, diese seien „nicht allein Berichterstatter, ihre Interpretation und ihr Betroffensein fliessen mit ein in ihr fotografisches Sehen. Damit stellt sich auch die Frage nach der Aufgabe und Verantwortung des Fotojournalismus. [...] Fotografie vermag die Welt nicht zu verändern, doch sie kann unsere Sicht der Ereignisse beeinflussen.“²⁸⁴ So formten mitunter die *World Press* Fotos der Jahre von 1992 bis 1995 die Art und Weise, wie der Bosnienkrieg von der

²⁸⁰ Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992-1995.

²⁸¹ Der 1964 in Uganda geborene Jon Jones absolvierte eine Ausbildung in Fotojournalismus in Sheffield, UK. Er arbeitete als Freelancer u. a. für die Londoner Zeitschrift *The Independent*. Vgl. *Magazin* Nr. 14, 10.04.1993, S. 25. Ab 1991 war er für die Agentur *Sygya* im ehemaligen Jugoslawien unterwegs.

²⁸² <https://vimeo.com/44512007> (28.02.2018); <http://www.garyknight.org/bosnia-book-project/> (28.02.2018) Das Buch vermittelt einen Eindruck davon, wie viele verschiedene Fotografinnen und Fotografen in Bosnien tätig gewesen sind, und gibt einen Einblick in die Bandbreite des Bildmaterials.

²⁸³ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo> (28.02.2018); https://de.wikipedia.org/wiki/World_Press_Photo (28.02.2018)

²⁸⁴ *Magazin* Nr. 05, 05.02.1994, ohne Seitenangabe.

internationalen Öffentlichkeit gesehen wurde, entscheidend mit, denn die Stiftung zeichnete mehrere Fotografien aus dem bosnischen Kontext mit dem begehrten Preis aus.²⁸⁵ Nicht selten begegnen uns dann diese Bilder auch in den Fotoreportagen der zeitgenössischen Zeitschriften und Nachrichtenmagazine.

²⁸⁵ Die *World Press Photo* Website listet zum Bosnienkrieg zwischen 1992 und 1995 insgesamt 76 Fotos auf. Vgl. <https://www.worldpressphoto.org/search/images?search=Bosnia> (28.02.2018). Neben der Auszeichnung als „Pressefoto des Jahres“ finden sich die Fotografien innerhalb der verschiedenen Kategorien, in denen der Preis verliehen wird, so z. B. unter *Spot News*, *General News* oder *People in the News*. (In jeder Kategorie werden jeweils drei Preise für die besten Einzelbilder und drei Preise für die besten Fotoserien vergeben.) Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/World_Press_Photo (28.02.2018).

3. IKONOGRAPHIE DER KRIEGSFÜHRUNG

3.1. Ansätze für eine Ikonographie der Kriegsführung

Eine Ikonographie der Kriegsführung würde im Grunde die Untersuchung der visuellen Darstellung sämtlicher am Krieg beteiligten Akteure, Parteien und Instanzen beinhalten. Deren fotografische Repräsentation könnte entlang unterschiedlicher Stränge nachvollzogen werden, was Kontinuitäten wie auch Veränderungen in der Darstellung sichtbar und zeitlich einordenbar machte. Veränderte sich beispielsweise das pressefotografische Bild von einzelnen Politikern oder von UNO-Soldaten im Laufe der Kriegsjahre?

Ein solcher Ansatz stützt sich auf einen weitgefassten Begriff einer Ikonographie der Kriegsführung und bedeutet das Erforschen mehrerer motivischer Felder, von denen die Fotografien bewaffneter Kämpfer nur einen – wenngleich wichtigen – Bestandteil darstellen. Hinzu kämen als Verantwortliche für die angewandte Kriegsführung Abbildungen hoher Militärs und Politiker, einschliesslich der internationalen Beteiligung in Form von UNO- und NATO-Einsätzen sowie überhaupt die Thematisierung der an der Zivilbevölkerung verübten Gewalt, in der ein charakteristischer Bestandteil der Kriegsführung in Bosnien zu sehen ist.¹

Da es im Rahmen dieser Studie nicht möglich ist, ein umfassendes und angemessen detailliertes Bild einer solchen Ikonographie der Kriegsführung zu zeichnen, und ich für das exemplarische Erarbeiten des Teils des visuellen Narrativs auf eine scharfe Eingrenzung angewiesen bin, wird das Feld aufgesplittet: Zum einen lagere ich den Aspekt der Gewalt an Zivilpersonen aus und betrachte ihn gesondert im Kontext der Ikonographie der zivilen Not.² Zum anderen werden in der Folge zunächst Ansätze für eine Ikonographie der Kriegsführung skizziert, um schliesslich entlang von Bilderserien insbesondere Fotos unterschiedlicher in Bosnien kämpfender Soldatinnen und Soldaten zu besprechen. Fotografischer Aufbau, Perspektive und Wirkung werden detailliert nachvollzogen, wobei Auswahl und Reihenfolge der Fotos nicht in der Chronologie ihrer Erscheinung begründet liegen, sondern in der Fragstellung bzw. in der zu entwickelnden Argumentation: Die Lektüre der Fotos gibt Aufschluss über unterschiedliche Strategien, mithilfe derer die Presse den zeitgenössischen Betrachter mit dem Krieg konfrontierte. Insofern wird auch deutlich, dass die Sinnhaftigkeit einer Untersuchung der fotografischen Repräsentation kämpfender Einheiten aus dem Quellenmaterial hervorgeht; als direkt am Krieg Beteiligte machten die Bewaffneten einen beträchtlichen Anteil der Bosnienkriegsberichterstattung aus.

¹ Vgl. hierzu Herfried Münkler: *Die neuen Kriege*, 2. Aufl., Reinbeck bei Hamburg 2002.

² Vgl. Kapitel 4. *Ikonographie der zivilen Not*.

Politische und militärische Keyplayer

Methodisch wurde die Untersuchung von Repräsentationen des Politischen in der illustrierten Presse von der Forschung bereits abgesteckt.³ Eine Nachrichtenmagazin-gestützte Analyse der Darstellungsweisen politischer und – wie hier im Kriegsfall selbstredend auch militärischer – Keyplayer wäre auf eine breite und vielfältige Quellengrundlage abzustützen: Über alle Kriegsjahre verteilt beinhaltete die Bosnienkriegsberichterstattung zahlreiche Abbildungen zentraler Akteure wie Slobodan Milošević, Franjo Tuđman oder Alija Izetbegović. Auch deutsche und amerikanische Politiker wie Joschka Fischer und Bill Clinton sowie viele weitere internationale Politiker, Generäle und andere Militärs wurden portraitiert. Besonders prominent trat Radovan Karadžić in Erscheinung. Eine Untersuchung der (Selbst-)Darstellung des politischen Führers der bosnischen Serben könnte beispielsweise bei der Auffälligkeit ansetzen, dass sich Karadžić mit Vorliebe zusammen mit Landkarten im Bild befand; offenbar rückte sich der Mann mit der charakteristischen grauen Wallemähne gerne mit seiner in Form der Karte visualisierten „Vision“ von Bosnien ins Bild und zementierte so über ein „Bild im Bild“ seine eigene Geografie, sprich seinen Plan und sein Ziel. Von der internationalen Presse wurde dieses Bildangebot nachweislich bereitwillig aufgegriffen und vervielfacht.⁴

Auch für die mediale Darstellung der beiden UN-Vermittler Cyrus Vance und David Owen, die seit Kriegsausbruch an einem Vorschlag für eine Beilegung des Konflikts und einer damit verknüpften Erhaltung, aber Dezentralisierung des bosnischen Staatsgebietes arbeiteten, avancierte die Landkarte zur visuellen Kennung. Vance und Owen blieben im öffentlichen Raum der illustrierten Presse aber ausschliesslich Figuren mit politischem diplomatischem Amt – im Unterschied zu Karadžić, der sich den Pressefotografen auch gerne als familiäres Oberhaupt zusammen mit seiner Frau und seiner Tochter oder als kontemplativ-religiöser Mensch während des Gebets an der Seite serbisch-orthodoxer Würdenträger präsentierte.⁵ Dabei spielten gewiss auch der Hinweis auf die christliche Zugehörigkeit, das Komplizentum von Politik und Kirche sowie die Verschränkung von Ethnie und Religion in diesem Krieg eine wichtige Rolle. Der Vergleich und die Analyse solcher Portraits einzelner Akteure könnte demnach sowohl sich wiederholende Muster als auch Unterschiede sowie Wandel in der Darstellung zutage fördern.

³ U. a. Kanter, *Ikonische Macht*; Astrid Wenger-Deilmann, Frank Kämpfer: Handschlag – Zeigestatus – Kniefall. Körpersprache, Gestik und Pathosformel in der visuellen politischen Kommunikation, in: Paul, *Visual History*, S. 188-205; Michael Klemm: *Bilder der Macht. Wie sich Spitzenpolitiker visuell inszenieren (lassen) – eine bildpragmatische Analyse*, in: Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm, Hartmut Stöckl (Hrsg.): *Bildlinguistik*, Berlin 2011, S. 187-209.

⁴ Z. B. *Spiegel* Nr. 04, 25.01.1993, S. 122; *News* Nr. 19, 13.05.1993, S. 56; *News* Nr. 26, 01.07.1993, S. 8; *Spiegel* Nr. 10, 07.03.1994, S. 144; *Focus* Nr. 30, 25.07.1994, S. 156.

⁵ Z. B. *News* Nr. 19, 13.05.1993, S. 56; *Stern* Nr. 38, 15.09.1994, S. 174; *Facts* Nr. 29, 20.07.1995, S. 42.

Representing NATO

Eine Untersuchung der Darstellungsweise der NATO, liefe höchstwahrscheinlich auf die Erkenntnis hinaus, dass diese vornehmlich in Form von schwerem Kriegsgerät ins Bild gerückt wurde. Es dominieren jeweils Flugzeugträger in der Adria und Kampffjets in wolkenlosem Himmelblau, und mit Ausnahme einiger Porträtaufnahmen hoher Generäle, trat die internationale Organisation des Nordatlantikpakts vorwiegend mit gesichtslosen Repräsentativbildern in Erscheinung.⁶

Bei der Illustration der 1995 von Seiten der NATO begangenen Bombardements auf serbische Stellungen wurden nicht die direkt angerichteten Schäden oder gar menschliche Opfer gezeigt. Anstelle „direkte[r] Identifikationsobjekte“ traten „verharmlosende Bildstrategien“⁷ wie leere oder weitgehend gegenstandslose Bildräume und in der Ferne aufsteigende Rauchwolken.⁸ Zudem lassen sich in Fotografien von Kampffliegern und Präzisionsgeräten auch Bildstrategien eines „sauberen“ Krieges erkennen, wie sie aus dem Golfkrieg von 1991 bereits bekannt waren.⁹ Zentrale Voraussetzung für eine solche Analyse der NATO-Repräsentationen wären demnach u. a. präzise Kenntnisse westlich-militärischer Zensurrichtlinien.

Macht und Ohnmacht der UNO

Über die Rolle der UNO im Bosnienkonflikt sowie ihre Darstellung in der Presse liesse sich ohne Zweifel ein eigenes Buch schreiben.¹⁰ Entsprechend ihrem international äußerst widersprüchlich gewerteten Engagement kamen den Vereinten Nationen in der Berichterstattung eine zentrale Rolle zu, die eine detaillierte Betrachtung verdiente. Mediale Bilder von Blauhelm-Soldaten sind u. a. in Kapitel 6 *Ikonographie der Belagerung* Teil der Betrachtung, werden aber nicht systematisch auf die Präsentation der UNO hin befragt. Insgesamt dürfte die Palette von „neutralen“ Darstellungen der UNO-Soldaten als bewaffnete Kriegspartei über die Inszenierung als Retter, mit der die militärischen Einsätze legitimiert werden sollten, bis hin zu einem vielgestaltigen Narrativ der

⁶ Z. B. *Spiegel* Nr. 08, 21.02.1994, S. 135; *Falter* Nr. 08, 25.02.1994, S. 7; *Facts* Nr. 36, 07.09.1995, S. 42f. Zum Engagement der NATO in Bosnien vgl. Gerd Koslowski: *Die NATO und der Krieg in Bosnien-Herzegowina: Deutschland, Frankreich und die USA im internationalen Kriegsmanagement*, Vierow bei Greifswald 1995.

⁷ Baleva, *Bulgarien im Bild*, S. 101.

⁸ Z. B. *Facts* Nr. 36, 07.09.1995, S. 44f.; *Spiegel* Nr. 38, 18.09.1995, S. 157.

⁹ Z. B. *News* Nr. 33, 19.08.1993, S. 31; *News* Nr. 07, 17.02.1994, S.49; *Spiegel* Nr. 36, 04.09.1995, S. 25. Zur „High-tech-Performance“ im Golfkrieg 1991 siehe Paul, *Bilder des Krieges*, S. 365-405.

¹⁰ Siehe z. B. Carsten Giersch: *Konfliktregulierung in Jugoslawien 1991–1995. Die Rolle von OSZE, EU, UNO und NATO*, Baden-Baden 1998; Arabelle Bernecker: *Internationales Konfliktmanagement am Beispiel des Krieges um Bosnien 1992-1995*, Frankfurt am Main 2001; Walter Laudes: *Der Hohe Repräsentant für Bosnien und Herzegowina. Der Vertreter der Internationalen Gemeinschaft – eine Bilanz des Amtes*, Würzburg 2009; Žunec, Kulenović, *Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben*, S. 394ff.

Machtlosigkeit reichen.¹¹ Nicht selten wurden in den Fotos bosnische Serben und UNO-Soldaten als sich gegenseitig bekriegende Parteien inszeniert.¹² Oder es wurde über die Fotografien Engagement und Mandat der UNO ins Zentrum der Debatte gestellt und offen kritisiert. Beispielsweise lösten im Winter 1994 die Bilder eines siebenjährigen Jungen, die um die ganze Welt gingen, besondere Empörung aus: Nermin Divović wurde am 18. November 1994 in Sarajevo vor den Augen seiner Mutter von einem Scharfschützen erschossen. Enric Marti, Fotograf für die *AP*, hielt mit seiner Kamera fest, wie sich die eingetroffenen Feuerwehrmänner der UN über den am Boden liegenden, blutenden Jungen beugten und flohen, als sie selber unter Beschuss gerieten. Die *News* vom 22. Dezember 1994 publizierte die Geschehnisse als Narration in drei Bildern (Abb. 1).¹³



Abb. 1: *News* Nr. 51, 22.12.1994, S. 58/59.

Das Foto griff – ungeachtet der Tatsache, dass davon auszugehen ist, dass die UN-Angehörigen erst nach dem tödlichen Schuss auf den Jungen am Tatort eintrafen und die Feuerwehrmänner ohnehin nicht die Aufgabe der Verteidigung der Zivilpersonen hatten – den Vorwurf unterlassener Hilfeleistung der UNO gegenüber der Zivilbevölkerung auf. Darauf weist auch Nicole Wiedenmann hin: „Somit ruft das Foto einen vorgängigen Diskurs auf, bzw. schreibt ihn fort, der in der abgelichteten Situation selbst eigentlich nicht gegeben ist; somit legt die symbolisch-

¹¹ Zur UNO als kriegführende Partei vgl. z. B. das Gefechtsfoto französischer UNO-Soldaten in Sarajevo, das im April 1994 im *Spiegel* einen Artikel über den in der deutschen Politik ausgetragenen Streit einer deutschen Beteiligung am Blauhelm-Einsatz der UNO bebilderte: *Spiegel* Nr. 16, 18.04.1994, S. 19.

Zum rettenden UNO-Soldaten vgl. z. B. das Foto auf der Titelseite der *Weltwoche* im Februar 1994: Es zeigt einen UNO-Soldaten mit einem Kind auf dem Arm, was motivisch deutlich an bekannte Ikonographien anknüpfte, denkt man in diesem Fall beispielsweise an das sowjetische Ehrendenkmal im Treptower Park in Berlin: *Weltwoche* Nr. 5, 03.02.1994, Titelseite.

¹² So beispielsweise, wenn sich wie in einer in der *Weltwoche* publizierten Fotografie ein serbischer Kämpfer und ein Angehöriger der internationalen Truppen direkt gegenüberstehen, beide schwer bewaffnet, sich gegenseitig kritisch musternd. Der Kontrast, durch den das Foto besticht, besteht in der Gegenüberstellung des uniformierten, „geordneten“ Soldaten auf der rechten und des mit Patronengürteln behangenen, bärtigen serbischen Milizen auf der linken Bildseite. Vgl. *Weltwoche* Nr. 45, 05.11.1992, S. 9.

¹³ Insbesondere das dritte wurde sowohl zeitgenössisch als auch im Nachgang des Krieges vielfach gezeigt. Das Foto wurde ebenfalls abgedruckt im *Stern* Nr. 01, 29.12.1994, S. 36f.; Reporter ohne Grenzen: 100 Fotos für die Pressefreiheit, 1995, Frankfurt am Main 1995, S. 18f.

diskursive Überformung der vorfotografischen Szenerie eine Deutungsfolie über das Bild, die diesem erst seine Relevanz verleiht.“¹⁴ Diesen spezifischen „UNO-Diskurs“ im Einzelnen nachzuvollziehen und am Bildmaterial festzumachen, wäre eine Aufgabe, der im gegebenen Rahmen nicht nachzukommen ist, der aber Aussagen darüber zuliesse, wann, wie und aus welchem Grund sich der Diskurs jeweils fortschrieb, wandelte oder ggf. verschärfte.

3.2. Bilder aus dem Kampfgeschehen: Gefecht und Pose

Dieser fragmentarische Abriss macht deutlich, dass sich die Bildthemen und Motive und mit ihnen die unterschiedlichen Darstellungsweisen der direkt oder indirekt an den Kriegshandlungen Beteiligten äusserst vielschichtig gestalteten. Da hier unmöglich die Repräsentationen sämtlicher Akteure untersucht werden können, konzentriere ich mich im Folgenden auf die fotografischen Darstellungen von bewaffneten, in Bosnien kämpfenden Soldaten – und seltener Soldatinnen. Dabei kommen neben Fotografien regulärer Armeemitglieder der verschiedenen nationalen auch solche von paramilitärisch organisierten und privat bewaffneten Einheiten und Personen zur Sprache.¹⁵

Bereits diese erste Unterscheidung lässt sich allerdings nur bedingt an das Bildmaterial herantragen, denn an vielen Stellen ist bildimmanent keine klare Abgrenzung zwischen regulären und irregulären Truppen vorzunehmen. Die Uniformen sind oft uneinheitlich, Abzeichen an Jacken und Mützen nicht erkennbar, und überhaupt tragen viele Soldatinnen und Soldaten eine Mischung aus Uniform und ziviler Kleidung. Vielmehr machen die Bilder deutlich, wie schwierig es nachzuvollziehen bleibt, wo in den Fotos reguläres Militär aufhört und paramilitärische Einheiten anfangen.

Ebenso wenig lässt sich immer deutlich auf nationale oder ethnische Zugehörigkeiten schliessen. Diesbezüglich schaffen auch die Bildunterschriften nicht immer Klarheit. Im Gegenteil finden sich im Rahmen ihrer Medienpublikation zu den einzelnen Fotografien – wenn überhaupt Auskünfte über den konkreten Kontext – oftmals widersprüchliche oder gar nachweislich falsche Angaben zur Einordnung der Abgebildeten.¹⁶ Die Frage nach der ethnischen oder nationalen

¹⁴ Wiedenmann, Die Rückkehr der Kriegsfotografie, S. 51.

¹⁵ Wie in der Einleitung bereits angesprochen, ist der Einsatz paramilitärischer Verbände für die Kriegsführung in Bosnien als charakteristisch zu erachten. Sie übernahmen grösstenteils die Durchführung der sogenannten ethnischen Säuberungen und es ist ihnen ein entscheidender Anteil der Gewalteskalation anzulasten. Sundhaussen, Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, S. 318.

¹⁶ Vgl. z. B. das Foto im *Stern* Nr. 30, 16.07.1992, S. 15: Zu sehen ist ein rennender Soldat vor dem Hintergrund eines brennenden Hauses. Laut Bildunterschrift handelt es sich um einen serbischen Soldaten beim Angriff auf Goražde. Die ethnische Zuschreibung scheint allerdings nicht korrekt: Der Soldat trägt um den Hals eine Kette mit einem grossen Kreuzanhänger, was eher auf einen kroatischen Kämpfer hinweist. Diese trugen das Kreuz nicht immer aus religiöser Frömmigkeit, sondern weil es ihnen als Talisman galt. Vgl. hierzu Vitaljić, Rat slikama. Suvremena ratna fotografija, S. 45.

Zugehörigkeit wird daher zunächst nicht in den Fokus gerückt. Die nachfolgend untersuchte Bilderserie kommt vielmehr in Hinblick auf dargestellte Handlungen zustande: Sie setzt sich zusammen aus Bildern vom unmittelbaren Kampfgeschehen und von dessen Ausbleiben, also von Gefechtpausen. Zu den ersteren zählen Fotografien, die eine akute Gefechtsituation zeigen – oder eine solche zumindest suggerieren. Sie weisen in der Regel einen eher dynamischen Bildaufbau auf. In Anbetracht der in diesen Fotos jeweils eingenommenen Kameraperspektive scheint ihre Einordnung in das Genres der Combat Fotografie, wie es von Gerhard Paul beschrieben wird, sinnvoll: Die Combat Fotografie als Begriff für Bilder vom unmittelbaren Kampfgeschehen bezieht sich auf die Tradition der „teilnehmende[n] Kriegsberichterstattung“.¹⁷ Die fotografische Perspektive auf den Krieg aus der Sicht des kämpfenden Soldaten und aus der Mitte des Kampfgeschehens kam im Ersten Weltkrieg auf und etablierte sich dann im Spanischen Bürgerkrieg der 1930er Jahre als gängige Praxis der visuellen Kriegsberichterstattung.¹⁸

Das Genre zeichnet sich einerseits durch das Abgebildete aus: Man sah fortan Szenen des Kampfgeschehens, Soldaten am Geschütz, „mit aufgepflanztem Gewehr, beim Sturmangriff auf die Stellungen des Gegners“.¹⁹ Zum anderen begründete die Combat Fotografie aber auch eine eigene Perspektive, die an die Fotografen rückzubinden war: Diese platzierten sich inmitten der Kampfhandlung dicht neben oder hinter den Schützen und fingen mit der Kamera deren Blick sowie die Zielgerichtetheit der Waffe ein. Von nun an war es nicht mehr „der traditionelle Blick der Fotografie *auf* den Krieg, der entsprechend den überlieferten Bildkonventionen abgelenkt wurde, sondern die Fotografie *des* Krieges, die mit Hilfe der neuen fotografischen Möglichkeiten eine neue Bildsprache kreierte und damit zugleich das Bild des Krieges revolutionierte.“ Mit der reduzierten Distanz des Fotografen zu seinem „Gegenstand“ fiel der Blick fortan nicht mehr auf die Selbstdarstellungen der gezeigten Personen oder die Resultate von Handlungen, sondern auf die Handlungen selbst.²⁰

¹⁷ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 176.

¹⁸ Sicherlich wurde der etablierte „Blick auf das Kampfgeschehen vom Feldherrenhügel aus“ nicht erst im Spanischen Bürgerkrieg von der Innovation der teilnehmenden Kriegsberichterstattung abgelöst; die Combat Fotografie findet sich bereits im Ersten Weltkrieg. Jedoch wurde bis in die 1930er Jahre diese Form der Bildberichterstattung aus der Mitte des Kampfgeschehens nicht in nennenswertem Umfang praktiziert, und die technischen Voraussetzungen für ihre breite Etablierung waren erst seit den 1920er Jahren gegeben: Nach der Erfindung der Leica-Kleinbildkamera 1924 und neuen, lichtempfindlicheren Filmen konnten Fotografen nahe an das Kampfgeschehen heranrücken, ohne Unterbrechung für den Wechsel der Bildspeicherung ganze Bilderserien aufnehmen und ihre Fotos an die zahlreich gegründeten illustrierten Zeitschriften und Bildagenturen absetzen. Deshalb identifiziert die Forschung in der Regel den Krieg auf der Iberischen Halbinsel als Geburtsstunde der Combat Fotografie. Vgl. insbesondere die wegweisende Studie von Brothers, *War and Photography*; Paul, *Bilder des Krieges*, S. 176f. und S. 213; Ders.: „Erster Weltkrieg. Bilder als Waffe“, in: *Zeit online*, 25.02.2014. <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2014/01/erster-weltkrieg-propaganda/seite-2> (03.02.2017)

¹⁹ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 177 und S. 183.

²⁰ Ebd., S. 179.

Die Bilder aus Bosnien weisen zu diesen Beschreibungen zahlreiche Parallelen auf; offenbar wurden bereits vorhandene Narrative aus der Kriegsfotografie aufgenommen. Wie sie in den spezifischen Kontext überführt wurden, wird im Folgenden an diversen Beispielen untersucht. Mit dem zuvor angesprochenen Fokus der Combat Fotografie auf die abgebildete Kriegshandlung werden den Gefechtsfotos aus Bosnien jene Bilder kontrastierend zur Seite gestellt, in denen unmittelbare Kampfhandlungen ausbleiben. Es sind Abbildungen von Soldatinnen und Soldaten, meist bewaffnet, in Gefechtpausen oder nach dem Kampfgeschehen. Das sind vergleichsweise statische Bilder, in denen sich die Fotografierten wohl meist in vollem Bewusstsein darüber befanden, dass sie abgelichtet wurden, und für die Kamera posierten.

Die hier formulierte Disposition von Gefecht und Pose führt eine mögliche Unterscheidung zur Einordnung des Bildmaterials ein. Damit ist jedoch keineswegs von der Hand gewiesen, dass die Antonyme „Gefecht“ und „Pose“ sowie „statisch“ und „dynamisch“ stark ineinandergreifen. Denn längst nicht jede Gefechtssituation wurde per se dynamisch ins Bild genommen. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass im Medium der Fotografie typischerweise eine Transformation von Handlung in Geste vollzogen wird,²¹ ist das Foto eines Soldaten, der seinen Gewehrlauf auf irgendetwas oder irgendwen ausserhalb des Bildes richtet, sowohl als eine fotografisch „eingefrorene“ Tat als auch als eine Pose lesbar. Zudem bleibt die Frage nach der konkreten Kommunikationssituation zwischen Fotograf und Fotografiertem eine offene; inwiefern bei einer Aufnahme der Blick des Fotografen auf die Haltung und Handlung des Fotografierten einwirkte, lässt sich kaum rekonstruieren. Für die Pose ist dieser Aspekt aber zentral, wie Siegrid Schade hervorhebt: „Im Augenblick des Posierens wird etwas bewusst, was der Effekt des Blicks eines Anderen genannt werden kann, eine Verschiebung des Selbst, die durch die Kamera markiert wird: In der Pose ‚verwandle [ich] mich bereits im Voraus zum Bild.‘“²² Schade konstatiert in Anlehnung an Roland Barthes und Jacques Lacan, dass die Pose das Foto nicht nur innerhalb stark normierter Settings wie der Urlaubs- oder Atelierfotografie „zur theatralischen Aufführung“ mache. So orientiere sich nicht nur das traditionelle Adelsportrait, sondern auch andere Fotografien – beispielsweise aus den Feldern Theater, Psychiatrie, Werbung oder eben Krieg – am Prinzip der Nachahmung, der Ähnlichkeit und an von einem Medienverbund garantierten Mustern. Sie schlägt deshalb eine Erweiterung der Konzeption der Pose vor, „nämlich die Vorstellung einer nicht bewusst eingenommenen Pose, einer unbewussten Pose also“. Damit seien selbst Fotografien, die dem Fotografierten keine „Zeit“ gelassen hätten, sich in Positur zu stellen und die somit als

²¹ Vgl. Craig Owens: Posieren, in: Herta Wolf (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt am Main 2003, S. 92-114, hier S. 93.

²² Siegrid Schade: Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Einstellung der Fotografie, in: Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hrsg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Einstellung im Verhältnis der Künste, Köln u. a. 1996, S. 65-81, hier S. 75f.

Schnappschüsse gälten, als Pose zu begreifen, denn auch sie speicherten „ein Sich-Geben der Person, das als Pose an einen anderen Blick gerichtet ist.“ In der Struktur des Fotografiert-Werdens bilde sich so die Struktur des Sich-Selbst-Entwerfens ab, das niemals vom Blick des Anderen abgezogen werden könne. In letzter Konsequenz materialisiere sich dieser Blick des Anderen in dem positionierbaren Kamera-Auge, wodurch sich „die Fixierung des Begriffs der Pose auf das rein gestellte Foto nicht aufrechterhalten“ lässt.²³

Für die Soldatenfotos aus Bosnien bedeutet diese Überlegung, dass im Grunde das Gefecht immer auch Pose ist, bzw. dass die Pose, ob bewusst oder unbewusst, auch im Gefecht stattfinden kann, und dass in der Pose mitunter auch das Gefecht bzw. der Kontext des Krieges zum Ausdruck gebracht wird. Trotz dieser gegenseitigen Durchdringung schafft die Diversifizierung in Bilder des dynamischen Gefechts und posierter Gefechtsphasen eine Strukturierung, die sich auf verschiedene Formen des Bildaufbaus konzentriert. In deren Untersuchung hinsichtlich Arrangements, Perspektive, Gestus, Haltung und Handlung tritt das Militär als „Ort der Konstruktion von Männlichkeit“²⁴ deutlich in Erscheinung und gibt einen Einblick, wie mittels Bilder Krieg als männliche Domäne konstruiert wurde – was selbstredend nicht notwendigerweise mit den realen Begebenheiten korrelierte: Dass auch Frauen aktiv an den Kampfhandlungen teilgenommen haben und auf welche Weise sie abgebildet wurden, wird ebenfalls exemplarisch nachvollzogen.

Darüber hinaus treten Unterschiede sowie vereinzelt auch Ähnlichkeiten in der Art und Weise zutage, wie die verschiedenen in Bosnien kämpfenden Seiten ins Bild genommen wurden. Die Darstellungen kroatischer und serbischer Soldaten divergieren sichtlich, während als bosniakisch-muslimisch identifizierbare Kämpfer die Bildsprache insgesamt weniger deutlich prägten. Die Sortierung der Bilderfolge nach Gefecht und Pose macht solche Differenzen sichtbar und formulierbar, ohne letztlich eine Fortschreibung ethnozentrischer Perspektiven vorzunehmen.

3.2.1. Perspektive und Ästhetik der Combat Fotografie

Für die Bosnienkriegsberichterstattung war die Combat Fotografie insofern von grosser Bedeutung, als die kriegführenden Parteien zu einem beträchtlichen Teil bei Kampfhandlungen abgelichtet wurden. Die Perspektive aus der Mitte des Kampfgeschehens impliziert dabei eine vielfache Beteiligung unterschiedlicher Akteure: So werden die Kämpferinnen und Kämpfer ebenso in Szene gesetzt, wie sie sich auch selber vor der Kamera inszenieren. Des Weiteren sagen

²³ Ebd., S. 74ff.

²⁴ Ruth Seifert: Frauen, Männer und Militär II: Vier Thesen zur Männlichkeit (in) der Armee, *SoWi*-Arbeitspapier Nr. 61, München 1992, S. 14.
<http://www.mgfa-potsdam.de/html/einsatzunterstuetzung/downloads/ap061.pdf?PHPSESSID=92bb8>
 (03.02.2017)

Gefechtsfotos auch etwas über die Inszenierung des Fotografen oder der Fotografin aus. Denn deren geringe Distanz zum Kampfgeschehen bezeugt, wie nah sie dran, dass sie *live* dabei waren; mit der Konsequenz, dass die Fotoreporter z. T. selber die Perspektive der Waffe oder des Bewaffneten einnehmen – und dadurch zu Teilnehmern des Krieges werden.²⁵ Letztlich bindet die Perspektive auch die Bildbetrachterin und den Bildbetrachter in das Geschehen ein: Wenn in den mehrschichtigen Kommunikations- und Inszenierungsprozess der Combat Fotografie auch die mediale Produktion der Bildredaktion mit ihrer Bildauswahl mitgedacht wird, dann nimmt die Bildgestaltung mit geschickt gewähltem Ausschnitt den Betrachter direkt mit in die für alle Beteiligten äusserst gefährliche Situation der Kämpfe.

„Schulterblick“

Für die Bildsprache des Gefechts im Bosnienkrieg massgebend nachhaltig, weil konstant zahlreich, waren Fotos, die das Kampfgeschehen von Belagerungsposten und Hinterhalten aus porträtierten. Diese für die Combat Fotografie typische Kameraperspektive über die Schulter der Schützen – ich nenne sie den „Schulterblick“ – findet sich in allen Medien und über alle Kriegsjahre verteilt immer wieder.²⁶

Anfang Dezember 1992 druckte der *Spiegel* das Foto eines bärtigen Heckenschützen in einem Verschlag, der sein Gewehr aus einer kleinen Luke hält, die Patronen hängen in Ketten über einem Brett, auf das er beim Zielen seinen Ellenbogen abstützt (Abb. 2). Der winzige Ausschnitt von draussen, der durch die Öffnung sichtbar wird, zeigt einige Äste und Blätter und deutet eine bewaldete Umgebung an. Festgehalten wird der Blick des Bildbetrachters von einem Poster, das in dem Foto gut sichtbar in Szene gesetzt ist: Auf der rechten Seite der Schussluke angebracht, zeigt es eine barbusige Frau, die ihr Gesicht dem Schützen zuwendet und ihn mit einem offenen Lachen und wehendem Haar zum Schiessen zu ermuntern scheint.

²⁵ Vgl. Robert Gander: Robert Capa. Fotograf im Spanischen Bürgerkrieg, in: Ders., Maria Markt (Hrsg.): Bild.Strategien. Fotografie zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch, Innsbruck 2009, S. 95-165, hier S. 117.

²⁶ In der Folge wird eine Auswahl besprochen, die die bildliche Bandbreite verdeutlichen soll. Daneben finden sich weitere Schulterblick-Bilder u. a. in: *News* Nr. 05, 04.02.1994, S. 11.; *Spiegel* Nr. 22, 30.05.1994, S. 144; *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 21; *Sonntagsblick*, 17.04.1994, S. 6; *Spiegel* Nr. 01, 02.01.1995, S. 102.



Abb. 2: *Spiegel* Nr. 50, 07.12.1992, S. 186.

Was sich hier als direkter Einblick in eine – laut Bildunterschrift von serbischen Soldaten gehaltene – Stellung präsentierte, bleibt in seiner Authentizität letztlich fragwürdig: Wie bei vielen Fotos, die in dieser Reihe noch besprochen werden, lässt sich nicht klar sagen, ob wir tatsächlich einen Schnappschuss im Sinne einer Abbildung einer realen Kampfhandlung vor uns sehen, oder ob die Szene gestellt war.²⁷ Wir wissen auch nicht, ob das Poster extra für das Foto aufgehängt wurde. Fest steht aber wohl, dass der Fotograf, den der *Spiegel* im Übrigen nicht namentlich nennt, die Erlaubnis brauchte, den Verschluss zu betreten und nicht unbemerkt fotografieren konnte. Mit grösster Wahrscheinlichkeit war sich der Schütze der Anwesenheit der Kamera bewusst, was die Aussagekraft der Frage danach, ob er nun posierte oder tatsächlich schoss, relativiert. Er tat womöglich beides. So bringt es die Combat Fotografie mit sich, dass sie einen Krieg dokumentiert, der *vor* den Augen und *für* die Augen der Kameras geführt wird.²⁸ Diesen Krieg betont das Foto als männliche Domäne und es thematisiert bildlich den Einsatz von Pornografie zur Steigerung der „Kampfmoral“²⁹. Durch die Kombination von halbnackter Frau auf dem „Bild im Bild“ und schwerbewaffnetem, bärtigem Mann, der seinen gewaltbereiten Gewehrlauf durch die schmale Öffnung schiebt, wird die Kampfhandlung in die Sphäre der Perversion überführt – während sie zugleich im Alltäglichen und Menschlichen verhaftet bleibt.

Unabhängig davon, ob der Mann nun schoss, um Krieg zu führen oder um dabei fotografiert zu werden (oder beides!); es entstand ein Foto, das publiziert wurde, und das eine möglicherweise

²⁷ Auf die Schwierigkeit, gestellte Bilder zu identifizieren, weist auch Paul hin. Für den von ihm untersuchten Kontext des Spanischen Bürgerkriegs ist belegt, dass Robert Capa ganze Manöver nachstellen liess und seine so entstandenen Fotos als authentische Abbildungen von Frontkämpfen ausgab. Paul, *Bilder des Krieges*, S. 180 und S. 214. Auch Annette Vowinckel hält fest, dass man naturgemäss wenig darüber weiss, wie viele Inszenierungen nicht bemerkt werden. Vowinckel, *Agenten der Bilder*, S. 297.

²⁸ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 176.

²⁹ Hüppauf weist auf die Perfidität des Kampfmoral-Begriffs hin, der symptomatisch für den Konflikt zwischen der Moral des persönlichen Gewissens und der verordneten Moral stehe: „Die Moral der Kampfmoral kümmert sich nicht um moralische Werte, sondern fordert nichts anderes als die Bereitschaft zur Gewalt.“ Hüppauf, *Was ist Krieg*, S. 51f.

über längere Zeit gehaltene Stellung zeigte. Mit der in der Bildunterschrift gegebenen Leseanleitung „Serbischer Soldat: Ritual der Machtausübung“, die dieser Form der Kriegsführung aus dem Hinterhalt den Begriff der Machtausübung anfügt, zeigt das Foto klar einen Angreifer, der sich nicht in der Defensive befindet, sondern aus seinem Bau heraus angreift, von wo aus er seine Macht ausübt.

In der Abbildung dieses klaustrophobisch anmutenden Verschlags, den sich der Soldat mit dem Poster eines Pin-Ups ausgeschmückt hat, was ihn in seiner Abgeschlossenheit und während seinem Beitrag zum Gefecht bei Laune halten soll, klingt neben der Lust am Krieg auch der Aspekt des Stellungskrieges an. Auf die Aussenwelt blickt dieser Kämpfer durch eine kleine rechteckige Öffnung, die ihm von seiner Position aus ausgeliefert ist.

Die Innenansicht solcher Verschlänge mit bewaffnetem Schützen kann als typisch bezeichnet werden.³⁰ Wie bei dem Beispiel davor ist es denkbar, dass sich die Kämpfer dabei für den Fotografen in die entsprechende Position begaben – diese blieb im Grunde stets die gleiche. Letztendlich steht aber jeweils nicht die Pose im Zentrum des Bildes, sondern der Kampf und der unmittelbar stattfindende Schusswechsel, den jedes dieser Fotos suggeriert. So geschieht es auch in dem Foto von zwei UNO-Soldaten in einer Ruine (Abb. 3). Beide tragen Helm und schussichere Ausrüstung. Der eine hält seine Waffe aus einer aus der Wand herausgebrochenen Öffnung, das Auge ans Zielfernrohr gelegt. Zu seiner Linken drückt sich im Bildhintergrund der andere Soldat mit dem Rücken an die Mauer und blickt in die Richtung, in die der zielende Soldat seine Waffe richtet.



Abb. 3: *Spiegel* Nr. 29, 18.07.1994, S. 24.

³⁰ Sie kommt in den Bildern mehrfach vor, u. a. auch im *Stern* Nr. 46, 10.11.1994, S. 180.

Der französische Fotograf Olivier Jobard³¹ nahm das Bild für *Sipa Press* auf. Im *Spiegel* vom 18. Juli 1994 illustrierte es einen Artikel über die schwindende Macht der internationalen Armee, in Bosnien wie anderswo in der Welt.³² Um Sarajevo, wo das Foto laut Bildunterschrift entstanden war, geht es im Text nicht, und über die Aufnahmesituation ist nicht mehr zu erfahren, als das, was das Bild selber darüber verraten mag. Wir wissen weder, wo sich diese Soldaten genau befanden, noch, ob sie tatsächlich schossen und auf wen – eigentlich hatten sie hierzu ja eben kein Mandat. Aber es ist die Position des Fotografen, die den Blick hier fesselt: Jobard befindet sich dem an die Wand gelehnten Soldaten direkt gegenüber. Er spiegelt sich gleichsam in ihm mit dem Effekt, dass man sich auch als Bildbetrachter mitten in die Ruine versetzt sieht: Man drückt sich auf der anderen Seite der Lücke gegen die schutzgewährende Wand.

So zeichnen sich die Schulterblick-Fotos in der Regel dadurch aus, dass sie die Bildbetrachterin zusammen mit den Schützen in einen Raum versetzen. Auch in der Fotografie, die der *Focus* im August 1995 im Rahmen einer Bildstrecke mit dem Titel „Bilder der Barbarei“ publizierte,³³ steht der Fotograf – und mit ihm der Betrachter – schräg hinter dem Schützen, mitten in einer zerstörten Büroräumlichkeit (Abb. 4). Links wird im Halbdunkel ein Mann sichtbar, der ein mit einem Zielfernrohr ausgestattetes langläufiges Gewehr durch die beschädigte Wand hinaus in die weisse Fläche richtet. Im Gegenlicht, das durch das grosse runde Loch sowie durch eine rechts im Bild sichtbare Fensterfront fällt, heben sich drei auf Schreibtische gestellte Bürosessel scharf vom Hintergrund ab. Am Boden liegen verstreut Papier, Schutt und Patronenhülsen.



Abb. 4: *Focus* Nr. 33, 14.08.1995, S. 85.

³¹ Der Dokumentarfotograf vertrat von 1992 bis 2011 die Agentur *Sipa Press*. In dieser Zeit war Olivier Jobard auch im Bosnienkrieg. <http://www.olivierjobard.com/> (10.04.2018)

³² Die Blauhelme werden darin als schwächlich bezeichnet, sie hätten weder in der Westsahara noch im Kongo Frieden bringen können und der Verwüstung von UNO Schutzzonen wie Goražde hätten sie „hilflos zugesehen“. Vgl. „Wirr und pleite. Ungewisse Zukunft für Blauhelm-Missionen“, in: *Spiegel* Nr. 29, 18.07.1994, S. 24.

³³ „Bilder der Barbarei“, in: *Focus* Nr. 33, 14.08.1995, S. 82-87.

Der *Focus* setzte das Foto, das vom Sommer 1992 stamme, in seiner Ausgabe vom August 1995 als Rückschau ein. Der Bildurheber geht aus den Quellenangaben nicht deutlich hervor,³⁴ und wir wissen nicht, wer sich hier mit dem gemäss Bildunterschrift serbischen Soldaten im Raum befand. Aber zusammen mit dem Fotografen wird man als Bildbetrachterin in eine Szene versetzt, in der sich ein Scharfschütze in einem zerbombten Bürogebäude verschanzt hat und im Moment der Aufnahme nach draussen auf die Strasse auf Passanten schiesst, so die Bildunterschrift.³⁵ Sie ergänzt hier, was sich ausserhalb des Raumes, im Visier der Waffe befindet. Für die Verdeutlichung der Thematik des Häuserkampfes und der Lokalisierung des Krieges in einer zivilen Umgebung ist das Bild auf diese Zeilen allerdings nicht angewiesen. Deutlich sticht der Kontrast zwischen dem Setting der einstigen Arbeitsstätte und dem bewaffneten Kampf ins Auge. Das Foto illustrierte damit eine massgebliche Facette dieses Krieges, denn es zeigte ihn mitten in der Stadt und an einem Ort, wo die Arbeitsplätze von damals zum Kriegsschauplatz wurden.

In dieser Transformation des zivilen Raums, die den Bildbetrachter dadurch so unmittelbar anspricht, als dass eine ihm vertraute Sphäre im Kriegszustand gezeigt wird, liegt eine besondere Tragik. Sie zieht sich spezifisch durch die bosnischen Combat Fotografien hindurch, welche allesamt von einer Umformung des von Menschen für Menschen und deren Zusammenleben gestalteten Raums erzählen. Sie verweisen explizit auf das Eindringen des Krieges in die öffentliche wie private, bisweilen familiär-nachbarschaftliche Sphäre, welche, bei aller Vertrautheit, dadurch entfremdet und entstellt wird.³⁶

Im Juni 1993 erschien im *Stern* im Rahmen einer Reportage von Jay Ullal und Gabriel Grüner ein Foto von James Nachtwey (Abb. 5).³⁷ In einem durch beschädigte Sonnenstoren verdunkelten Zimmer steht ein Mann am geöffneten Fenster und hält seine Waffe durch die Verdunkelung hinaus ins Tageslicht. Links blättert Tapete in grossen Stücken von der Wand, vor der ein Bett mit zerwühlten Laken und Kissen steht. Oben hängt ein Leuchter von der Decke ins Bild, rechts gibt die geöffnete Zimmertüre eine schimmernde Spiegelung der Lichtsituation wieder. Der Bildbetrachter wird zusammen mit dem Schützen in ein Schlafzimmer versetzt, das bis vor kurzem in Benutzung gewesen zu sein scheint.

³⁴ Es werden für die zweiseitige Übersicht mit insgesamt vier Fotos mehrere Fotografen genannt, vgl. *Focus* Nr. 33, 14.08.1995, S. 85.

³⁵ „Niemand ist sicher. Sarajevo im Sommer 1992. Ein serbischer Scharfschütze hat sich in einem zerbombten Hochhaus verschanzt und feuert auf Passanten. Vor allem alte Menschen werden Opfer der Heckenschützen, weil sie nicht so schnell laufen können.“ *Focus* Nr. 33, 14.08.1995, S. 85.

³⁶ Dieses Phänomen wird uns insbesondere im Rahmen der Überlegungen zu den Fotografien aus dem belagerten Sarajevo in Kapitel 6 *Ikonographie der Belagerung* beschäftigen.

³⁷ Jay Ullal, Gabriel Grüner: „Alptrraum Bosnien“, in: *Stern*, 24.06.1993, S. 14-22, hier S. 18.



Abb. 5: *Stern* Nr. 26, 24.06.1993, S. 18.

Gemäss Bildunterschrift entstand das Foto in Mostar, wo die Allianz zwischen bosnisch-kroatischen und bosniakischen Truppen am frühesten zerbrach und seit Ende 1992 heftige Kämpfe zwischen kroatischen und muslimischen Einheiten tobten.³⁸ Das Bild treibt die im Zuge des Krieges in der geteilten Stadt völlige Durchdringung der privatesten Sphären und das daraus vertriebene alltägliche Leben auf die Spitze. Nachtwey selber betonte in einer im Jahr 2007 im TED Forum gehaltenen Rede die räumliche Situation der Aufnahme bzw. eben ihre Transformation: „This is a scene of house to house fighting in Mostar, neighbor against neighbor. A bedroom, a place where people share intimacy, where life itself is conceived, became a battlefield.“³⁹ Auf dieses Schlachtfeld blickte der Fotograf der Perspektive nach zu urteilen vom Türrahmen aus, ohne das Zimmer gänzlich zu betreten. Er habe von dort aus die Szene aus der Position eines „versteckten Betrachters“ eingefangen, wie Tanja Zimmermann anmerkt.⁴⁰ „Versteckt“ vielleicht in dem Sinne, als dass das einzelne Bild über die konkrete Situation der Aufnahme schweigt – denn der Fotograf handelte gewiss nicht vom Schützen unbemerkt, und der Schiessende muss der Gegenwart des

³⁸ Die bosnischen Regierungstruppen eroberten im Juni 1993 die Hälfte der Stadt, die die Kroaten als Hauptstadt ihrer autonomen Region Herceg-Bosna beanspruchten. Nachdem zuvor die kroatischen Truppen die muslimische Bevölkerung vertrieben hatten, setzten sich im Zuge des Vorrückens bosnischer Regierungstruppen wiederum Tausende Kroaten in Bewegung. Vgl. Calic: Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, S. 107.

³⁹ James Nachtwey in seinem TED-Talk, James Nachtwey: „My wish: Let my photographs bear witness“, März 2007.

https://www.ted.com/talks/james_nachtwey_s_searing_pictures_of_war?language=de (31.01.2017)

TED steht für „Technology, Entertainment, Design“. Es handelt sich um eine 1984 ins Leben gerufene Non Profit Plattform für Ideen unterschiedlicher Art. <https://www.ted.com/about/our-organization> (30.07.2017)

⁴⁰ Zimmermann, Medien im Ausnahmezustand.

Fotografen gewahr gewesen sein; alles andere wäre viel zu gefährlich. Mehr noch: In der konkreten Situation der Aufnahme wurde die Räumlichkeit, und damit dieser ursprünglich private Raum, nicht nur von dem Kämpfenden und von einem einzelnen „versteckt betrachtenden“ Fotografen beansprucht. Offensichtlich befanden sich gleich mehrere Fotografen zusammen in dem Raum, um Zeuge derselben Szene zu sein – Nachtwey war mit dem Schützen nicht alleine. Das legt zumindest der Vergleich mit einem Foto nahe, das im Dezember 1993 in der *News* erschien (Abb. 6). Die farbige Nahaufnahme wurde ohne Angabe zum Fotografen publiziert und hat auf den ersten Blick nicht viel gemein mit Nachtweys Bild. Der vergleichsweise kleine Bildausschnitt zeigt einen Mann an einem von beschädigten Rollläden verdeckten Fenster, durch das er den Lauf seiner Waffe richtet.



Abb. 6: *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 24.

Es handelt sich um dieselbe Situation wie im Nachtwey-Foto: derselbe Mann, dieselbe Lichtsituation, dieselbe Kampfszene. Festgehalten wurde sie vom britischen Fotografen Jon Jones. Der erhielt 1994 für seine Fotoreportage aus Mostar, die auch das Bild aus dem Schlafzimmer enthält, den dritten Preis in der Kategorie *General News* des *World Press Photo Award*.⁴¹ Diese Version zeigt, dass das Foto für die Publikation in der *News* nicht nur stark aufgehellt und beschnitten, sondern auch gespiegelt worden war (Abb. 7). Im „Original“, als die u. a. Jones' eigene Publikation im BOSNIA-Bildband verstanden werden darf, zielt der Mann von links nach rechts. So kommt

⁴¹ Jones hatte im Mai 1993 den „Krieg im Kriege“ zwischen muslimischen und kroatischen Kämpfern in Mostar dokumentiert, wo der Häuserkampf im Zentrum stand. Seiner Bildstrecke stellte er die folgenden erklärenden Zeilen zur Seite: „The tense peace in Mostar was broken when the town became the scene of a bitter battle between Croats and Muslims. Guns in hand, Croat soldiers practiced ethnic cleansing from one house to the next, taking some 1,500 Muslim prisoners. Croatia's attacks on the historic city caused irreparable damage, and the population paid a high price in human suffering.“
<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1994/general-news/jon-jones> (10.04.2018)

Das Foto fand auch Eingang in den Bildband „BOSNIA 1992–1995“. Dort wurde es mit der Bildunterschrift „A Croatian soldier fires out of a window at advancing Bosnian forces during house-to-house fighting in Mostar, May 1993.“ versehen. Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 94.

der „Lesbarkeit“ dieses Fotos, genau wie der Mehrzahl aller Schulterblick-Bilder, zugute, dass es in „Leserichtung“ geschossen wurde: Der Gewehrlauf zeigt in der Regel von links nach rechts, was eine ästhetische Sehgewohnheit der Betrachter zu bedienen scheint.



Abb. 7: Foto von Jon Jones.⁴²

Im Vergleich zur beschnittenen Version in der *Nems* weist das *World Press* ausgezeichnete Foto einen weiteren Unterschied auf: In Form einer schwachen Rauchspur an der Gewehrmündung wird hier ein im Moment der Aufnahme abgefeuerter Schuss sichtbar. Dieses Detail bezeugt eine Authentizität der Aufnahmesituation, die alles Posenhafte von sich weist – Schuss und Fotografie fallen zusammen, der Akt des Fotografierens wird aktualisiert und mit dem Schiessen aus der Waffe synchronisiert.⁴³ Als Bildbetrachterin werde ich dadurch direkt in die kriegerische Szene hineinversetzt. Die in der Combat Fotografie begründete implizierte Gleichschaltung von Kameraauge und Waffe kündigt sich also in diesen Bildern bereits deutlich an, – das „Verschmelzen der Perspektiven von Fotograf, Schütze und Betrachter“⁴⁴ ist eine Tendenz, die im bosnischen Kontext in den Sniper-Fotos aus Sarajevo schliesslich ihren Höhepunkt finden wird.⁴⁵

In den bis hierher besprochenen Combat Fotografien befindet sich das gegnerische Ziel nicht im Bild; es wird weder als Richtung noch als Gebäude oder gar als Person sichtbar. Indem der Fotograf selber den Blickwinkel eines Scharfschützen im Verborgenen einnimmt,⁴⁶ fällt unser Blick vielmehr auf den Schützen selber, auf seine Waffe und auf die Umgebung, in der er sich befindet. Die Bildkomposition ist darauf ausgelegt, *von wo* aus geschossen wird.

Demgegenüber weisen einige andere Gefechtsfotografien eine minim verschobene Perspektive auf und vermitteln einen Eindruck davon, *worauf* gezielt und geschossen wird. So in

⁴² Foto abgedruckt in: Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 94.

⁴³ Zimmermann, Medien im Ausnahmezustand.

⁴⁴ Paul, Erster Weltkrieg. Bilder als Waffe.

⁴⁵ Die besondere Perspektivierung der Fotokamera analog zur Schusswaffe wird in Kapitel 6 *Ikonographie der Belagerung* genauer untersucht.

⁴⁶ Zimmermann, Medien im Ausnahmezustand.

einer Fotografie, die im Dezember 1992 in der *News* erschien, und als deren Urheber der Fotograf Ricardo Herrgott angegeben ist (Abb. 8). Sie zeigt einen bewaffneten Kämpfer in Rückenansicht. Er hat den Gewehrlauf über eine niedrige Mauer gelegt und richtet ihn von links nach schräg rechts vorne in Richtung einer von Bäumen gerahmten, brennenden Fläche hinter einem hohen Zaun. Auf der rechten Seite ragt eine Verkehrsampel schräg ins Bild, direkt gegenüber ist eine weitere Ampel zu sehen. Die linke Seite rahmt eine Häuserwand, neben der eine grosse Uhr zu erkennen ist.



Abb. 8: *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 51.

Mit den Ampeln, der Uhr und dem Zaun, der möglicherweise zu einem Sportplatz gehört, ist ein urbanes Setting gegeben. Die in der *News* gesetzte Bildunterschrift benennt dann auch Sarajevo als abgebildeten Kriegsschauplatz.⁴⁷ Zum Zeitpunkt seiner Publikation war das Foto mindestens ein halbes Jahr alt, denn bereits im Juni 1992 war es im *Stern* erschienen.⁴⁸ In derselben *Stern*-Ausgabe wurde auch ein Foto von Jon Jones publiziert, das jenem von Herrgott sehr ähnlich ist (Abb. 9). Abgebildet ist ein junger Mann im scharfen Profil, der sich mit dem Rücken links an eine Hausmauer lehnt. Er senkt seinen Blick, die Augenbrauen sind angespannt hochgezogen, in seiner rechten Hand hält er eine Thompson-Maschinenpistole. Im Hintergrund finden sich wiederum das Flammeninferno, die Uhr und die Ampel sowie der niedrige Mauerabsatz, der nicht nur dem Mann als Deckung dient: Auch der Fotograf duckte sich wohl bei der Aufnahme und fotografierte aus gebückter Haltung von unten nach oben, weshalb man dem spähenden Blick des Mannes nicht folgen kann – wir sehen nicht, was er sieht. Die Perspektive hebt sämtliche geraden Winkel auf, es gibt keine ausgeloteten Horizontalen und Vertikalen mehr, die seitliche Hausmauer und der Absatz ragen schräg durch die Bildfläche; alles Abgebildete befindet sich in Schiefelage.

⁴⁷ Sie lautete: „Jedes Haus in Sarajevo ist Kriegsschauplatz, jede Strasse eine Front“. Das Foto erschien im Rahmen einer Reportage über die belagerte Hauptstadt, vgl. Lawrence Norfolk, Karl Wendl: „Die letzten Tage von Sarajevo“, in: *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 48-53, hier S. 51.

⁴⁸ *Stern* Nr. 26, 17.06.1992, S. 5. Das Foto war hier Teil der Inhaltsübersicht des Heftes und kündigte einen Beitrag über die Ursachen für den Krieg an. Zudem wurde es im Juli 1992 auch in der *Profil* publiziert. *Profil* Nr. 28, 06.07.1992, S. 46. In beiden Publikationen wird der Bildurheber Ricardo Herrgott nicht genannt.



Abb. 9: *Stern* Nr. 26, 17.06.1992, S. 20.

Jones veröffentlichte dasselbe Bild auch im BOSNIA-Bildband, wo er den Mann als „Bosnian soldier during fighting in downtown Sarajevo“ bezeichnet und als Aufnahmezeitpunkt Juni 1992 angibt.⁴⁹ Im Gegensatz zur *News* vom Dezember 1992 druckte der *Stern* in seiner Ausgabe vom 17. Juni 1992 demnach zwei ganz aktuelle Fotos.

Zudem handelt es sich bei beiden Varianten um genau dieselbe Aufnahmesituation. Bloss scheinen weder der abgebildete Mann noch der Fotograf identisch zu sein (die Kleidung des Bewaffneten ist in Abb. 8 zwar nicht deutlich erkennbar, er trägt aber sicherlich nicht das markante Hemd und die Weste und hat auch eine andere Waffe in der Hand als der Mann in Abb. 9. Entweder hat also die *News* das Foto fälschlicherweise Herrgott zugewiesen, oder es befanden sich – ähnlich wie im vorangegangenen Beispiel von Nachtwey und Jones – tatsächlich beide Fotografen zur selben Zeit am selben Ort. Ob es sich in solchen Szenen von Kämpfenden, die von mehreren Fotografen gleichzeitig abgelichtet wurden, um organisierte Termine im Sinne kollektiver Fotoshootings handelte, oder ob die Fotografen womöglich befreundet waren und zu zweit oder in kleinen Gruppen zusammenarbeiteten, lässt sich auf der hier gewählten Quellengrundlage schwer nachvollziehen, und die Fotos selber geben diesbezüglich keine Auskunft. Die serielle Analyse verdeutlicht aber zumindest die Ausschnitthaftigkeit dessen, was die mediale Oberfläche letztendlich zeigt, und sie vermittelt eine Idee von der Kommunikations- und Inszenierungssituation, bei der es sich durchaus nicht um ein Einzelphänomen handelte. So gesehen treffen die Bilder nicht nur eine Aussage bezüglich dessen, *was* sie zeigen, sondern bis zu einem gewissen Grad immer auch darüber, *wie* sie zustande gekommen sein müssen.

⁴⁹ Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 40.

So oder so: Als Bildbetrachterin ist man in die gefährliche Situation des Kampfes direkt hineinversetzt, die nicht zuletzt über die durch die Froschperspektive angedeutete Haltung vermittelt wird. Wenngleich der Gegner als Figur unsichtbar und die Richtung, aus der die Gefahr droht, nur zu erahnen bleibt, spielt sich vor mir eine Szene aus einem Strassenkampf ab, dem ich hautnah beiwohne, und der hier einmal mehr mitten in der Stadt ausgetragen wird.

Die Fotografie eines verummten Soldaten in Tarnuniform, der sein Gewehr auf ein Wohnhaus richtet, führt hingegen in ein ländlich-dörfliches, aber ebenfalls bewohntes Setting (Abb. 10). Erschienen im Juni 1993 in der *News*, zeigt das Foto ein ausgebranntes zweistöckiges Haus. Die Flammen, die das Gebäude zerstört haben, sind nicht mehr sichtbar, aber es qualmt noch dichter Rauch aus den geschwärzten Fensteröffnungen und dem beschädigten Dach. Der Bewaffnete steht links im Bild an der Häuserecke, von wo aus er das gegenüberliegende Grundstück ins Visier nimmt. Der Raum dazwischen ist geteilt durch einen niedrigen Gartenzaun, hinter dem sich rosa Blumenranken abzeichnen und der beidseitig von Obstbäumen gesäumt ist. Auf dem Boden sitzt oder liegt, vom Bildrand stark angeschnitten und deshalb kaum sichtbar, ein weiterer Kämpfer, der seine Waffe in dieselbe Richtung richtet.



Abb. 10: *News* Nr. 25, 24.06.1993, S. 38.

Gemäss Bildunterschrift entstand das Foto in der Kleinstadt Gorazde, wo „erbittert um jedes Haus gekämpft“ wurde.⁵⁰ Es illustrierte diesen Häuserkampf auf eindrückliche Weise durch die räumliche und zeitliche Nähe des Fotografen, dessen Namen wir zwar nicht erfahren, der aber bei der Aufnahme leicht gebückt oder in der Hocke unmittelbar hinter den beiden Soldaten stand, als das Gebäude ausbrannte. Mit der deutlichen Zentrierung des Gartenzauns und der Obstbäume thematisiert das Foto zugleich den Kampf von Menschen gegen ihre ehemaligen Nachbarn und

⁵⁰ Es erschien im Rahmen einer erschütternden Reportage über den deutschen Arzt Hans Ulrich Stein, der bis zu seinem Tod durch Granatenbeschuss im belagerten Gorazde ausgeharrt und gearbeitet hatte. Vgl. Branimir Brljevic: „Tod des Engels“, in: *News* Nr. 25, 24.06.1993, S. 36-39, hier S. 38. Ebenfalls aus Gorazde berichtete der *Stern* in einem Artikel aus der Sicht eines in der Stadt eingeschlossenen Bosniaken. Vgl. Rale Poturak: „Wir können wieder atmen“, in: *Stern* Nr. 18, 28.04.1994, S. 22-28. Es handelt sich dabei um zwei von insgesamt nur wenigen ausführlichen Beiträgen über die umzingelte Stadt im Osten Bosniens.

deren Vertreibung – ein Diskurs, der sich auch in den zuvor besprochenen Fotografien zeigt und sich durch die gesamte Berichterstattung über den Bosnienkrieg zieht.

In dem Bild von *Stern*-Fotograf Perry Kretz, der im April 1994 eine Fotoreportage aus Mostar in dem deutschen Nachrichtenmagazin publizierte,⁵¹ ist von dem sich in der Schusslinie befindenden und womöglich ehemals ebenfalls bewohnten Gebäude nur mehr eine Ruine übrig (Abb. 11). In der linken Bildhälfte im Vordergrund fällt der Blick auf den kurzrasierten Hinterkopf eines Soldaten, der seine Waffe in Richtung der unweit gegenüberliegenden Schuttberge und bis auf die Grundmauern zerstörten Häuser richtet. Der freigelegte Tür- oder Fensterrahmen scheint dem Mann in Tarnweste dabei kaum Deckung zu bieten. Im Hintergrund zieht sich unter blauem Himmel das karge und für die Hercegovina charakteristische Bergmassiv Velež durch das Bild, gleissendes Sonnenlicht kommt von links oben und zeichnet scharfe Schatten.



Abb. 11: *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 21.

Laut Bildunterschrift nimmt der kroatische Soldat „den moslemischen Teil Mostars ins Visier“, von dem nach den Kämpfen seit dem Sommer 1993 nicht viel mehr als eine zerstörte Häuserlandschaft übriggeblieben war.⁵² Mit seinem Setting schreibt das Foto die in der Berichterstattung überwiegenden Ansichten von Städten fort, zeigt aber eine nicht mehr bewohnbare Ruinenstadt.

So konzentrieren sich die bewaffneten Auseinandersetzungen in den Combat Fotografien aus Bosnien hauptsächlich auf den ehemals (oder sofern zu beurteilen noch immer) bewohnten Raum: Gekämpft wird in den Bildern weitaus am häufigsten in urbanen Zentren, allen voran (wenn auch nicht nur!) in den grösseren Orten Sarajevo, Mostar und seltener Goražde. Das überrascht angesichts des tatsächlichen Kriegsverlaufes kaum, denn die einzelnen Siedlungen waren hart

⁵¹ Niklas Frank, Perry Kretz: „Mostar. Die Stadt, der Hass und die Hoffnung“, in: *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 18-28.

⁵² *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 21.

umkämpft, und die Volksgruppen wollten Städte und Dörfer jeweils für sich beanspruchen.⁵³ In diesen Häuserkämpfen wurden Wohnhäuser genauso ins Visier genommen wie Bürogebäude und verlassene Ruinen.

Die in den Schulterblick-Szenarien bisher gezeigten Topographien bleiben an dieser Stelle noch zu ergänzen um die weniger typischen, aber dennoch vereinzelt vorhandenen Ansichten vom Kampf in bewaldeten Hügeln und kargen Berglandschaften. So zeigt ein im April 1994 im *SonntagsBlick* in Schwarz-Weiss gedrucktes Foto einen Kämpfer, der hoch oben auf einem Hügel auf dem Bauch liegt und seinen Gewehrlauf in diesem Fall nicht auf Häuser oder Ruinen, sondern in eine karge Landschaft richtet (Abb. 12). Schotter und dürre Grasbüschel im Vordergrund deuten eine steile Böschung an, die am Horizont in ein hügeliges, bewaldetes, von einer Serpentine durchzogenes Panorama übergeht. Die nächste Ortschaft ist nur zu erahnen, allein die Strasse deutet an, dass es sich um bewohntes Gebiet handelt.



Abb. 12: *SonntagsBlick*, 17.04.1994, S. 6.

Laut Bildunterschrift sehen wir einen bosnischen Serben, der von den Hügeln um Gorazde die Stadt unter „Dauerfeuer“ nimmt.⁵⁴ Der Fotograf, zu dem der *SonntagsBlick* keine Angaben macht, kniete für die Aufnahme wohl direkt neben dem Soldaten, sodass der Blick des Betrachters leicht von oben auf die grobe Wollmütze fällt, die der bärtige Mann auf dem Kopf trägt. Seine grosskalibrige Waffe im Anschlag beschreibt eine Diagonale von links nach rechts durch das Bild. Trotz ganz anderem Setting funktioniert das Foto auf sehr ähnliche Weise wie jenes von Kretz aus Mostar, wenn es dieselbe Perspektive aufweist und denselben Bildausschnitt zeigt.

In dem im Februar 1993 in der *News* publizierten Foto ist die Kamera schliesslich direkt über der Waffe angelangt und mit ihrer Perspektive fast absolut deckungsgleich (Abb. 13). Ein grosses Rohr ragt in der Bildmitte phallusartig aus einem Verschlag hinaus in den Bildraum. Dieser besteht

⁵³ In den Dörfern und Städten und um sie herum befand sich ein Grossteil der oftmals äusserst schwierig nachzuvollziehenden Frontlinien. Das geht auch aus den in der Presse sehr zahlreich gedruckten Karten deutlich hervor. Eine Analyse von Gestalt und Aussagen derselben wäre eine weiterführende Fragestellung, die im Rahmen dieser Arbeit aber nicht bearbeitet werden kann.

⁵⁴ *SonntagsBlick*, 17.04.1994, S. 6.

aus einer verschneiten Waldlandschaft, die sich einen Berghang hinabzieht. Unten im Tal ist im Nebel liegend eine Stadt zu erahnen.



Abb. 13: *News* Nr. 05, 04.02.1993, S. 54.

In dieser extremen Einstellung befindet sich der Soldat selber nicht mehr im Bild, nur ein schattenhafter Umriss seines Helms deutet ihn links im Bild noch an. Das Foto weist denselben Bildaufbau auf wie die bisher besprochenen Abbildungen von Belagerungsposten. In diesem Beispiel bricht die Bildunterschrift die Erwartung des Bildbetrachters dahingehend, als dass sie von den „Verteidigern Sarajewos“ spricht.⁵⁵

Zieht man zu den Bildern von urbanen Schauplätzen auch solche Fotos heran, die den Kampf auf dem Land, in Wäldern und auf weiten Fluren abbilden,⁵⁶ zeichnet sich letztlich das Narrativ einer Omnipräsenz der Kriegsschauplätze ab. Die Schulterblick-Perspektive als gängige Praxis der fotografischen Dokumentation von Häuser- und Strassenkampf verpasste diesem Narrativ eine eigene Prägung, die sich dadurch auszeichnet, dass sie in der Regel selbst die Perspektive der Waffe einnahm und folglich einen begrenzten Ausschnitt des Kampfgeschehens sichtbar machte. Überdies lässt sich eine Transformation von Raum beschreiben, der, egal ob urban oder ländlich, ob privat oder geschäftlich, bis in die letzten Winkel vom Krieg durchdrungen ist. Beide Bildstrategien binden die Bildbetrachterin unmittelbar in die abgebildeten Szenen ein.

⁵⁵ „Zum Schutz der Verteidiger Sarajewos: Der Ruf nach einer Intervention wird immer lauter.“ *News* Nr. 05, 04.02.1993, S. 54.

⁵⁶ Vgl. u. a. auch *Spiegel* Nr. 01, 02.01.1995, S. 102.

Dynamik und Bewegung in Kampfszenen

Neben den Schulterblick-Fotos, bei denen es sich meist um Abbildungen von Belagerungsposten handelte, gehören zu den bosnischen Combat Fotografien auch dynamischere Bilder vom unmittelbar stattfindenden Kampfgeschehen. Vereinzelt wurden die Kriegshandlungen auch in nicht personenbezogenen Ereignisfotos ins Bild genommen, in denen Explosionen, aufstiegender Rauch oder Staub den Eindruck von Dynamik evozieren.⁵⁷ Weitaus häufiger aber standen die kriegführenden Personen im Fokus der Momentaufnahmen von Kriegshandlungen; in diesen Fotos wird gerannt, gezielt, geschossen und im Hinterhalt ausgeharrt. Während die Bilder mitten aus dem Kampfgeschehen in den Anfängen der Combat Fotografie noch vornehmlich aus unscharfen, verwackelten, schemenhaften Aufnahmen bestanden,⁵⁸ brachten die 1990er Jahre mit der nun zur Verfügung stehenden Technik andere Kampffotos hervor. So ermöglichten, wie bereits an früherer Stelle klar wurde, u. a. viel kürzere Verschlusszeiten das Festhalten von abgegebenen Schüssen. Die nähere Betrachtung der folgenden Beispiele stellt Fragen an ihre konkrete Machart und gibt Aufschluss über die Funktionsweise ihres jeweiligen bildlichen Aufbaus.

Im Juni 1993 druckte der *Stern* ein schwarz-weißes Foto auf einer Doppelseite (Abb. 14). Ein Mann links im Bild kehrt der Linse den Rücken zu und späht um die Häusercke auf einen nicht sichtbaren Gegner. Rechts rennen ein älterer Mann in Uniform mit automatischer Waffe im Anschlag sowie hinter ihm ein weiterer Soldat über die Strasse, der Fotokamera entgegen. Direkt vor dem vorderen Soldaten steigt Rauch vom Boden auf. Auf der gegenüberliegenden Strassenseite halten sich weitere Personen in der Deckung eines Gebäudes auf. Im sich im Hintergrund in die Tiefe öffnenden Raum breiten einige Bäume ihre Äste aus und zerteilen das schräg von rechts oben einfallende Sonnenlicht in blättrige Schattenfelder. Die beiden rennenden Männer bewegen sich offenbar durch freie Schussbahn, der Mann links scheint ihnen dabei Feuerschutz zu geben. Seine Waffe bleibt rein von seiner Körperhaltung und vom Kontext her zu errahnen, sichtbar ist sie nicht. Sein Haar ist kurzgeschoren, er trägt Tarnhose und eine Bikerjacke und hat einen Rucksack aufgeschnallt. Der Fotograf befindet sich nah hinter ihm ebenfalls in Deckung. Er nimmt das Foto aus einer kauernenden Perspektive auf – mit dem Effekt, dass der von Schutt übersäte Boden die Bildfläche bis zu einem Drittel ausfüllt.

⁵⁷ Vgl. z. B. *Profil* Nr. 24, 09.06.1992, S. 57; *Stern* Nr. 30, 16.07.1992, S. 14.

⁵⁸ Vgl. Paul, *Bilder des Krieges*, S. 179.

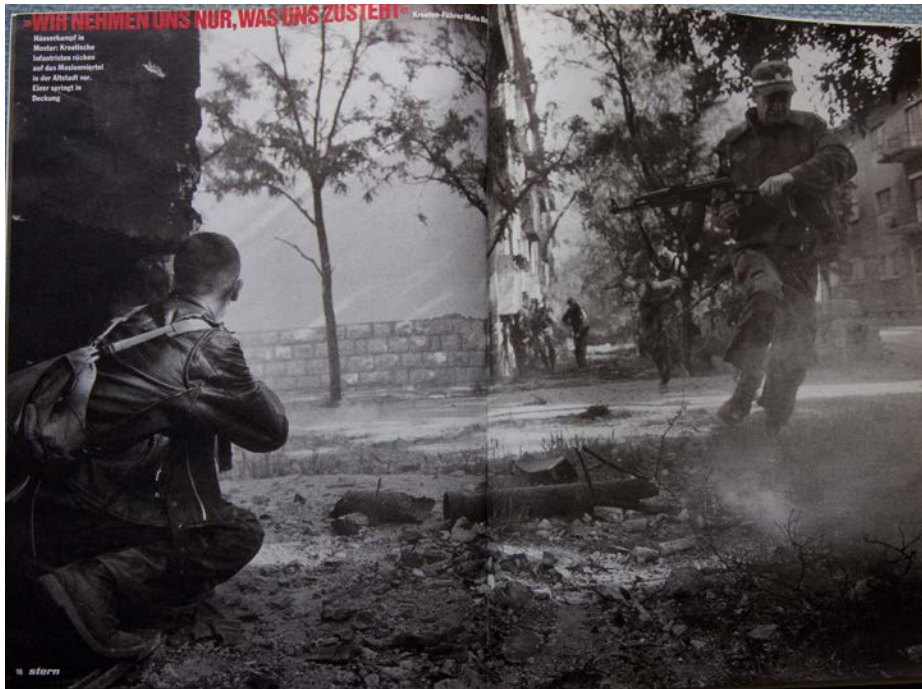


Abb. 14: *Stern* Nr. 26, 24.06.1993, S. 16.

Das Foto entstand laut Bildunterschrift in Mostar,⁵⁹ wo 1993 die Front mitten durch die Stadt verlief.⁶⁰ Es stammt von James Nachtwey und erschien (wie schon das Schlafzimmer-Foto Abb. 5) im Rahmen der Fotoreportage „Alptraum Bosnien“ von Gabriel Grüner und Jay Ullal.⁶¹ Nachtwey hielt sich zwischen Ende 1992 und Juni 1993 in der geteilten Stadt auf und wurde an der Seite von kroatischen Soldaten an vorderster Front Zeuge der bewaffneten Auseinandersetzungen, die er mit seiner Kamera festhielt.⁶² Nachtweys Entscheidung, sich den kroatischen Soldaten anzuschließen, hat zur Folge, dass man als Bildbetrachter und Konsument der Zeitschrift in dem Foto ganz klar mit einem bestimmten Ausschnitt, mit einer Seite des Kampfgeschehens konfrontiert wird; man sieht die Szene aus der Perspektive der kroatischen Kriegspartei, deren Soldaten der Kamera entgegen in Deckung rennen.⁶³ In solchen Fotos von Häuserkampfscenen scheint nochmals

⁵⁹ „Häuserkampf in Mostar: Kroatische Infanteristen rücken auf das Moslemviertel in der Altstadt vor. Einer springt in Deckung.“ *Stern*, Nr. 26, 24.06.1993, S. 16. Korrekterweise handelt es sich nicht um einen, sondern offensichtlich um zwei Soldaten, die gerade die Gefechtszone durchqueren.

⁶⁰ Calic, *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*, S. 107.

⁶¹ Dem einleitenden Text im Editorial ist zu entnehmen, dass die beiden Journalisten gemeinsam nach Bosnien gereist waren, wobei Jay Ullal neben dem Reporter Grüner als *Stern*-Fotograf eingeführt wird. Weshalb die Reportage dann aber komplett mit Nachtwey-Bildern illustriert wurde und keine Fotos von Ullal Verwendung fanden, bleibt ungeklärt. Die nötige Authentizität verleiht der Story jedoch ein vorangestelltes Bild, das Ullal und Grüner zusammen mit den kroatischen Soldaten zeigt. Vgl. *Stern*, Nr. 26, 24.06.1993, S. 3. Das Foto wurde hier in Kapitel 2 diskutiert, vgl. Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*, Abb. 3.

⁶² Ein weiteres Foto, das Nachtwey im BOSNIA-Bildband veröffentlichte, zeigt ebenfalls eine aus nächster Nähe aufgenommene Strassenkampfscene in Mostar. Vgl. Jones, Knight, Gafić, Ourdan, *BOSNIA 1992–1995*, S. 96f.

⁶³ Der *Stern*-Text bemüht sich, diese vermeintliche Einseitigkeit der Perspektive zu brechen, indem die Kriegsziele der bosnischen Kroaten zwar kritisch hinterfragt werden, aber nicht etwa auch die bosnische Seite zu Wort käme. Als Bildüberschrift, die sich in Rot scharf von den Graustufen des Bildes abhebt, setzte man ein Zitat des bosnischen Kroatenführers und selbsternannten Präsidenten der „unabhängigen Republik

besonders deutlich zu werden, wie sehr eingebettete Journalisten auf den Schutz der jeweils porträtierten Seite angewiesen waren und welcher Gefahr sie sich aussetzten, wenn sie mit ihnen an die Front zogen. Selbst ein „Antikriegsfotograf“, als der sich Nachtwey versteht, bezog zumindest in den Augen des Gegners Position, wenn er sich hinter den kroatischen Kämpfern an die Mauer in Deckung drückte – und damit für diesen selber zum Feind wurde.⁶⁴

Nachtwey war damals in den Mostarer Strassenkämpfen als Fotograf nicht alleine, sondern wiederum zusammen mit Jon Jones mit der abgebildeten Einheit unterwegs – so belegt es dessen bereits erwähnte *World Press Photo* prämierte Bildstrecke.⁶⁵ Zu dieser gehört ein Foto, das demjenigen von Nachtwey zum Verwechseln ähnlich sieht; bis auf den Unterschied, dass Jones' Foto in Farbe erscheint, sind sowohl die Lokalität und Lichtsituation als auch die Perspektive und das abgebildete Moment der Flucht in Deckung identisch (Abb. 15).



Abb. 15: Jon Jones, *World Press Photo* 1994.⁶⁶

Offenbar fanden – auch der *World Press Photo* Auszeichnung von Jones nach zu urteilen – solche Fotos, in denen der Bildbetrachter hautnah im Strassenkampf dabei war, international viel Beachtung. Diese Beliebtheit lässt sich ebenso wie der Bildaufbau in eine längere Tradition setzen;

Herceg-Bosna“ Mate Boban: „Wir nehmen uns nur, was uns zusteht“. Der Artikel beleuchtet dann die kroatische kriegführende Seite und legt das Augenmerk auf den Fanatismus, mit dem kroatische Kämpfer insbesondere auch aus der Diaspora herbeigeeilt sind, um ihr „Vaterland zu verteidigen“. Vgl. Gabriel Grüner, Jay Ullal: „Alptraum Bosnien“, in: *Stern*, 24.06.1993, S. 14-22.

⁶⁴ Wie ähnlich die Einbettung auch in heutigen Kriegen funktioniert, wie sehr die Journalisten auf den Schutz der Soldaten angewiesen sind und wie sich letztlich die in den miterlebten Häuserkämpfen geschossenen Bilder gleichen, zeigt eindrücklich der Dokumentarfilm von Roshak Ahmad: *Zwölf Tage, zwölf Nächte in Damaskus*, Deutschland 2017. <http://www.arte.tv/guide/de/072488-000-A/zwolf-tage-zwölf-nachte-in-damaskus> (10.03.2017)

⁶⁵ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1994/general-news/jon-jones> (10.04.2018)

⁶⁶ Ebd.

bereits im Zweiten Weltkrieg waren Fotografien vom insbesondere in urbanen Settings stattfindenden Nahkampf weit verbreitet. Vornehmlich zu propagandistischen Zwecken eingebunden, unterstrichen die oft selber von Kämpfenden aufgenommenen Fotos beispielsweise in der Sowjetunion, „dass es [...] um einen erbitterten Kampf Haus um Haus und damit um die Leistung eines jeden einzelnen Soldaten ging.“⁶⁷ In ihrer Kameraperspektive und der damit kreierten Dramatik des Bildaufbaus vergleichbar, betonten solche Bilder im bosnischen Kontext insbesondere im Zusammenspiel mit der Bildunterschrift jedoch nicht die Leistung der einzelnen Soldaten. Vielmehr strichen sie den erbitterten Kampf um jedes Haus, das schonungslose Vorgehen gegen den ehemaligen Nachbarn und die damit einhergehende Zerstörung der Städte heraus.

Um solche Bilder schießen zu können, mussten sich die Fotografen direkt an die Front begeben und sich zusammen mit den Soldaten der Gefahr aussetzen – alle diese Bilder lassen die Möglichkeit offen, dass aus der gegenüberliegenden Richtung zurückgeschossen wird. Als Ergebnisse der Praxis des *embedded journalism* beruhen solche Bilder auf „einer mindestens vorgetäuschten Komplizenschaft“.⁶⁸ Die dadurch ermöglichte Eingebundenheit des Fotografen in das Kampfgeschehen erzeugt in den Bildern in jedem Fall eine Unmittelbarkeit, die massgeblich durch die Bewegung und deren Richtung gesteigert wird. Geradewegs auf die Kamera bzw. die Bildbetrachterin zu führt sie auch in einem Foto, das im Mai 1993 im *Spiegel* erschien (Abb. 16). Zu sehen sind sieben (einer davon ist aufgrund des Heftfalzes schlecht sichtbar) Waffen und Patronengürtel tragende junge Männer, die vor einem bewaldeten Hintergrund über eine Lichtung rennen. Zwei von ihnen mit Sonnenbrille im Gesicht, die Ärmel ihrer Uniformen hochgekrepelt.



Abb. 16: *Spiegel* Nr. 21, 24.05.1993, S. 142/143.

⁶⁷ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 304.

⁶⁸ Zimmermann, *Medien im Ausnahmezustand*.

Im Gegensatz zu den oben besprochenen Gefechtsfotos spielt sich diese Szene nicht in der Stadt ab, sondern in freier Natur – wo genau, bleibt offen. Zudem befindet sich die Kamera hier sichtlich nicht in Deckung, sondern selber in freiem (Schuss-)Feld (wer das Foto schoss, erfahren wir nicht). Die Bildunterschrift verweist zwar auf einen Angriff serbischer Soldaten auf eine moslemische Stellung, aber es fällt hier schwer, das Foto als authentisches Abbild einer tatsächlichen Gefechtsszene zu verstehen.⁶⁹ Vielmehr scheint aufgrund der Position des Fotografen, der in die Gegenrichtung der rennenden Männer steht, eine Gefechtssituation simuliert worden zu sein – eine seit dem Aufkommen der Combat Fotografie gängige Praxis, die auch der Pionier Robert Capa angewandt haben soll.⁷⁰ Auf eine Inszenierung deuten zumindest auch der lächelnde Gesichtsausdruck des Soldaten rechts im Bild sowie überhaupt die zur Schau gestellte Lässigkeit der Gruppe hin.

Deren Identifizierung als serbische Soldaten ist ebenfalls mit einem Fragezeichen zu versehen. In Berücksichtigung der Optik der jungen Männer mit ihren Sonnenbrillen und modischen Frisuren könnte es sich auch um eine kroatische oder bosniakische Einheit handeln.⁷¹ Festzuhalten bleibt, dass zwar weder tatsächlich abgebildetes Gefecht und inszenierte Pose noch die ethnische Zugehörigkeit der jeweiligen Kriegspartei immer klar zu unterscheiden waren, dass im Rahmen der Publikation des Fotos bisweilen sogar der konkrete Ort des abgebildeten Geschehens unwichtig wurde – ein Phänomen, dem Paul als Folge eine Ästhetisierung und Entpolitisierung des Krieges durch die illustrierte Hochglanzpresse attestiert. Aber durch die Nähe des Fotografen zum Kampfgeschehen und den Umstand, dass er sich für das Foto in Lebensgefahr begab, wurde zumindest das suggeriert, was in solchen Bildern eben das zentrale Kriterium von Authentizität darstellte – und darüber hinaus mit dem Sensationskitzel der Betrachter gespielt.⁷²

Wenn sie überhaupt lokalisierbar sind, dann stammen die dynamischen Bilder aus der Mitte der Strassen- und Häuserkampfszenen überwiegend aus Mostar und Gorazde. Gelegentlich finden sie sich aber auch im Kontext der geteilten und umkämpften Stadt Sarajevo. So vor allem kurz nach Kriegsausbruch. Ende Mai 1992 publizierte der *Stern* ein schwarz-weißes Foto von einem uniformierten Mann auf einem Hochhausdach (Abb. 17). Über die Schulter hat er ein schweres Geschützrohr gelegt, das er über die Geländermauer schräg nach unten hält. Der Hintergrund rechts ist ausgefüllt von der Fensterfassade eines Hochhauses, links ist über dem Mauerabsatz ein niedrigeres Giebeldach zu sehen. In seiner angestregten Körperhaltung wirkt der Soldat leicht unbeholfen, die Waffe scheint zu schwer zu sein, um sie auf diese Art gesenkt zu halten.

⁶⁹ „Serbische Soldaten beim Angriff auf moslemische Stellungen“, *Spiegel* Nr. 21, 24.05.1993, S. 142f.

⁷⁰ Vgl. Paul, *Bilder des Krieges*, S. 180f.

⁷¹ Auf die jeweils unterschiedlichen ästhetischen Inszenierungstendenzen werde ich in der Folge anhand der Gruppenfotos genauer eingehen.

⁷² Vgl. Paul, *Bilder des Krieges*, S. 179ff.



Abb. 17: *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 47.

Das Foto erschien im Rahmen einer Bildstrecke zu dem sich seit kurzem im Krieg befindenden Land.⁷³ Aufgrund der unpräzisen Angaben in der Publikation lässt sich der Fotograf nicht klar eruieren. Er muss bei der Aufnahme dicht an der Mauer gekauert haben, was deren perspektivische Verzerrung steil nach vorne verrät. Insgesamt wirkt das Foto eher statisch als dynamisch, eine direkt stattfindende Kampfhandlung ist nicht sichtbar.

Eine andere Version wurde bereits zehn Tage zuvor, am 18. Mai 1992, im *Spiegel* gedruckt (Abb. 18). Es handelt sich um dieselbe Szene aus einer leicht erweiterten Perspektive. Die Pose des Soldaten, dessen Gesicht nun völlig verdeckt ist, ist verändert; die das Bild dominierende, von links unten nach rechts oben gerichtete, schwergewichtige Waffe scheint dem Soldaten eine breitbeinige, kraftvolle Haltung abzuverlangen.



Abb. 18: *Spiegel* Nr. 21, 18.05.1992, S. 187.

Die Dynamik entsteht einerseits aus der Pose des Soldaten in Kombination mit der Waffe, welche eine Diagonale durch das Bild beschreibt. Andererseits durch die gebückte Haltung von zwei ebenfalls bewaffneten Männern in Zivil, die sich weiter hinten auf den Boden knien und ihre Gesichter dem Soldaten im Vordergrund zuwenden. Ihre Gestik deutet einen tatsächlich stattfindenden Schusswechsel an.

⁷³ Teja Fiedler, Gabriel Grüner: „Inferno in Bosnien. Der grosse Treck nach Westen“, in: *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 44-48. Weitere Teile der Fotostrecke werden uns in anderen Kapiteln noch begegnen.

Dasselbe Foto, das der *Spiegel* in Schwarz-Weiss brachte, veröffentlichte die *Profil* im Juni 1992 in Farbe (Abb. 19).



Abb. 19: *Profil* Nr. 24, 09.06.1992, S. 56.

Die Dachterrasse ist hier in gleissendes Sonnenlicht getaucht, die Kampfszene spielt sich vor einem hellblauen Himmel ab. Die Fassade des Hochhauses rechts im Bild, die in Schwarz-Weiss kulissenhaft im Hintergrund bleibt, lässt sich in der in farbigen Version als Ansicht des Sarajevoer Parlamentsgebäudes identifizieren⁷⁴ – neben den UNIS-Zwillingstürmen das höchste Hochhaus der Stadt und der Ort, an dem der Krieg in der Hauptstadt 1992 seinen Anfang nahm. Möglicherweise ist mit dieser Symbolik zu erklären, weshalb das Foto von den Bildredaktionen all dieser Zeitschriften ausgewählt und wiederholt publiziert worden war.⁷⁵

Über den Bildurheber ist, wie auch in den vorherigen Publikationen, nichts in Erfahrung zu bringen. Die *Profil* setzte das Foto in den Rahmen eines Artikels, der Möglichkeiten und Grenzen einer Intervention sowie die Frage diskutiert, wer in diesem Krieg eigentlich gegen wen kämpft.⁷⁶ Das ist deshalb spannend, weil die Zuschreibungen in den verschiedenen Publikationen unterschiedlich sind: Während es sich laut *Stern* um einen „moslemischen Milizionär“ handelte, untertitelte der *Spiegel* das Foto mit „Kroatischer Kämpfer“.⁷⁷ Ethnisch neutral beschrieb ihn die

⁷⁴ Zu diesem frühen Zeitpunkt der Aufnahme waren die Fenster offenbar noch intakt, im Laufe des Krieges wurde das Gebäude schwer beschädigt.

<https://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/worldnews/9270205/Pictures-of-Sarajevo-15-years-ago-and-today-show-how-the-city-has-changed.html?frame=2221172> (11.04.2018)

⁷⁵ Eine nochmalige Publikation desselben Bildes erfolgte auch im Mai 1993 in der *News*, die sich ebenfalls für die farbige Variante entschied. Vgl. *News* Nr. 20, 19.05.1993, S. 44.

⁷⁶ Vgl. Georg Hoffmann-Ostenhof: „Golfspiele am Balkan?“, in: *Profil* Nr. 24, 09.06.1992, S. 56-59. Interessanterweise wird im Text ein Vergleich zu Kuwait gezogen mit dem Hinweis, dass dort in der Wüste gekämpft worden sei, während man sich hier mitten in dicht besiedeltem und unübersichtlichem Gebiet befände.

⁷⁷ *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 47 bzw. *Spiegel* Nr. 21, 18.05.1992, S. 187.

Profil mit „Guerilla am Dach“.⁷⁸ Aber gerade in der farbigen Version ist an der Uniform des Soldaten das blaue Abzeichen mit den gelben Sternen gut zu erkennen, und seine Zugehörigkeit in den Reihen der bosnischen Regierungstruppen zu verordnen. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass es sich dennoch um einen kroatischen Angehörigen der bosnischen Armee handelt – das *who is who* ist letztlich nicht ganz aufzulösen.

Ein berühmt gewordenes, weil als erstes Bosnienkriegsbild überhaupt mit dem *World Press Photo Award* ausgezeichnetes Gefechtsfoto aus Sarajevo stammt von Michael Persson.⁷⁹ Aufgenommen hatte es der Fotograf laut offiziellen Angaben am 6. April 1992, der *Spiegel* druckte es ein Jahr nach Beginn der Belagerung der Hauptstadt am 5. April 1993 (Abb. 20). Zu sehen ist eine Gruppe von Männern, die sich an ein Fahrzeug mit geöffneten Seitentüren ducken. Am Bildrand angeschnitten lässt sich die Grösse der gesamten Menschenmenge schwer einschätzen, im Bild sind insgesamt zwölf ineinander verschlungene Körper auszumachen – inklusive einem Paar beschuhter Füsse in der linken oberen Ecke; dort scheint sich jemand in das Fahrzeug gelegt zu haben. Die Restlichen knien vor dem Fahrzeug auf dem Boden, zwei Personen halten die Hände an die Ohren gepresst. Dominiert wird die Szene von einem zielenden bzw. schiessenden Soldaten im rechten Goldenen Schnitt, sein Kopf berührt den oberen Bildrand, der Gewehrlauf, von dem Rauch aufsteigt, durchzieht das Bild in der Diagonale. Der Mann trägt eine Kombination aus Uniform und ziviler Kleidung: ein mit dem Abzeichen der bosnischen Armee besticktes Béret, eine nicht näher zu definierende Jacke und *Nike*-Turnschuhe. Sein linkes Auge kneift er zu, mit dem anderen späht er durch das Zielfernrohr der Waffe. Der schiessende Soldat ist der eigentliche Protagonist im Bild, während der links neben ihm sichtbare Mann, der ebenfalls Béret und Waffe trägt und sein verzerrtes Gesicht in Richtung Kamera wendet, sowie die anderen als Nebenfiguren das Bild rahmen. Die Abgebildeten sind „modern“, „westlich“ gekleidet, sie tragen Turnschuhe, Trainings- und Baseballjacken, Jeans und Sonnenbrillen. Der Perspektive nach zu urteilen, befindet sich auch der Fotograf auf dem Boden, auf Augenhöhe mit den abgebildeten Personen, die in diesem Foto ausschliesslich männliche Erwachsene sind.

⁷⁸ *Profil* Nr. 24, 09.06.1992, S. 56.

⁷⁹ Der britische Fotograf gewann 1993 den dritten Preis in der Kategorie *Spot News*. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1993/spot-news/michael-persson> (01.02.2017)



Abb. 20: *Spiegel* Nr. 14, 05.04.1993, S. 176.

In der Form der zeitlichen Verdichtung funktioniert das Bild als Momentdarstellung, d. h. der gesamte Handlungsablauf ist „in einem Moment gespeichert“⁸⁰: Offenbar findet ein Schusswechsel statt, und das Sich-Ducken der Menschen wird als spontane Körperhaltung im Moment physischer Gefahr wahrgenommen, während sich die Blickachsen der Abgebildeten mit dem Sucher der Kamera – d. h. mit der Betrachterin – kreuzen und sie auf diese Weise in das Geschehen einbeziehen. Dieses Zusammenwirken von Körperhaltung, Gestik und Mimik steigert massgeblich die Wirkung des Fotos.

Die Komprimiertheit der Handlung gipfelt in dem durch den Soldaten abgefeuerten Schuss, der mit der fotografischen Aufnahme zusammenfällt; Soldat und Fotograf drücken gleichzeitig ab. Bei den abgebildeten unbewaffneten Zivilisten dürfte es sich derweil kaum um die Angreifer handeln. Vielmehr scheint der bosnische Soldat demnach *zurückzuschliessen* und die Gruppe gegen eine Gefahr zu verteidigen – gegen die Täter, die sich irgendwo links ausserhalb des Bildes befinden. Dazu passt, dass im Gegensatz zu den meisten Schulterblickfotos der Gewehrlauf des schiessenden Soldaten hier entgegen der Leserichtung gewendet ist; im visuellen Code der westlichen Kriegsberichterstattung seien es in der Regel die Guten, die von rechts nach links schiessen, die Bösen schiessen von links nach rechts.⁸¹

Eine diesbezügliche gesicherte Information zum Bildkontext ist dem *Spiegel*-Beitrag nicht zu entnehmen; das Foto erschien rein illustrativ zu einem Artikel, der von Krieg als männlicher

⁸⁰ Hellmold, Warum gerade diese Bilder, S. 37.

⁸¹ So würden in den grossen Dokumentationen der Kriege im 20. Jahrhundert die Alliierten stets von rechts und der Feind von links schiessen. Vgl. Jean Seaton: Why Do We Think The Serbs Do It? The New „Ethnic“ Wars and the Media, in: The Political Quarterly Publishing, Oxford u. a. 1999, S. 254-270, hier S. 267.

Domäne und daraus folgenden Traumata für Veteranen und Deserteure handelt.⁸² Auch auf die Auszeichnung des Fotos wurde nicht verwiesen. Das Archiv von *World Press Photo* gibt Aufschluss: Das Foto lag ursprünglich in Farbe vor (Abb. 21). Der Bildraum ist nach oben erweitert, und im Hintergrund treten ein gelbrottes Strassenschild sowie weitere sich duckende Personen deutlicher hervor als in der schwarz-weißen Version.



Abb. 21: Michael Persson, World Press Photo.⁸³

Als Aufnahmedatum wird auf den 6. April 1992 verwiesen – zwei Tage vor der internationalen Anerkennung der Unabhängigkeit der Republik Bosnien-Herzegowina.⁸⁴ In jenen Tagen fanden in Sarajevo grosse Friedensdemonstrationen statt und mehrere zehntausend Menschen hatten sich vor dem Parlamentsgebäude versammelt, als die friedliche Kundgebung unter Beschuss von Scharfschützen geriet.⁸⁵ Die Bildunterschrift bestätigt die in der Bildanalyse aufgestellte Vermutung, dass es sich um ein Zurückschiessen handelt: Bei den Abgebildeten handle es sich um Demonstranten der Kundgebung, beim Soldaten um einen „Bosnian special forces soldier“ – was immer genau damit gemeint ist, denn militärisch war die bosnische Armee zu jenem Zeitpunkt erst im Begriff, sich professionell zu organisieren.⁸⁶

⁸² Vgl. „Die geborenen Monster. Cheryl Benard und Edit Schlaffer über Männer als Täter und Opfer im bosnischen Bürgerkrieg“, in: *Spiegel* Nr. 14, 05.04.1993, S. 176-185.

⁸³ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1993/spot-news/michael-persson> (10.04.2018)

⁸⁴ Therese Steffen Gerber: Bosnien-Herzegowina, in: Historisches Lexikon der Schweiz, 19.08.2004, <https://beta.hls-dhs-dss.ch/de/articles/032206/2004-08-19/> (01.02.2017)

⁸⁵ Es ist dies eines von zwei existierenden Narrativen über den Beginn der Belagerung Sarajevos; der anderen Version zufolge begannen die Kämpfe in der Stadt mit einem Anschlag durch einen mutmasslichen muslimischen Täter auf eine serbische Hochzeitsgesellschaft im März 1992. Sundhausen, Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, S. 324ff.

⁸⁶ „A group of civilians scramble for cover at a peace demonstration, as a Bosnian special forces soldier takes aim to return the fire of Serbian snipers who have taken up positions on the roof of a hotel. Several people were killed and dozens injured.“ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1993/spot-news/michael-persson> (10.04.2018)

Für seine Teilnahme am *World Press Photo* Wettbewerb verfügte der Fotograf im Übrigen über mehr als eine Variante des Fotos, was seine Wahl für die Publikation im Bildband „BOSNIA 1992–1995“ zeigt (Abb. 22).⁸⁷ Auf den ersten Blick scheint es dasselbe Foto wie oben zu sein, bei genauerem Hinsehen fällt aber auf, dass es ganz kurz vor diesem entstanden sein muss. Denn nicht nur ist der Ausdruck in den Gesichtern ein leicht veränderter: Die in dieser Version hinten rechts in Rückenansicht erkennbare Soldatin – zu sehen sind lediglich Béret und ihr Hinterkopf mit langem braunem Pferdeschweif – fehlt in der preisgekrönten Version. Dort duckt sich die Frau im Zuge des abgegebenen Schusses hinter den schießenden Soldaten. Dieser die Dramatik des Bildes entscheidend steigernde Schuss ist hier nicht sichtbar, der Schusswechsel mit der Gestik und Mimik der Personen aber dennoch im Bild anwesend.



Abb. 22: Michael Persson, in: Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 10.

Als Bildbetrachter ist man in dem Foto mitten im Kampfgeschehen angelangt, in welches auch Unbewaffnete hineingezogen wurden und Zivilisten sich plötzlich zwischen kriegserischen Fronten wiederfanden. Indem es den Moment abbildet, in dem die demonstrierende Menge in Sarajevo Anfang April 1992 unter Beschuss geriet, und der als ein Anfangspunkt des Krieges verstanden werden kann, ist das Foto in jedem Fall ein Dokument der ersten Stunde. Zeitgenössisch fand es zwar erst ein Jahr nach seiner Aufnahme Eingang in die illustrierte Presse, blieb aber letztlich auch aufgrund der Auszeichnung weiterhin medial präsent.⁸⁸

⁸⁷ Vgl. Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 10.

⁸⁸ Das Foto fand in der Retrospektive mehrfache Verwendung, z. B. in der *NZZ Online* im Rahmen eines Artikels über den Beginn der Belagerung vor zwanzig Jahren. Vgl. Cyrill Stieger: „Als die ersten Schüsse fielen. Der Krieg begann während einer Demonstration für den Frieden“, in: *NZZ Online*, 05.04.2012. <https://www.nzz.ch/als-die-ersten-schuesse-fielen-1.16274665> (01.02.2017)

„Untaten live“

Sämtlichen bislang besprochenen Aufnahmen ist gemeinsam, dass unabhängig vom gewählten Bildausschnitt sich das gegnerische Ziel nie als Person mit im Bild befindet. Die gegnerische Seite bleibt stets verborgen und lediglich zu erraten. Anders gestaltet sich dies in einigen Fotos, die den untersuchten Quellenkorpus um einen Bildtypus erweitern: Darstellungen, in denen zwei Seiten gleichzeitig beim Akt der Gewalt abgebildet sind. Vergleichbar mit dem in der Einleitung besprochenen Bild von Ron Haviv aus Bijeljina suggerieren sie meist eine Gegenüberstellung von Opfer und Täter, während die vom Täter ausgeübte Tat im jeweiligen Setting gemeinhin als Untat erscheint.⁸⁹ Dass mediale Gewaltdarstellungen in der Regel in Bewertungskontexte eingebunden sind und jeweils verschiedene Signale darauf hinweisen, ob es sich bei dem Abgebildeten um einen legitimierten Gewaltakt handelt oder nicht, ist eine grundlegende Feststellung in der Medienethik.⁹⁰ Wenn diese Signale im Kontext des Bosnienkrieges meist in dem Gegensatz von unbewaffneten und damit wehrlosen Opfern versus bewaffneten, sich bisweilen betont leger gebarenden und intentional handelnden Tätern bestanden, erscheinen im Grunde fast sämtliche expliziten Darstellungen der direkten Gewaltausübung als illegitim. Die Kriegsfotografen, die die Taten *live* abbildeten, wurden – gewollt oder ungewollt, bemerkt oder unbemerkt – zu Augenzeugen der Szenen der Gewalt. Aufgrund ihrer (u. a.!) dokumentarischen Eigenschaft wurden die unter solchen Bedingungen entstandenen Fotos nach dem Krieg unter Umständen auch zur Aufklärung von begangenen Unrecht hinzugezogen und kamen als Beweisfotos in den Prozessen des ICTY in Den Haag zum Einsatz. In ihrer zeitgenössischen medialen Präsentation hingegen betonten sie vielmehr die grundsätzliche Illegitimität der kriegerischen Gewalt, während sie über die abgebildete Szene wenig Informatives aussagten – nicht selten standen die Fotos diesbezüglich im „luftleeren Raum“. Die mangelhafte Kontextualisierung schmälerte derweil nicht ihre fatale Wirkung: Diese Bilder stehen als krasse Beispiele dafür, wie der eigentliche „Kern-Akt“ des Krieg-Führens, das Gefangennehmen und das Töten von Menschen, visualisiert und in seinem Potenzial zu erschüttern, gleichsam erlebbar gemacht wurde. Da sie jedoch über den genauen Ablauf der abgebildeten Ereignisse kaum informieren und deren Bedeutung nicht klar einzuordnen ist, verwirren sie auch. In dieser Form deuten sie auch darauf hin, dass sich die zeitgenössischen Redaktionen der Zeitschriften bisweilen nicht in der Lage sahen, der Nachfrage nach eindeutigen Informationen insbesondere zur Darstellung der verfeindeten Kombattanten nachzukommen. Sie reagierten dann nicht selten mit krasen Vereinfachungen der teilweise komplizierten und sehr undurchsichtigen Gemengelage – mit der Folge, dass zwar die Schaffung von (ethnischer) Klarheit

⁸⁹ Mit „Untaten live“ ist ein *Spiegel*-Artikel zitiert. Vgl. „Der dümmste aller Kriege“. *Spiegel*-Serie über die jugoslawische Tragödie (I)“, in: *Spiegel* Nr. 28, 06.07.1992, S. 138-149, hier S. 138.

⁹⁰ Petra Grimm: Gewaltdarstellungen, in: Heesen, Handbuch Medien- und Informationsethik, S. 161-169.

vermeintlich gelang, die Fotos aber dafür kaum mehr verlässliche Information transportierten und zu reinen Illustrationen der Gewalt mutierten.

Das bisher Gesagte lässt sich gut an einigen Fotos exemplifizieren. Der *Focus* publizierte im November 1994 über fast eineinhalb Seiten eine Gefangennahme, die viele Fragen aufwirft (Abb. 23). Ein Soldat in Tarnuniform, mit Feldstecher um den Hals und umgeschalltem Gewehr, kniet in einem Kreis von ca. vierzehn bäuchlings am Boden liegenden Männern. Sie sind alle mit den Händen auf dem Rücken gefesselt und liegen mit dem Gesicht im Gras. Ein weiterer Soldat links hinten macht sich gerade an den Handfesseln eines Gefangenen zu schaffen. Direkt hinter ihm ist der Unterleib eines weiteren Soldaten zu erkennen, der mit den Händen in den Hosentaschen auf die Szene zu blicken scheint, während vom Bildrand angeschnitten weitere sieben bis acht uniformierte Soldaten breitbeinig um die am Boden Liegenden herumstehen. Die Gesichter der Gefesselten sind zwar mehrheitlich nicht zu sehen, aber es scheint sich wohl um sehr junge Männer von kaum zwanzig Jahren zu handeln. Dieser Eindruck erhärtet sich beim Betrachten des einen Mannes, der in der rechten unteren Ecke im Profil zu sehen ist und insbesondere bei jenem am linken Bildrand, der den Kopf vom Boden hebend direkt in die Kamera blickt. Jungenhaft nimmt sich auch der neben diesem liegende blonde Mann aus, der ein blau kariertes Hemd trägt – so wie überhaupt alle Gefesselten in ziviler Kleidung daliegen.



Abb. 23: *Focus* Nr. 48, 28.11.1994, S. 294/295.

Der *Focus* druckte das Foto im Rahmen eines Artikels über die Ohnmacht von UNO und NATO im Zusammenhang mit der sogenannten Schutzzone Bihać. Die Bildunterschrift hält fest: „Gefesselt liegen junge Muslime am Boden. Serbische Soldaten haben sie auf dem Vormarsch auf Bihać [sic!] gefangen genommen.“⁹¹ Damit scheint die sich sofort aufdrängende Frage des *who is who* vordergründig geklärt: Serbische Truppen kämpften in Bihać gegen die muslimische Zivilbevölkerung, so die Kombination von Bild- und Textaussage. Irritierend sind jedoch die farbigen Bänder, die an den Schultern der beiden über die Gefangenen knienden Soldaten befestigt sind: Jener im Vordergrund trägt auf seiner linken ein weisses, auf der rechten ein rotes Band. In einem 1993 gedruckten Artikel hat der *Focus* informiert, dass es sich bei diesen Stoffmarkierungen an den Uniformen um Erkennungszeichen für verfeindete muslimische Einheiten handelt, die sich im Nordwesten Bosniens seit Herbst 1993 feindlich gegenüberstanden.⁹² Um sich gegenseitig abzugrenzen, befestigten Abdićs Leute von da an gelbe Bänder an ihren Uniformen, während sich die Angehörigen von Izetbegovićs Regierungstruppen mit roten und weissen Bändern markierten.⁹³

Mit wem also hatte man es in dem Bild tatsächlich zu tun? Waren das wirklich serbische Soldaten oder handelte es sich, gemessen an dem Uniformierten im Vordergrund, nicht eher um Angehörige der bosnischen Armee? Aber wer sind dann die abgebildeten Gefangenen, die Opfer? Der Beitrag lieferte hierzu keine Antworten. Er schien eher darauf gesetzt zu haben, den Bildbetrachter emotional zu ergreifen, was das Foto durchaus tut; aber nicht in erster Linie aufgrund von irgendwelchen Bändern oder in der Bildunterschrift formulierten ethnischen Zuordnungen – vielmehr wird man mit dem direkten Blick des jungen Mannes am linken Bildrand konfrontiert. In der Situation seiner offensichtlich grossen Not wandte er sich der Kamera zu – er suchte den Blick des Fotografen, der sich genau wie die umstehenden Soldaten über die gefesselte Gruppe beugte und Zuschauer einer Szene blieb, deren Ausgang weder aus dem Bild noch dem Text hervorgeht. Was mit den jungen Männern danach geschah, ob man sie irgendwo in Gefangenschaft nahm oder gar erschoss, bleibt ungewiss. Aber zumindest die visuelle Andeutung, dass hier bewaffnete Soldaten gegen (möglicherweise zuvor bewaffnete und dann entwaffnete, möglicherweise aber auch unbewaffnete?) Zivilpersonen vorgehen, bildet einen Verweis auf die grundsätzliche Illegitimität und moralische Verwerflichkeit der dargestellten Gewalt.

⁹¹ P. Freund, P. Gruber, C. Humbs, C. Mascher, N. Rahimpour: „Schutzlos ausgeliefert“, in: *Focus* Nr. 48, 28.11.1994, S. 294-297, hier S. 295.

⁹² In der Region um die westbosnische Stadt Bihać hatten sich der bosnische Muslim Fikret Abdić, Unternehmer und ehemaliges Präsidiumsmitglied in Sarajevo, von Präsident Ilija Izetbegović losgesagt und eine eigene Armee aufgebaut, die er überwiegend aus seinen ehemaligen Angestellten des Konzerns Agrokomerc rekrutierte. Die Waffen beschaffte er sich von Kroaten und Serben und rief im September 1993 von seinem Sitz in Velika Kladuša die „Autonome Provinz“ aus. Vgl. hierzu auch „Kopfgeld ausgesetzt“, in: *Spiegel* Nr. 01, 02.01.1995, S. 102-103, hier S. 102.

⁹³ Vgl. Chris Humbs, Nigel Rahimpour: „Bruderkrieg in Bihać“, in: *Focus* Nr. 46, 15.11.1993, S. 222-224.

So gut wie nichts über die konkrete Situation, in der das folgende Foto extremer Gewaltausübung entstand, erfährt man bei einer Aufnahme, die mehrmals in den Medien auftauchte. Erstmals erschien sie im Juli 1992 im *Spiegel* (Abb. 24). Ein Soldat in Tarnuniform mit um die Hüfte geschnaltem Beutel und einer Zigarette zwischen den Lippen richtet seine automatische Waffe auf einen mit ausgestreckten Beinen am Boden liegenden, zivil gekleideten Mann. Dessen vor den Körper gepresste Hände und Füße scheinen gefesselt zu sein, aus seinem Kopf rinnt eine breite Blutspur über den Betonboden, in der schwarz-weißen Aufnahme sichtbar als ein dunkler, schmaler Fleck. Der Fotograf näherte sich von links oben herab der Perspektive des Schiessenden und fängt in seinem Foto den Schuss aus der Waffe ein. Im Hintergrund ist angeschnitten die Fensterwand einer Häusercke zu sehen, einige Harasse liegen verstreut herum und auf einer niedrigen Wand direkt hinter dem Erschossenen ist ein dilettantisches Graffito mit den Worten „DONNE ŽELA“⁹⁴ angebracht.



Abb. 24: *Spiegel* Nr. 28, 06.07.1992, S. 138/139.

Aufgrund der vom Fotografen gewählten Perspektive nehme ich den suggerierten Moment des Sterbens des am Boden liegenden Mannes aus der Sicht des Täters und damit als Moment des Tötens wahr. Der Fotograf platziert mich als Bildbetrachterin auf der Seite des Mörders, und die drastische Übersicht über die Szene scheint mich zur Zuschauerin, wenn nicht gar zur Mittäterin zu machen. Wer hier wo genau und warum auf wen schießt, bleibt indessen unklar. Der *Spiegel* druckte das Foto zweimal und verwendete jeweils identische Versionen des Fotos, einmal im Juli 1992 und ein weiteres Mal im Januar 1993.⁹⁵ Im Juli sprach die Bildunterschrift von der

⁹⁴ Die Bedeutung der beiden Wörter erschliesst sich nicht in einer Übersetzung, sie ergeben keinen Sinn.

⁹⁵ „Der ‚dümmste aller Kriege‘. *Spiegel*-Serie über die jugoslawische Tragödie (I)“, in: *Spiegel* Nr. 28, 06.07.1992, S. 138-149; „Das Gewissen hat versagt.“ *Spiegel*-Gespräch mit dem Ethnologen Hans Peter Duerr über Kulturverfall und das Unbehagen der Moderne“, in: *Spiegel* Nr. 02, 11.01.1993, S. 170-173, hier S. 173.

„Erschiessung eines Verwundeten durch serbischen Milizionär“ und betonte die „[a]rchaische Grausamkeit“, ohne jedoch dem Opfer eine Ethnie zuzuschreiben (die beiden Personen waren zudem auch durch den Falz in der Heftmitte getrennt und damit ihre Gegnerschaft auch Layout-technisch unterstrichen).⁹⁶ Im Januar 1993, als der Bosnienkrieg im Rahmen eines Interviews mit einem Ethnologen zu kulturellen, sozialen und anthropologischen Fragen als Beispiel für gescheiterte Zivilisierung hinzugezogen wurde, informierte die Bildunterschrift dann über die muslimische Zugehörigkeit des Opfers. Der Täter blieb auch hier ein „serbischer Soldat“, der mangels Zivilisierung zur grausamen Tat schritt, über dessen Motive wir aber darüber hinaus nichts erfahren.⁹⁷ Ebenso in der im November 1994 erneut gedruckten, diesmal farbigen Version der *Bild am Sonntag* (Abb. 25). In der farbigen Aufnahme korrespondiert das Rot des Blutes mit den roten, nichtssagenden Buchstaben an der Wand im Hintergrund. Auch die *Bild am Sonntag* verwies in der Bildunterschrift auf einen „Serben“, der auf einen „sterbenden Moslem“ feuert; „der Schütze raucht, während er auf den hilflosen Menschen schießt“.⁹⁸



Abb. 25: *Bild am Sonntag*, 13.11.1994, S. 35.

Näheres zur Aufnahmesituation bleibt auch hier im Dunkeln. Um eine erhöhte informatorische Bedeutung zu erlangen und als Beweis gelten zu können, benötige ein Bild aber den Nachweis für eine „reale Authentizität der Aufnahmesituation (Standort, Zeit, Beteiligte)“, so Haller. Erst dann belegt es – freilich immer noch „vermittels der subjektiven Kamera-Perspektive des Beobachters“ – „wie sich die Dinge (aus Sicht genau dieser Perspektive) zugetragen haben.“⁹⁹ Diese Informationen sind hier nicht gegeben: Wir erfahren eben nichts über den genauen Ort, die Zeit

⁹⁶ „Der dümmste aller Kriege“. *Spiegel*-Serie über die jugoslawische Tragödie (I)“, in: *Spiegel* Nr. 28, 06.07.1992, S. 138-149, hier S. 138f.

⁹⁷ Die Bildunterschrift lautete „Ermordeter Moslem, serbischer Soldat in Bosnien: Das Zivilisierungsprogramm ist gescheitert.“ Vgl. „Das Gewissen hat versagt.“ *Spiegel*-Gespräch mit dem Ethnologen Hans Peter Duerr über Kulturverfall und das Unbehagen der Moderne“, in: *Spiegel* Nr. 02, 11.01.1993, S. 170-173, hier S. 173.

⁹⁸ Mehr Kontextinformation wurde aber auch in dieser Publikation nicht bereitgestellt. Vgl. Helmut Böger: „Mord vor der Kamera“, in: *Bild am Sonntag*, 13.11.1994, S. 35-36, hier S. 36.

⁹⁹ Haller, *Die Wirklichkeit der Bilder. Authentisch und inszeniert*, S. 35.

und die Beteiligten. Das Foto imitiert gewissermaßen einen Beweischarakter, ohne – abgesehen von der rohen Gewalt – wirklich etwas zu zeigen. Stellt sich die Frage, welche Funktion es in seinem Publikationskontext erfüllen sollte? Sowohl im *Spiegel* als auch in der *Bild am Sonntag* fällt diesbezüglich das jeweilige Arrangement des Fotos auf: Im Rahmen des *Spiegel*-Artikels von 1992 erschien es direkt unterhalb von Ron Havivs Bijeljina-Aufnahme (Abb. 26).



Abb. 26: *Spiegel* Nr. 28, 06.07.1992, S. 138/139.

Man stellte es also einem Bild zur Seite, das ebenfalls eine Gräueltat festhält, live und auf sehr ähnliche Weise: das unbewaffnete, zivile Opfer, über das wir nichts Weiteres erfahren und dem wir beim Sterben zusehen müssen oder können, und der uniformierte und bewaffnete, rauchende und scheinbar beiläufig mordende Milizionär. Die *Bild am Sonntag* publizierte das besagte Foto auf einer Doppelseite zusammen mit mehreren Fotografien von Hinrichtungen (Abb. 27). Es erschien neben Aufnahmen aus Südafrika und Haiti, direkt unterhalb von einem sehr berühmten Foto: der Erschießung eines Vietcongs durch den südvietnamesischen Polizeichef in Saigon, aufgenommen 1968 vom Fotografen Eddie Adams.



Abb. 27: *Bild am Sonntag*, 13.11.1994, S. 35.

Das vielfach ausgezeichnete und in den unterschiedlichsten Kontexten reproduzierte Foto, bisweilen auch bezeichnet als „Der Schuss von Saigon“, gilt als Ikone auch deswegen, weil es von der Frage umrankt ist, inwiefern der Akt des Tötens *vor* der Kamera oder *für* die Kamera stattgefunden hatte – ob sich also dieselbe Szene auch ohne Anwesenheit der Reporter auf diese Weise zugetragen hätte.¹⁰⁰ Die *Bild am Sonntag* versuchte in ihrem kurzen Beitrag die Diskussion zu bündeln, inwiefern ein Fotograf die reine Beobachtung und Dokumentation verantworten könne, oder ob er nicht vielmehr in der Pflicht stünde, helfend einzugreifen.¹⁰¹ In der direkten Gegenüberstellung der beiden Fotos aus Saigon und Nordbosnien wurde hier auf das Bildgedächtnis der Betrachter referiert und die visuelle Darstellung von Hinrichtungen in eine ikonographische Reihe gesetzt: Das Töten, der Mord vor der Kamera, ist ein bekanntes, historisch bereits belegtes und in seiner visuellen Umsetzung etabliertes Phänomen. Es passiert überall auf der Welt, auch in Bosnien. Der Journalismus der 1990er Jahre, die Redakteure von Zeitungen und Fernsehen, hatten sich angesichts solcher Fotos die Frage, ob die Bilder sterbender Menschen den Zuschauern zugemutet werden können, aufs Neue zu stellen. Das in der Presse gezeigte Töten von Menschen konnte zwar an bildliche Vorgänger anknüpfen, was man auch explizit tat – aber es rüttelte gleichzeitig an einem Tabu, wie man in der westlichen Presse (reale) Gewalt darzustellen hatte.¹⁰²

¹⁰⁰ Vgl. hierzu Stephan Schwingeler, Dorothee Weber: Der Schuss von Saigon. Gefangenentötung für die Kamera, in: Paul, Jahrhundert der Bilder, Bd. 2, S. 354-361.

¹⁰¹ Vgl. Helmut Böger: „Mord vor der Kamera“, in: *Bild am Sonntag*, 13.11.1994, S. 35-36.

¹⁰² Grimm, Gewaltdarstellungen, S. 161-169. In den hier untersuchten Pressepublikationen wurden mithilfe von Fotos wiederholt historische Parallelen gezogen. Bilder aus dem Bosnienkrieg wurden insbesondere zu

Diesbezüglich scheint das erste Kriegsjahr des bosnischen Konflikts eine Herausforderung für die Presse gewesen zu sein, denn auch das letzte hier zu besprechende Beispiel tauchte wie die bereits behandelten schon innerhalb der ersten Monate nach Kriegsausbruch 1992 auf. Im vorliegenden Quellenkorpus findet es sich erstmals im *SonntagsBlick* vom 10. Mai 1992 als schwarz-weißes Einzelbild (Abb. 28). Erwin Koch beschrieb das Foto in seinem *Zeit*-Artikel 2004 wie folgt: „Am Anfang ist dieses Bild. Zwei Männer gehen durch eine Strasse, der eine vorn, der andere hinten, die Strasse, eine Sackgasse, ist mit Platten belegt, und die Platten sind voller Sand und Staub, am hellen Tag. Der vorn zieht die Schultern hoch, steif geht er in brauner Jacke und leichten Schuhen, der hinten trägt ein blaues Hemd mit kurzen Ärmeln, das Hemd der Polizei, ein Schlagstock hängt am Gürtel, es war Krieg in Bosnien, der 6. Mai 1992, Vormittag, sie gehen langsam, vorbei an einem Mann, der am Boden liegt, linke Bildecke unten, blutend, tot, einen Arm seltsam verkrümmt, als wollte er sich schützen. Der Hintere hat eine Pistole in der Rechten, Scorpion mit Schalldämpfer, sein Arm ist in eine weisse Binde geschlagen. Neben der Strasse steht ein Haus, das es heute noch gibt, ein altes Haus mit grossen Fenstern, damals nackt, jetzt, zwölf Jahre später, mit Efeu bezogen. Der Hintere richtet seine Waffe auf den Kopf des Vorderen und schießt – [...] Hinrichtung eines Gefangenen, Muslim, wehrlos.“¹⁰³

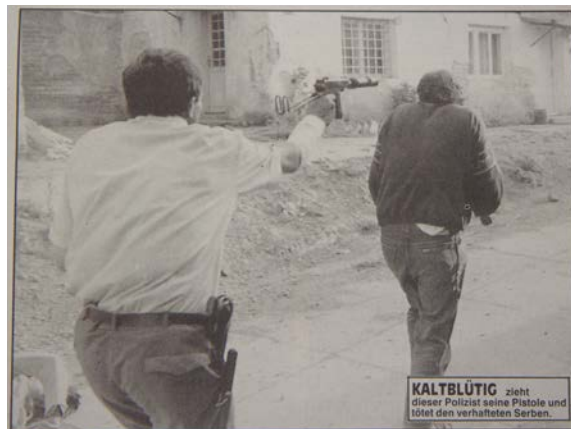


Abb. 28: *SonntagsBlick*, 10.05.1992, S. 7.

Es handelt sich wie bei dem Beispiel davor um die Abbildung einer Hinrichtung, bei der die Kamera dem Täter jedoch über die Schulter schaut. In seinem Artikel hielt der *SonntagsBlick* dazu fest: „Immer noch kein Frieden in Bosnien – im Gegenteil, der Krieg tobt grausamer als zuvor: Auf offener Strasse erschoss ein Polizist kaltblütig von hinten einen Serben. Der Serbe wurde zuvor in einem Dorf nördlich von Brcko [sic!] festgenommen.“¹⁰⁴ Diese verhältnismässig bereits ziemlich

Fotos von Exekutionen im Zweiten Weltkrieg in Beziehung gesetzt. Vgl. z. B. „Der dümmste aller Kriege“. Die jugoslawische Tragödie (III): Der Völkermord von gestern schürt den Völkerhass von heute“, in: *Spiegel* Nr. 30, 20.07.1992, S. 130-138, hier S. 134; Heinrich Jaenecke: „Das grosse Morden“, in: *Stern* Nr. 48, 19.11.1992, S. 158-170, hier S. 159.

¹⁰³ Erwin Koch: „Mörder für zwei Wochen“, in: *Zeit Online*, 25.11.2004, <http://www.zeit.de/2004/49/Adolf/komplettansicht> (20.03.2017)

¹⁰⁴ „Hinrichtung auf offener Strasse!“, in: *SonntagsBlick*, 10.05.1992, S. 7.

präzise anmutende Kontextualisierung deckt sich aber nicht mit anderen Zuschreibungen. 1993 wurde das Foto des serbischen Fotografen Bojan Stojanović von *World Press Photo* in der Kategorie *Spot News* mit dem ersten Preis ausgezeichnet und im Zuge dessen weltweit bekannt. Die Unterschrift zur im Original farbigen Aufnahme lautete „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.“¹⁰⁵

Dass diese Tat in einem Foto festgehalten wurde, sei in Wahrheit ein „Unfall“, das Bild ursprünglich nicht vorgesehen gewesen, so Koch in seinem retrospektiven Artikel. Der Fotograf, „ein Serbe, war von Serben gerufen worden, Werbung für die serbische Sache, Propaganda, einen leeren Sarg sollte er fotografieren, daneben eine Frau, die zum Schein weint: Trauernde Serbin am Sarg ihres unschuldigen, von Muslimen ermordeten Mannes.“ Doch Stojanović sei zu früh zum Termin erschienen und zufällig Zeuge des Verbrechens geworden.¹⁰⁶ Das weltweit veröffentlichte und preisgekrönte Foto war Teil einer ganzen Sequenz; Stojanović hatte mehrmals auf den Auslöser gedrückt und mehrere Fotos der Szene gemacht. Als schwarz-weiße Dreier-Bilderfolge begegnete die Hinrichtung dem westlichen Publikum 1993 in der *Profil* (Abb. 29). Darin ist zu sehen, wie der Niedergeschossene vor den Füßen des Schützen zu Boden geht.



Abb. 29: *Profil* Nr. 23, 07.06.1993, S. 60/61.

¹⁰⁵ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1993/spot-news/bojan-stojanovic> (20.03.2017)

¹⁰⁶ Erwin Koch: „Mörder für zwei Wochen“, in: *Zeit Online*, 25.11.2004.

<http://www.zeit.de/2004/49/Adolf/komplettansicht> (21.03.2017)

In der Presse der bosnischen Republika Srpska sowie in kroatischen Medien kursierte derweil eine andere Theorie: Stojanović habe dem Schützen Geld geboten, damit dieser den Mann vor der Kamera erschieße, um sich selbst die Chance auf eine schockierende, seine Karriere begünstigende Aufnahme zu eröffnen. Vgl. „Skandal: Fotograf ‚Adolfu‘ u Brčkom dao 500 DM da ubije civila kako bi to uslikali“, in: *Prnjavorski.net*, 12.12.2015. <https://prnjavorski.net/skandal-fotograf-adolfu-u-brckom-dao-500-dm-da-ubije-civila-kako-bi-to-uslikao/> (21.03.2017); Snježana Vučković: „Šokantno! Fotograf je ‚srpskom Adolfu‘ dao 500 maraka da ubije nesretnog zarobljenika samo radi fotografije!“, in: *dnevno.hr*, 10.12.2015. <http://www.dnevno.hr/vijesti/regija/sokantno-fotograf-je-srpskom-adolfu-dao-500-maraka-da-ubije-nesretnog-zarobljenika-samo-radi-fotografije-foto-868515/> (21.03.2017)

Genau wie das oben besprochene Erschiessungsfoto (Abb. 27) wurde es von der Bildredaktion der *Profil* explizit zu Adams Saigon-Bild in Beziehung gesetzt. Und auch die Schriftstellerin Slavenka Drakulić griff die Parallele zu der historischen Fotografie aus Vietnam in ihrer literarischen Verarbeitung der Den Haager Prozesse auf: „Ich habe zwei Fotos vor mir, die in der ganzen Welt veröffentlicht wurden. Sie zeigen einen Uniformierten, der einen Gefangenen tötet. Sie erinnern an ein brutales Bild aus dem Vietnamkrieg, wo der Polizeichef in Saigon einen Vietcong aus kurzer Distanz in den Kopf schoss.“¹⁰⁷ Ein letztes Mal vor Kriegsende erschien das Foto schliesslich im Mai 1995 in der *News*, in Farbe und in der von Drakulić erwähnten Kombination der beiden ersten Bilder der Sequenz (Abb. 30).



Abb. 30: *News* Nr. 21, 24.05.1995, S. 70.

Die Bildunterschrift präsentierte das Foto als „Dokument“ und der Artikel dazu thematisierte den offiziellen Gebrauch von Beweisfotos vor dem Internationalen Strafgerichtshof: Stojanovićs Bild wurde dort als Beweismittel gegen den mittlerweile identifizierten Schützen vorgelegt, den zum Zeitpunkt der Tat vierundzwanzigjährigen bosnischen Serben Goran Jelisić, genannt „Adolf“. Das Foto trug mit dazu bei, dass man den Angeklagten im Dezember 1999 zu vierzig Jahren Haft verurteilte.¹⁰⁸

Alle bislang besprochenen Beispiele, ob Gefecht oder direkte vor der Kamera verübte Untat, lassen eine Transformation von Raum erkennen. In dessen visueller Beschreibung liegt ein zentrales Charakteristikum der bosnischen Combat Fotografien begründet: Die zivile Sphäre – u. a. repräsentiert durch private oder öffentliche Räumlichkeiten, aber auch durch Kleidung und Accessoires – wird durch die Präsenz von Waffen und durch die visualisierten Gewalttaten verfremdet und in einen Kriegsschauplatz verwandelt, an dem nicht zuletzt auch der Bildbetrachter

¹⁰⁷ Slavenka Drakulić: Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht, Wien 2004, S. 74.

¹⁰⁸ „Höchste Strafe des Haager Tribunals für Goran Jelisić“, in: *Der Tagesspiegel online*, 14.12.1999. <http://www.tagesspiegel.de/politik/hoechste-strafe-des-haager-tribunals-fuer-goran-jelisić/110676.html> (21.03.2017)

zugegen ist. Der überwiegende Teil der Fotos aus dem Gefecht fing das Kampfgeschehen nicht als Ganzes ein, sondern machte einen Ausschnitt sichtbar, der in der Regel annäherungsweise dem Blickfeld der Bewaffneten entsprach. Fotos von Untaten und Bilder, die Gräueltaten festhielten, nahmen hingegen zwei Gegenüber gleichzeitig ins Visier. Wenn sich dabei jedoch gar nicht zwei kriegführende Seiten gegenüberstehen und es nicht um den Kampf von Soldaten gegen Soldaten oder gar von Armee gegen Armee geht, handelt es sich nicht um Abbildungen einer Gefechtssituation im eigentlichen Sinn. Wir sehen das Vorgehen von Bewaffneten gegen Unbewaffnete.

Sowohl das Foto, das die Gefangennahme der am Boden liegenden jungen Männer abbildet, als auch die beiden Hinrichtungen aus nächster Nähe, setzen Täter und Opfer gleichzeitig ins Bild. Die Kamera war hier unmittelbar anwesend und der Fotograf wurde Zeuge einer Tat, die er fotografisch festhielt. Er fotografierte den Moment des Todes aber nicht aus der Perspektive des Opfers, sondern stand auf der Seite des Täters. Diese isolierte Perspektive überträgt sich auf den Bildbetrachter. Während solche Fotos gegen Ende oder v. a. dann im Nachgang des Krieges als gerichtlich anerkannte Beweise eingesetzt wurden, so wurde in der Betrachtung ihrer zeitgenössischen medialen Publikation deutlich, dass sie im Grunde genau das nicht selbstredend taten – in der widersprüchlichen oder gar fehlenden Kontextualisierung bewiesen sie zunächst gar nichts, was Hüppauf den Gräuelfotos als Eigenschaft attestiert: Sie seien besonders proteisch, also ohne absolute Wahrheit und überaus wandelbar, da ihre Bildhermeneutik mehrdeutig ist. Selbst bei eindeutigen Angaben des Fotografen, so Hüppauf, garantieren sie keine Evidenz.¹⁰⁹ Tun sie es doch, dann handelt es sich im Barthes'schen Sinn um seltene traumatische Fotografien, um Schockfotografien: „Die eigentlich traumatischen Fotografien sind selten, da in der Fotografie das Trauma vollständig auf die Gewissheit angewiesen ist, dass die Szene tatsächlich stattgefunden hat: Der Fotograf musste einfach da sein (so lautet die mythische Definition der Denotation); aber hat man dies vorausgesetzt (was eigentlich bereits Konnotation ist), so ist die traumatische Fotografie diejenige, über die es nichts zu sagen gibt.“¹¹⁰

3.2.2. *Gefechtpause: Darstellung und Selbstinszenierung in der Pose*

Neben den Abbildungen mitten aus dem Gefecht finden sich in den Magazinen und Zeitungen auch zahlreiche Darstellungen von Kämpferinnen und Kämpfern in der Gefechtpause. Dass sich auch in den Fotografien vom suggerierten unmittelbaren Kampfgeschehen Spuren des Posierens finden lassen, und dass auch das unbewusste Sich-Geben einer Person als Pose gelesen werden kann, wurde entlang von Sigrid Schades Thesen bereits ausgeführt. In der Folge stehen aber jene

¹⁰⁹ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 293f.

¹¹⁰ Barthes, *Die Fotografie als Botschaft*, S. 26.

Fotos im Fokus, die ein ganz bewusstes Posieren der Akteure vor der Kamera implizieren. Den Überlegungen liegt die Überzeugung zugrunde, dass die Abgebildeten *sich zeigten*, dass sie sich darüber im Klaren waren, gerade fotografiert zu werden, und sie werden vor dem Hintergrund angestellt, dass der Akt des Fotografieren selbst eine Beziehung zwischen Fotograf und fotografiertem Subjekt voraussetzt, dass der Pose an sich im Spektrum des fotografischen Settings eine besondere Rolle zukommt.¹¹¹ Auf dieser Grundlage lassen sich einige Muster herausarbeiten, die sich für die Visualisierung kriegsführender Akteure jenseits des Gefechts durchgesetzt hatten.

Es fällt auf, dass Angehörige der regulären Armee um einiges seltener Eingang in die visuellen Medien fanden als paramilitärische Verbände.¹¹² Gemessen an der Häufigkeit ihres Auftretens im untersuchten Bildkorpus scheint die illustrierte Presse Fotos irregulärer Milizen deutlich favorisiert zu haben. Deren Darstellung und Selbstinszenierung verpasste dem öffentlich kommunizierten Bild von den Kriegführenden in Bosnien einen prägenden Stempel: Als „nicht-staatliche Akteure“ sind die Paramilitärs in den Fotos meist uneinheitlich gekleidet und posieren in zahlenmässig überschaubaren Gruppen in übertrieben kampflustiger Manier vor der Kamera. Der in Realität zentrale Umstand, dass die Milizen in ihrer Organisation und Befehlsstruktur erwiesenermassen an militärische Stellen angebunden waren und durchaus mit politischer Legitimation agierten, verschwiegen diese Bilder in der Regel. Gleichzeitig disqualifizierten sich die Kämpfenden in ihrer (Selbst-)Darstellung als politischer Akteur vor dem zeitgenössischen Betrachter: So konstatieren Alex Veit und Klaus Schlichte, dass seit dem Ende des Kalten Krieges die „Idee der militanten Opposition“ insbesondere im Westen unpopulär geworden sei, und dass westliche Medien bewaffnete Gruppen überwiegend negativ dargestellt hätten.¹¹³ So dürfte auch die von bosnischen Kriegsakteuren zur Schau getragene „Lust am Krieg“ keineswegs als gerechtfertigt erschienen sein, und ihre Legitimität in der medialen und politischen Öffentlichkeit ist dementsprechend als gering zu werten. Das verdeutlicht sich nicht nur in den Presstexten – die Illegitimität bewaffneter Gruppen wurde auch visuell umgesetzt und die Milizen in der internationalen Sphäre diskreditiert. Aufgrund ihrer sämtliche internationale Normen verletzenden Gewaltpraktiken (was für paramilitärische Organisationen als typisch erachtet werden muss) verwirkten sie sich letztlich die Chance auf externe Unterstützung oder Tolerierung.¹¹⁴

¹¹¹ Schade, *Posen der Ähnlichkeit*, S. 67.

¹¹² Beispielsweise wurde der reguläre „Kroatische Verteidigungsrat“ (HVO) kaum abgebildet, und wenn doch, dann war er nicht klar erkennlich. Es finden sich auch praktisch keine Fotos von JNA-Soldaten.

¹¹³ In der sogenannten Internationalen Gemeinschaft als paramilitärische oder Guerilla-ähnlich organisierte Gruppe offiziell anerkannt zu werden, sei seit dem Kalten Krieg ein Ding der Unmöglichkeit. Vgl. Alex Veit, Klaus Schlichte: *Gewalt und Erzählung. Zur Legitimierung bewaffneter Gruppen*, in: Ferhadbegović, Weissen, *Bürgerkriege erzählen*, S. 153-176, hier S. 169.

¹¹⁴ Ebd., S. 171.

Die explizit für die Kamera posierenden, meist irregulären oder gemischten Kampfverbände wurden von der Presse in Gruppenfotos wie auch in Gefechtspausen präsentiert. Offensichtlich erachtete man sie als besonders geeignet für die Visualisierung der diesem „Balkankrieg“ zugrundeliegenden und im westlichen Kriegsnarrativ stets betonten ideologischen Faktoren. Mittels der Darstellung von halb-staatlichen oder irregulären Einheiten mit nationalistischer bis faschistischer Ausrichtung¹¹⁵ liessen sich ethnisch-kulturelle Spannungen und religiöse Überzeugungen und Fanatismen in eingängige Bilder überführen. Dies mit der Konsequenz, dass die bosnische Kriegsführung vorrangig als ein von bewaffneten Banden und nicht von zentral koordinierten Armeen ausgetragener Konflikt visualisiert wurde. Ökonomische Aspekte und politisch-militärische Agitation traten demgegenüber in den Hintergrund. Die posierenden mobilen Verbände hatten mit der (um die Jahrtausendwende zwar zunehmend sich zersetzenden) Vorstellung vom klassischen Staatenkrieg wenig zu tun. Sie zeugten von einer „neuen Art von Krieg“, der sich durch „Asymmetrisierung und Autonomisierung kriegerischer Gewalt“ auszeichnete, da in ihm nicht mehr gleichartige Gegner aufeinandertrafen, sondern die Kontrolle über das Kriegsgeschehen in die Hände von irregulären und (vermeintlich) unkontrollierten Gewaltakteuren geraten war.¹¹⁶ Deren ideologische Anbindung fand in einem Grossteil der fotografischen Darstellung ihren spezifischen Ausdruck und wurde von den bildgenerierenden Akteuren – den Fotografen, Redakteuren sowie den Abgebildeten selbst – in Szene gesetzt.

Gruppenfotos

Unter den Posen-Fotos stellt das Gruppenfoto die häufigste Form dar, wie die kriegführenden Akteure inszeniert wurden. Dass sich bisweilen auch die Reporter selber mit ins Bild setzten und im Gruppenfoto zusammen mit den Kämpfern posierten, wurde in Kapitel 2 bereits ausgeführt.¹¹⁷ Als Anschauungsbeispiel diene dort u. a. die 1992 veröffentlichte *Spiegel*-Reportage von Clemens Höges und Klaus Mehner, die aus dem kroatischen Klek über die paramilitärische Einheit des Kommandanten „Chicago“ berichteten.¹¹⁸ Neben dem Foto, in dem die beiden Reporter zusammen mit der Truppe posieren,¹¹⁹ illustrierte den Artikel ein weiteres Bild, das fünf junge Milizionäre zeigt (Abb. 31). Lächelnd, frisiert und sichtlich stolz präsentieren sie ihre Waffen. Im Hintergrund lassen Betten einen Schlafsaal erahnen, in dem sie offenbar abgelichtet wurden, an der Wand prangt prominent ein Poster mit der Aufschrift HOS.

¹¹⁵ Sundhaussen, Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, S. 318.

¹¹⁶ Vgl. Münkler, Die neuen Kriege, S. 11.

¹¹⁷ Siehe Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*.

¹¹⁸ Clemens Höges, Klaus Mehner: „Und morgen schon tot“. Neonazis, Abenteurer und Verrückte im kroatischen Heer“, in: *Spiegel* Nr. 39, 21.09.1992, S. 235-246.

¹¹⁹ Vgl. *Spiegel* Nr. 39, 21.09.1992, Inhaltsübersicht bzw. Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren* Abb. 5.



Abb. 31: *Spiegel* Nr. 39, 21.09.1992, S. 235.

Das Poster signalisiert die Zugehörigkeit der jungen Männer zum Kampfverband der HOS (Hrvatske obrambene snage) des kroatischen Nationalisten Dobroslav Paraga; eine an die Kroatische Rechtspartei HSP (Hrvatska stranka prava) angeschlossene und privat bewaffnete, relativ gut ausgebildete Kampftruppe und paramilitärische Formation der kroatischen Armee, die auch in Bosnien im Einsatz war.¹²⁰

In einer leicht anderen Version, aber ebenfalls in Schwarz-Weiss, ist Mehners Foto der Gruppe heute bei *Getty Images* zu beziehen (Abb. 32). Der leicht vergrößerte Bildausschnitt zeigt im Vordergrund einen niedrigen Clutbisch mit darauf abgelegter Pistole, einem überfüllten Aschenbecher und einigen Tassen und Flaschen. Im Hintergrund eine ausgezogene Schlafcouch. Das Bild ist auf den 10. September 1992 datiert, dürfte also damals bei der Erscheinung im *Spiegel* ganz aktuell gewesen sein.¹²¹



Abb. 32: Klaus Mehner, Getty Images.¹²²

¹²⁰ Vgl. Žunec, Kulenović, Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben, S. 384.

¹²¹ Die Jungs werden hier mit Vornamen und Alter genannt: „Croatian Defence Forces (HOS) fighting in the Croatian War of Independence, militiamen, from left Pero (17), Patak (21), Steff (20), Richard M. (18).“ <http://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/croatian-defence-forces-fighting-in-the-croatian-war-nachrichtenfoto/550682363?#croatian-defence-forces-fighting-in-the-croatian-war-of-independence-picture-id550682363> (30.04.2018)

¹²² <https://www.gettyimages.ch/license/550682363> (25.04.2018)

Die jungen Männer, die Höges in seinem Artikel als eine den Krieg feiernde Truppe, als nicht sehr gebildete, meist arbeitslose und mit schiefen Weltbildern ausgestattete Neonazis aus Kroatien, Frankreich, Österreich, Deutschland und Grossbritannien beschreibt, als „Einweg-Soldaten mit mehr Mut als Können“¹²³, inszenieren sich in dem Foto als kampfbereite Männer, frisiert, glattrasiert, mit Sonnenbrillen, Halsketten und grossen Gürtelschnallen in Rambo-Manier. Das entspricht der Art und Weise, wie kroatische Milizen auch in kroatischen und serbischen Medien repräsentiert wurden: In ihrer Untersuchung derselben stellt Sandra Vitaljić fest, dass die kroatische Selbstdarstellung zu einem grossen Teil von der Pop-Kultur beeinflusst war. Im Gegensatz zu den serbischen Gruppen beriefen sich die kroatischen Kämpfer nicht auf historische Heldenbilder, sondern konstruierten für sich eine „neue Identität“, wofür sie sich von populären amerikanischen Kriegsfilmern wie *Full Metal Jacket* oder *Apokalypse now* inspirieren liessen. Ihre Idole waren *Rambo* und andere „unangepasste amerikanische Helden“ im Kampf für Gerechtigkeit. Sie posierten in *Levi's*-T-Shirts, trugen *Ray Ban*-Sonnenbrillen, Stirnbänder oder Bandanas und ungewöhnliche Frisuren mit rasierten Schläfen und Irokesenkamm. Ihre Hymnen seien Lieder wie „Brothers in Arms“ von den *Dire Straits* anstelle folkloristischer Musik, wie sie serbische Gruppen bevorzugt hätten.¹²⁴

Es überrascht demnach nicht, dass sich die meisten Darstellungen serbischer bzw. bosnisch-serbischer Milizen stark von derjenigen der kroatischen bzw. bosnisch-kroatischen unterscheidet. Hinsichtlich ihres bildsprachlichen Habitus sind sich die Fotos zwar sehr ähnlich, zugleich weisen sie aber eine völlig andere Ästhetik auf. Im *Stern* vom März 1993 erschien ein Foto, das einige Bewaffnete zeigt, die sich für das Gruppenbild aufgestellt hatten (Abb. 33). Die neun Männer sind mittleren bis höheren Alters, einige tragen Bart. Hinten als zweite von rechts, fast völlig verdeckt von den Vordermännern, ist das junge Gesicht einer Frau sichtbar. Die Abgebildeten tragen Mäntel und Stiefel, mit denen sie im Schnee stehen, und blicken abgesehen von dem Mann links und jenem hinten in der Mitte direkt in die Kamera. Im Hintergrund leicht hügelaufrwärts ragt eine Ruine aus Backsteinen aus dem Bild hinaus, von der nur noch die Aussenmauern stehen.

¹²³ Clemens Höges, Klaus Mehner: „Und morgen schon tot“. Neonazis, Abenteurer und Verrückte im kroatischen Heer“, in: *Spiegel* Nr. 39, 21.09.1992, S. 235-246, hier S. 235.

¹²⁴ Vgl. Vitaljić, Rat slikama. Suvremena ratna fotografija, S. 43ff.



Abb. 33: *Stern* Nr. 10, 04.03.1993, S. 213.

Fotografiert wurde die Gruppe vom US-amerikanischen Fotografen Thomas Haley, der von 1983 bis 2011 für *Sipa Press* arbeitete.¹²⁵ Die serbischen Kämpfer, als die sie in der Bildunterschrift bezeichnet werden,¹²⁶ sind auch anhand ihrer charakteristischen Kopfbedeckung, der Šajkača, identifizierbar, mit der sie vielfach abgebildet wurden.¹²⁷ So trägt auch von den „serbischen Freischärler[n] bei Sarajevo“, die 1994 einen *Spiegel*-Artikel illustrierten, einer der bärtigen Männer die traditionelle Mütze mit der typischen V-Form, die anderen posieren uneinheitlich teils mit Béret, teils mit Helm (Abb. 34). Ihre Kalaschnikows halten sie im Anschlag, der Mann hinten links hebt drei Finger in die Luft zum „serbischen Gruss“.



Abb. 34: *Spiegel* Nr. 07, 14.02.1994, S. 134.

¹²⁵ Einige seiner Fotos publizierte der Fotograf auch im BOSNIA-Bildband. Vgl. <http://www.warmfoundation.org/member/thomas-haley> und <http://thomashaley.com/bosnia-gallery/> (29.03.2017)

¹²⁶ „Serbische Kämpfer in Bosnien: Kritiker der Luftbrücke befürchten, dass Medikamente und Lebensmittel vor allem ihnen in die Hände fallen“, in: *Stern* Nr. 10, 04.03.1993, S. 213.

¹²⁷ Die Šajkača entstammt ursprünglich den Schiffern auf der Donau, von denen sie im 18. Jahrhundert getragen worden war. Im Königreich Serbien gehörte sie zur Uniform der serbischen Soldaten und blieb auch später ein Identifikationsmerkmal serbischer Soldaten. <https://de.wikipedia.org/wiki/%C5%A0ajka%C4%8Da> (29.03.2017)

Mit den zum Gruss gehobenen drei Fingern kennzeichnet sich die Gruppe klar als eine serbische bzw. bosnisch-serbische.¹²⁸ Die Männer erscheinen nicht wie eine reguläre Armeeeinheit, sondern bilden eine uneinheitliche, bunt zusammengewürfelte Truppe, deren äusserliche Referenzpunkte sich in unterschiedlichen Vergangenheitsschichten überlagerten. Auch Vitaljić stellt für die Selbstdarstellung insbesondere bosnisch-serbischer bzw. serbischer Paramilitärs fest, dass sich diese mit Vorliebe auf ihre kriegerische Tradition beriefen und ungeachtet der Widersprüchlichkeiten je nachdem an die Partisanenzeit oder ihre national geprägte Vergangenheit anknüpften.¹²⁹ Mit den traditionellen Kopfbedeckungen, den dichten Bärten und den teilweise skurrilen Fantasieuniformen¹³⁰ sowie den schweren Waffen und omnipräsenten Patronengürteln entwarfen sie ein Selbstbild, das von den weiteren bildgenerierenden Akteuren wie Fotografen und Bildredaktionen bereitwillig in Szene gesetzt und weiterverbreitet wurde. Auch die in zahlreichen Gruppenbildern insbesondere von serbischen Einheiten visuell entworfener Anachronismus und offene Anlehnung an die Četnik-Bewegung des 19. und 20. Jahrhunderts wurde in der medialen Bilderwelt aufgegriffen. Das geschah nicht zuletzt über die parallele Publikation von historischen Fotografien, die die Ähnlichkeiten besonders nachvollziehbar machten; hierzu exemplarisch ein Foto des Befehlshabers der Četniks im Zweiten Weltkrieg, Dragoljub Mihajlović, erschienen 1992 in dem grossen historischen Rückblick der *Spiegel*-Reportage „Der dümmste aller Kriege“ (Abb. 35).¹³¹



Abb. 35: *Spiegel* Nr. 30, 20.07.1992, S. 130-138, hier S. 132/133.

¹²⁸ Der Drei-Finger-Gruss oder sogenannte Serbische Gruss wurde während des Krieges von den Soldaten als nationales Identifikationsmittel gebraucht. Ursprünglich war er religiös konnotiert und bezeichnete den Eid auf die serbisch-orthodoxe Kirche. https://de.wikipedia.org/wiki/Serbischer_Gru%C3%9F (29.03.2017)

¹²⁹ Vgl. hierzu Vitaljić, *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija*, S. 51ff.

¹³⁰ Vgl. hierzu auch das Foto von Ricardo Herrgott in Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*, Abb. 7.

¹³¹ „Der dümmste aller Kriege“. Die jugoslawische Tragödie (III): Der Völkermord von gestern schürt den Völkerhass von heute“, in: *Spiegel* Nr. 30, 20.07.1992, S. 130-138, hier S. 132f.

Doch damit ist bei Weitem noch nicht die gesamte Bandbreite der Repräsentationen abgesteckt. Ein völlig anderes Erscheinungsbild entwarf die paramilitärische Gruppe um Željko Ražnatović, was sich anhand des wohl überhaupt berühmtesten Gruppenfotos aus dem Bosnienkrieg beispielhaft veranschaulichen lässt. Die mehrfach publizierte Fotografie von Ron Haviv findet sich im untersuchten Quellenkorpus u. a. in Schwarz-Weiss im *Stern* vom 9. Dezember 1993 (Abb. 36). Ein glattrasierter, Béret und Overall tragender, lächelnder Mann im Vordergrund, in seiner rechten Hand eine Waffe, in der linken ein Tigerbaby, das er am Schopf in die Höhe hält und der Kamera präsentiert. Hinter ihm gruppieren sich ca. zehn Bewaffnete mit dunklen Sturmhelmen, alle in dieselben Overalls gekleidet. Das Geschützrohr eines Panzers ragt zwischen den Beinen eines darauf sitzenden Milizen hervor, der Kamera entgegen.



Abb. 36: *Stern* Nr. 50, 09.12.1993, S. 193.

Eine farbige, ansonsten nur leicht abweichende Version erschien ebenfalls 1993 im *Focus* (Abb. 37).¹³² Auch hier füllt die Truppe in militärgrünen Einteilern und, bis auf Ražnatović mit dem Tiger im Vordergrund, alle mit schwarzen Sturmhelmen, den gesamten Bildraum. Im Hintergrund schwingt einer der Milizen die weiss-blau-rote Fahne mit dem Četnik-Emblem.

¹³² In der *Focus*-Ausgabe wurde das Foto zweimal gedruckt: Die grosse Abbildung auf Seite 149 wies man dem Fotografen Haviv zu, eine kleinere, aus einem anderen Winkel aufgenommene Version der Fotografin Alexandra Boulat. Es handelt sich ganz offensichtlich um dieselbe Aufnahmesituation, weshalb es denkbar ist, dass die Gruppe für beide oder evtl. sogar noch mehr Fotografen posiert hat. Vgl. *Focus* Nr. 14, 05.04.1993, S. 6. Es ist ebenfalls gut möglich, dass Boulat und Haviv gemeinsam unterwegs waren, jedenfalls war Boulat während des Krieges als Fotografin im ehemaligen Jugoslawien tätig und wurde 2001 auch Mitbegründerin von Havivs Bildagentur *VII*.

Vgl. <http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1669313,00.html> (29.03.2017)



Abb. 37: *Focus* Nr. 14, 05.04.1993, S. 149.

Haviv schoss das Foto bereits im Herbst 1991 im kroatischen Erdut, wo Ražnatovićs Garde sich in einer ehemaligen Kaserne eingerichtet hatte.¹³³ Den kleinen Tiger soll der Milizenführer für das Foto aus dem örtlichen Zoo „befreit“ oder „entnommen“ haben.¹³⁴ Es handelt sich um die Selbstinszenierung einer einheitlich gekleideten und erwartungsgemäss organisierten Truppe, bis auf den Anführer, der sich nicht scheut, seine Identität zu präsentieren, alle maskiert und dementsprechend anonym, frei von Rechenschaft, schwer bewaffnet und zu allem bereit. Ein fruchteinflössendes Bild, das bezeichnenderweise zwar noch vor Beginn des Bosnienkrieges aufgenommen worden war, das aber vor allem dann 1993 in der Presse auftauchte, als international die konkrete Ahndung von in Bosnien verübten Kriegsverbrechen diskutiert und die Einrichtung eines Strafgerichtshofes angestrengt wurde. Die Fotos eigneten sich durchaus zur Illustrierung von Kriegsverbrechern: Die Gewaltbereitschaft von Arkans Truppe wird nicht nur durch die Waffen

¹³³ Mirko Rudić: „Šta je ostalo od Arkanove garde“, in: *Vreme*, 10.04.2014, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1188784> (03.04.2017)

¹³⁴ Das ist den Bildunterschriften in den weiteren Publikationen des Fotos zu entnehmen: Die Bildunterschrift auf Havivs Website lautet: „Serbian Tiger leader Zeljko Raznatovic or Arkan poses with his paramilitary unit, waving the Serbian flag, and a baby tiger that he liberated from a Croatian zoo in Erdut, Croatia, in the fall of 1991. Arkan’s Tigers were responsible for a large part of the ethnic cleansing that occurred at the beginning of the war in Bosnia.“

<http://www.ronhaviv.com/#s=17&mi=2&pt=1&pi=10000&p=1&a=3&at=0> (25.04.2018)

Die Publikation im BOSNIA-Bildband untertitelt: „Zeljko Raznatovic, better known as Arkan, poses with his paramilitary unit, waving the Serbian flag, and a baby tiger taken from a Croatian zoo in the fall of 1991. Arkan’s Tigers were responsible for much of the ethnic cleansing that occurred at the beginning of the war in Bosnia.“ Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 72f.

und ihr brutales Agieren in der Illegalität – jenseits der Genfer Konvention – durch die Masken impliziert. Sondern sie wird auch in dem groben Anfassen des jungen Tieres (das der Bewegungsunschärfe nach zu urteilen an Arkans Arm sichtlich zappelt) sowie in der Inszenierung des Kanonenrohrs als überdimensionaler männlicher Phallus demonstrativ zur Schau gestellt.

Von Ražnatovičs „Tigern“ gelangten im Untersuchungszeitraum auch andere Fotos in die illustrierte Presse; in einem ebenfalls von Haviv geschossenen Foto posieren sie in einer mit Teppichen ausgekleideten Moschee, eine muslimische Fahne als Trophäe hochhaltend.¹³⁵ Sie stehen auf dem Kasernenplatz von Erdut in militärisch-disziplinierter Manier stramm in Reih und Glied und lassen sich Anweisungen von ihrem „Kommandanten“ geben.¹³⁶ Oder Arkan setzte sich als Hauptfigur in Szene; mal wie oben als Anführer und Kämpfer,¹³⁷ mal milde lächelnd als harmloser Mann, der zufällig eine Uniform zu tragen scheint,¹³⁸ mal als Anzug und Krawatte tragender Politiker am Schreibtisch (ein Schreibtischtäter im wahrsten Wortsinn).¹³⁹ In jedem Fall wird deutlich, wie stark sich diese Form der Selbstdarstellung vom zuvor skizzierten, anachronistisch anmutenden Bild bosnisch-serbischer (Para-)Militärs unterscheidet. Deren (Selbst-)Inszenierung als wilde Horden von bärtigen Četniks scheinen Ražnatović und seine Truppe konterkariert zu haben; die Männer zeigten sich als starke, gewaltbereite, eng zusammengeschweisste und ernstzunehmende Spezialeinheit.

Ähnlich kampf- und gewaltbereit wird die Truppe des serbischen Offiziers Dragan Vasiljković in einer *News*-Reportage vom April 1993 gezeigt. Der Reporter Richard Schneider gibt darin Einblick in das Ausbildungslager des in Australien aufgewachsenen Anführers, der sich „Capetan Dragan“ nannte und in Knin seine paramilitärische Einheit für den Kampf v. a. gegen kroatische Truppen der Krajina drillte.¹⁴⁰ Zur „Kninja“-Miliz gehörten offenbar auch zwanzig Frauen, die Schneider fotografierte: Das Bild zeigt sieben bis acht strammstehende junge Kämpferinnen in Tarnuniformen, die ledernen Gürtel straff um die Taille geschnallt, ihre geradewegs in die Kamera gewandten jugendlichen Gesichter blicken ernst, entschlossen und furchtlos (Abb. 38).

¹³⁵ *Spiegel* Nr. 24, 08.06.1992, S. 5 bzw. <http://100photos.time.com/photos/ron-haviv-bosnia#photograph> (25.04.2018)

¹³⁶ *News* Nr. 09, 04.03.1993, S. 50.

¹³⁷ *News* Nr. 09, 09, 04.03.1993, S. 48

¹³⁸ *Profil* Nr. 23, 01.06.1992, S. 55.

¹³⁹ *News* Nr. 09, 09, 04.03.1993, S. 48 und *News* Nr. 50, 16.12.1993, S. 56.

¹⁴⁰ Schneider agierte für seine Reportage als *embed*: Zwei Wochen lang lebte er bei den Truppen in Knin. Die Grenze zwischen seiner Rolle als Berichterstatter und derjenigen des Mitkämpfers wurde dabei aber gefährlich schmal: Schneider wurde quasi selber ein „Kninja“, um von den Soldaten akzeptiert zu werden: Er kleidete sich in Uniform und Béret, nahm an den Übungen teil und fuhr mit an die Front. Im Gegenzug erhielt er einen tiefen Einblick in die Ausbildung und den Kriegsalltag der „Eliteeinheit“. Vgl. Richard Schneider: „Unter Kninjas“, in: *News* Nr. 16, 22.04.1993, S. 52-56.



Abb. 38: *News* Nr. 16, 22.04.1993, S. 54.

Anders als die männlichen Kninjas oder als die Truppe Arkans auf dem Panzer erwecken die Frauen in Schneiders Foto nicht den Eindruck eines kampfes- oder gar mordlustigen Haufens. Es werden hier auch keine Waffen zur Schau gestellt. Die Soldatinnen erscheinen vielmehr als gedrillte, disziplinierte und gehorchende Elitekampftruppe.

Weniger stark posierend und weniger wohlgeordnet wurden 1992 drei bosniakische Soldatinnen in Pofalići bei Sarajevo abgelichtet. Das Gruppenbild des norwegischen Fotografen Morten Hvaal erschien im November 1992 in der Rubrik *Funkbild der Woche* im Wiener *Falter* (Abb. 39):¹⁴¹ Die drei Frauen in Tarnjacken, alle schätzungsweise zwischen Mitte zwanzig und Mitte dreissig Jahre alt, stehen bzw. sitzen an einer Böschung vor einer ruinenartigen Hauswand, in der ein grosses Loch prangt. Die beiden hinteren tragen ihr langes Haar offen, die vorderste Frau hat es zum Pferdeschwanz gebunden und trägt ein schmales Stirnband mit eingestickten heraldischen Lilien. Sie blicken alle in Richtung des linken Bildrands, zwei mit ernster Miene und leicht zusammengekniffenen Augen, die mittlere mit einem Lächeln.



Abb. 39: *Falter* Nr. 45, 06.11.1992, S. 7.

¹⁴¹ Der Dokumentarfotograf Morten Hvaal fotografiert Konflikte in der ganzen Welt, u. a. auch in den 1990er Jahren in Bosnien. <https://www.100norwegianphotographers.no/morten-hvaal>; <http://www.warmfoundation.org/member/morten-hvaal> (26.04.2018)

Die Soldatinnen sind aufgrund des Lilienemblems als Angehörige der bosnischen Armee identifizierbar. Für die Betrachterin erscheinen sie um einiges nahbarer als Vasiljkovićs Kninja-Soldatinnen, fast schon sympathisch. Gleichzeitig geht aus der dazugehörigen Agenturmeldung, die in der *Funkbild*-Rubrik üblicherweise mitabgedruckt wurde, hervor, dass Frauen keineswegs harmlos sind, sondern dass die weibliche Armeeeinheit, der sie angehören, das Ansehen guter Kriegerinnen genieße.¹⁴²

Morten Hvaals Foto findet sich auch abgedruckt im BOSNIA-Bildband (Abb. 40). In dieser Version blicken die Frauen nicht mehr alle in dieselbe Richtung; die hintere streicht sich gerade mit einer Handbewegung die Haare aus dem Gesicht, während sich die mittlere Frau ihr zuwendet. Die gegenüber der *Falter*-Publikation viel bessere Druckqualität lässt auch Details wie den Schmuck der Frauen und ihre lackierten Fingernägel erkennen.



Abb. 40: Morten Hvaal, in: Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 20/21.

Die Bildbeschriftung im Bildband weist darauf hin, dass sich die Gruppe vor ihrer zerbombten Basis befinde, sowie dass viele der rekrutierten Frauen Witwen verstorbener Soldaten gewesen seien.¹⁴³ Diese Informationen unterstreichen gewissermassen die visuell umgesetzte Nahbarkeit der

¹⁴² Die Beschriftung ist am Rande angeschnitten. Sie lautet: „SARAJEVO, BOSNIA-HERZEGOVINA, Oct. 29 – WOMAN FIGHTERS – Three unidentified members of the Bosnian Army’s women [...] unit take a break in training at their base in Sarajevo’s northern suburb Pofalici Thursday. The unit does regular combat [...] and the women have a reputation for being fierce fighters. (AP PHOTO, morten hvaal)“, *Falter* Nr. 45, 06.11.1992, S. 7.

¹⁴³ Die Bildunterschrift lautet: „Members of the Bosnian government Army’s female unit, the Bluebird Brigade, at their bombed-out base near Sarajevo. Many of the recruits were widows of soldiers who had been killed in the war. October 10, 1992 (Morten Hvaal)“, Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 21.

Genau wie für viele Männer stellten auch für die Frauen geschürter Hass, Nationalismus und Kampfeslust Beweggründe für den Griff zur Waffe dar. Einige schlossen sich aber sicherlich auch aus schierer Not und infolge des Kriegstodes der Ehemänner, Kinder oder Eltern den kämpfenden Einheiten an. Vgl. auch Bettina Musall: „Der Krieg der Frauen“, in: *Spiegel* Nr. 01, 03.01.1994, S. 106-110; Anna Bauer: „Frauen an der Front“, in: *Wiener Zeitung*, 14.06.2015.

https://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/vermessungen/756984_Frauen-an-der-Front.html (26.04.2018)

Frauen und heroisieren die Soldatinnen dahingehend, als dass sie sich offensichtlich gegen jemand verteidigen, nachdem sie ihre Männer im Krieg verloren haben – das macht sie trotz ihrer Waffen und ihrer Teilnahme am Krieg anschlussfähig für einen mitfühlenden Blick. Im westlichen Diskurs wurde den Frauen in erster Linie Hilflosigkeit und die Rolle der unschuldigen Opfer, die unter organisierter Vertreibung, Mord und Massenvergewaltigungen litten, zugewiesen.¹⁴⁴ Dass Frauen aber nicht zwingend ohne Waffenkenntnisse waren und sich durchaus an den Kriegshandlungen beteiligten, blieb medial ein Randthema.¹⁴⁵ Zwar gehöre das Sujet der Präsenz von Frauen im Bereich des Militärischen zumindest als Randthema zur fotografischen Kriegsberichterstattung seit ihren Anfängen dazu.¹⁴⁶ Und de facto waren Frauen im Krieg im ehemaligen Jugoslawien offenbar durchaus vertreten.¹⁴⁷ Jedoch finden sich in der untersuchten Presse insgesamt weniger als zehn Fotos bewaffneter und an Kampfhandlungen teilnehmender Frauen. Unter diesen wenigen Bildern sind dasjenige der Serbinnen aus Knin sowie der bosnischen Soldatinnen der „Bluebird Brigade“ die einzigen, die Frauen als ernstzunehmende Angehörige organisierter Militäreinheiten in den Blick nehmen. Die anderen Fotos illustrieren die weibliche Teilnahme – insbesondere von Bosnierinnen – am Krieg entweder, indem sie auf die privat organisierte Bewaffnung von Zivilistinnen verweisen,¹⁴⁸ oder sie versetzen sie in einen explizit sexualisierten Kontext.¹⁴⁹

Mühsiggang

Insgesamt blieb, und das überrascht kaum, die Bilderwelt der in Bosnien kriegführenden Akteure eine männlich geprägte Domäne. Die Art und Weise ihrer Darstellung und Selbstinszenierung lässt sich neben den posierten Gruppenportraits auch in zahlreichen Pressebildern pausierender,

¹⁴⁴ Vgl. hierzu Kapitel 4 *Ikonographie der zivilen Not*.

¹⁴⁵ Im Zweiten Weltkrieg hatten ca. 100'000 Frauen auf Seiten der Partisanen gegen die deutsche Wehrmacht gekämpft. Die 1945 aufgestellte jugoslawische Volksarmee schloss dann jedoch Frauen aus, obgleich die jugoslawische Verfassung die Möglichkeit festhielt, im Kriegsfall auf weibliche Beteiligung zurückzugreifen. Seit 1976 war gesetzlich verankert, dass Frauen auch in Friedenszeiten zu Übungen einberufen werden konnten. Die jugoslawische Armeeführung setzte sie in der Folge im Sanitätswesen, im technischen Dienst oder in der territorialen Verteidigung ein. Ab Mitte der 1970er Jahre arbeiteten 2500 Soldatinnen bei den jugoslawischen Streitkräften, ihre Zahl sollte in der Folge stark gesteigert werden. Vgl. Franz W. Seidler: *Frauen zu den Waffen? Marketenderinnen, Helferinnen, Soldatinnen*. Geschichte und Bestandsaufnahme, Koblenz u. a. 1978, S. 240.

¹⁴⁶ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 184.

¹⁴⁷ Gemäss 1994 vom kroatischen Verteidigungsministerium angestellten Schätzungen sollen fünf Prozent der im ehemaligen Jugoslawien kämpfenden Soldaten weiblich gewesen sein. Vgl. Bettina Musall: „Der Krieg der Frauen“, in: *Spiegel* Nr. 01, 03.01.1994, S. 106-110, hier S. 106.

¹⁴⁸ Z. B. der *Stern* in dem Foto eines bewaffneten jungen Mädchens mit seinem Vater: *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 47 oder zweier junger, bewaffneter Frauen, die durch einen Sarajevoer Schützengraben pirschen: *Stern* Nr. 39, 23.09.1993, S. 61 bzw. *Spiegel* Nr. 01, 03.01.1994, S. 106. Die *Weltwoche* zeigte die Darstellung eines „Flintenweibs“: eine ältliche Bauernfrau vor Pferd und Karren, mit einer Kalaschnikow in der Hand. Vgl. *Weltwoche* Nr. 39, 28.09.1995, S. 17.

¹⁴⁹ Der *Spiegel* druckte das Foto zweier uniformierter Frauen mit Waffe, hinter ihnen an die Hauswand gemalt sind ein riesiger Penis und ein nackter Frauenkörper: *Spiegel* Nr. 01, 03.01.1994, S. 110.

ausruhender Kämpfer untersuchen. Ihr „Müssiggang“, wie ich die explizit zur Schau gestellte Gefechtpause in der Folge nennen will, wurde unterschiedlich visualisiert: Zum einen wurden insbesondere kroatische bzw. bosnisch-kroatische Einheiten gezeigt, die die Anwesenheit der Kamera in Gefechtpausen dazu nutzten, Waffen und damit auch nicht selten die eigene Gewaltbereitschaft, Schlagkraft und Kriegseuphorie zu demonstrieren. Zum anderen findet man den vorwiegend serbischen oder bosnisch-serbischen Krieger ganz im Stile des „*genre militaire*“ beim Ruhen im Schatten, am Lagerfeuer, beim Essen und Trinken oder Musizieren porträtiert.¹⁵⁰ Die an derart traditionelle ikonographische Muster anknüpfenden Soldatenbilder inszenierten den Krieg im typischen Genrestil vormoderner Kriege: Sie zeichneten ihn in gleichsam pittoresker Manier als idyllisches, „gesellig-gemütliches Unternehmen“ – mit dem industrialisierten Krieg des 20. Jahrhunderts scheinen die darin abgebildeten Soldaten (noch) nichts gemein zu haben.¹⁵¹ Bosnisch-muslimische Paramilitärs und Freischärler haben hingegen keine umreissbaren Darstellungsmuster geprägt und Fotografien solcher Einheiten fehlen im untersuchten Quellenkorpus fast gänzlich.¹⁵²

Für den zeitgenössischen westlichen Konsumenten dieser Pressebilder dürfte jedenfalls weder die eine noch die andere Darstellungsweise der kriegführenden Seiten eine breitere Identifikationsfläche angeboten haben. Insgesamt weckten sie den Eindruck eines auf sich bezogenen Konflikts wildgewordener und fanatischer Kriegsparteien, der mit dem Resten Europas, welches seit mehr als fünfzig Jahren keinen Krieg mehr erlebt hatte, wenn überhaupt, so höchstens am Rande zusammenhängt. Wenn von der europäischen Presse (und Politik) visuell und wörtlich als „Bürgerkrieg“ deklariert, blieb die Bedeutung der Verantwortung von kroatischer und serbischer Staatsführung sowie der internationalen Parteinahme marginalisiert. Als Bruderkrieg und Kampf ohne vorausgehende Kriegserklärung, ohne militärische Logik und Strategie, ohne klare Frontverläufe und vor allem ohne reguläre Armee liess sich der Krieg in Bosnien als eine innerstaatliche Angelegenheit deklarieren.¹⁵³ Für das Publikum in Deutschland, in Österreich und in der Schweiz wurde er bildlich so aufbereitet, dass man zwar wohl einen Einblick in die Grausamkeit des Kriegsgeschehens erhielt, die strategischen und ökonomischen Interessen im Einzelnen aber kaum nachvollziehbar wurden.

Dieser Befund lässt sich mit der Einsicht erhärten, dass in den Fotos die Kriegsparteien oftmals kaum auseinanderzuhalten waren. Die komplizierte Gemengelage und die Schwierigkeit des *who is who* wurde bereits mehrfach erwähnt, aber der Vergleich einzelner Pressebilder macht

¹⁵⁰ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 182.

¹⁵¹ Ebd., S. 64 und S. 99.

¹⁵² Auch in den Texten waren von bosnisch-muslimischen Truppen verübte Brandschatzungen, Plünderungen und Hinrichtungen viel seltener Thema.

¹⁵³ Richter, *Journalisten zwischen den Fronten*, S. 87ff.

deutlich, dass die visuelle Darstellung der Kämpfenden bisweilen nicht nur verwirrt, weil die Abgebildeten nicht klar zuzuordnen und die Fotos zeitlich nicht auf dem aktuellsten Stand waren. Ihre Untersuchung zeigt auch, dass es gelegentlich sowieso zweitrangig war, wer genau auf dem Bild zu sehen war. Nicht selten scheinen die Redaktionen und Bildredaktionen die Fotos mehr oder minder beliebig herausgegriffen zu haben, um ihre Geschichte zu erzählen.¹⁵⁴

Im November 1994 erschien in der *Weltwoche* das Foto einer Gruppe Soldaten auf einer sonnigen Waldlichtung (Abb. 41). Im Vordergrund hocken fünf Männer, der eine dreht der Kamera den Rücken zu und scheint zu den anderen zu sprechen, die stützen ihre Ellenbogen auf die Knie, einer zieht an seiner Zigarette, die Hände im Schoß gefaltet. Dahinter sitzen und liegen drei weitere Kämpfer, einer steht rechts daneben und hebt seinen rechten Arm in die linke Bildrichtung. Die meisten sind bärtige Männer, einige mit Šajkača auf dem Kopf, unmissverständlich serbische Soldaten also.



Abb. 41: *Weltwoche* Nr. 46, 17.11.1994, S. 15.

Über den Fotografen oder gar die Aufnahmesituation ist in der Pressepublikation nichts in Erfahrung zu bringen. Das Bild fällt aber durch seine Komposition auf: Zu sehen ist eine dem Kriegsalltag entnommene Szene von auf einem bewaldeten Hügel sich ausruhenden, anonymen Kämpfern. Ihrem Aussehen nach und in ihrer Pose – siehe insbesondere die statuenhafte Geste des stehenden Mannes hinten sowie derjenige im mittleren Vordergrund, mit der explizit dem Sprecher zugewandten Haltung – scheint die Gruppe einem Genrebild entnommen.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Die Fotos wurden wiederholt gedruckt und waren nicht selten dem konkreten Kontext enthoben. Hinsichtlich der Identifizierung von Abgebildeten waren die Bildlegenden oft unklar oder gar offensichtlich falsch.

¹⁵⁵ Die Genremalerei hatte im 19. Jahrhundert die Form des Kriegsgemäldes massgeblich beeinflusst. Frank Becker: Deutungswaffen und Leitbilder. Die Bildwelt des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71, in: Paul, Visual History, S. 114-133, hier S. 126.

Wir wissen nicht, ob es sich hier um einen zufälligen Treffer handelt oder ob der Fotograf oder die Fotografin die Abgebildeten für die Aufnahme gezielt arrangiert hat. Fest steht, dass im untersuchten Bilderkorpus ähnliche Szenen zu finden sind, und dass diese über die Jahre hinweg keinen merklichen Wandel erfahren, sondern in ihren ikonographischen Mustern konstant bleiben. Die paramilitärischen Einheiten sitzen in historistisch anmutenden Fantasieuniformen und schwer bewaffnet um das Lagerfeuer,¹⁵⁶ sie lehnen sich rauchend und mit der Kalaschnikow im Anschlag an einen Baumstrunk,¹⁵⁷ sitzen Rücken an Rücken aneinander angelehnt im Gras, mit einem Blätterkranz als Tarnung auf dem Kopf und lächelnd ihre Waffen präsentierend,¹⁵⁸ oder sie liegen auf dem Waldboden und wenden ihre kriegsbemalten Gesichter der Kamera zu.¹⁵⁹

Wird die ganze Prozedur redaktioneller Bildauswahl mitgedacht, so wird die spätestens auf Redaktionsebene der Zeitschriften bewusst geschaffene Inszenierung der Kämpfer in dem sie umgebenden Wald, in der wilden, unberührten Landschaft deutlich. So zeigte die letztlich in der *Weltwoche* gedruckte Darstellung der gemütlich anmutenden Szenerie die Männer als einfache „Handwerker-Soldaten“, wie sie auch in Soldatenbildern und Kriegsfotografien des 19. Jahrhunderts zu finden sind; eine Darstellungsform, die bis in den Zweiten Weltkrieg anhielt.¹⁶⁰ Im Bosnienkrieg wurde diese Bildwelt mit ihren überholt geglaubten Konventionen zumindest in Ansätzen wiederbelebt, was den Fotos eine Aura des längst Vergangenen verlieh. Insbesondere erwies sich das Bild des serbischen Freischärlers als anschlussfähig für den anachronistischen Diskurs: In den Darstellungen serbischer Milizen wiederholten sich Muster bereits vorhandener Narrative. Die angebliche Wildheit und Heimtücke serbischer *Komitas* (Freischärler) tauchte schon in der antiserbischen Propaganda des Ersten Weltkriegs auf, und Anton Holzer weist darauf hin, dass diese oft als „Banden“ bezeichnet wurden, die ausserhalb des Kriegsvölkerrechts stünden.¹⁶¹

Für ein grundsätzlich mit „Balkan“ konnotiertes Bildrepertoire darf überdies eine westliche Sehgewohnheit als bereits vorhanden erachtet werden, wie Martina Baleva in ihrer Studie zu den Darstellungskonventionen von *Baschibozuks* im 19. Jahrhundert nahelegt: Die mit „kranker Kopf“ übersetzbaren, irregulären Söldner der osmanischen Armee zumeist muslimischen Glaubens wurden in der westlichen illustrierten Presse „zuerst pittoresk konnotiert, danach als blutrünstige

¹⁵⁶ Vgl. *Spiegel* Nr. 18, 03.05.1993, S. 158.

¹⁵⁷ Vgl. *Facts* Nr. 41, 12.10.1995, S. 54.

¹⁵⁸ Vgl. *Stern* Nr. 30, 16.07.1992, S. 16, auch *Spiegel* Nr. 17, 24.04.1995, S. 161.

¹⁵⁹ Vgl. *SonntagsBlick*, 24.04.1994, S. 4.

¹⁶⁰ Vgl. Paul, *Bilder des Krieges*, S. 64 und S. 99.

¹⁶¹ Auf Vorwürfe, unter der serbischen Zivilbevölkerung Massaker angerichtet zu haben, reagierte die österreich-ungarische Kriegsführung denn auch nicht mit Gegenbeweisen, sondern entgegnete, dass die feindliche Haltung der Bevölkerung und die bewaffneten Freischärler ein hartes Vorgehen notwendig gemacht hätten. Vgl. Anton Holzer: *Augenzeugen. Der Krieg gegen Zivilisten. Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg*, in: Ders. (Hrsg.): *Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, H. 85/86, Jg. 22 (2002), S. 45-74, hier S. 49 und Anm. 37 auf S. 70.

Menschenbestie des Balkans dargestellt“. Zwar sei historisch keine homogene Gruppe der Baschibozuks auszumachen, aber dennoch galt es den Typus einschlägig zu bebildern und „visuell zu entwerfen“. Als seine Kennzeichen in den Darstellungen identifiziert Baleva nebst dem Turban als Ausdruck seines religiösen (muslimischen) Fanatismus in erster Linie die Tatsache, dass er bis unter die Zähne bewaffnet ist, was seine Grausamkeit zum Ausdruck bringe (Abb. 42).¹⁶²



Abb. 42: Abbildung eines Baschibozuks, abgedruckt in: Baleva, Bulgarien im Bild.¹⁶³

Davon abgesehen, dass es sich in diesem Kontext um das Bild muslimischer Kämpfer handelte, liesse sich anschliessend an diese Überlegungen konstatieren, dass eine orientalistische Perspektive fortgeschrieben wurde. Überspitzt: Was für den westlichen Blick im 19. Jahrhundert die Baschibozuks, waren am Ende des 20. Jahrhunderts die serbischen Freischärler in Bosnien. Während sämtlicher Kriegsjahre prägten sie als kriegsbegeisterte, blutrünstige, barbarische und stets schwer bewaffnete Bestien das Bildrepertoire der illustrierten Presse, was u. a. ein Beispiel aus dem *SonntagsBlick* vom Mai 1994 belegt (Abb. 43). Das schwarz-weiße Foto eines nicht genannten Fotografen zeigt einen jungen Mann in Tarnanzug, der mit schwerem Patronengürtel um den Hals und an der Hüfte baumelnder Handgranate der Kamera einen aufgespiessten Totenschädel präsentiert. Den Blick leicht abgewandt scheint er zu lächeln, während er in gleissendem Sonnenlicht vor einer Böschung posiert.

¹⁶² Baleva, Bulgarien im Bild, S. 93ff. Baleva weist auch darauf hin, dass ungeachtet der historischen Tatsache, dass sich Baschibozuks vornehmlich aus verarmten Bevölkerungsschichten und aufgrund existenzieller Not rekrutierten, das auf ihn bezogene Klischee vom religiösen Fanatiker und daraus resultierender Bestialität erfolgreich Karriere machte.

¹⁶³ Baši-buzuki v boju (Grav. A. Daugel) (Baschibozuks im Kampf. Holzstich A. Daugel), in: Illjustririvannaja hronika vojny 1, Nr. 47, 1877, S. 376. Baleva, Bulgarien im Bild, Abbildung 74.



Abb. 43: *SonntagsBlick*, 08.05.1994, S. 13.

Der vergnügte Gesichtsausdruck des Abgebildeten – in der Bildunterschrift als „stolz“ bezeichnet – konterkariert seine makabre Geste, und angesichts dieser Bildsprache erübrigt sich im Grunde die im Text mit „Abstossend!“ vorgenommene Wertung.¹⁶⁴ Wie im 19. Jahrhundert der Baschibozuk für die Presse zu einer Projektionsfläche für das Bestialische und Exotische gleichermaßen avanciert war, mit dem die „kollektive Fantasie des heimischen Publikums vom Balkan [...] genährt“ wurde,¹⁶⁵ schrieben solche Fotos v. a. serbischer Söldner derartige orientalistische Diskurse fort. Es gehörte auch zum Bild des Baschibozuks, dass er, wenn er nicht gerade mit Rauben und Morden beschäftigt war, in unnützer Musse verharrte. Der im „dolce far niente bosnischer Begs“ verwurzelte Müssiggang und die Faulenzerei wurde zu einer konstituierenden Eigenschaft in den stereotypen Darstellungen.¹⁶⁶

In der Bosnienberichterstattung der 1990er Jahre begegnen uns auch die serbischen Kämpfer beim gemütlichen Beisammensein in der Kampfpause. Der *Spiegel* publizierte im Juni 1992 ein Foto zweier Milizionäre, die unter einem Baum in einer Blumenwiese sitzen, der eine streicht die Fidel, während der andere seine Beine von sich streckt und lachend zu ihm hinüberschaut (Abb. 44). Er trägt Sonnenbrille und Dreitagebart, um die Brust hat er einen gekreuzten Patronengürtel geschnallt, den Arm stützt er lässig auf sein neben ihm im Gras stehendes Maschinengewehr. Der Baum breitet seine Äste wie ein schützendes Dach über die beiden aus, im Hintergrund verschwindet eine flache Landschaft in der Unschärfe.

¹⁶⁴ „Abstossend! Ein Serbe trägt stolz den Schädel eines Moslems mit sich.“ *SonntagsBlick*, 08.05.1994, S. 13.

¹⁶⁵ Baleva, Bulgarien im Bild, S. 94.

¹⁶⁶ Ebd., S. 95.



Abb. 44: *Spiegel* Nr. 24, 08.06.1992, S. 159.

Das hier gezeichnete Idyll, das friedliche Musizieren auf dem filigranen Instrument sowie das harmlose Aussehen der beiden Männer stehen in scharfem Kontrast zu Tarnuniform, Munition und Waffen. Der Widerspruch wird zusätzlich von der Bildunterschrift hervorgehoben, die von „Serbische[n] Freischärler[n] in Kampfpause“, deren Morde „mit Billigung Belgrads“ geschehen, spricht.¹⁶⁷ Das gemeinsame Musizieren als Ausdruck von Müsiggang und „süßem Nichts-Tun“ ist Motiv mehrerer Fotos.¹⁶⁸ Zu einem solchen bildsprachlichen Duktus, der Krieg als Zeitvertreib und Abenteuer präsentiert, gehört auch das gemeinsame Trinken.¹⁶⁹ So erschien ebenfalls im *Spiegel* im Sommer 1992 das schwarz-weiße Foto einer Gruppe von am Boden sitzenden Bewaffneten (Abb. 45). Im Vordergrund ein Soldat und eine Soldatin, die in ihrer Rechten beide einen Gewehrlauf halten. Die Frau mit Soldatenkappe trinkt aus einer Bierflasche, während sie kumpelhaft ihren Arm auf die Schulter des lächelnden Uniformierten neben ihr aufstützt. Der bärtige Mann trägt ein mit einem Spinnennetz bedrucktes Tuch um den Kopf und nietenbeschlagnene Lederhandschuhe, auf seinem linken Ärmel prangt das Abzeichen der paramilitärischen Formation HOS (Hrvatske obrambene snage). In der Mitte hinter den beiden blickt ein junger Mann in Denkerpose unmittelbar in die Kamera.

¹⁶⁷ „Serbische Freischärler in Kampfpause: Morden mit Billigung Belgrads“, *Spiegel* Nr. 24, 08.06.1992, S. 159.

¹⁶⁸ *Spiegel* Nr. 43, 19.10.1992, S. 200; *Profil* Nr. 30, 24.07.1995, S. 42f.

¹⁶⁹ Vgl. auch *Du*, Mai 1993, S. 43.



Abb. 45: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 119.

Die gesamte Grösse der Gruppe ist nicht abzuschätzen, weil der Bildrand sie anschneidet. Es ist auch nicht zu sagen, ob es sich bei allen Abgebildeten um Angehörige der ultranationalistischen HOS handelte. Auffällig ist aber ihre Inszenierung, die sich von den bisher besprochenen Abbildungen serbischer Freischärler deutlich unterscheidet. Es befindet sich zum einen prominent eine Frau mit im Bild, die sich mit ihrer Waffe unter die Soldaten mischt, mit denen sie sich kameradschaftlich verbunden zeigt. Obgleich das Sujet der bewaffneten Kriegerin Teil der Bilderwelt bereits der Französischen Revolution und der Barrikadenkämpfe der Pariser *Commune* sowie des Spanischen Bürgerkriegs war und auch im Zweiten Weltkrieg insbesondere in der Figur der bewaffneten Rotarmistin auftauchte, dürfte sie für den westlichen Betrachter der 1990er Jahre einigermaßen exotisch gewesen sein.¹⁷⁰ Zum anderen gibt sich der männliche Protagonist neben ihr betont locker; mit Dreitagebart, Bandana-Kopftuch und Rockerhandschuhen scheint er einem Filmplakat entsprungen zu sein.

Das wiederum passt auch gut zu Sandra Vitaljićs Beobachtungen, die nicht nur die visuellen Narrative kroatischer und serbischer (Selbst-)Darstellung in der zeitgenössischen Presse Kroatiens und Serbiens, sondern auch die aus ihnen resultierende Wertung untersucht hat. Gemäss Vitaljić wurden gegenüber den als in der Četnikbewegung verwurzelten, rückwärtsgewandten serbischen Freischärler die kroatischen Kämpfer als urbane, der Zukunft zugewandte Krieger visualisiert. Aus Sicht der Kroaten habe das dem Krieg den Aspekt eines Kampfes für die Zivilisation gegen einen rückständigen Gegner verliehen.¹⁷¹ Auch sei die Selbstinszenierung der kroatischen Einheiten als Auflehnung gegen die JNA zu verstehen – der unkonventionelle, individualistische Stil der

¹⁷⁰ Vgl. Paul, *Bilder des Krieges*, S. 212.

¹⁷¹ Vitaljić weist darauf hin, dass die Bilder der „eigenen Leute“ in der serbischen Öffentlichkeit harsch kritisiert wurden. Scurril verkleidete Banden „beschämten die serbische Nation“ und Fotos brutaler Freischärler wie Havivs Bijeljina-Bild sorgten u. a. für klare Distanzierung innerhalb der serbischen Meinungen. Vitaljić, *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija*, S. 51.

kroatischen Milizen verkörperte das Gegenteil der jugoslawischen Militärdoktrin, die in der Vereinheitlichung durch Uniform, Disziplin und einer klaren Befehlskette bestanden hat.¹⁷²

Veit und Schlichte weisen darauf hin, dass „bewaffnete Gruppen [...] auf Normen und Werte ihres sozialen Kontextes zurück[greifen] und Narrative der Vergangenheit und der Gegenwart [entwickeln], um ihre politischen Ansprüche und ihre Gewaltpraktiken zu rechtfertigen.“ Damit würden sie u. a. versuchen, eine Interpretation des Bürgerkriegs durchzusetzen.¹⁷³ So liesse sich aus den Abbildungen bosnisch-kroatischer bzw. kroatischer Einheiten das Narrativ eines „gerechten Krieges“ herauslesen, in dem es das eigene Land gegen einen barbarischen Aggressor zu verteidigen galt. Doch die hier fokussierte Medienlandschaft Deutschlands, Österreichs und der Schweiz nahm bei vergleichbarem Befund bezüglich des Bildmaterials dennoch eine andere (naturgemäss, denn sie war ja nicht direkt am Krieg beteiligt) Wertung vor: Die schwer bewaffneten, kampflustigen und teils blutjungen kroatischen Soldaten – und Soldatinnen! – erschienen in ihrem „westlichen“ Habitus und ihrer sich wahlweise an Rockkultur und Vietnamkriegsfilmen orientierenden Ästhetik wengleich als weniger rückständig, so doch nicht unbedingt sympathischer oder weniger fanatisch als die zur Schau gestellte Folklore der serbischen Seite. Indessen wurde diesbezüglich auch viel über die Texte ausgetragen: Die von kroatischen Kämpfern selber angestellten Bezüge zur nahen oder fernerer Vergangenheit wurden von der Presse zwar in Texten erwähnt,¹⁷⁴ es finden sich aber fast keine visuellen Repräsentationen von kroatischen und bosnisch-kroatischen Soldaten in schwarzen Uniformen mit Aufnähern mit dem zu Zeiten des faschistischen NDH gängigen Gruss „za dom spremni“ („Bereit fürs Vaterland“) und anderen offenen Anlehnungen an die Ustaša-Bewegung.

Ungeachtet spezifischer Darstellungslinien einzelner Kriegsparteien wurde mit dem in der Presse sowohl visuell als auch textlich aufgegriffenen Rekurs auf die blutrünstigen Hassgefühle, die seit Jahrhunderten die „Völker des Balkans“ voneinander trennten, wiederholt ein historisches Argument stark gemacht, mit dem nicht nur ein vermeintlicher Erklärungsansatz für diesen brutalen, grausamen Krieg geboten war. Zugleich liess sich mit diesem durch visuelle Entfremdungsstrategien unterstützten Diskurs zumindest vordergründig die eigene Handlungsunfähigkeit und Ohnmacht der Weltgemeinschaft im Ansatz entschuldigen.¹⁷⁵ Insofern implizieren die Fotos der Kriegführenden in Bosnien zweierlei: *Erstens* zeugen sie von einem

¹⁷² Ebd., S. 43ff.

¹⁷³ Veit, Schlichte, *Gewalt und Erzählung*, S. 173.

¹⁷⁴ Walter Mayr: „Das hier ist altes Ustascha-Land“, in: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 117-120, hier S. 118.

¹⁷⁵ Vgl. Richter, *Journalisten zwischen den Fronten*, S. 95f.; Marie-Janine Calic: *Das Ende Jugoslawiens. Informationen zur politischen Bildung, Informationen aktuell*, hg. v. der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1996, S. 1.

Rückgriff auf visuelle Traditionen der Kriegsfotografie, die laut Paul eigentlich bereits der Vergangenheit angehörten: Die „Selbstdarstellung der gezeigten Personen“ stellte eine vergangene Form der Kriegsfotografie dar, die kurz vor dem Zweiten Weltkrieg von der Combat Fotografie abgelöst worden war. Sie fand aber in der westlichen Berichterstattung über den Bosnienkrieg weite Verbreitung und zeichnete ein vielgestaltiges Bild der am Krieg beteiligten Akteure. Es kann demnach nicht nur wie von Wiedenmann konstatiert von einer „Rückkehr der Kriegsfotografie“ die Rede sein, sondern es fanden mit den Gefechts- und Posenfotos auch überholt geglaubte Formen derselben wieder zurück auf die Bildfläche. Diese Bilder der posierenden Soldatinnen und Soldaten wiesen zudem nicht selten eine „balkanistische“ oder balkanisierende Perspektive auf und schrieben orientalistische Traditionen fort. Auf diese Weise trugen sie ihren Teil dazu bei, dass der Krieg als prä-modern und anachronistisch wahrgenommen wurde.

Als Pressebeiträge über einen solchen gleichsam „aus der Zeit gefallenen“ Krieg präsentiert, schufen die Bilder *zweitens* auch eine eigene Realität: So verwies der *Spiegel* in einem im August 1992 gedruckten Artikel auf „zum Partisanenkampf gedrillt[e]“ Serben, die mit ihren mobilen Mörserwaffen und leichten Granatwerfern mühelos ihre Stellungen wechseln können und gegen die ein militärischer Schlag einen viel zu hohen Blutzoll kosten würde. Internationale Bodentruppen „müssten dann in einem Land kämpfen, das UN-General MacKenzie ‚von Gott wie für den Guerillakrieg geschaffen‘ glaubt.“¹⁷⁶ Und auch die *News* berichtete von mobilen Einheiten, die gemäss westlichen Militärstrategen weder aus der Luft noch am Boden effektiv zu bekämpfen seien.¹⁷⁷ Die verschiedenen Paramilitärs inszenierten sich also selbst in uneinheitlicher, teils unkenntlicher Aufmachung vor den Kameras der Fotografen. Die Redakteure der Zeitschriften wiederum zeigten eine Vorliebe für Fotos, die die Soldaten (und seltener Soldatinnen) neben der unmittelbaren Konfrontation im Häuserkampf v. a. in ihren in den Wäldern und Bergen situierten Stellungen zeigten.¹⁷⁸ Solche Bilder griffen visuell das Narrativ eines Guerillakampfes auf, das auch in den Presstexten explizit Erwähnung fand. Für die Fotos spielte es indessen eine untergeordnete Rolle, mit welcher Kriegspartei man es im Bild tatsächlich zu tun hatte. Wichtiger war der Verweis darauf, dass die Kämpfer in Bosnien ihre partisanenhaft organisierten Stellungen auf Waldlichtungen und in abgelegenen, unzugänglichem Gebirge hielten – und diese Form der Kriegsführung diene unter anderem auch als legitimierende Erklärung für ein unterbleibendes Eingreifen des Westens in den Konflikt.

¹⁷⁶ „Ratlos im Kriegslabyrinth“, in: *Spiegel* Nr. 34, 17.08.1992, S. 130-135, hier S. 133.

¹⁷⁷ Vgl. *News* Nr. 19, 13.05.1993, S. 54.

¹⁷⁸ Vgl. *Stern* Nr. 14, 01.04.1993, S. 4; *Stern* Nr. 46, 10.11.1994, S. 181; *Focus* Nr. 16, 18.04.1994, Inhaltsübersicht.

4. IKONOGRAPHIE DER ZIVILEN NOT

4.1. Ansätze für eine Ikonographie der zivilen Not

Wie wohl überhaupt in jedem Krieg die Zivilbevölkerung leidet, so war auch im Bosnienkrieg ihre Not gross. Auf sie konzentrierten sich – systematisch und unter schweren Verletzungen der Menschenrechte – die Kriegshandlungen der verschiedenen Kampfverbände mit z. T. unterschiedlichen Motiven.¹ Neben der täglichen Konfrontation mit dem Tod durch Gewalt, mit Versorgungsengpässen und weiteren „Begleiterscheinungen“ von Krieg, waren hauptsächlich die auf bosnischem Boden begangenen Kriegsverbrechen Ursachen für das unbeschreibliche Leid der Zivilbevölkerung. Namentlich den grausamen Formen der „ethnischen Säuberung“ widmete sich zwischen 1992 und 1995 eine dementsprechend überaus grosse Zahl an Presseberichten sowohl in Deutschland als auch in Österreich und der Schweiz. Sie enthüllten schockierende Details über Gefangenschaft und Folter und über gezielt an unschuldigen und wehrlosen Menschen ausgeübter Gewalt. Ebenso aufrüttelnd und ergreifend wie die Texte wirkten die in diesem Zusammenhang publizierten Bilder: Abgemagerte und gefolterte Gefangene, Babys, die als über Vergewaltigungen gezeugt und nach der Geburt verstossen präsentiert wurden, und vor allem Flüchtlinge – erschöpfte Mütter mit ihren hungrigen Kindern füllten Seitenweise die illustrierten Magazine, die sichtlich bemüht waren, die Not und das Leid der Zivilbevölkerung in eine bildliche Darstellung zu überführen.

Die gezielte Gewalt gegen die Zivilbevölkerung war Teil der im Bosnienkrieg angewandten Kriegsführung – wenn nicht gar Teil der Kriegsführung nach dem Kalten Krieg überhaupt, folgt man den Ansätzen, die nach dem Ende des Ost-West-Konflikts von „neuen Kriegen“ sprechen.² Aber ob „alte“ oder „neue“ Kriege: „ethnische Säuberungen“ sind „keine serbische oder balkanische Erfindung“³, sondern gehören zu den prägenden Merkmalen der Geschichte Europas im 20. Jahrhundert.⁴ Wenn man die Praxis der „ethnischen Säuberungen“ als Teil dieser Kriegsführung begreift, dann könnten die Fotos, die die Schrecken des bosnischen Krieges für die Zivilbevölkerung zum Thema haben, sinngemäss auch Teil einer Ikonographie der Kriegsführung

¹ Vgl. u. a. Karl Kaser: Das ethnische „engineering“, in: Melčić, Der Jugoslawien-Krieg, S. 401-414; Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 335.

² Wie z. B. Jean Seaton, der im Zusammenhang mit den Kriegen in Kosovo, Bosnien, Tschetschenien, Ruanda und Liberia von einer neuen Form von Krieg spricht, die medial als „ethnische Kriege“ klassifiziert werden. Ihnen gemeinsam sei die Praxis der „ethnischen Säuberungen“, die in der brutalen Gewalt gegen die Zivilbevölkerung bestehe. Seaton, Why Do We Think The Serbs Do It, S. 254f.

³ Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 339. Sundhaussen lässt dahingestellt, inwiefern im bosnischen Kontext von einem „alten“ oder „neuen“ Krieg zu sprechen sei – fest steht für ihn jedenfalls, dass die begangenen Verbrechen an der Zivilbevölkerung mitnichten eine „balkanische“ Besonderheit waren. Ebd., S. 335.

⁴ Vgl. Detlef Brandes, Holm Sundhaussen, Stefan Troebst (Hrsg.): Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien u. a. 2010.

behandelt werden. Aus zwei Gründen sehe ich jedoch davon ab, diese Bilder so einzuordnen: Erstens wird in der Forschung kritisiert, dass „ethnische Säuberungen“ und gezielte Gewalt gegen Zivilisten als reine Systematik und Resultat einer Politik „von oben“ interpretiert wurden (und werden). Solche Sichtweisen mündeten zu oft in einer Interpretation der brutalen Gewalt als spezifisch balkanisches Phänomen und Banditentum, während es sich nachweislich vielmehr um eine Mischform von „Top-down“ und „Bottom-up“-Prozessen gehandelt habe, in die auch lokale Rivalitäten ohne ethnische Grundlagen einfließen.⁵ Zweitens ist das Bildkorpus zum Leiden der Zivilbevölkerung immens und sehr vielgestaltig, weshalb ich hier den Versuch unternehme, ihn als eigene Ikonographie zu umreißen, innerhalb derer wiederum zahlreiche Untergruppierungen zu erkennen sind. Das Phänomen der zivilen Not setzt sich insgesamt aus vielen einzelnen Facetten zusammen, und es scheint mir nahezu unmöglich, die Thematik überhaupt in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Aus dem Korpus jener Fotos, die das zivile Leid zum Inhalt haben, lassen sich dennoch einige grössere, die Thematik tragende Bildtopoi bestimmen. Diese Motivgruppen begreife ich als eine von der Presse häufig eingesetzte Möglichkeit, das den Menschen zugefügte Leid fotografisch abzubilden.

Internierung und Lagerhaft

Ab Mitte des Jahres 1992 standen die Internierung, Folter und Ermordung insbesondere von Zivilisten in den hunderten von Gefangenenlagern auf bosnischem Boden im Fokus der Berichterstattung.⁶ Die Presse zeigte sich schockiert, und sie präsentierte die Fotos ausgemergelter Männer aus den Lagern in offener Anlehnung an den Holocaust. Insbesondere in Deutschland, aber auch in der Schweiz und in Österreich, erreichten diese Bilder eine Gesellschaft, die in den 1990er Jahren gleichzeitig mit einer gesteigerten Sichtbarkeit einer zunehmend gewaltbereiten Neonazi-Szene im eigenen Land konfrontiert war. Während man sich öffentlich gegenseitig im „Nie Wieder“-Diskurs bestärkte, existierten offenbar zeitgleich erneute „Konzentrationslager“ in Europa. Berichte über diese „KZ“ vor der eigenen Haustüre brachten die Menschen in Aufruhr.⁷ Die Fotos erwiesen sich als signifikant für die internationale Wahrnehmung des Konflikts und prägen diese bis heute. Parallel lösten sie auch eine intensive Auseinandersetzung mit der

⁵ Vgl. Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 338f.

⁶ Vgl. auch Kaser, Das ethnische „engineering“, S. 410.

⁷ Nicht selten wurden die bosnischen Lager explizit als „Konzentrationslager“ und „KZ“ bezeichnet. Vgl. u. a. „3000 im serbischen KZ ermordet“, in: *Bild am Sonntag*, 27.09.1992, S. 2; Marianne Enigl: „Holt uns endlich ins Gas!“ Fünfzig Jahre nach der Befreiung von Auschwitz: Ella Lingens und Muhidin Šarić über das nationalsozialistische KZ und das serbische Lager Keraterm in Bosnien“, in: *Profil* Nr. 04, 23.01.1995, S. 49-51.

(fotografischen) Berichterstattung aus. Der Nachvollzug dieser Debatten würde deshalb auch auf einer Metaebene einen wichtigen Einblick in die mediale Selbstreflexion ermöglichen.

Zwar gingen die Impulse zur Diskussion eines thematisch angemessenen, objektiven und faktentreuen Journalismus von den Bildern aus, ausgetragen wurde sie jedoch hauptsächlich in Artikeln, Kolumnen und Kommentaren.⁸ Während es sich bei den Fotografien lediglich um eine überschaubare Handvoll, jedoch wiederholt gedruckter Abbildungen von (z. T. freigelassenen) Gefangenen und unter unmenschlichen Bedingungen in den Lagern internierten Häftlingen handelte, ist der Umfang der in den Texten geführten Debatte gross. In Publizistik und Forschungsliteratur finden sich hierzu bereits mehrere Auseinandersetzungen.⁹ Aus diesem Grund sowie angesichts des textlichen Schwerpunkts der damals in den Medien ausgetragenen Debatte verzichte ich darauf, diesen Themenkomplex eingehender zu behandeln und beschränke mich an dieser Stelle auf einen Einblick und einige Beobachtungen.

Der amerikanische Journalist Roy Gutman erhielt 1993 den *Pulitzer* Preis „[F]or his courageous and persistent reporting that disclosed atrocities and other human rights violations in Croatia and Bosnia-Herzegovina.“¹⁰ Seine – keineswegs unumstrittenen! – Berichte über die Gefangenenlager in Bosnien, die er für die *New Yorker Newsday* schrieb, und die weltweit von Nachrichtenagenturen, Fernseh- und Radiosendern aufgegriffen wurden, lösten mehrere Wellen der Empörung sowie eine breit geführte Debatte über journalistische Objektivität aus.¹¹ Gutman war im Sommer 1992 erstmals nach Bosnien gereist und hatte sich und dem deutschen Fotografen

⁸ Auslöser für die Diskussion war hauptsächlich ein Artikel von Peter Brock, u. a. abgedruckt in der *Weltwoche*, in dem der amerikanische Journalist der *El Paso Herald-Post* den angeblichen „Meutenjournalismus“ in der Balkan-Berichterstattung anprangerte. Vgl. Peter Brock: „Bosnien: So logen Fernsehen und Presse uns an“, in: *Weltwoche* Nr. 03, 20.01.1994, S. 7-10; Hanspeter Born: „Es geht darum, Täter und Opfer richtig zu benennen“, in: *Weltwoche* Nr. 07, 17.02.1994, S. 11; Bernhard Odehnal: „Abschied von Sarajewo“, in: *Falter* Nr. 08, 25.02.1994, S. 8-9; Misha Glenny: „Üble Schlammschlacht“, in: *Profil* Nr. 09, 28.02.1994, S. 56-58.

⁹ Eine Aufarbeitung findet sich u. a. bei Beham, *Kriegstrommeln*, S. 206ff.; Christoph Pingel: *Die magischen Container*, in: Rafael Capurro, Petra Grimm (Hrsg.): *Krieg und Medien. Verantwortung zwischen apokalyptischen Bildern und paradisischen Quoten?* Stuttgart 2004, S. 117-140; Jürgen Brokoff: „Ich wäre gerne noch viel skandalöser“ – Peter Handkes Texte zum Jugoslawien-Krieg im Spannungsfeld von Medien, Politik und Poesie, in: Anna Kinder (Hrsg.): *Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen*, Berlin 2014, S. 17-38, hier S. 22f.; Sundhaussen, *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011*, S. 345ff.

¹⁰ <http://www.pulitzer.org/winners/roy-gutman> (23.08.2017)

¹¹ Gutmans Artikel finden sich gesammelt in: Roy Gutman: *Augenzeuge des Völkermords. Reportagen aus Bosnien*, Göttingen 1994. (Im Original: *A witness to Genocide*, New York 1993)

Gutman selbst äussert sich darin zu den Reaktionen auf seine Berichte folgendermassen: „Die Auswirkungen all der Berichterstattung und Beweissammlung sind zwiespältig. Einige glauben, dass die Nachrichtenmedien die Geschichte „hochgeputzt“, also dramatisiert haben. Dieses Urteil beruht auf Unwissenheit. Die gewissenhaft erarbeiteten Fakten liegen vor. Die Berichte sprechen für sich.“ Ebd., S. 21. Gemäss Sundhaussen stellt Gutmans Buch eines von drei grossen Medienergebnissen dar, die den Krieg in Bosnien in den Fokus der Wahrnehmung der internationalen Öffentlichkeit rückten. Das zweite sei der Bericht vom UN-Beauftragten für Menschenrechte im ehemaligen Jugoslawien, Tadeusz Mazowiecki, gewesen. Beim dritten handle es sich um das Bild des Lagerinsassen Fikret Alić, auf das hier bei Abb. 2 eingegangen wird. Vgl. Sundhaussen, *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011*, S. 345ff.

Andree Kaiser¹² Zutritt zu dem von der bosnisch-serbischen Armee geführten Gefangenenlager Manjača in der Nähe von Banja Luka verschafft. Dort habe Kaiser, so Gutman, unter Aufsicht der Wachtposten fotografiert, die sicherstellen wollten, dass der Fotograf nur autorisierte Fotos aufnahm. „Als niemand hinsah, machte er [Andrée Kaiser, Anm. d. V.] drei Schnappschüsse von den Gefangenen auf dem Hügel. Es ist eines der berühmtesten Fotos vom Krieg in Bosnien und zeigt die Erniedrigung, die den Muslimen durch die Eroberer zugefügt wurde.“¹³

Höchstwahrscheinlich bezieht sich Gutmans Äusserung auf jene Fotografie, die noch im August 1992 sowohl im *Stern*, als auch im *Sonntagsblick* und in der *Weltwoche* (dort in Schwarz-Weiss) erschien (Abb. 1).¹⁴ Sie zeigt eine Gruppe Gefangener, die mit den Händen hinter dem Rücken und gesenkten Köpfen in einer Schlange stehen, um sich die Schädel rasieren zu lassen. Im Hintergrund bewegt sich vor einer steilen Böschung eine Kolonne von Männern mit geschulterten Holzbalken von der Kamera weg, im Vordergrund links ist ein Mann gerade dabei, mit einem kurzen Besen den Boden zu fegen.¹⁵

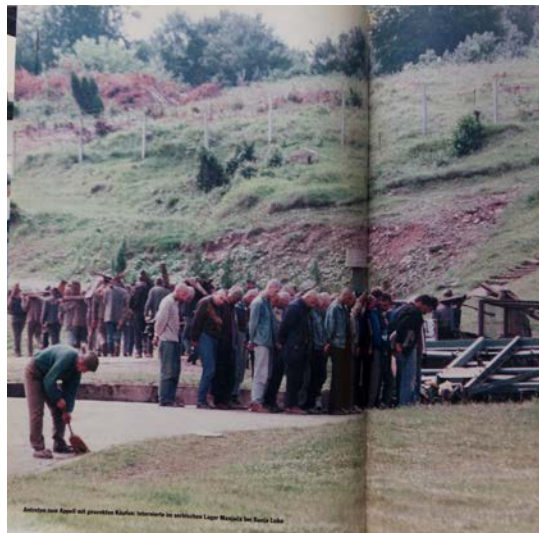


Abb. 1: *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 18/19.

Der *Stern* publizierte das Foto auf einer Doppelseite direkt neben einem weiteren Bild: Es wurde überaus berühmt und „zum Emblem des Krieges in Bosnien“ (Abb. 2).¹⁶ Dabei handelt es sich nicht um eine Fotografie, sondern um ein Standbild, den Videoaufnahmen des britischen Fernseheteams der Independent Television News (ITN) entnommen. Es zeigt einen abgemagerten,

¹² <http://www.andree-kaiser.com/index.php?id=10&L=0&gallery=15> (31.01.2019)

¹³ Gutman, *Augenzeuge des Völkermords*, S. 17.

¹⁴ *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 18f.; *SonntagsBlick*, 09.08.1992, S. 3; *Weltwoche* Nr. 42, 15.10.1992, S. 65.

¹⁵ Auch in Gutmans Publikation findet sich das Foto abgedruckt mit der Unterschrift: „Manjača, Bosnien-Herzegowina, Juli 1992: Gerade festgenommene muslimische Gefangene werden in einem „Kriegsgefangenen“-Lager im serbisch kontrollierten Nordbosnien von den serbischen Wachen wie Schafe geschoren. Nach Angaben von Vertretern internationaler Hilfsorganisationen hatten von den schätzungsweise 3000 Gefangenen nur einige wenige gegen die serbischen Eroberer zu den Waffen gegriffen.“ Gutman, *Augenzeuge des Völkermords*, S. 52.

¹⁶ Sundhaussen, *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011*, S. 345.

jungen Mann zusammen mit einer grösseren Gruppe von Männern hinter einem Stacheldrahtzaun. Der halb verhungerte Mann im Vordergrund hat sein T-Shirt ausgezogen und zeigt seinen nackten Oberkörper, auf dem sich jede einzelne Rippe abzeichnet. Durch den Zaun hindurch reicht er jemandem die Hand zum Gruss, lächelt.



Abb. 2: *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 19.

Der zusammen mit Mithäftlingen abgebildete Bosniake Fikret Alić, interniert in Trnopolje im Nordwestens Bosniens, erschien im August 1995 im *Daily Mirror* unter dem Titel „Belsen 92“,¹⁷ und das *Time Magazine* brachte ihn am 17. August 1992 auf der Titelseite.¹⁸ Etliche Zeitungen und Zeitschriften übernahmen das Bild für ihre Berichterstattung.¹⁹ Nebst grosser Bestürzung war es auch Auslöser für einen heftigen Streit darüber, ob das Bild eine Fälschung sei, und inwiefern es sich um eine Inszenierung und Medientäuschung handelte.²⁰ Fest stand jedenfalls, dass das Foto „eine Fülle bereits vorliegender Informationen aus anderen Quellen zu einer visuell eindringlichen Botschaft über Menschenrechtsverletzungen und Kriegsverbrechen in Bosnien verdichtete und Erinnerungen an die nationalsozialistischen Lager evozierte“ sowie „dass die darin enthaltene

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Brokoff, „Ich wäre gerne noch viel skandalöser“, S. 23. Das *Time Magazine*-Titelblatt wurde zur Illustration der Debatte auch abgedruckt in *Weltwoche* Nr. 03, 20.01.1994, S. 7.

¹⁹ Im hier untersuchten Quellenkorpus findet sich das Standbild in sich geringfügig unterscheidenden Versionen in *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 19; *News* Nr. 02, 22.10.1992, S. 54/55; *Stern* Nr. 46, 05.11.1992, S. 40; *Spiegel* Nr. 08, 21.02.1994, S. 77; *Weltwoche* Nr. 03, 20.01.1994, S. 7; *Stern* Nr. 26, 23.06.1994, S. 132f.

²⁰ So wurde nicht nur die Frage gestellt, ob der Mann aus Effekthascherei sein T-Shirt nicht an habe. Es kamen auch Zweifel auf, ob die Häftlinge sich wirklich, wie vom Bild suggeriert, hinter dem Stacheldraht befanden, oder ob die Position des Kamerateams diesen Eindruck erzielte. Es wurde auch diskutiert, ob der Abgebildete überhaupt ein bosnischer Muslim sei, oder ob es sich nicht in Tat und Wahrheit um einen Serben handelte usw. Vgl. u. a. Sundhaussen, *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011*, S. 345; Brokoff, „Ich wäre gerne noch viel skandalöser“, S. 23; „Medien und Krieg – Wie in vergangenen Kriegen manipuliert wurde, um kriegslüstern zu machen. „Bilder, sagt man, lügen nicht – oder vielleicht doch?“ Artikel von Thomas Deichmann in der *Weltwoche* vom 9.1.1997“, in: *Arbeiterfotografie*, <http://www.arbeiterfotografie.de/galerie/kein-krieg/hintergrund/index-vergangene-kriege-0003.html> (25.08.2017); Andreas Zumach: „Ende eines Bilderstreites,“ in: *taz online*, 16.03.2000, <http://www.taz.de/!1243405/> (25.08.2017). Eine Aufarbeitung der Ereignisse und der Debatte lieferte zudem Admira Fazlić: *Čovjek i fotografija. Fikret Alić – čovjek iza žice logora Trnopolje*, Sarajevo 2017.

Botschaft zutreffend war.²¹ Diesen Diskurs nationalsozialistischer Lager griff das Bild von Fikret Alić genauso wie zahlreiche weitere Fotos auf, die sich nur gering voneinander unterscheiden. Sie zeigen meist Innenansichten des Manjača-Lagers: auf dem Boden sitzende, abgemagerte, gedemütigte Männer in einem „umfunktionierten“ Stall.²² Vorbild für diese Fotos dürfte wiederum Andrée Kaisers frühe Arbeit gewesen sein, der diese Innenansicht im August 1992 aufnahm. Sie erschien im November im *Stern* (Abb. 3).²³



Abb. 3: *Stern* Nr. 46, 05.11.1992, S. 4.

In der *Profil* stellte man den Aufnahmen ehemaliger bosnischer Gefangener Fotos aus Auschwitz gegenüber und setzte damit die serbischen Lager in direkten Zusammenhang mit den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten (Abb. 4).

²¹ Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 345.

²² Vgl. *Spiegel* Nr. 34, 17.08.1992, S. 133; *Bild am Sonntag*, 27.09.1992, S. 2, *News* Nr. 02, 22.10.1992, S. 56; *Stern* Nr. 46, 05.11.1992, S. 4; *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 8; *Focus* Nr. 14, 05.04.1993, S. 7 und S. 64; *Spiegel* Nr. 14, 05.04.1993, S. 181; *Bild am Sonntag*, 12.09.1993, S. 2; *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 41; *Falter* Nr. 11, 18.03.1994, o. Seitenangabe; *Stern* Nr. 49, 30.11.1995, S. 21.

Im *Spiegel* vom 21. Februar 1994 findet sich zudem ein Foto, das womöglich von Ron Haviv stammt. Vgl. *Spiegel* Nr. 08, 21.02.1994, S. 77. Haviv fertigte eine Reihe schockierender Fotos aus den Lagern an. Vgl. Haviv, *Blood and Honey*, S. 84f., S. 87, S. 88f. Eines davon gelangte im Sommer 1999 auf die Titelseite der *Nieman Reports*-Ausgabe zu „War Crimes, Human Rights and Press Freedom: The Journalist’s Job“. *Nieman Reports*. The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University, Vol. 53, No. 2, Summer 1999.

²³ *Stern* Nr. 46, 05.11.1992, S. 4. Das Foto wurde auch für das Cover von Gutmans Publikation in Deutsch ausgesucht, vgl. Gutman, *Augenzeuge des Völkermords*, Titelseite.

Abb. 4: *Profil* Nr. 04, 23.01.1995, S. 50f.²⁴

Aufgrund westlicher Medienberichte wie der Arbeiten Gutmans wurden bereits 1992 einige Lager geschlossen und die Insassen an andere Orte transportiert, oder es wurden Lager zu „Vorzeigobjekten“ für ausländische Journalisten umgewandelt.²⁵

Gewalt an Frauen

Ein zweiter grosser Themenkreis, der sich – wenn auch fotografisch „nur“ indirekt – in der Berichterstattung niederschlug, betraf die Erniedrigung von Frauen, die in diesem Krieg insbesondere in der Folter durch systematische Vergewaltigung bestand.²⁶ Diese Gewalt war erwiesenermassen teilweise von der politischen Führung angeordnet oder zumindest legitimiert und Bestandteil der systematischen Kriegsführung.²⁷ Da nur wenige Frauen mit dem Erlebten an die Öffentlichkeit gingen und viele nach der Vergewaltigung getötet wurden, gibt es kaum verlässliche Zahlen über das Ausmass.²⁸ In der deutschsprachigen Presse erschien einer der ersten

²⁴ Linke Seite: „Auschwitz-Häftlinge nach der Befreiung.“ Rechte Seite: „Bosnische Lagerhäftlinge nach der Befreiung.“ Vgl. Marianne Enigl: „Holt uns endlich ins Gas!‘ Fünfzig Jahre nach der Befreiung von Auschwitz: Ella Lingens und Muhidin Šarić über das nationalsozialistische KZ und das serbische Lager Keraterm in Bosnien“, in: *Profil* Nr. 04, 23.01.1995, S. 49-51, hier S. 50f.

²⁵ Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 346, Fussnote 689; Gutman, Augenzeuge des Völkermords, S. 19f.

²⁶ Aber insbesondere in den Internierungslagern wurden auch Männer Opfer sexueller Gewalt. Vgl. Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 346.

²⁷ Tadeusz Mazowiecki betonte in seinen Berichten zwischen Ende August 1992 und Sommer 1995 mit Nachdruck, dass die Hauptverantwortung für diese Art der Kriegsführung bei den serbischen Führungspersonen in Bosnien, insbesondere bei Radovan Karadžić und Ratko Mladić, liege. Diese würden von Politik und Militär in Serbien unterstützt. Vgl. Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 346.

Für die Aufarbeitung der Vergewaltigungsthematik vgl. insbesondere die Arbeiten der Journalistin Alexandra Stiglmayer. Sie führte zahlreiche Interviews mit Opfern und brachte ihre Recherchen als Buch heraus: Alexandra Stiglmayer (Hrsg.): Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen. Recherchen, Interviews, Analysen. Mit Beiträgen von Hanne-Margret Birckenbach, Helke Sander, Azra Zalihić-Kaurin u. a., Frankfurt am Main 1993; sowie Anja Sieber: Krieg im Frieden. Frauen in Bosnien-Herzegowina und ihr Umgang mit der Vergangenheit, Bielefeld 2011.

²⁸ Die Schätzungen liegen zwischen 20'000 und 60'000. Vgl. Kaser, Das ethnische „engineering“, S. 411.

Berichte über die Vergewaltigung bosnischer Frauen durch serbische Männer im Juli 1992 in der *Bild am Sonntag*.²⁹ Im November 1992 berichteten dann beinahe zeitgleich die *Weltwoche*, der *Stern* und die *Profil*.³⁰ Im Dezember zogen der *Spiegel* und die *News* nach.³¹ Das von den misshandelten Frauen und Mädchen erlebte Leid wurde auch in den darauffolgenden Jahren wiederholt in Presstexten mit Aussagen von Opfern und Tätern geschildert.³² In den Fotos, die diese Schreckensberichte illustrierten, fand es seinen Ausdruck vor allem in Darstellungen weinender junger und älterer Frauen, die in Gruppen zusammensitzen und mit den Journalistinnen und Journalisten über das Erlebte sprechen.

Auch hier hatten die Arbeiten von Gutman und dem Fotografen Kaiser Pioniercharakter. Die beiden reisten im Herbst 1992 nach Tuzla und interviewten und fotografierten in einer Turnhalle Frauen, die den Vergewaltigungen zum Opfer gefallen waren.³³ Kaisers Fotos von den in Gruppen beieinanderstehenden weinenden Frauen gehören zu den ersten, die in diesem Zusammenhang veröffentlicht wurden. Wieder war im deutschen Sprachraum der *Stern* eines der ersten Nachrichtenmagazine, das diese Bilder publizierte. Im November 1992 brachte er das Foto einer jungen Frau von ca. Mitte zwanzig mit tränenüberströmtem Gesicht und ringenden Händen auf der Titelseite.³⁴ Der Leitartikel von Alexandra Stiglmayer³⁵ wurde mit weiteren Tuzlaer Fotos von Andree Kaiser bebildert, die in den darauffolgenden Jahren wiederholt Eingang in die illustrierte Presse fanden (Abb. 5 und 6).³⁶

²⁹ Angela Helbing: „Jetzt schänden sie die Frauen“, in: *Bild am Sonntag*, 26.07.1992, S. 2.

³⁰ Alexandra Stiglmayer: „Die totale Degradierung der Frau zu einer Ware“, in: *Weltwoche* Nr. 45, 05.11.1992, S. 9. Der *Stern* folgte am 12. November 1992: Gabriel Grüner: „Schlachte die Moslem-Hunde“, in: *Stern* Nr. 47, 12.11.1992, S. 288-291. Die *Profil* zog am 23. November 1992 nach: Tessa Szyszkowitz: „Schwanger oder tot“, in: *Profil* Nr. 48, 23.11.1992, S. 44-46.

³¹ Der *Spiegel* berichtete am 7. Dezember: Cheryl Benard und Edit Schlaffer: „Kleiner als ein Stück Dreck“, in: *Spiegel* Nr. 50, 07.12.1992, S. 184-190; dann die *News*: Tessa Prager: „Die übersehenen Kriegsopfer“, in: *News* Nr. 09, 10.12.1992, S. 28.

³² Vgl. u. a. Barbara Hoheneder: „Das Schweigen der Frauen“, in: *News* Nr. 10, 17.12.1992, S. 18-20; Claudia Neuhauser: „Die Anklage“, in: *News* Nr. 04, 28.01.1993, S. 44-48; Adlbrecht, A: Bankhamer: „Haiders Heerscharen“, in: *Profil* Nr. 35, 28.08.1995, S. 42-43.

Als eines von wenigen Magazinen wies der *Spiegel* klar darauf, dass Massenvergewaltigungen nicht nur von serbischen, sondern auch von kroatischen und muslimischen Truppen begangen wurden. Vgl. „Balkan. Krieg der Psychopathen“, in: *Spiegel* Nr. 53, 28.12.1992, S. 114-115. Ergänzt wurde der Artikel um ein Foto, das „aus Sarajevo geflüchtete Serbinnen“ zeige. Ebd. S. 115.

³³ Gutman, Augenzeuge des Völkermords, S. 21.

³⁴ *Stern* Nr. 49, 26.11.1992, Titelseite.

³⁵ Alexandra Stiglmayer: „Krieg gegen die Frauen. Vergewaltigung als Waffe“, in: *Stern* Nr. 49, 26.11.1992, S. 20-25.

³⁶ Vgl. *Spiegel* Nr. 50, 07.12.1992, S. 184.

Abb. 5: *Stern* Nr. 49, 26.11.1992, S. 20/21.Abb. 6: *Stern* Nr. 49, 26.11.1992, S. 4.

Das Foto von drei weinenden Frauen, die in der Turnhalle vor der Kamera stehen und sich aneinander festhalten, erschien in einer leicht anderen Version auch im *Spiegel* und der *Bild am Sonntag*.³⁷ Das ebenfalls im *Stern* gedruckte Foto, mit dem der Artikel von Alexandra Stiglmayer angekündigt wurde, zeigt weitere Frauen, die Kaiser in Tuzla aufgenommen hat. Die Bilder wirken insbesondere durch die Nähe des Fotografen zu seinem fotografierten „Objekt“ sehr unmittelbar – die Mimik der Frauen, ob traurig, ernst, stark oder verzweifelt, direkt und unverstellt, berührt die Bildbetrachterin. Sie trauern offen vor der Kamera und blicken direkt ins Objektiv, nachdem sie dem ebenfalls anwesenden Journalisten Gutman ihre Geschichte erzählt hatten. Alle im Raum Anwesenden, so erinnert sich Gutman später, seien dabei in Tränen ausgebrochen, auch der Fotograf selber.³⁸ In ihrer Farbigkeit sind die Fotos stark, die bunten Kleider und Accessoires der Frauen machen dieselben nah- und ihr Leid nachvollziehbar; sie bieten eine anschlussfähige Identifikationsfläche. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass man *live* dabei ist. Gutmans Fotos wurden weltweit verbreitet, und sie fanden zwar eine sehr breite Rezeption, jedoch seien in der

³⁷ Vgl. *Bild am Sonntag*, 27.12.1992, S. 19; *Spiegel* Nr. 24, 14.06.1993, S. 194.

³⁸ Gutman, *Augenzeuge des Völkermords*, S. 21.

internationalen Öffentlichkeit die Protestwellen so bald wieder abgeflaut, wie sie aufgekommen waren, ohne dass die Regierungen konkrete Schritte unternommen hätten.³⁹

Wenn auch natürlich nicht alle Fotos, die im Zusammenhang mit der massenhaften Vergewaltigung von Frauen publiziert wurden, von Kaiser stammen, so sehen sie diesen doch insofern ähnlich, als dass die abgelichteten Frauen, meist modern und westlich gekleidet und oft in Gruppen und in (z. T. engen) Räumen portraitiert wurden.⁴⁰ So ins Bild gesetzt, wurden sie auch visuell zu Schicksalsgenossinnen, die eine gemeinsame Geschichte des Leids teilen.

Die in der Presse publizierten Artikel zum Thema machten derweil deutlich, dass sich insbesondere auf ziviler Ebene ein grosser Teil der deutschen, österreichischen und schweizerischen Gesellschaft – darunter zahlreiche Frauenverbände und karitative Einrichtungen – von den Berichten aufschrecken und dazu veranlassen liess, medizinische und finanzielle Unterstützung zu leisten. Auf internationaler Regierungsebene, so prangerte u. a. Gutman an, sei tatsächlich sehr wenig bis nichts geschehen, um der gezielten Gewalt gegen die bosnischen Frauen Einhalt zu gebieten. Dieser Befund entspricht weitestgehend dem, was Augusta C. del Zotto in ihrem Aufsatz zum Frauenbild in der Berichterstattung über den Kosovo-Krieg feststellt: Del Zotto weist darauf hin, dass „The Rape Survivor“ ein stereotypes Medienkonstrukt darstellt. Innerhalb dieses Diskurses werde Vergewaltigung zwar als Kriegsverbrechen beschrieben und verurteilt (plus eben in Form des passiven weiblichen Opfers bebildert), aber eine fundierte Debatte über eine konkrete juristische Ahndung bleibe aus. Über starke Vereinfachungen werde dem Leser vorgegaukelt, dass die Vergewaltigungsoffer in irgendeiner Weise Schutz durch das internationale Recht erfahren könnten, während in Wahrheit „many of the rape victims will face a kind of political limbo, with little or no guarantee for post-war reparations“.⁴¹

Wohlgemerkt weisen die Fotos der vergewaltigten Frauen keine offensichtlichen, visuellen Zeichen sexueller Gewalt auf; die Vergewaltigung gehört zu den Kriegsaspekten, von denen keine Fotografien realisiert wurden, oder zumindest keine in Umlauf gerieten. Sie wird in den Bildern chiffriert: Einmal ist sie ihnen eingeschrieben, wenn die Fotos ausschliesslich Frauen zeigen: Denn zur ersten Massnahme im Schema massenhafter Kriegsvergewaltigung unter militärischer Besatzung gehört es, die Männer und Frauen voneinander zu trennen.⁴² Visuell wird die Verletzung

³⁹ Ebd., S. 19. Der UN-Sicherheitsrat forderte am 8. Dezember 1992 mit der Resolution 798 die Schliessung von Internierungslagern und verurteilte die systematische Vergewaltigung von Frauen in Bosnien als „Akte unaussprechlicher Brutalität“. Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 346f.

⁴⁰ Vgl. z. B. *Weltwoche* Nr. 45, 09.12.1993, S. 1 und (dasselbe Foto) *Weltwoche* Nr. 20, 19.05.1994, S. 8.

⁴¹ Augusta C. del Zotto: Weeping Women, Wringing Hands: How the Mainstream Media Stereotyped Women's Experiences in Kosovo, in: *Journal of Gender Studies* 11, 2002, S. 141-150, hier S. 147.

⁴² Diese schematische Rahmenhandlung stellt auch Ariella Azoulay in ihrer Beschäftigung mit nicht existenten Vergewaltigungsfotografien fest. Ariella Azoulay: Was wäre die Fotografie einer Vergewaltigung? Die Notwendigkeit, über nie realisierte Fotografien zu sprechen, in: Urs Stahel, Fotomuseum Winterthur

und Verzweiflung der Frauen über ihre Mimik transportiert, der Kontext erschliesst sich aber erst über Text. Als Topos ist die Darstellung sexueller Gewalt im Südosten Europas bereits im 19. Jahrhundert signifikant für westliche Balkandiskurse, was Martina Baleva als „visuellen Balkanismus“⁴³ beschreibt. Darin sei Sexualität – im Unterschied zum Beispiel zum Orientalismus – nie in ein liebreizend erotisches, sondern stets deutlich in das Narrativ roher Gewalt eingebettet.⁴⁴ Das korreliert weitgehend mit dem Gewaltgeprägten Kriegskontext, während Vergewaltigungen jedoch eine Begleiterscheinung der meisten Kriege des 20. Jahrhunderts darstellten. In einer detaillierteren Analyse des bosnischen Kontexts dürften sich demnach diesbezüglich kulturspezifische Auslegungen seitens der Medien durchaus finden lassen.⁴⁵

Nicht nur erschütterte 1992 die Berichterstattung über die geschändeten Frauen die internationale Öffentlichkeit: Ab Winter 1992 erschienen gleich mehrere Artikel über in den Vergewaltigungen gezeugte Babys.⁴⁶ Illustriert waren die Texte mit Fotos von Neugeborenen, die von ihren traumatisierten Müttern verstossen worden waren. Die Fotos dieser „Kinder der Gewalt“⁴⁷ und „Kinder des Hasses“⁴⁸ verdeutlichten die Tragweite der Ereignisse und trafen einen sensiblen Nerv. So zeigt das *Foto der Woche* im *Focus* vom 8. März 1993 eine Innenansicht aus einer Zagreber Geburtsklinik (Abb. 7). In Krankbetten für Erwachsene liegen in drei Reihen dicht an dicht in weisse Tücher gewickelte Bündel; schlafende Neugeborene. Die Frau im weissen Kittel bewegt sich im Hintergrund scheinbar in Eile durch das Bild.

(Hrsg.): Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod, Göttingen 2009, S. 244-249, hier S. 247.

⁴³ Martina Baleva: Den männlichen Balkan gibt es nicht. Überlegungen zum visuellen Balkanismus als bildgeschichtliche Kategorie, in: Dies., Boris Previšić (Hrsg.): Den Balkan gibt es nicht. Erbschaften im südöstlichen Europa, Wien 2015, S. 93-112.

⁴⁴ Ebd., S. 102.

⁴⁵ Nicht zuletzt auch deswegen, weil im Bosnienkrieg die Vergewaltigungen mit einer gewissen Systematik und verknüpft mit ethnischem Fanatismus eingesetzt wurde. Kaser, Das ethnische „engineering“, S. 411f.

⁴⁶ U. a. Christel Vollmer: „Ich hasse das Baby in meinem Bauch“, in: *Bild am Sonntag*, 27. Dezember 1992, S. 18f.; Marta S. Halpert: „Hass ist stärker als Mutterliebe“, in: *Focus* Nr. 10, 08.03.1993, S. 136f.; Daniela Horvath und Sibylle Bergmann: „Ihr Vater ist der Hass“, in *Stern* Nr. 11, 11.03.1993, S. 34-42; Ulrike Wilhelm und Uli Reinhard: „Ich werde es meinem Sohn nie erzählen“, in: *Stern* Nr. 18, 28.04.1994, S. 74-82.

⁴⁷ *Focus* Nr. 10, 08.03.1993, S. 8.

⁴⁸ *Stern* Nr. 11, 11.03.1993, S. 5.



Abb. 7: *Focus* Nr. 10, 08.03.1993, S. 8/9.

„Niemand will die Kinder der Gewalt“, so der Titel zu dem Foto von Fotografin Sophie Elbaz⁴⁹. Aber nicht bei allen abgebildeten Babys handelte es sich um „Kinder der Gewalt“, wie der kurze Text verrät: „die ungewollten Neugeborenen vergewaltigter Frauen aus Bosnien-Herzegowina [liegen] zusammen mit den gewollten Kindern kroatischer Familien.“⁵⁰ Bezeichnenderweise sieht man es den Babys nicht an, woher sie stammen; sie sehen alle gleich aus, und sie sind alle im selben Mass unschuldig daran, auf die Welt gekommen zu sein. Neben den Fotos vergewaltigter Frauen repräsentierten die Bilder der Babies und Kleinkinder die massenhafte sexuelle Gewalt, die in diesem Krieg angewandt wurde. Darüber hinaus standen die Kinderfotos für eine *Art lost generation*: Die ungewollten, zu einem grossen Teil verstossenen Kinder implizierten so gelesen die Verwahrung des Krieges für kommende Generationen; der Krieg pflanzt sich fort – auch wenn er irgendwann zu Ende geht, wird er nicht vorbei sein.

Hunger, Verwundung und Tod

Das Leid, das der Krieg über die Zivilbevölkerung brachte, setzte sich natürlich auch und vor allem zusammen aus Versorgungsnot, aus körperlichen und seelischen Verletzungen der betroffenen Menschen und aus ihrem Schmerz über den Verlust von Angehörigen und Heimat. Ein Kapitel, das die Bilderwelt der zivilen Not zu gliedern versucht, muss diese zentralen Bestandteile zumindest ansprechen. Selbst wenn hier nicht alle Aspekte eingehend behandelt werden können, so sind sie für das Nachdenken über den Krieg unerlässlich. Ihr Einfluss auf die Fotos ist gar von solcher Bedeutung, dass sich hier die vorgenommenen Kategorisierungen in grossen Schnittmengen übereinander lagern und an vielen Stellen ineinandergreifen. Das erstaunt zwar kaum, macht eine scharfe Trennung der Bildthemen und Motive jedoch problematisch. Zweifelsohne liesse sich allein über die Bilderwelt der zivilen Not ein ganzes Buch schreiben. Ich versuche dieses Dilemma ansatzweise zu lösen, indem ich auch hier stark eingrenze: Es werden an dieser Stelle nur einige

⁴⁹ <http://www.sophie-elbaz.com/en/gallery/engagement/> (29.08.2017)

⁵⁰ *Focus* Nr. 10, 08.03.1993, S. 8.

Bildthemen genannt, die mir am zentralsten erscheinen. Zudem verweise ich jeweils auf jene anderen Kapitel, die von der Thematik ebenfalls betroffen sind, und wo die einzelnen Aspekte des Leids deshalb erneut zur Sprache kommen.

Hunger ist zweifelsohne ein zentrales Motiv bereits in den oben genannten Fotos aus den Internierungslagern – er spricht dort insbesondere durch die ausgemergelten Körper der Inhaftierten. Auch in den Fotografien aus den belagerten Städten, allen voran Sarajevo, ist er allgegenwärtig.⁵¹ Eine besonders deutliche Art der Visualisierung erfuhr die Versorgungsnot in einigen Fotos, die im Zuge der Flucht der Menschen aus Srebrenica 1995 in Tuzla entstanden. Hier waren tausende von Menschen gestrandet, nachdem die bosnisch-serbische Armee am 11. Juli 1995 die Sicherheitszone eingenommen hatte. In diesem Sinne handelt es sich hier eigentlich auch um Fluchtbilder, was wiederum verdeutlicht, wie eng sich die vorgenommenen Kategorien an dieser Stelle verzahnen. In den Fotos dominieren die unzähligen ausgestreckten Hände, die vor einer geöffneten hellblauen Lastwagenplane versuchen, nach einem in die Luft geworfenen Brot zu greifen (Abb. 8 und 9).⁵²



Abb. 8: *Facts* Nr. 29, 20.07.1995, S. 38/39.



Abb. 9: *Profil* Nr. 30, 24.07.1995, S. 42.

⁵¹ Vgl. hierzu Kapitel 6 *Ikonographie der Belagerung*.

⁵² Das Motiv der sich nach Hilfe ausstreckenden Hände wurde auch für die Illustration von Spendenaufrufen verwendet, wie beispielsweise im österreichischen *Falter* Nr. 31, 04.08.1995, Titelseite.

Die physischen Verletzungen, die der Zivilbevölkerung in diesem Krieg zugefügt wurden, sind ebenfalls Bestandteil sehr vieler Bilder. Es handelt sich hierbei vor allem um Fotos, die auf schonungslose Weise Verwundete abbilden. Aber auch um Fotos, die in den Strassen liegende oder in Leichenhallen aufgebahrte Tote zeigen.⁵³ Oder aber man sieht die Menschen auf Friedhöfen trauern.⁵⁴

In allen diesen Bildern geht es um schwerwiegende Verluste: Um den Verlust von Gesundheit und von Leben, von Sicherheit und von Angehörigen, von Kindheit, von Hab und Gut. Auch um den Verlust von Heimat – womit wir mitten in jenem Thema angelangt sind, das im Zentrum dieses Kapitels steht: Die Flucht und Vertreibung der bosnischen Zivilbevölkerung.

4.2. Bilder von Flucht und Vertreibung

Die Flucht, wie sie Karl Schlögel in „Im Raume lesen wir die Zeit“ definiert, ist eine erzwungene Bewegung. Sie ist ein gewaltsamer, weil durch Gewalt ausgelöster Ortswechsel und sie bleibt beständig in Form eines Bündels von Erfahrungen, in denen es um Entkommen und Überleben geht.⁵⁵ Schlögels Gedanken über Flucht begleiten die folgenden Überlegungen, in denen es um die Frage geht, wie das durch Flucht und Vertreibung verursachte Leid der bosnischen Zivilbevölkerung ins Bild genommen wurde. Im Fokus stehen Abbildungen der insbesondere im Zuge „ethnischer Säuberungen“ aus ihren Siedlungen vertriebenen Menschen. Die bosnischen Flüchtlinge stellen ein Motiv dar, das von den Medien sehr breit aufgegriffen und immer wieder prominent platziert wurde. Entsprechende Fotos wurden über alle Kriegsjahre hinweg eingesetzt und prägten die Sehgewohnheiten des „westlichen“ Publikums nachhaltig. Gleichzeitig erreichten sie in ihrer medialen Präsenz unterschiedliche Höhepunkte, die sich an spezifische historische Ereignisse rückkoppeln lassen.

Was Schlögel für das Kartenbild der Weltkriegsepoche attestiert, welches von Bewegung gezeichnet und demnach von „sich wild überkreuzenden Pfeilen“ beherrscht sei,⁵⁶ lässt sich auch in die fotografische Darstellung übersetzen. Kampfhandlungen und Flucht seien „die dynamischste und dramatischste Form beschleunigter Bewegung.“⁵⁷ Im vorhergehenden Kapitel wurden die Fotografien des Gefechts in dynamische und statische Kampfbilder gegliedert, um ihre Machart, ihre Wirkung und ihre Aussage zu unterscheiden. Nun werden auch die Fluchtbilder in einer

⁵³ Die sehr zahlreichen Bilder von Verletzten und Verstümmelten insbesondere in den Spitälern sowie von Toten in den Leichenhallen werden in Kapitel 5 *Ikonographie der urbanen Architektur* angesprochen.

⁵⁴ Auf Friedhofsbilder wird ebenfalls in Kapitel 5 *Ikonographie der urbanen Architektur* eingegangen.

⁵⁵ Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München u. a. 2003, S. 453f.

⁵⁶ Ebd., S. 453.

⁵⁷ Die Pfeile, die die Richtung der Bewegung, das *Wober* und *Wobin* markierten, stünden hier als Symbole für *displacement*. Ebd., S. 453f.

übergeordneten Kategorisierung in *statische Bilder* und *Bewegungsbilder* gefasst. In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich zuerst überblicksmässig auf die prägendsten Motive der statischen Bilder. Danach wird vertiefend auf die Fotos eingegangen, die die Flucht*bewegung* abbilden.

Im 20. Jahrhundert, das auch als „das Jahrhundert der Flüchtlinge und Vertreibungen“ bezeichnet wird,⁵⁸ war die Flüchtlingsbewegung zu einer Massenerscheinung geworden.⁵⁹ Infolge der Bildung moderner Nationalstaaten, die sich zu weiten Teilen über die ethnische Zugehörigkeit definierten, war das gesamte Jahrhundert immer wieder von Flüchtlingsströmen durchzogen gewesen.⁶⁰ Die Flucht der Deutschen im Nachgang des Zweiten Weltkriegs ist einer von mehreren Bestandteilen in diesem gesamten Gedächtnis. In der Bundesrepublik wurde diese Bevölkerungsbewegung vor allem als nationale Tragödie erinnert, deren bildliche Entsprechung aus einem sehr begrenzten Korpus visueller Zeugnisse des Geschehens bestand.⁶¹ Für die Darstellungen der innerhalb von und aus Bosnien heraus stattfindenden Flucht existierte im deutschsprachigen Raum ein sehr konkreter, bereits bestehender Diskurs, an den sich anknüpfen liess.

Das geschah zum einen explizit über die Sprache: Die beiden Begriffe *Flucht* und *Vertreibung* wurden von der Presse jeweils entweder zusammen oder auch voneinander getrennt, in jedem Fall aber wiederholt eingesetzt. Als fester Sammelbegriff bezeichnet *Flucht und Vertreibung* die Zwangsmigration von zehn bis zwölf Millionen Deutschen aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten in den Jahren 1944 bis 1947/48.⁶² Mit dem Rückgriff auf den im deutschen Sprachgebrauch etablierten Terminus konnten die Menschen in Deutschland, wo Teile der Bevölkerung selber noch von den Zwangsmigrationen der 1940er Jahre direkt oder indirekt betroffen waren, erreicht werden. Aber auch über die deutsche Grenze und Geschichte hinaus liess sich namentlich in der Schweiz und in Österreich auf eine Begrifflichkeit rekurrieren, die im gesamten deutschen Sprachraum fest verankert ist. Mit *Flucht und Vertreibung* in Titeln, Untertiteln und Bildüber- und -unterschriften wurde die deutschsprachige Öffentlichkeit auf die alarmierenden

⁵⁸ Gerhard Paul: Der Flüchtlingstreck. Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de mémoire, in: Ders., Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 2, S. 666-673, hier S. 666 und S. 673; Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit, S. 453.

⁵⁹ Karl Schlögel: Planet der Nomaden, Zürich 2000, S. 31.

⁶⁰ Für einen historischen Überblick über die grössten Bewegungen siehe Paul, Der Flüchtlingstreck, S. 671f.

⁶¹ Wie Gerhard Paul weist auch Stephan Scholz darauf hin, dass als „Folge einer relativen Bildknappheit zu diesem historischen Ereigniskomplex“ „das Motivkorpus zum Thema Flucht und Vertreibung recht begrenzt ist.“ Stephan Scholz: Ein neuer Blick auf das Drama im Osten? Fotografien in der medialen Erinnerung an Flucht und Vertreibung, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 11 (2014), H. 1, S. 120-133, hier S. 120. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2014/id=5014> (21.08.2017); Paul, Der Flüchtlingstreck, S. 671.

⁶² Mitte der 1990er Jahre stellte die Zwangsmigration der Deutschen ein selbstverständlicher Bestandteil der Erinnerungskultur bezüglich des Zweiten Weltkriegs dar. Für eine weitergehende Begriffsproblematik sowie eine historische Einordnung der Ereignisse und deren Erinnerung siehe Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, S. 71 bzw. S. 32ff.

Zustände im bosnischen Kriegsgebiet hingewiesen. Es war der O-Ton in der Presse, dass man es mit einer Katastrophe von riesigem Ausmass zu tun hat, und dass den Menschen dringend geholfen werden muss. Man hob hervor, dass Einzelne sich privat stark engagieren, dass aber die Regierungen zu lange zögern und zu wenig unternehmen. Man plädierte insgesamt für viel mehr Solidarität mit den Opfern dieses Krieges – wofür sich *Flucht und Vertreibung* als Aufhänger durchaus eignete.

Bis zur Flucht aus dem Osten im Nachgang des Zweiten Weltkriegs war der *Treck* ein im Deutschen selten gebrauchtes Wort. Seither bezeichnet es einen gemeinsamen Zug von Flüchtlingen oder Vertriebenen aus ihrer Heimat in ein anderes Gebiet, „oft als Folge der Änderungen von Staatsgrenzen in Kriegen und unter Verwendung primitiver Transportmittel, d.h. zu Fuss und mit von Zugtieren gezogenen Fuhrwerken über eine grössere Distanz.“⁶³ Damit ist gleichzeitig nicht gemeint, dass es den Treck zuvor nicht gegeben hat – im Gegenteil: In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verloren zwischen 40 und 70 Millionen Europäer ihre Heimat durch Umsiedlung und Vertreibung, und die Massenflucht im Treck ist fester Bestandteil der europäischen Geschichte im 20. Jahrhundert.⁶⁴ In der Berichterstattung aus Bosnien kam dem Treck sowohl begrifflich als auch bildlich eine tragende Rolle zu, worauf weiter unten näher eingegangen wird.

Die sprachlich aufgegriffenen Diskurse fanden in den Fotos der 1990er Jahre ihre bildlichen Pendanten. So knüpften sie in weiten Teilen an bereits bestehende Abbildungen von Flucht und insbesondere an Darstellungen der Zwangsmigrationen nach dem Zweiten Weltkrieg an. In seiner Einleitung zum grossen Bildband über Flucht und Vertreibung der Deutschen aus den Ostgebieten verweist Arno Surminski, ein Schriftsteller mit eigener ostpreussischer Vergangenheit, auf die Bilder, die vor sein inneres Auge treten: „Bei dem Wort Vertreibung sehe ich einen Güterzug durch eine verschneite Landschaft kriechen. Kein Lachen, kein fröhliches Winken. Frauen und alte Männer sitzen, in graue Decken gehüllt, auf ausgelegtem Stroh. Aus halb geöffneten Türen lugen Kindergesichter, immer noch neugierig auf das, was die Welt ihnen zu bieten hat [...]. Zur Flucht fällt mir jene junge Frau ein, die mit einem Kinderwagen auf einer verschneiten Strasse unterwegs war. Erschöpft blieb sie stehen, blickte in ihren Wagen und fand ihr Kind tot.“⁶⁵ Die von Surminski in Worten geschilderten inneren Bilder werden im grossformatigen Band um dokumentarisches Fotomaterial ergänzt. Abgebildet sind Flüchtlingstrecken auf verschneiten Pfaden (es handelt sich um Aufnahmen der Flucht über das zugefrorene Frische Haff), Pferdekarren, in Decken gewickelte Kinder u.v.m.

⁶³ Vgl. Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 670.

⁶⁴ Vgl. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 453ff.; Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 670.

⁶⁵ Arno Surminski: *Schweigen ist keine Antwort*, in: N. N. (Hrsg.): *Flucht und Vertreibung. Europa zwischen 1939 und 1948*, Hamburg 2004, S. 6-23, hier S. 6.

In seiner kritischen Besprechung bemerkt Paul, dass einige Darstellungen von Flucht und Vertreibung dem propagandistischen Bild einer „geordneten, disziplinierten Flucht- und Umsiedlungsbewegung“ geschuldet sind. Die von der Wochenschau verbreiteten Bilder liefen den Erfahrungen der Menschen zuwider, die auf der Flucht vor allem Chaos und Gewalt erlebt hatten. Diese erlebte Realität bilde sich jedoch in Geschichtsbüchern und Ausstellungen nicht ab, da es davon kaum Bilder gab.⁶⁶ Auch Stephan Scholz thematisiert die oftmals äusserst fragwürdige Verwendung der Flucht- und Vertreibungs-Fotografien. Er weist nach, dass viele der Fotos, mit denen im Nachgang das Erinnern an die Zwangsmigration bebildert worden war, falsch eingesetzt wurden: „Fotos [wurden] nicht selten aus ihrem historischen Entstehungskontext herausgelöst und erst nachträglich zu Bildern von Flucht und Vertreibung umcodiert“.⁶⁷ Erklären lässt sich dies u. a. mit der genannten Bildknappheit zum Thema bei einem gleichzeitig „zunehmenden „Illustrationszwang“ vor allem in den populären Erinnerungsmedien“.⁶⁸

Im Zuge seiner Nachforschungen enthüllt Scholz die Tatsache, dass über Jahrzehnte immer wieder Propagandafotos (sowohl nationalsozialistischer Umsiedlungsmassnahmen aus der Anfangsphase des Zweiten Weltkriegs, als auch Fotos der Revisionspropaganda aus der Zwischenkriegszeit) als Bilder der Flucht und Vertreibung von Deutschen am Ende des Zweiten Weltkriegs reproduziert worden waren. Seine Forschungsergebnisse vermitteln einen Eindruck davon, wie zentral es war und ist, den Umgang mit historischen Fotografien und das Bedürfnis, historische Ereignisse visuell zu erinnern, zu problematisieren. Dabei verweist er insbesondere auf die Rolle von Bildagenturen, -archiven und Redaktionen, die vor der schwierigen aber wichtigen Aufgabe stünden, Fotografien korrekt zuzuordnen, zu verschlagworten und kontextgebunden zu publizieren.⁶⁹ Abgesehen von den Bildern ist die Erinnerung an die Vertreibungen der 1940er Jahre selbst schon höchst konträr und von einer wechselhaften Geschichte geprägt.⁷⁰ Die konkrete Herkunft und Verwendung von Flucht- und Vertreibungsfotos aus der Nachkriegszeit ist nicht Gegenstand meiner Fragestellung, weshalb ich ihn nicht weiter vertiefe. Wenn jedoch in der Folge wiederholt auf Bilder von Flucht und Vertreibung verwiesen wird, dann geschieht dies im Wissen um die geschilderte Problematik.

Denn (zumindest die wenigen von mir gesichteten) Fotografien von Flucht und Vertreibung der 1940er Jahre legen an diversen Stellen die Vermutung nahe, dass zwischen ihnen und den Fotos aus dem jugoslawischen Kontext der 1990er Jahre eine Verbindung besteht. So fügt Surminski selber seiner Einleitung zum oben genannten Band zwei Bilder aus dem Kosovo an mit der Notiz:

⁶⁶ Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 670f.

⁶⁷ Scholz, *Ein neuer Blick auf das Drama im Osten*, S. 121.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Scholz, *Ein neuer Blick auf das Drama im Osten*, S. 126.

⁷⁰ Das zeigt Maren Röger in ihrer Studie überzeugend auf. Vgl. Röger, *Flucht, Vertreibung und Umsiedlung*.

„In Deutschland weckten die Bilder von Flucht und Vertreibung u. a. der Kosovo-Albaner bei vielen schmerzhaften Erinnerungen an das selbst erlittene Schicksal nach dem Zweiten Weltkrieg.“⁷¹ Und auch Paul merkt an, dass, nachdem es in den 1970er und 1980er Jahren in Deutschland stiller geworden sei um Flucht und Vertreibung, „[e]rst die Medienbilder von Flüchtlingstrecken und Vertreibungsoffern im Kosovo-Krieg von 1999 die zum Teil verschütteten Bilder“ reaktivierten.⁷²

Konfrontiert mit den Fluchtbildern aus Bosnien kann diesem Befund teilweise zugestimmt werden: Zwar bestärken die Bemerkungen beider Autoren die These, dass die Flucht-Thematik in der deutschsprachigen Öffentlichkeit auf anschlussfähige Rezeptionsgesellschaften traf. Aber Flucht und Vertreibungsfotos traten nicht erst im Zuge des Kosovo-Krieges 1999, sondern bereits (und vor allem!) im Jahr 1992 mit den Fotos aus Bosnien in das Blickfeld der internationalen Aufmerksamkeit. In der Presse tauchten plötzlich Fotos auf, die motivisch ganz konkret an (wie auch immer) überlieferte Vertreibungsbilder anknüpften. Das waren Fotos einer oftmals bäuerlich konnotierten Bevölkerung, die mit Vieh und beladenen Karren in eine ungewisse Zukunft aufbrach,⁷³ wie zum Beispiel das am 30. Juli 1992 im *Stern* publizierte (Abb. 10):



Abb. 10: *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 128.

⁷¹ Surminski, *Schweigen ist keine Antwort*, S. 12.

⁷² Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 672.

⁷³ Die von der Kleidung und dem mitgeführten Vieh her bäuerlich konnotierte Bevölkerung auf der Flucht stellt ein im bosnischen Kontext häufig wiederkehrendes Motiv dar. Vgl. zum Bsp. *Profil* Nr. 30, 20.07.1992, S. 20f.; *Spiegel* Nr. 44, 01.11.1993, S. 168.

Das Foto stammt von Tomislav Peternek.⁷⁴ Abgebildet sind fünf ältere Menschen, eine Frau und vier Männer, die bepackte Karren von einigen Ochsien über eine eisenbeschlagene Brücke ziehen lassen. In der unteren linken Ecke ist ein weiteres, einen Wagen ziehendes Tier angeschnitten, wodurch das Foto als Ausschnitt ausgewiesen ist. Damit suggeriert das Bild, dass es nur einen Teil einer offensichtlich grösseren Gruppe von Menschen zeigt, dass es sich um einen längeren Treck handelt, von dem hier das Ende abgebildet ist. Da die Fliehenden eine Brücke überqueren, kann dem darunter vermuteten Fluss eine Grenzfunktion attestiert werden – die Menschen brechen die Brücken zu ihrer alten Heimat ab.⁷⁵

Der Text zum Bild schreibt dessen Inhalt fest, indem er von 40'000 Menschen spricht, die über die Brücke von Bosanski Brod nach Kroatien gelangt seien.⁷⁶ Die Graustufen-Ästhetik in diesem Beispiel von Peternek sowie die Ausrichtung des Zugs auf die Kamera zu liesse sich *en détail* mit Abbildungen vergleichen, die den Trecks von Vertriebenen in den 1940er Jahren zugeschrieben werden. So wählte auch Gerhard Paul für seinen Artikel über den Flüchtlingstreck als gedanklichen Ausgangspunkt jenes Foto, das einen Zug von Menschen zeigt, die ihr Hab und Gut auf von Nutztieren gezogenen Karren und Anhängern transportieren (Abb. 11).⁷⁷



Abb. 11: Flüchtlingstreck auf dem zugefrorenen Frischen Haff in Ostpreussen, vermutlich 2. Hälfte Februar 1945.⁷⁸

⁷⁴ Siehe zum Fotografen Tomislav Peternek auch Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*.

⁷⁵ Vgl. hierzu auch Kapitel 5.2. *Bosniens Brücken*.

⁷⁶ „40'000 Menschen – anfangs kamen manche mit ihren Ochsenkarren – sind schon über die Brücke von Bosanski Brod nach Kroatien gelangt“, in: *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 128.

⁷⁷ Vgl. Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 667.

⁷⁸ Standbild *Deutsche Wochenschau*, Nr. 754, 16.03.1945, abgedruckt in: Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 667.

Dasselbe und ähnliche Fotos finden sich auch im Surminski-Bildband und im Aufsatz von Stephan Scholz sowie überhaupt in Bildersammlungen zu Flucht und Vertreibung der 1940er Jahre.⁷⁹ Unabhängig von ihren teils divergierenden Erkenntnisinteressen belegen alle drei hier genannten Autoren, dass diese Art der Darstellung nachweislich zur visuellen Repräsentation von Flucht und Vertreibung in der europäischen Nachkriegsgeschichte gehört. Das Motiv des Trecks in einer verschneiten Winterlandschaft, so Scholz, habe dem gängigen und gewünschten Bild des beschwerlichen Wegs der Vertriebenen nach Westen entsprochen und dasselbe entscheidend mitgeprägt.⁸⁰ Und auch in anderen Flucht-Abbildungen des 20. Jahrhunderts, so zeigt Paul u. a. anhand einer Fotografie von Flüchtlingen in der Sowjetunion, finden sich Menschen, die durch verschneite Weiten stapfen und nicht viel mehr als ihr Überleben zu retten versuchen (Abb. 12-14):



Abb. 12: Flucht über das Frische Haff.⁸¹



Abb. 13: Aufbruch nach Westen, Flucht über das Frische Haff.⁸²

⁷⁹ Vgl. die zahlreichen Bilder in N. N., Flucht und Vertreibung. Europa zwischen 1939 und 1948; sowie Scholz, Ein neuer Blick auf das Drama im Osten.

⁸⁰ Scholz, Ein neuer Blick auf das Drama im Osten, S. 126.

⁸¹ Abgedruckt in: Surminski, Schweigen ist keine Antwort, S. 19.

⁸² http://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche_geschichte/flucht_und_vertreibung/index.html (21.08.2017)



Abb. 14: Flüchtlinge während des Zweiten Weltkriegs in der Sowjetunion.⁸³

Wie die Fotos aus Bosnien an solche visuellen Diskurse anknüpfen, soll hier an zwei Beispielen demonstriert werden. Der *Stern* druckte im April 1993 das Foto eines Menschenzugs, der sich für die Nahrungsmittelbeschaffung auf den Weg aus der eingekesselten Stadt Goražde durchs Gebirge machte (Abb. 15). Zwar handelt es sich in dieser Abbildung nicht um Flucht an sich, die visuellen Codes bleiben jedoch insbesondere den Darstellungen von Flüchtlingstrecken verhaftet.



Abb. 15: *Stern* Nr. 14, 01.04.1993, S. 20/21.

Das Motiv der sich bei eisiger Kälte durch Schneewehen kämpfenden Menschen tauchte u. a. auch im Winter 1993 in einem Foto auf, das in der *News* und im *Stern* erschien (Abb. 16).⁸⁴ Eine Gruppe von fünf Menschen geht zu Fuss einen abfallenden und sichtbar beschwerlichen Weg hinab, der Kamera entgegen. Vorneweg geht am Arm eines alten Mannes mit Stock eine junge Frau mit einem Kleinkind, hinter dem Mann eine alte Frau und ein Junge, der ein Bündel, möglicherweise ein Baby, trägt. Der Vater fehlt in der Darstellung dieser Familie. Sie alle blicken den Betrachter durch das Schneegestöber hindurch an.

⁸³ Max Alpert, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz. Abgedruckt in: Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 671.

⁸⁴ Vgl. *News* Nr. 46, 18.11.1993 und *Stern* Nr. 01, 29.12.1993, S. 6f.



Abb. 16: *Stern* Nr. 01, 29.12.1993, S. 6/7.

Die Darstellungen von Menschen auf der Flucht und insbesondere von Flüchtlingstrecken haben ihren gemeinsamen Ursprung im Motiv der Flucht des auserwählten Volkes aus Ägypten, worauf Martina Baleva und Gerhard Paul gleichermassen verweisen.⁸⁵ In der Schlachten- und Historienmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts habe die „flüchtende Menge als militärischer Bildtopos“ Gestalt erlangt, und sie findet sich auch in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts: In ihrer Analyse balkanischer Flüchtlingbilder aus den 1860er Jahren beschreibt Baleva, wie die Presseillustrationen an den Darstellungstypus der biblischen Flucht aus Ägypten sowie an die Geschichte Jesu anknüpften, indem sie „eine ihren Weg dahin ziehende Karawane aus Menschen, Vieh und Ochsenkarren“ zeigten oder einen Flüchtlingzug, angeführt von einer „Frau mit einem nackten Kind auf dem Arm sowie einem weissbärtigen, neben seiner Familie schreitenden Mann.“⁸⁶

Der *Stern* selbst arrangierte mit der Publikation des oben genannten Fotos (Abb. 16) einen doppelten Verweis auf den biblischen Diskurs: Während er mit dem Titel „Das war 1993: Exodus“⁸⁷ wörtlich die alttestamentarische Flucht aus Ägypten zitierte, rekurrierte die dazu gewählte Abbildung auf die Schutzsuchende Heilige Familie des Neuen Testaments.

Dass es sich bei den Abgebildeten laut Bildtext⁸⁸ um eine muslimische Familie handelte, läuft einer „christlich ausgerichteten“ Lesart keineswegs entgegen – der Text fügt lediglich die ethnische Zuschreibung an, die das Foto selber nicht offensichtlich zeigt. Vielmehr wurde mithilfe ikonographischer Anleihen aus der biblischen Geschichte (sowie aus der Bilderwelt des Zweiten

⁸⁵ Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 670; Baleva, *Bulgarien im Bild*, S. 91f.

⁸⁶ Ebd., S. 91.

⁸⁷ *Stern* Nr. 01, 29.12.1993, S. 6f.

⁸⁸ „Vertrieben in eine kalte Welt. Ihr Makel bestand darin, der falschen Volksgruppe anzugehören. Deswegen muss diese muslimische Familie aus Mostar vor ihren kroatischen Verfolgern über die verschneiten Berge in eine ungewisse Zukunft fliehen. [...]“ *Stern* Nr. 01, 29.12.1993, S. 6.

Weltkriegs) das durch Vertreibung erfahrene Leid der bosnischen und oftmals muslimischen Flüchtlinge in eine christlich geprägte Erfahrungs- und Sehtradition überführt. Vergleichbar mit den Pressebildern vom Balkan im 19. Jahrhundert, erleichterten „[S]olcherart ikonografische Anleihen dem Leser/Betrachter besonders das Verständnis“. Die bildlich geweckte Assoziation mit „Leid und Opfer der Dargestellten“ beförderte „solidarisches Empfinden für eine unbekannte Welt und ihre Bewohner“.⁸⁹

Im Unterschied zu vorangegangenen Flüchtlingbildern hätten die Medienbilder von Flüchtlingstrecks und Vertreibungsopfern im Kosovo 1999 einen qualitativ neuen Diskurs mit neuen Narrativen initiiert, so Paul. Die Ereignisse seien stärker in Zusammenhängen erzählt und visualisiert worden. In diesem neuen Diskurs seien Flucht und Vertreibung als „eine gemeinsame europäische Erfahrung mit fast identischen Bildern“ sichtbar geworden.⁹⁰ Wie bereits angemerkt, bleibt Bosnien in Gerhard Pauls Überlegungen weitgehend ausgeklammert; mit Ausnahme eines Verweises auf Karl Schlögel, der anhand der „Kriege in Jugoslawien“ festgestellt habe, dass die Aufnahmen von Deportationen und Flüchtlingstrecks ein *Déjà-vu* ausgelöst und eine Linie sichtbar gemacht hätten, die sich als eine Art roter Faden „von den ersten Zwangsumsiedlungen 1913 über die von NS-Deutschland betriebene „Bereinigung der ethnographischen Landkarte Europas“ bis hin zu den Bildern von Vukovar, Sarajevo und Srebrenica“ durch das „Jahrhundert der Flüchtlinge“ ziehe.⁹¹

Die internationale Presse zeigte sich insgesamt schockiert über die Ausmasse der Fluchtbewegungen, die in Bosnien kurz nach Kriegsausbruch einsetzten. Die massenhafte Flucht war sowohl eine Folge der sich verschiebenden Fronten und direkten Kriegshandlungen, als auch der Praxis der systematischen Vertreibungen der Zivilbevölkerung, die Teil der „ethnischen Säuberungen“ und somit der strategischen Kriegsführung war. In Wort und Bild wurde wiederholt mit grosser Entrüstung mit Appellen aufgewartet, den von Verfolgung und Tod bedrohten Menschen Zuflucht zu gewähren. Die Journalistinnen und Journalisten insbesondere der grösseren Nachrichtenblätter begaben sich direkt vor Ort und schilderten dann in ihren Artikeln die prekäre Lage der flüchtenden Zivilbevölkerung. Erschütternde Erlebnisberichte füllten Seitenweise die

⁸⁹ Baleva, *Bulgarien im Bild*, S. 91f. Bemerkenswert ist dabei der Wechsel der Opfer- und Täterrolle, der gegenüber dem 19. Jahrhundert zu verzeichnen ist: In den bildlichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts waren die christlichen Serben die Opfer und auf der Flucht vor den Osmanen. Hingegen befindet sich in den meisten Fotos der 1990er Jahre die muslimische Bevölkerung auf der Flucht vor den serbischen Angreifern. Eine grosse Ausnahme bilden die Fluchtfotos vom August 1995, als die serbische Bevölkerung von der kroatischen Armee aus der Krajina vertreiben wurde.

⁹⁰ Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 673.

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 672.

Nachrichtenblätter. Sie wurden ergänzt mit zahlreichen Fotos, die die Menschen auf der Flucht zeigen.

Angesichts der Parallelen, die sich zwischen Fluchtbildern aus Bosnien und historischen Vorgängern ausmachen lassen, ist das von Schlögel angesprochene *Déjà-vu* nachvollziehbar. Die bisherigen Überlegungen dienen den folgenden Abschnitten als Hintergrundfolie, wenn es darum geht, die Machart und Wirkungsmacht der bosnischen Fluchtfotografien näher zu bestimmen. Im Zentrum steht die Frage danach, wie das durch Vertreibung und Flucht erfahrene Leid und die Not der Zivilbevölkerung in Bilder übersetzt wurde, und welche „Leitnarrative“ die illustrierten Medien aufgriffen bzw. formten. Wenn dabei Implikationen und Bildstrategien freigelegt werden, so geschieht dies vor dem Hintergrund der oben begründeten Annahme, dass der Rekurs auf bereits bekannte und bestehende Bildkompositionen dazu diente, das in Bosnien von den Menschen erfahrene und von den Fotografen beobachtete Leid in westliche Erfahrungshorizonte zu überführen.

4.2.1. *Statische Fluchtbilder*

Als statisch lassen sich innerhalb der hier vorgeschlagenen Kategorisierung jene Aufnahmen begreifen, die nicht die Fluchtbewegung an sich, sondern die Situationen des Wartens und Verharrens abbildeten. Sie wurden mehrheitlich in Flüchtlings- und Auffanglagern aufgenommen. Ihnen ist die Verzweiflung über den Verlust von Heimat, von Haus und Wohnung, von Familienangehörigen ebenso eingeschrieben wie den Bewegungsbildern, jedoch warfen sie einen anderen Blick auf das Ausmass der humanitären Katastrophe. Sie fokussierten die Enge, in der die Menschen zu verharren gezwungen waren, und sie portraitierten die Verzweiflung jener, die ohne Schuld von diesem Krieg betroffen waren.

Portraitaufnahmen: Frauen und Kinder

Abbildungen von Frauen und Kindern sind in der Fluchtfotografie per se von Bedeutung. In der westlichen Kriegsberichterstattung lässt sich die Tradition, in der mit Bildern von Frauen und Kindern das zivile Leid visualisiert wird, mindestens bis zum Ersten Weltkrieg zurückverfolgen. Darstellungen leidender Weiblichkeit seien im westlichen Bildgedächtnis, so Silke Wenk, als Gegenpol zu kämpferischer Männlichkeit fest verankert. Frauen und Kinder repräsentierten visuell die Zivilbevölkerung, und mit den Abbildungen ihres Leids liessen sich „ebenso Verstösse gegen den völkerrechtlich verbürgten Schutz der Zivilbevölkerung [anklagen] wie auch das Mitgefühl

[einfordern].“⁹² Wenn in Bildern von „FrauenundKindern“⁹³ deren Verletzbarkeit in den Vordergrund gestellt werde, lasse sich in pazifistischer Absicht der Wahnsinn des Krieges zeigen und zugleich an soldatische, schützende Männlichkeit appellieren. Solche „vergeschlechtlichenden Visualisierungen“ hätten bislang jeden grossen Krieg der Moderne begleitet.⁹⁴ Entsprechend waren auch die Fluchtbilder aus Bosnien vom Motiv der Frauen in der Rolle der „(passiven) Opfer oder der (passiven) Reproduktionskraft“⁹⁵ entscheidend geprägt, und auch hier trug die Kategorie des Geschlechts dazu bei, die Geschichte zu strukturieren und emotional zu markieren.⁹⁶

„FrauenundKinder“ spielten sowohl in den statischen als auch in den Bewegungsbildern von Flucht eine wichtige Rolle. Die geschlechtliche Implikation der meisten dieser Fotos liegt in der Visualisierung der Opfer insgesamt und diene wohl in erster Linie dem Bestreben der Medien, die Grausamkeit des Krieges zu vermitteln. Gleichzeitig dürften solche Bilder der zivilen Not die Befürworter einer militärischen Intervention seitens des Westens in ihren Ansichten bestärkt haben. Denn es handelt sich nicht nur um motivisch bewegende Fotos; auch die Form ist für ihre Wirkung massgebend: Die meist als Portraits präsentierten Aufnahmen von Frauen und Kindern signalisierten, wie für *Close-ups* üblich, „emotionale Nähe und forderten intensive Betrachtung von Details, vor allem von Gesichtern“, so hält Hüppauf fest. In der Kriegsfotografie seien Portraits eher selten und wenn, dann stellten sie meist ein Signal für „das besondere, das emotional bewegende Foto“ dar, das explizit zur Identifikation auffordere.⁹⁷

In seiner Analyse von Flucht und Vertreibungsdarstellungen in der deutschen Erinnerung hat Stephan Scholz aufgezeigt, welche Wirkungsmacht das Motiv der Mutter über den Kriegs- und Opferdiskurs entfaltet. Er spricht dabei von „Feminisierungsstrategien“, denen in Bildern von Müttern mit Kindern nicht selten auch eine Infantilisierung und – in Anlehnung an die *Pietà* – eine Sakralisierung zur Seite gestellt worden sei, wodurch sich (Selbst-)Viktimisierung strukturierten liess.⁹⁸ An eine solche Bildpolitik konnten die Fotos der bosnischen Flüchtlingsfrauen zumindest

⁹² Silke Wenk: Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder, in: Linda Hentschel (Hrsg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 31-49, hier S. 35.

⁹³ Wenk verwendet den Ausdruck als festen Begriff und bezieht sich auf Cynthia Enloe, die ihn 1990 im Englischen („Womanandchild“) geprägt hat. Vgl. Wenk, Sichtbarkeitsverhältnisse, S. 35, Fussnote 17.

⁹⁴ Wenk, Sichtbarkeitsverhältnisse, S. 35.

⁹⁵ Romy Fröhlich: Frauen, Medien und Krieg: Die Darstellung von Frauen in der Kriegsberichterstattung überregionaler Tageszeitungen in Deutschland von 1989 bis 2000, in: Reer, Sachs-Hombach, Schahadat, Krieg und Konflikt in den Medien, S. 117-141, hier S. 119.

⁹⁶ Siehe hierzu auch Sylvia Paletschk: Gender of Memory, Frankfurt am Main 2008; Insa Eschebach: Gedächtnis und Geschlecht, Frankfurt am Main 2002; Susanne Kassel: Konkurrenz der Wirklichkeiten – Die mediale Konstruktion weiblicher Stereotype im Krieg, in: Martina Thiele (Hrsg.): Konkurrenz der Wirklichkeiten, Göttingen 2005, S. 133-150.

⁹⁷ Hüppauf, Fotografie im Krieg, S. 239.

⁹⁸ Scholz zeichnet u. a. nach, wie das Motiv der „Schmerzensmutter“ als Repräsentation der Vertriebenen und der verlorenen Heimat funktioniert. Stephan Scholz: Schmerzens-Mutter-Liebe. Das Motiv der Mutter

im Ansatz andocken. Aber: Bemüht man sich, auch beim Betrachten der Bosnienfotos die Brille der strukturalistischen Perspektive aufzubehalten, heisst das gleichzeitig natürlich nicht, dass die Opfer von den Bildern konstruiert wurden. Es geht hier vielmehr um die Frage, welchen Blick man auf sie warf und wie man die Opfer visuell in den Medien repräsentierte.

Der brasilianische Fotograf Sebastião Salgado beispielsweise fotografierte in Bosnien eine junge Frau mit Baby (Abb. 17). Die Mutter mit hellem Kopftuch hat den Blick abgewandt: stark, entschlossen, gelassen. Ihr schlafendes Kind liegt ihr über den Schoss, es hat seine linke Hand in den Ausschnitt der Mutter gesteckt – was an das Stillen an der Brust erinnert und als Geste die innige Verbindung zwischen Mutter und Kind betont. Beide Figuren erscheinen in weichem Licht vor einer halbdurchsichtigen Plastikplane, hinter der sich weitere Menschen schemenhaft abzeichnen.



Abb. 17: *Stern* Nr. 02, 05.01.1995, S. 4.

Das Foto weckt viele Assoziationen; die junge Maria mit dem Kind oder Rekurse auf biblische Motive und sakrale Malerei.⁹⁹ Obwohl das Stillen nicht explizit gezeigt, wird es dennoch angedeutet. Bilder von stillenden Müttern, v. a. der Gottesmutter, die dem Jesuskind die Brust reicht (*Maria lactans*), sind in der Kunstgeschichte seit dem 2. Jahrhundert und bis in die Gegenwart verbreitet.¹⁰⁰ Der *Stern* publizierte das Foto im Januar 1995 und platzierte es in seiner

im bundesdeutschen Bildgedächtnis zu Flucht und Vertreibung, in: Elisabeth Fendl (Hrsg.): *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung*, Münster u. a. 2010, S. 165-191, hier S. 166f.

⁹⁹ In ihrer Studie, die u. a. ein *Time*-Cover vom April 1999 miteinbezieht, das eine Mutter mit ihrem Baby an der Brust auf der Flucht aus dem Kosovo nach Mazedonien zeigt, hält Wendy Kozol folgendes fest: „The *Time* cover portrait of the mother and child belongs to one of the most recognizable tropes of civilian vulnerability in the history of conflict photography. Associations between childhood, maternal care, and political innocence in the mother-child dyad overtly echo the Christian visual tradition of the Madonna and Child. In the case of Kosovo/a, a racial logic of whiteness structuring this domestic ideal also occludes racial or ethnic differences. Elsewhere categorized as non-Western people of color, media representations of Albanian Muslims here (mis)represent them by featuring white-looking victims in need of rescue.“ Wendy Kozol: *Distant Wars Visible. The Ambivalence of Witnessing*, Minnesota 2014, S. 24.

¹⁰⁰ Natürlich wandelt sich aber der Bildtypus mit den jeweiligen Epochen. Vgl. Nadja Zwerger: Werner Bischof. *Menschen – Bilder – Augenblicke*, in: Robert Gander und Maria Markt (Hrsg.): *Bild.Strategien*.

Inhaltsübersicht.¹⁰¹ Hier schien als Aufhänger ein solches Symbolbild für das Elend der bosnischen Flüchtlinge durchaus geeignet. Der Bildurheber Salgado, der in den 1990er Jahren nicht nur in Bosnien, sondern weltweit Menschen auf der Flucht portraitiert hatte, sah sich selber wiederholt der Kritik ausgesetzt, in seinen Fotos das menschliche Leid über die Massen zu ästhetisieren und dadurch zu verharmlosen.¹⁰²

Eine ähnliche Ästhetisierung lässt sich für das Foto des britischen Fotografen John Reardon feststellen, das im Dezember 1992 auf die Titelseite des *Magazin* gelangte (Abb. 18). Zu sehen ist eine Frau mit einem Bündel auf dem Arm, das sofort als Baby interpretiert wird. Bei näherem Hinsehen wird ein kleiner Fuss des eingewickelten Kindes sichtbar. Die Frau ist in einen schmutzigen Rock und ein Sweatshirt gekleidet, an den Füßen trägt sie helle Socken in offenen Finken. Sie wendet Körper und Blick nach links und zeigt eine hagere Profilansicht mit eingefallenen Wangen.

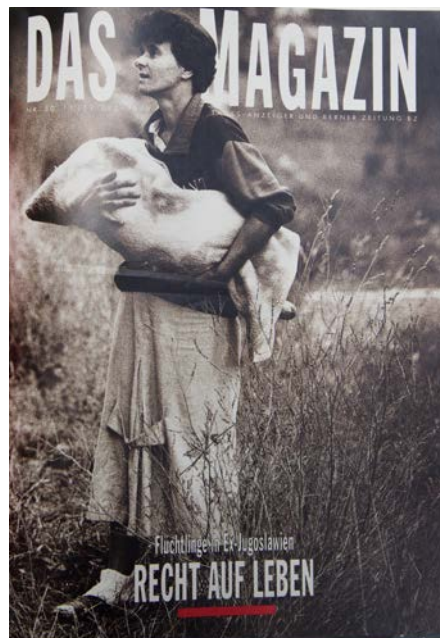


Abb. 18: *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, Titelseite.

Die Redaktion des Hefts legte es nicht darauf an, eine ethnische Zuordnung festzuschreiben – „Eine Frau flieht mit ihrem Kind aus Sarajevo“; mehr ist über die Identität der Abgebildeten nicht zu erfahren.¹⁰³ Die Kleidung der Frau weist auf einen überstürzten Aufbruch hin, während das Setting, dominiert von hohen, die Beine der Frau umspielenden Gräsern und dem in die Unschärfe gleitenden Hintergrund zusammen mit der Farbgebung in Braun- und Sepiatönen, die ganze Szene unwirklich erscheinen lässt.

Fotografie zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch, Innsbruck 2009, S. 183-232, hier S. 196.

¹⁰¹ *Stern* Nr. 02, 05.01.1995, S. 4.

¹⁰² Vgl. Vitaljić, *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija*, S. 167.

Salgado brachte seine Fotos 2016 in einem Bildband heraus: Sebastião Salgado: *Exodus*, Köln 2016.

¹⁰³ *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, S. 3.

Tatsächlich sind es meist die Farbfotografien, die weniger ästhetisierende Varianten desselben Motivs aufweisen, so beispielsweise in der *News* vom Oktober 1992 (Abb. 19). Eine ihrem Gesichtsausdruck nach zu urteilen sichtlich erschöpfte Frau hält ein Baby auf dem Arm, mit der rechten Hand drückt sie sich ein Windeltuch vor die Brust, möglicherweise hat sie soeben ihr Baby gestillt. Links und rechts neben ihr stehen zwei Jungen, der kleinere blickt skeptisch in die Kamera. Hinter der Gruppe erstrecken sich in gleissendem Sonnenlicht eine grüne Wiese und Felder.



Abb. 19: *News* Nr. 01, 15.10.1992, S. 58.

Laut Beschreibung handelt es sich bei den Abgebildeten um eine muslimische Familie, die Opfer von Vertreibung geworden war. Im dazu publizierten Interview mit Radovan Karadžić negiert dieser seitens der bosnisch-serbischen Armee angeordnete Vertreibungen – auf diese Weise wurde das Foto in einen offensichtlichen Kontrast zur Textaussage gestellt, was den bosnischen Serbenführer in dieser Kombination nicht nur grausam, sondern auch unglaublich erscheinen liess.¹⁰⁴

Auch die in der *News* vom Juli 1995 abgedruckte Fotografie besticht eher durch ihre authentische Bildsprache denn durch artifizielle Ästhetik (Abb. 20). Eine junge Frau liegt im Gras, um sie herum und halb auf ihr drauf schlafende Kinder. Sie sind warm angezogen und zugedeckt mit einer roten, dicken Wolldecke. Im Schlaf hat die Frau den Mund geöffnet, ihre Wangen sind gerötet.

¹⁰⁴ Jacqueline Thalberg: „Der Psycho-Kriegsherr“, in: *News* Nr. 01, 15.10.1992, S. 58-59.



Abb. 20: *News* Nr. 30, 27.07.1995, S. 55.

Die Kamera – wahrscheinlich die von *News*-Fotograf Richard Herrgott – gibt hier einen intimen Blick auf diese erschöpfte Familie frei. Von den Abgebildeten unbemerkt schaut man ihnen beim Schlafen zu. Ein schlafender Mensch merkt nicht, dass er fotografiert wird, wodurch die Aufnahme eine Urform von Authentizität auszustrahlen scheint – der Schlafende posiert nicht. Gleichzeitig schwingt der Tod mit, der in der Starre des Bildes nicht auf den ersten Blick vom Schlaf zu unterscheiden ist. Insofern impliziert die „vertrauensvolle Hingabe“ an den Schlaf auch eine „Schutzlosigkeit [...], in die sich der schlafende Mensch begibt, der Schlaf der Gerechten, der Mühseligen und der Beladenen, der vergessen machende Schlaf und die Hoffnung auf ein Erwachen, auf einen besseren Morgen oder ganz einfach auf einen Morgen [...]“¹⁰⁵

Diese Implikationen wurde von vielen Fotografen motivisch aufgegriffen, die die bosnische Flucht sowie im Speziellen die 1995 aus Srebrenica vertriebenen Frauen und Kinder ablichteten.¹⁰⁶ Auch in der *Facts* erschien im Juli 1995 eine Frau, die sich mit ihren Kindern auf den Weg von Srebrenica nach Tuzla gemacht hatte (Abb. 21). Auch diese Gruppe wurde – entweder von Jobard oder Peternek – auf dem Waldboden rastend abgelichtet, mit Woldecken zugedeckt liegen die Kinder schlafend auf dem Boden, die Mutter sitzt wachend bei ihnen, ein angebrochenes Brot in der Hand.

¹⁰⁵ Nadja Zwerger zitiert Niklaus Flüeler, der die Bedeutung von Schlaf im Œuvre von Fotograf Werner Bischof untersucht hat: Niklaus Flüeler: *Grosse Fotografen unserer Zeit*. Werner Bischof, Bibliothek der Photographie, Luzern 1973, S. 21, zitiert nach Zwerger, Werner Bischof. *Menschen – Bilder – Augenblicke*, S. 202.

¹⁰⁶ Zwerger weist darauf hin, dass Schlaf als Motiv in unterschiedlichen Kontexten und zu unterschiedliche Zeiten im Werk vieler Fotografinnen und Fotografen von Bedeutung ist. Ebd., S. 202ff.



Abb. 21: *Facts* Nr. 29, 20.07.1995, S. 42.

Alle diese Fotos wecken beim Betrachter grosse Betroffenheit, denn sie zeigen diejenigen, die im Krieg die grösste „Verletzungsoffenheit“¹⁰⁷ aufweisen; repräsentiert durch die kleinen Kinderhände, schlafende Kindergesichter und junge Mütter, die mit ihren Kindern auf dem Waldboden rastend ganz auf sich alleine gestellt sind. Ihre Unschuld ist für selbstverständlich zu halten und ihre Abbildung fokussiert die Ungerechtigkeit und Grausamkeit des Krieges.

Diachron perspektiviert, sind die Fotos als durchaus typische, dem Auge vertraute Darstellung von Vertreibung zu begreifen. Man kann sich das berühmte Foto „Migrant Mother“ von Dorothea Lange (1936) vergegenwärtigen (Abb. 22), oder aber auch hier wieder an Darstellungen von Flucht und Vertreibung der 1940er Jahre denken, wo sowohl in Fotografien wie auch in Vertriebenenendenkmälern das Kind im Arm der Mutter tragendes Motiv ist (Abb. 23).¹⁰⁸

¹⁰⁷ Mit Verweis auf Heinrich Popitz' „Phänomene der Macht“ von 1992 operiert Silke Wenk mit dem Begriffspaar „Verletzungsoffenheit“ vs. „Verletzungsmacht“. Diese Gegenüberstellung wäre auch für die Beschreibung der Bilderwelt des Bosnienkrieges hilfreich. Es gab zwar einige Fotos, in denen den bosnischen Frauen eine gewisse „Verletzungsmacht“ zugeschrieben wurde (siehe Kapitel 3 *Ikonographie der Kriegsführung*). Jedoch sind die Bilder, die die weibliche „Verletzungsoffenheit“ porträtierten, klar in der Überzahl. Vgl. Wenk, Sichtbarkeitsverhältnisse, S. 35, Fussnote 18.

¹⁰⁸ Vgl. Scholz, Schmerzens-Mutter-Liebe, S. 165-191.



Abb. 22: Migrant Mother, Dorothea Lange¹⁰⁹



Abb. 23: Denkmal an der Burg Horn in Nordrhein-Westfalen¹¹⁰

In einer noch ausgedehnteren *longue durée* lassen sich die Darstellungen als ikonographische Anknüpfung an etablierte Repräsentationen der Madonna mit Jesuskind lesen.¹¹¹ Unschuld, Verletzbarkeit, Opferung und Sakralität sind zentrale Attribute, die ihnen eingeschrieben sind, und es handelt sich um eine Lesart, die im abendländischen kollektiven Bildgedächtnis fest verankert ist.¹¹² Der Typus der *Pietà*, die Muttergottes mit dem toten Christus in den Armen, kann als symbolischer Urtyp mütterlicher Klage aufgefasst werden, und seit Jahrhunderten ist die Schmerzensmutter (*mater dolorosa*) visueller Ausdruck für Leidenserfahrung.¹¹³ In an die *Pietà*

¹⁰⁹ <http://100photos.time.com/photos/dorothea-lange-migrant-mother> (26.09.2017)

¹¹⁰ Die fliehende Mutter mit zwei Kindern erinnert an die Flucht und Vertreibung aus Pommern, Schlesien und Ostpreussen. Schrifttafel: „Die Opfer jeder Vertreibung sind die Menschen. Wir hoffen, dass es in einem geeinten Europa keine Vertreibung mehr gibt.“

<http://www.lipperland.de/fotoalbum/index.php/Horn-Bad-Meinberg/denkmal-horn-burgmuseum> (04.05.2018)

Vgl. auch <http://www.kristallglas-oberursel.net/Text/Denkmal.html> (04.05.2018)

¹¹¹ Vgl. Wolfgang Beinert: Handbuch der Marienkunde, Regensburg 1996, S. 449.

¹¹² Scholz, Schmerzens-Mutter-Liebe, S. 185ff.

¹¹³ Büttner, Gottdang, Einführung in die Ikonographie, S. 241.

angelehnten Darstellungen werde die Frau in ihrer Mutterliebe als „jenseits der Geschichte stehendes Wesen“ aufgefasst und trage zur Entkontextualisierung und Universalisierung bei, hält Scholz für den deutschen Vertreibungsdiskurs fest: „[W]enn Mütter ihre Kinder panisch an sich pressen, verlieren historische Kategorien ihren Sinn, die Frage nach politischen Ursachen erscheint zynisch“.¹¹⁴

Neben unschuldig erlebtem Leid repräsentiert das Bild von „Frauenundkindern“ im deutschen Erinnerungsdiskurs auch den Verlust von Heimat. Gleichzeitig stehe dort im Zentrum aber nicht das, was verloren wurde, sondern das Leid der Betroffenen.¹¹⁵ Dieser Befund lässt sich auch für die Fotografien aus Bosnien konstatieren. Insbesondere in den Portraitaufnahmen legt die Kamera einen Fokus auf das Leid des Einzelnen. Im Kontext der Berichterstattung über die Flüchtlingslager wurden sehr viele solche Nahaufnahmen publiziert. Sie dienten der Illustration ergreifender und teils schockierender Erzählungen über einzelne, persönliche Flüchtlingsschicksale.¹¹⁶ Jedoch ging es in den meisten Portraits nicht um die konkrete Identität der Abgebildeten und ihre individuelle Geschichte. Es handelt sich vielmehr um – meist sehr beklemmende und herzerreissende – Stimmungsbilder, die den Schmerz und die Verzweiflung der Zivilbevölkerung bildlich zu fassen versuchten, und die als Abbildungen vom generellen Leid eines grossen Teils der bosnischen Bevölkerung fungierten. Auf besonders berührende Weise geschah dies in Portraits, die weinende Kinder und Alte zeigten, hier demonstriert an zwei Beispielen: Der *Stern* druckte im August 1995 ein Foto von Jay Ullal (Abb. 24). Es zeigt ein bitter weinendes Mädchen auf einem mit Decken ausgelegten Boden, direkt neben dem Kind sind die Buchstaben C und R zu lesen, in Blau als Teil der Schrift UNHCR erkennbar. Die Hände einer älteren Person ragen von rechts ins Bild.

¹¹⁴ Scholz, Schmerzens-Mutter-Liebe, S. 190. Scholz arbeitet heraus, dass die durch Feminisierung, Maternisierung, Infantilisierung und Sakralisierung der Vertriebenen erzeugte „Aura kollektiver Unschuld“ im deutschen Vertreibungsdiskurs dazu benutzt wurde (und wird), die Deutschen als Opfer zu erinnern. Im bosnischen Kontext werden vornehmlich die muslimischen Menschen als Opfer visualisiert. Scholz' Überlegungen sind auch inspirierend für eine Lesart der Darstellungen von „Frauenundkindern“, die die Sehgewohnheiten des von den Medien avisierten Publikums einbeziehen.

¹¹⁵ Scholz, Schmerzens-Mutter-Liebe, S. 170f.

¹¹⁶ Z. B. *SonntagsBlick*, 26.07.1992, S. 6f.; *Bild am Sonntag*, 13.09.1992, S. 42f.; *News* Nr. 01, 15.10.1992; *News* Nr. 02, 22.10.1992, S. 30f.; *News* Nr. 32, 10.08.1995, S. 14.



Abb. 24: *Stern* Nr. 32, 03.08.1995, S. 3.

Im *Spiegel* vom November 1995 findet sich dasselbe Mädchen, wiederum weinend, zusammen mit einem alten Mann und einem halbnackten Baby abgebildet (Abb. 25).



Abb. 25: *Spiegel* Nr. 45, 06.11.1995, S. 176.

Das schwarz-weiße Foto eines „Bosnian grandfather with his granddaughters in a United Nations refugee camp in Kladanj, Bosnia-Herzegovina“ ist Teil einer Reihe von Fluchtfotos, die der US-Fotograf David Turnley im Juli 1995 aufnahm, und die im selben Jahr von *World Press Photo* mit dem zweiten Preis in der Kategorie *General News* ausgezeichnet wurde.¹¹⁷

Wenn die Fotos wie diejenigen von Turnley und Ullal heranzoomen und einzelne Betroffene in Nahaufnahme zeigen, geht es, wie oben bereits angemerkt, weniger um die konkreten, individuellen Schicksale der abgebildeten Menschen. Sie blicken zwar frontal in die Kamera und sprechen den Betrachter an, bleiben für ihn aber Unbekannte. Vor allem in den weiblichen Figuren, in Kindern und Alten findet das kollektive Leiden seinen passiven Ausdruck.¹¹⁸ Dieser steht in

¹¹⁷ Die Bildunterschrift auf der Website von *World Press Photo* führt zum historischen Sachverhalt weiter aus: „With thousands of younger people killed and missing, aged grandfathers take care of small children. 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/general-news/david-turnley/07> (01.05.2018)

¹¹⁸ Scholz, *Schmerzens-Mutter-Liebe*, S. 176.

solchen symbolischen Bildern *pars pro toto*; sie verweisen im Kleinen auf das grosse und ganze Ausmass der katastrophalen Lage.

Gesten der Verzweiflung

Wie in den meisten statischen Fluchtphotografien, wurden auch in den Aufnahmen, die im Sommer 1995 nach dem Fall von Srebrenica in Tuzla entstanden, Schmerz und Verzweiflung der Flüchtlinge zur zentralen Bildaussage. Sie fand ihren Niederschlag hauptsächlich in der Abbildung weiblichen Schmerzes. Nebst ergreifender Mimik von Frauen unterschiedlichen Alters transportierte das Motiv ringender, flehender Hände die Emotionen. Ebenso wie man sich in Personen einfühlen könne, sei es möglich, sich in Gesten einzufühlen, ist Hüppauf überzeugt.¹¹⁹ In den Bosnienfotos erblickt man die Tragik des Ausgeliefertseins meist in Form einer Geste der Verzweiflung, als Gebärde mit vor das Gesicht geschlagenen Händen oder auch als Gebetsgestus in Form weit vom Körper weggestreckter Hände.¹²⁰ Der *Stern* beispielsweise brachte im November 1995 das Portrait einer Greisin mit bunt gemustertem Kopftuch, die ihre geballten Hände vor Mund und Wangen drückt, Tränen in den Augen (Abb. 26)



Abb. 26: *Stern* Nr. 49, 30.11.1995, S. 16/17.

¹¹⁹ Hüppauf fügt als Beispiel Robert Capas Foto des fallenden Milizionärs an: „Er ist als Individuum unkenntlich. Aber sein Körper als selbständige Geste hatte im Bildgedächtnis Bestand.“ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 239.

¹²⁰ Vgl. hierzu Michel, P.: „Hände“, in: Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung, April 2016, <http://www.symbolforschung.ch/haende> (08.09.2017)

Das Foto zeigt eine aus Srebrenica Geflüchtete: „A Bosnian woman who has arrived from Srebrenica sits quietly sobbing outside a refugee shelter in Tuzla, Bosnia-Herzegovina” – es entstammt ebenfalls Turnleys prämierter Reportage.¹²¹ Die *Profil* illustrierte das Flüchtlingselend vom Sommer 1995 mit einem vergleichbaren Foto (Abb. 27).

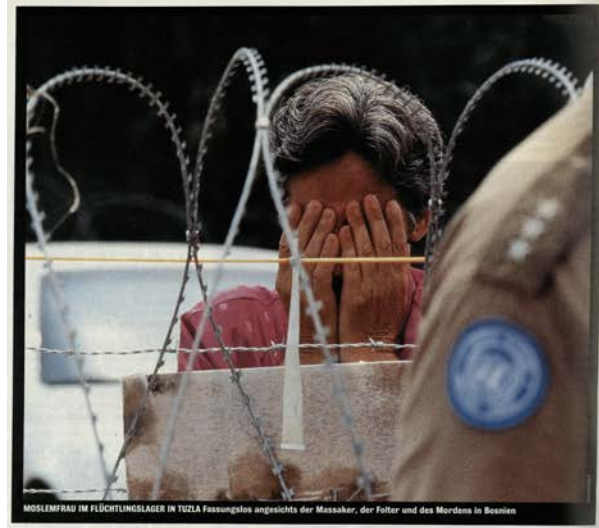


Abb. 27: *Profil* Nr. 31, 31.07.1995, S. 44.

Im Gegensatz zu diesen beiden Darstellungen einer stilleren Form von Verzweiflung, in der vielmehr die Augen der alten Frau sprechen, während die geballten Hände den schweigenden Mund verschliessen bzw. beide Handflächen das gesamte Gesicht der Frau verdecken, wird der Verzweiflungsgestus manchmal auch durch die zum Klageschrei und lauten Weinen aufgerissenen Mäuler verstärkt. Diese Bilder machen besonders deutlich, wie sehr das Medium der Fotografie andere Sinneseindrücke visuell wiederzugeben vermag; ohne die Schreie wirklich zu hören, meint man sie dennoch spürbar wahrzunehmen (Abb. 28-31).



Abb. 28: *News* Nr. 30, 27.07.1995, S. 55.

¹²¹ Verglichen mit der online-Version druckte der *Stern* das Foto damals jedoch gespiegelt und in Farbe. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1996/others/david-turnley> (06.09.2017)



Abb. 29: *News* Nr. 29, 20.07.1995, S. 40.



Abb. 30: *Facts* Nr. 44, 02.11.1995, S. 63.



Abb. 31: *Facts* Nr. 29, 20.07.1995, S. 6.

Die erhobenen Hände evozieren den Gedanken an ein Flehen; Gott – oder die UNO, der Westen? – wird um Hilfe, um Rettung angefleht. In der Kunstgeschichte ist die Hand eines der wichtigsten Symbole und Sinnbilder für Gottvater, den man in der christlichen Tradition – eines der heikelsten

Probleme der christlichen Ikonographie überhaupt – nicht als Mensch darzustellen wagte. Als Symbol bezeuge die Hand das Eingreifen, die Gegenwart und die Stimme Gottes.¹²²

Die Bilder zeugen von einer Tendenz, wie sie Ann Stieglitz der westeuropäischen Darstellungstradition nicht nur in der Kunstgeschichte attestiert: Während die Darstellung physischen Leids eine Domäne der männlichen Welt sei, wurde und werde weiblichem Schmerz lediglich zugebilligt, „in einer ‚entrückten‘ Sphäre dargestellt zu werden“. So sei Frauen „seit jeher traditionell der Bereich ‚inneren Leids und Trauerns‘ zugewiesen, während es hingegen als Tabu gelte, der Öffentlichkeit Bilder körperlich leidender Frauen zu präsentieren.“¹²³ Die im Kontext des Bosnienkriegs publizierten Bilder von Gesten weiblicher Verzweiflung entsprechen weitgehend dem, was Georges Didi-Huberman als „weltweite Mediatisierung der ‚Klageweiber‘“ bezeichnet.¹²⁴ Die Tendenz, mittels Fotografie bzw. mittels des Gebrauchs fotojournalistischer Bilder individuell erfahrenes Leid zu entindividualisieren und zum Klischee verkommen zu lassen, kritisierte auch der von Didi-Huberman zitierte belgische Fotograf Laurent Van der Stock: „Woher rührt diese Manie für das ‚starke‘ Bild, in dem ‚alles drin steckt‘, die aber dazu tendiert, alles zu nivellieren, so dass die Klageweiber in Algerien aussehen wie die Klageweiber im Kosovo oder in Tschetschenien?“ In dieser „Ikonographie des Unglücks“ werde aus dem Leid des einzelnen eine „Repräsentation ein und desselben chronischen Übels“ gemacht. „Wir schaffen Symbole wie die ‚World Press Klageweiber‘. Doch statt sie ins Leben zu rufen, töten wir sie ein zweites Mal. Wie lässt sich diese Logik in unserer bildertrunkenen Gesellschaft erklären? Wenn die Herausgeber denken, dass es ihren Lesern so gefällt, dann handelt es sich hierbei um eine kommerzielle Logik.“¹²⁵

Van der Stocks Kritik liest Didi-Huberman schliesslich weniger als Protest gegen die Bilder selber, sondern gegen ihren Gebrauch, gegen die mit ihnen betriebene (Bild-)Politik.¹²⁶ Die bosnischen ‚Klageweiber‘ möchte ich hier jedoch nicht mit anderen ‚Klageweibern‘ vergleichen, sondern lediglich festhalten, dass sie als Motiv in der fotografischen Berichterstattung aus Bosnien ebenfalls von Bedeutung waren, und dass auch hier an einen bekannten Bildtypus angedockt wurde. Die stereotype Darstellungsweise von ‚Klageweibern‘ wird uns im Zusammenhang mit weiteren Bildthemen noch beschäftigen, da sie auch in den bewegten Fluchtbildern sowie in Fotografien von ‚Grabbeweinungen‘ von Bedeutung sind. Die von den Medien mittels solcher ideologisch aufgeladenen Fotos formulierte (bild-)rhetorische Stossrichtung deutet in die Richtung

¹²² Vgl. Büttner, Gott dang, Einführung in die Ikonographie, S. 99ff.

¹²³ Ann Stieglitz: Wie man sich an den Krieg erinnert: Geschlechtsspezifische Unterschiede bei Darstellungen des Leids, in: Silvia Baumgart u. a. (Hrsg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 235-257, hier S. 235ff.

¹²⁴ Georges Didi-Huberman: Klagebilder, beklagenswerte Bilder? In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 1 (2009), S. 50-60, hier S. 51.

¹²⁵ Laurent Van der Stock zitiert nach Didi-Huberman, Klagebilder, beklagenswerte Bilder? S. 51.

¹²⁶ Didi-Huberman, Klagebilder, beklagenswerte Bilder? S. 52.

des Erregens von Mitleid. Der erzielte Effekt aber, folgt man weiter Didi-Hubermans Überlegungen, ist eher ein Gefühl der Ohnmacht: „Noch unbequemer als ein leidender Körper ist ein Körper, der sein Leiden herausschreit, weil dieser im Moment des Schreiens seine ganze Schwäche offenbart. Mehr noch, er offenbart unsere eigene Schwäche, denn er richtet sich direkt an uns, die wir ihn betrachten, indem er uns lauthals bedeutet, dass unser Blick nicht dazu beiträgt, ihn von seinem Leiden zu befreien.“¹²⁷

Warten

Im Unterschied zu den Portraitaufnahmen, die das Ausmass des Flüchtlingselends in symbolischen Nahaufnahmen darstellten, nahmen in der Totale aufgenommene Fotos meist das Innere von Flüchtlingslagern in den Blick. Häufig waren Innenansichten von Aufenthaltsprovisorien wie Turnhallen, die deutlich machten, dass sehr viele Menschen vom Krieg betroffen und aus ihrer Heimat geflohen oder vertrieben worden waren. In Ungewissheit darüber, welchen Verlauf der Krieg weiter nehmen und was mit ihnen geschehen wird, sind diese Menschen dazu verdammt, in der Schwebe zu verharren. Es sind gewissermassen statische Bilder *par excellence*. Die Menschen, meist Frauen, Kinder und Alte, sitzen oder liegen auf Decken auf dem Fussboden und werden von der Kamera aus leicht erhöhter Position abgelichtet (Abb. 32-34).

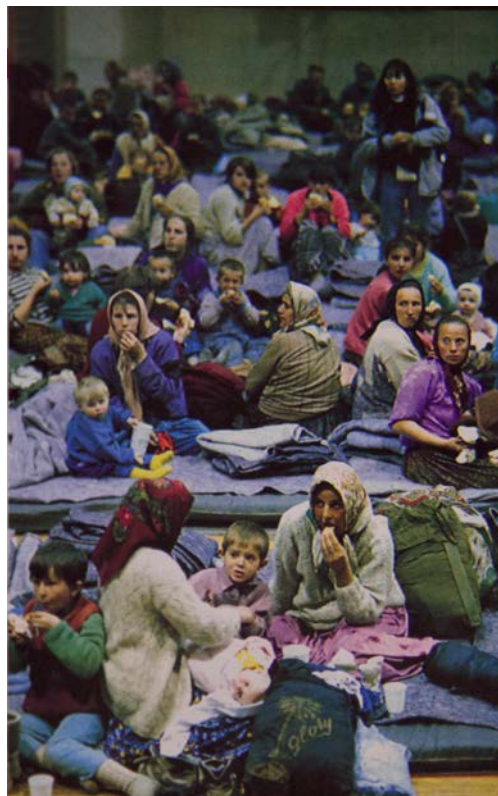


Abb. 32: *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 33.

¹²⁷ Ebd., S. 57. Didi-Huberman entwickelt seine Gedanken hauptsächlich entlang von Susan Sontag und Roland Barthes.



Abb. 33: *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, S. 19.



Abb. 34: *Profil* Nr. 26, 22.06.1992, S. 50/51.

In der Regel funktionieren die Aufnahmen als mal grösserer (Abb. 32 und 33), mal kleinerer Bildausschnitt (Abb. 34). Sie sind an mindestens drei Bildrändern angeschnitten, womit sich die unüberschaubare Grösse der „Gruppe“ visuell andeuten lässt – lediglich ein Bruchteil der Betroffenen schafft es ins Foto.¹²⁸ Auch in diesen Fotos ist die frontale Blickrichtung eines Teils der Abgebildeten in die Kamera für die Bildwirkung konstitutiv; die Bildbetrachterin wird dadurch Teil des Geschehens. Diese Bildstrategie wurde in den Gefechtsfotografien ebenso bemerkt wie hier in den Fluchtbildern, und sie begegnet uns überhaupt in fast allen Fotografien, die Menschen abbilden, weshalb sie uns noch in weiteren Kapiteln beschäftigen wird.

Bemerkenswert in vielen dieser Fotos wie auch in den oben angefügten Beispielen ist das mitabgebildete Gepäck, das ein wichtiges Symbol von Flucht darstellt. In Abb. 34 ist es in der Unschärfe des Vordergrunds platziert: Eine prall gefüllte Plastiktüte und einige Kleidungsstücke weisen das Bild als Flüchtlingsfoto aus. Es handelt sich um unpraktisches, unhandliches Gepäck;

¹²⁸ Vgl. *News* Nr. 05, 12.11.1992, S. 46; *Profil* Nr. 28, 06.07.1992, S. 14; *Die Ganze Woche* Nr. 05, 1994, S. 9.

eilig zusammengepackt verweist es auf den erzwungenen, übereilten Aufbruch, der ein provisorischer, vorübergehender sein soll – man ist nur kurz weg, bevor man wieder nach Hause zurückkehrt. Zusammen mit der traurigen Mimik der Abgebildeten visualisiert das Gepäck aber vor allem Hoffnungslosigkeit, und ein krasses Zusammenschrumpfen von Hab und Gut sind ihm eingeschrieben.¹²⁹

4.2.2. *Bewegungsbilder*

Eigentlich führt Schlögel den Begriff „Bewegungsbilder“ für Karten ein, in denen mithilfe von Pfeilen Fluchtbewegungen dargestellt werden.¹³⁰ Derartige „Flucht-Karten“ liessen sich für den Kontext des Bosnienkriegs massenweise sammeln – sie erschienen überaus zahlreich in der damaligen Presse. Die Analyse von Karten fällt nicht in den Fokus dieser Arbeit, den Begriff der „Bewegungsbilder“ halte ich aber für gut auf Fotografien übertragbar und für analytisch geeignet, die Fluchtbilder zu strukturieren: Die oben besprochenen statischen Bilder lassen sich damit deutlich von den Fotos, die explizit Bewegung abbilden, abgrenzen. So gruppiert, handeln die Bewegungsbilder von der Flucht, indem sie versuchen, die durch Macht, Gewalt und Drohung erzwungene Bewegung sichtbar zu machen und in der fotografischen Momentaufnahme einzufangen. Sie zeigen Menschen unterwegs, auf unterschiedlichen Wegen, einzeln oder in der Masse.¹³¹

Entsprechend entwickeln sich meine Überlegungen zur Flucht als bewegtes Motiv entlang der Art und Weise der Fortbewegung: Die Fotos werden gruppiert in Abbildungen von Trecks, von Lastwagen- und Konvoi-Bildern, in Aufnahmen von Bussen und Zügen sowie von rustikalen Fahrzeugen wie dem Traktor und der Schubkarre. Alle diese Fortbewegungsmittel kamen in der Flucht der Menschen in und aus Bosnien heraus zum Tragen und fanden ihre bildliche Entsprechung. Sie transportierten Menschen – und Menschen transportierten sich gegenseitig. „Transporte beginnen und enden zu Fuss“, so formulierte es Schlögel in seinen Ausführungen zur Flucht im 20. Jahrhundert.¹³² Die bosnischen Fluchtbilder lassen sich geradewegs aus dieser Perspektive gliedern: Sie eröffnen die Fluchthematik 1992 mit Bildern von Menschen, die in Trecks zu Fuss unterwegs sind, und kulminieren 1995 in Fotos der zu Fuss und in Schubkarren aus Srebrenica fliehenden Schwachen und Alten.

¹²⁹ Vgl. auch Elisabeth Fendl: In Szene gesetzt. Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung, in: Dies. (Hrsg.): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung, Münster u. a. 2010, S. 45-69, hier S. 57.

¹³⁰ Vgl. Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit, S. 453.

¹³¹ Vgl. Elias Canetti: Masse und Macht, München u. a. 1994, S. 59.

¹³² Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit, S. 456.

Flüchtlingstrecke

Als im Frühjahr 1992 die ersten Flucht-Fotos in den hiesigen Medien erschienen, dürften sie – analog zu den Gefechtsbildern – eine anachronistische Sichtweise auf den Krieg in Bosnien bestärkt haben. Die Menschen waren zu Fuss auf der Flucht, eskortiert von einzelnen Bewaffneten, festgehalten in Bildern in Graustufenästhetik. Diese Schwarz-Weiss-Fotografien visualisierten die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen; in Zeiten „des totalen, hochtechnisierten Krieges kommt ein uralter Topos aus heroisch-archaischen Zeiten wieder zu Ehren: Der Treck.“¹³³

Der *Stern* druckte am 27. Mai 1992 eines der frühesten Bilder bosnischer Flüchtlinge (Abb. 35). Auf einer Doppelseite eröffnete das schwarz-weiße Foto eine fünfseitige Reportage mit dem Titel „Inferno in Bosnien. Der grosse Treck nach Westen“.¹³⁴ Zu sehen sind weit über hundert Menschen, die in einem kompakten Strom jeweils ca. zu sechst bis zu zehnt nebeneinander und dicht hintereinander gedrängt gehen. In der Bildtiefe verschwimmen sie in Unschärfe. Der Menschenzug befindet sich auf einer links und rechts von Bäumen und Gebüsch gesäumten Strasse und ist von der bewaldeten Umgebung auch im Hintergrund eingerahmt. Auf der linken Strassenseite steht schief eine Verkehrstafel in Hinteransicht. Angeführt wird er von einem bewaffneten Mann vorne rechts, hinter ihm sind die ersten Reihen stehengeblieben. Ein alter Mann, der sein Bündel an einem Stock über die Schulter geschnallt hat, eine ältere Frau mit einem über die Stirn und um das Kinn doppelt gebundenen Schleier, eine junge Frau mit Regenschirm und ein junger Mann, der ein Baby auf dem Arm trägt. Dahinter sind ganz durchmischt die zahllosen Gesichter der z. T. stehen gebliebenen, z. T. sich in Bewegung befindenden Kinder, Männer, Frauen, Jungen und Alten zu sehen. Bis auf einen Hund, der rechts neben dem Strom hertippelt, schert niemand aus dem Treck aus. Zusammen bilden sie einen kompakten Strom an Menschen, die, vergleichbar mit der von Paul festgestellten Ordnung in den propagandistischen Fluchtbildern der 1940er Jahre, in ruhigem Zug die Fluchtwanderung anzutreten scheinen. Aber die erzwungene Migration unterbricht alle Routinen und Gewohnheiten: Sie bedeutet nicht nur das Ende von Heimat und von allem, „was einmal das normale Leben gewesen ist“. Mit der Flucht geht auch ein Einbruch von Gewalt einher, denn „Fluchten finden statt Hals über Kopf, im Tumult der Ereignisse“.¹³⁵

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Teja Fiedler, Gabriel Grüner: „Inferno in Bosnien. Der grosse Treck nach Westen“, in: *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 44-48.

¹³⁵ Schlögel, *Planet der Nomaden*, S. 30.



Abb. 35: *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 44/45.

Das Foto von Peternek erweckt nicht den Eindruck eines Tumults. Die Gewalt und die Macht, die diese Menschen zur Flucht gezwungen haben, sind nicht sichtbar – wenn überhaupt, dann höchstens in der Figur des bewaffneten Mannes.¹³⁶ Wir sehen nicht, was hinter ihnen liegt. Dennoch sind Tragweite und Ende jeglicher Normalität dem Foto eingeschrieben, indem das Bild die Masse betont: Es gehöre zur Fluchtmasse, so Canetti, „dass alles flieht; alles wird mitgezogen [...] Man flieht zusammen [...]. [D]ie Menschen stossen einander in dieselbe Richtung fort.“ Das Auffallendste an der Massenflucht sei die Kraft ihrer Richtung.¹³⁷ Und diese eingeschlagene Richtung führt dem Bildbetrachter direkt entgegen: Dem Fotografen und seiner Linse kommt in der Aufnahme deutlich Aufmerksamkeit zu. Die Menschen blicken zu einem grossen Teil direkt in die Kamera, ihr Blick trifft sich mit dem des Betrachters. Fotografiert wird von einem höheren Standpunkt aus, möglicherweise von einem vor den Leuten herfahrenden Auto oder Lastwagen. Das Bild arbeitet stark mit dieser Perspektive: Der Blick des Bildbetrachters schweift über den Treck hinweg, der sich weit hinten in der Unschärfe verliert – die Menschenmasse erscheint als endloser Strom.

¹³⁶ Zu den brutalen und gewaltvollen Bedingungen, unter denen Flucht in der Regel *erzeugt* wird, vgl. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 457f.

¹³⁷ Canetti, *Masse und Macht*, S. 59.

Am 20. Juli 1992 erschien das Foto von Peternek in einer leicht anderen Version auch in der *Profil*, diesmal in Farbe (Abb. 36). Mit der Überschrift „Massenflucht aus der Kriegs-Hölle: Wohin?“ platzierte es die österreichische Zeitschrift prominent auf der Titelseite.¹³⁸ Eine Woche später druckte es auch der *Spiegel*, in Schwarz-weiß (Abb. 37).



Abb. 36: *Profil* Nr. 30, 20.07.1992, Titelseite.

Für den Titel benötigte man bei der *Profil* das Hochformat, das diese Version aufweist; der Waldrand ist links und rechts abgeschnitten (im *Spiegel* ist der Hund noch zu sehen, in der *Profil* befindet er sich ausserhalb des Bildes). Die Umgebung ausgeblendet, wird der Fokus noch stärker auf den Menschen-Treck und seine eingeschlagene Fluchtrichtung gelegt; von hinten rechts zur Bildmitte zieht die Masse dem Betrachter entgegen. Die von der Linse scharf gestellten Gesichter der vorderen Reihen zeigen ernsthafte und bekümmerte Blicke unterschiedlicher Menschen. Sie alle fügen sich zu einem „ungleichartigen Bild“: Ganz im Sinne von Canettis Überlegungen zur Fluchtmasse gibt es unter ihnen „Junge, Alte, Starke, Schwache, mehr oder weniger Belastende. Die Buntheit dieses Bildes mag einen Betrachter, der aussen steht, beirren. Sie ist zufällig und – an der überwältigenden Kraft der Richtung gemessen – ganz bedeutungslos.“¹³⁹

¹³⁸ Insgesamt widmete die *Profil* dem Thema von allen untersuchten Medien mit Abstand die meisten Titelseiten. So war zwischen 1992 und 1995 der Jugoslawienkrieg Gegenstand der Frontseiten von insgesamt sechs Ausgaben. Vgl. *Profil* Nr. 02, 07.01.1992; *Profil* Nr. 30, 20.07.1992; *Profil* Nr. 33, 10.08.1992; *Profil* Nr. 07, 14.02.1994; *Profil* Nr. 32, 07.08.1995 und *Profil* Nr. 45, 06.11.1995.

¹³⁹ Canetti, Masse und Macht, S. 59f.

Zuvorderst geht im Bereich einer leichten Tiefenunschärfe der schwerbewaffnete Soldat oder Polizist in dunkelblauer Uniform. Das Gewehr hält er in seiner Linken, an den Gürtel geschnallt hat er eine Pistole, zwei Handgranaten und einen Schlagstock. Er ist im Grunde der einzige, der sich bewegt, die Masse ist hinter ihm stehengeblieben. Soll er sie beschützen oder ist der Mann ein Wächter, der die Vertriebenen „abführt“? ¹⁴⁰ Die tatsächliche Funktion des Bewaffneten bleibt unklar: Die Bildkomposition legt seine Rolle als „Aufpasser“ und demnach Täter nahe. Sie gleicht bis ins Detail den Beschreibungen, die Elisabeth Fendl auch für Repräsentationen der Zwangsumsiedlungen der 1940er Jahre angestellt hat: In unterschiedlichen Darstellungen von Flucht und Vertreibung „wird ein durch bewaffnete Wächter „eskortierter“ Auszug verschreckter Menschen gezeigt. Ins Auge fällt [...] vor allem und zunächst der seines Gewehres wegen bedrohlich wirkende Posten rechts aussen, der die verängstigte Gruppe alleine in Schach zu halten scheint. Dem Betrachter wird eindeutig signalisiert, wer hier Opfer, wer Täter ist.“¹⁴¹ Aber es gibt in der Menschenmasse auch keine Anzeichen der Unruhe, was wiederum darauf hindeutet, dass die Menschen dem Aufpasser vertrauen, ihm folgen.



Abb. 37: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 19.

Die im *Spiegel* und in der *Profil* gedruckte Version weist um einiges mehr Details auf als die *Stern*-Variante; die ernste, bekümmerte Mimik der Leute ist im Einzelnen deutlicher erkennbar. Aber auch ihre Kleidung und ihr Gepäck stechen schärfer ins Auge. Die Menschen tragen mehrere Schichten Kleidung übereinander, vollgestopfte, unhandliche Taschen und an Stöcke gebundene

¹⁴⁰ Der Bildunterschrift im *Stern* zufolge ziehen diese Menschen „mit Sack und Pack, begleitet von einem moslemischen Milizionär [...] durch einen Wald an der Grenze zwischen Bosnien und Kroatien.“ *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 44.

¹⁴¹ Fendl, In Szene gesetzt. Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung, S. 45f.

und über die Schulter getragene Beutel implizieren eine „Hast des Zusammenpackens“ und werden zu „Zeichen eines unfreiwilligen Abschieds“. Sie markieren die abgebildeten Menschen als „Weg-Müssende, als Unterwegs-Seiende, als Fremde“¹⁴² und relativieren den oben angemerkten ersten Eindruck einer irgendwie geordneten Bewegung.

Im zur Titelseite gehörenden *Profil*-Artikel benannten die Autorinnen und Autoren nicht nur die hohen Zahlen von Menschen aus Ex-Jugoslawien, die sich auf der Flucht befinden, sondern sie äusserten sich auch kritisch in Bezug auf die europäischen Regierungen, die in ihren Argumentationen nach Mitteln und Wegen suchten, nicht noch mehr Flüchtlinge aufnehmen zu müssen. Besonders schlecht kam dabei die eigene Flüchtlingspolitik weg; in der „österreichischen Alpenfestung“ wolle man mittels Datenschwindel beweisen, dass die Kapazitäten bereits ausgelastet seien. Man schiebe sich innerhalb der europäischen Staaten gegenseitig die Verantwortung zu.¹⁴³ Auch der *Stern* betonte das Ausmass der humanitären Notlage und die Furcht der EG-Staaten vor einer „Masseneinwanderung“, auf die Deutschland genau wie Österreich mit dem Festhalten am „Visumswang“ für bosnische Flüchtlinge reagierte.¹⁴⁴ Im Artikel wird jedoch eingeräumt, dass die meisten Bosnier nach Serbien und Kroatien flüchteten, und dass die „Angst des Westens unbegründet“ sei, da ein Grossteil der Menschen gar nicht weiter von zuhause wegwohle bzw. aus asylrechtlichen Gründen nicht könne.¹⁴⁵

Das Foto dürfte derweil gegensätzliche Regungen evoziert haben: Es verfügt über viel Potenzial, beim Bildbetrachter echtes Mitgefühl zu erregen. Ihm blicken verzweifelte Menschen unterschiedlichen Alters und Geschlechts entgegen: unter den Vertriebenen viele Alte, Frauen und Kleinkinder, die offensichtlich bedroht und schutzlos im Niemandes-Land unterwegs sind. Sie kommen direkt auf den Bildbetrachter zu, der sich dem Geschehen nicht entziehen kann. Es sei eine Gemeinsamkeit von fast allen Flucht-Fotografien des 20. Jahrhunderts, dass die Bewegungsrichtung der flüchtenden Menge nach vorne, in den Bildvordergrund und auf den Betrachter hin angelegt ist, merkt Gerhard Paul an, der diese Beobachtung anhand von Fotografien bzw. Standbildern von Flüchtlingstrecks aus dem Kontext der deutschen Nachkriegsgeschichte anstellt. Diese „bildimmanente Dynamik“ sei immer auch einer Denkrichtung geschuldet: „die eigentliche Fluchtbewegung weg vom Betrachter ist eher negativ konnotiert, während die dem Fotografen und dem Betrachter zugewandte Bildausrichtung eher als positiv empfunden wird.“¹⁴⁶

¹⁴² Ebd. S. 57.

¹⁴³ Rudolf Gruber, Georg Hoffmann-Ostenhof, Andy Kaltenbrunner, Oliver Tanzer, Christa Zöchling: „Der Zug der Millionen. Europa kann sich gegen die Flüchtlingsflut aus Bosnien nicht länger abschotten. Die Schutzdämme bersten“, in: *Profil* Nr. 30, 20.07.1992, S. 20-25.

¹⁴⁴ Teja Fiedler, Gabriel Grüner: „Inferno in Bosnien. Der grosse Treck nach Westen“, in *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 44-48, hier S. 44.

¹⁴⁵ Ebd., S. 48.

¹⁴⁶ Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 668 und 670.

Das Foto spricht aber auch ganz deutlich das Ausmass der Flüchtlingsproblematik an und könnte beim Betrachter auch eine Abwehrhaltung erregt haben; gemäss dem *Stern*-Titel bewegen sich „mehrere hunderttausend Menschen“ auf „den Westen“ zu.¹⁴⁷ Gleichzeitig wurde in den Artikeln versucht, einer derartigen Panik entgegenzusteuern. Denn tatsächlich wurde, als die Anzahl der Flüchtlinge eine Million erreicht hatte, in deutschen und österreichischen Medien mit Zahlen über Asylrecht debattiert, als stünde die ganze Masse von Menschen aus dem ehemaligen Jugoslawien vor den Türen West-Europas, wie 1993 auch Mirjana Morokvasic konstatierte: „Der Umfang des Phänomens soll zuerst schockieren, Angst vor der Invasion produzieren und so die öffentliche Meinung von der politisch-moralischen Verantwortung befreien. Statt zu überlegen, wie einigen zehntausend Menschen zu helfen ist, werden wir dazu gebracht, angesichts von zwei Millionen aufzugeben.“¹⁴⁸

Ende 1992 druckte der *Stern* das Foto wiederholt, diesmal als Retrospektive, in seinem Jahrbuch „Das war 1992“.¹⁴⁹ Man griff hier auf dieselbe Version zurück, die auch auf der Titelseite der *Profil* abgedruckt gewesen war, farbig und hochkant. Obgleich das Foto in Farbe vorlag, hatte man im Mai 1992 beim *Stern* entschieden, den Artikel mit der schwarz-weißen Variante zu illustrieren. *Stern*-Bildredakteur Volker Lensch, seit 1992 in der Bildredaktion des Nachrichtenmagazins beschäftigt, erinnert sich gut daran, dass man damals in der Redaktion mit der Publikation dieses Fotos bewusst an ein kollektives Bildgedächtnis anknüpfen wollte. Für ihn sei das Foto weniger eine Anlehnung an die Trecks aus dem Osten gewesen, als vielmehr eine offensichtliche und dadurch emotional sehr ansprechende Anlehnung an die Ikonographie des Holocaust.¹⁵⁰ Diese bezeichnet neben der Flucht und Vertreibung im Nachgang des Zweiten Weltkriegs eine weitere wichtige visuelle Bezugsgrösse. Der Verweis Volker Lenschs auf den Shoah-Diskurs lässt sich anhand eines Fotos, das am 25. Mai 1992 im *Spiegel* erschien, noch deutlicher nachvollziehen (Abb. 38): Das schwarz-weiße Bild zeigt eine grössere Gruppe von Menschen, die vorne links von einem Bewaffneten flankiert wird, dessen Gewehrlauf sich (möglicherweise unbeabsichtigt) direkt auf die Flüchtenden richtet. Im Hintergrund zeichnen sich Häuser sowie Stromleitungen und ein Gartenzaun ab. In der unteren linken Ecke ragt eine steinige Böschung ins Bild, die den Betrachter am Wegrand neben dem Menschentross platzieren. Auch dieses Bild wurde leicht von oben herab aufgenommen und lässt den Blick von einer leicht erhöhten Position auf

¹⁴⁷ *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 44f.

¹⁴⁸ Mirjana Morokvasic war die damalige Leiterin der Forschungsstelle Arbeitsmigration, Fluchtbewegungen und Minderheitenpolitik des Fachbereichs Politische Wissenschaft der Freien Universität Berlin. Sie veröffentlichte 1993 einen Vortrag, den sie am Lehrstuhl Bevölkerungswissenschaft gehalten hatte. Mirjana Morokvasic: Krieg, Flucht und Vertreibung im ehemaligen Jugoslawien, in: Demographie aktuell. Vorträge, Aufsätze, Forschungsberichte, Berlin 1993, S. 1-22, hier S. 2.

¹⁴⁹ *Stern*-Jahrbuch: Das war 1992, Hamburg 1992, S. 8f.

¹⁵⁰ Volker Lensch im Gespräch mit der Verfasserin, Hamburg, 27.05.2015.

den Zug fallen. Die Menschen allen Alters und unterschiedlichen Geschlechts kommen von links her ins das Bild hinein und verlassen es nach rechts aussen. Hab und Gut dieser Leute scheint auf jeweils einen Koffer oder eine Tragtasche zusammengeschrumpft. Decken, Gepäck und ihre Babies und Kinder auf dem Arm tragend wandern sie durch ein Dorf oder – insbesondere aufgrund des Mannes an der Seite mit Waffe – werden scheinbar abgeführt. Der Bewaffnete trägt im Übrigen eine Kappe, die der Kopfbedeckung der JNA sehr ähnlichsieht, was die Vermutung nahelegt, dass der angeblich muslimische Flüchtlingstreck hier von einer serbischen Einheit „bewacht“ ein Grenzgebiet passiert.



Abb. 38: *Spiegel* Nr. 22, 25.05.1992, S. 28.

In der *Spiegel*-Publikation wird der Fotograf nicht genannt, möglicherweise handelt es sich aber ebenfalls um ein Bild von Peternek. Oder aber es waren mehrere Fotografen zugegen, als diese Menschen im nordbosnischen Grenzgebiet unterwegs waren, denn in jedem Fall ist derselbe Treck von Flüchtlingen wie in den oben besprochenen Fotos zu sehen: Der junge Mann mit dem Baby sowie die Frau daneben mit der Wasserflasche in der Hand, hier in der Bildmitte, sind gut wiederzuerkennen. Vorne weg geht die Frau mit langem Rock und dem merkwürdig gebundenen Kopftuch.¹⁵¹ Im Artikel, den das Foto bebilderte, kritisierte der *Spiegel* die Zurückweisung bosnischer Flüchtlinge am deutsch-österreichischen Grenzübergang und beleuchtete die prekären Umstände, unter denen die schwer traumatisierten Menschen in Salzburg untergebracht wurden.¹⁵² Damit erklärt sich auch die eigentlich nicht direkt zum Foto passende Bildunterschrift, die sich auf Flüchtlinge an der deutschen Grenze bezieht, während das Foto Menschen zeigt, die sich noch im Kriegsgebiet befinden. Wenn diese Fotos die Deportationen der jüdischen Bevölkerung im

¹⁵¹ Möglicherweise handelt es sich um eine Roma-Frau. Diese besondere Art, das Kopftuch zu tragen, ist mir im Kontext der bosnischen Musliminnen nicht bekannt, ist aber auf einigen Fotos zu finden.

¹⁵² „Salto in Bonn. Die Bundesregierung lässt widerwillig Flüchtlinge aus Bosnien-Herzegowina einreisen“, in: *Spiegel* Nr. 22, 25.05.1992, S. 28-30.

Zweiten Weltkrieg zu zitieren scheinen, appellieren sie in jedem Fall auch bildsprachlich an das Gewissen der Bildkonsumentinnen und an deren „kollektives Bildgedächtnis“¹⁵³.

Als im Dezember 1992 das Jahr des Kriegsausbruchs in Bosnien zu Ende ging, wurde in der deutschsprachigen Presse Fazit gezogen: Kein Zweifel, die Ereignisse auf dem Balkan und das Schicksal der nach Westeuropa fliehenden Menschen bewegten die Öffentlichkeit. Während des ersten Kriegsjahres erschienen in den untersuchten Zeitschriften und Zeitungen wöchentlich Reportagen, Interviews und Presseartikel, die sich mit dem Leid der Vertriebenen, der Kriegsführung der Konfliktparteien sowie der Reaktionen der internationalen Politik auf die Herausforderungen der Flüchtlingsproblematik auseinandersetzten. Gegen Jahresende war der Bosnienkrieg in der medialen Bilderwelt allgegenwärtig. In ihrer Weihnachtsausgabe kürte die *News* eine Aufnahme zum „Foto des Jahres“, die Krieg und Flucht in einem Bild zusammenfasst (Abb. 39).



Abb. 39: *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 6/7.

Das Foto wurde auf einer Doppelseite und in Farbe unter dem Titel „1992. Was Österreich in diesem Jahr bewegte“ in dem österreichischen Nachrichtenmagazin publiziert.¹⁵⁴ Es wurde von einem (wahrscheinlich serbischen) Fotografen namens Toma Mihajlovic aufgenommen, der in den 1990ern mehrere Arbeiten in der *News* veröffentlichte.¹⁵⁵ Zu sehen ist eine lange Kolonne von Menschen, die sich von links nach rechts über den Bildrand hinauszieht. Die Leute sind bepackt

¹⁵³ Charlotte Klonk: Ikonen. Was ist das kollektive Bildgedächtnis? In: Jürgen Kaube, Jörn Laakmann (Hrsg.): Das Lexikon der offenen Fragen, Stuttgart 2015, S. 101.

¹⁵⁴ „1992. Was Österreich in diesem Jahr bewegte“, in: *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 6-9, hier S. 6f.

¹⁵⁵ Vgl. *News* Nr. 13, 01.04.1993, S. 58; *News* Nr. 26, 01.07.1993, S. 27; *News* Nr. 28, 15.07.1993, S. 46f.; *News* Nr. 08, 24.02.1994, S. 19; *News* Nr. 17, 28.04.1994, S. 11; *News* Nr. 45, 10.11.1994, S. 70; *News* Nr. 48, 01.12.1994, S. 58f.

mit Taschen und Rucksäcken, der Treck scheint zu stocken, einige Personen sitzen wartend neben der Kolonne auf dem Rasen. Nähere Einzelheiten wie Alter und Geschlecht sind kaum zu erkennen, es handelt sich aber um Männer und Frauen unterschiedlichen Alters. Die Menge zieht durch eine blassgrüne Landschaft, im Hintergrund zieht sich ein spärlich bewaldetes Gebirge durch die Horizontale. Im Vordergrund und das gesamte Bild dominierend richten sich die drei Läufe einer Haubitze in Richtung der Menschenmenge bzw. über deren Köpfe hinweg in die rot gedruckte Zahl 1992 hinein. Unten links beschäftigen sich zwei Männer mit dem schweren Geschütz, auf das der Fotograf wohl hinaufgeklettert war, um diese Perspektive auf die Szene einzunehmen.

Das Bild ist untertitelt mit „Das Foto des Jahres zum Thema des Jahres: Toma Mihajilovic [sic!] fotografierte die Massenflucht der Moslems aus Bosnien südlich von Sarajewo. Über 1,5 Millionen Bosnier waren 1992 auf der Flucht.“¹⁵⁶ Das Mihajlovic-Foto illustrierte im gegebenen Zusammenhang das Hauptinteresse der österreichischen Öffentlichkeit, das sich 1992 laut einer Umfrage hauptsächlich auf den Krieg in Bosnien konzentriert hatte. Für 70 Prozent der Österreicherinnen und Österreicher sei „[D]er Tod in Bosnien“ das „bewegendste Thema“ gewesen.¹⁵⁷ Ein halbes Jahr später, im Juli 1993, druckte man das Foto erneut.¹⁵⁸ Es wurde klein in die untere rechte Ecke platziert und ergänzte den Bericht über die nach Österreich Geflüchteten, indem es zeigte, was diese Menschen hinter sich hatten (Abb. 40).



Abb. 40: *News* Nr. 26, 01.07.1993, S. 27.

¹⁵⁶ „1992. Was Österreich in diesem Jahr bewegte“, in: *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 6-9, hier S. 7.

¹⁵⁷ Ebd., S. 9. Diese Feststellung ergänzte die *News* mit den „drei schockierendsten Kriegsphotos“, die klein gedruckt ebenfalls publiziert wurden. Das eine zeigt einen Friedhof, ein weiteres zwei Kinderleichen sowie Häftlinge in einem Gefangenenlager.

¹⁵⁸ Es illustrierte einen Artikel über eine bosnische Familie, die in Österreich Zuflucht gefunden hatte. Vgl. Barbara Hoheneder: „Flüchtlinge: ‚Lasst uns arbeiten‘“, in: *News* Nr. 26, 01.07.1993, S. 26-28, hier S. 27.

Ohne die grosse rote Überschrift, wie sie in der Publikation Ende 1992 gesetzt worden war, sticht der Kontrast zwischen der übermächtig grossen Haubitze und der schutzlosen Masse von Menschen, die zu Fuss durch die Äcker und Weiden geht, noch krasser hervor. Die Kolonne durchzieht in einer leichten Diagonale die Bildfläche, während sich die Läufe scharf auf die dahinterliegenden Berge und zwei, drei davorliegende Häuser richten – die Leute scheinen zwischen die Fronten geraten. Hier wurde das Bild unternitelt mit „Der Flüchtlingsstrom: So hat alles begonnen – die ersten grossen Flüchtlingsstrecks vor mittlerweile 15 Monaten.“¹⁵⁹ Demgemäss stammt das Foto ähnlich wie jenes von Peternek aus dem Frühjahr 1992 und bildet die ersten grossen Fluchtbewegungen im Bosnienkrieg ab.

Gemeinsam ist vielen frühen Fotografien der Flucht innerhalb Bosniens, dass die Flüchtenden zu Fuss unterwegs sind.¹⁶⁰ Als historische Tatsache bezeichnet der Treck eine Konstante im Europa des 20. Jahrhunderts, als Motiv ist der gewaltsam erzwungene Fussmarsch ein ebenso fester Bestandteil u. a. der Visualisierung des Flucht- und Vertreibung-Themas.¹⁶¹ In der Regel bewegen sich die Menschen in den Abbildungen dieser Trecks aus den 1940er Jahren entweder der Kamera direkt entgegen, oder sie ziehen von links nach rechts (in Leserichtung) durch die Bildfläche. Die Bosnienfotos reihen sich hier also sowohl in die Ereignis- als auch in die Motivgeschichte des 20. Jahrhunderts ein und knüpfen überdies auch in ihrer Bildkomposition an die überlieferten Traditionen und an Flucht- und Vertreibungsbilder des Zweiten Weltkriegs an.

Lastwagen und Konvois

Bereits die eingangs des Kapitels angesprochenen Bilder machten deutlich, dass viele Fluchtfotografien festhielten, wie die Leute auf alles zurückgriffen, was ihnen für die Flucht zur Verfügung stand: Die Menschen sitzen in Traktoranhängern, in Viehtransportern oder sie versuchen auf Pferdefuhrwerken oder Ochsenkarren von den umkämpften Regionen in andere Orte zu gelangen.¹⁶² Letztere muten, insbesondere wenn sie zudem noch in Schwarz-Weiss gehalten

¹⁵⁹ Barbara Hoheneder: „Flüchtlinge: ‚Lasst uns arbeiten‘“, in: *News* Nr. 26, 01.07.1993, S. 26-28, hier S. 27.

¹⁶⁰ Neben den bereits genannten ist das auch der Fall in den Fotos in: *Profil* Nr. 22, 26.05.1992, S. 70; *Spiegel* Nr. 47, 16.11.1992, S. 204; *Spiegel* Nr. 49, 30.11.1992, S. 194; *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, Titelseite; *News* Nr. 23, 09.06.1993, S. 38; *Stern* Nr. 01, 29.12.1993, S. 6/7; *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 41. Dieses letzte Foto zeigt eine Kolonne von vorwiegend männlichen Personen, die mit schwer bepackten Pferden und Maultieren auf einer kurvigen, schmalen Strasse hintereinander hergehen. Die Bildlegende spricht von Flucht aus Gorazde. Dass aber ein Flüchtlingszug ausschliesslich aus Männern und beladenen Tieren bestand, wäre von der visuellen Darstellung untypisch gewesen. Womöglich handelte es sich bei dieser Abbildung eher um einen Lebensmitteltransport.

¹⁶¹ Vgl. Fendl, In Szene gesetzt. Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung, S. 48.

¹⁶² Vgl. z. B. *Profil* Nr. 30, 20.07.1992, S. 20f.; *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 128; *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, S. 12f.; *Facts* Nr. 43, 26.10.1995, S. 51. Dieses Foto zeigt einen Mann und eine Frau auf einem Pferdekarren. Laut Bildlegende handelte es sich um die Heimkehr von Vertriebenen, optisch unterscheidet sich die Rückkehr aber in keiner Weise von der Flucht.

sind, anachronistisch an, da sie meist ältere Menschen und eine bäuerliche Gesellschaft portraituren, die auf ihren veralteten Landwirtschaftsgeräten durch das Land ziehen. Einige wenige Bilder thematisierten auch die Flucht per Boot; meist setzen sie über den Fluss Sava oder über die Donau über.¹⁶³

Für Fluchtbilder des 20. Jahrhunderts hält Karl Schlögel fest, dass das „wahre Symbol des „Jahrhunderts der Flüchtlinge“ [...] der Viehwaggon“ sei. In ihm könnten „Menschen in grosser Zahl zusammengepfertcht über grosse Strecken transportiert werden [...]. Sie sind robust und unempfindlich, Container, Behälter für Menschen, möglichst viele Menschen, die nur noch Nummern sind. Sie halten die Menschen zusammen, die vor Schwäche umfallen würden. Viehwaggons tun ihre Dienste immer gleichmässig gut, bei glühender Hitze und sibirischer Kälte.“¹⁶⁴ Auch in Bosnien gab es Deportationszüge. Die UN-Kommission für Flüchtlinge in Genf bereitete im Sommer 1992 deswegen eine Protestnote an die jugoslawische Föderation vor. Man habe es mit dem grössten Flüchtlingsstrom in Europa seit dem Zweiten Weltkrieg“ zu tun.¹⁶⁵ Demnach fanden Massendeportationen statt, in denen man die Menschen zum Teil in Passagierwaggons, die Mehrheit aber in Viehwaggons beförderte. In seinem Artikel „Wie Auschwitz“ berichtete auch Gutman im Juli 1992 von Serben, die Muslime in Güterwagen pferchen.¹⁶⁶ Einschlägige Fotos sucht man allerdings vergebens – im Unterschied zu anderen Kriegen gibt es von den vollgepfertchten bosnischen Güterzügen keine Bilder, denn die Züge seien, so berichtete Gutman, stets während der nächtlichen Ausgangssperre angekommen, wenn niemand – auch keine Fotografen – am Bahnhof war.¹⁶⁷ Um solche Bilder dem westlichen Publikum aber nicht völlig vorenthalten zu müssen, stellte der Fotograf Kaiser für die Illustration der journalistischen Arbeit Gutmans kurzerhand ein Foto nach: Er fotografierte einen aus Bosnien geflohenen alten Mann, der sich für das Foto in Zagreb in einen Güterzug gesetzt hatte.¹⁶⁸

Wenn sich auch der für Deportationen genutzte Güterzug dem medialen Blick entzog, so erweist sich im Bosnienkrieg als äquivalent dominantes und symbolträchtiges Motiv jenes von Menschen auf Lastfahrzeugen. Insbesondere für UNHCR stellten Lkws im gebirgigen und von Eisenbahntrassen nicht sonderlich gut erschlossenen Gelände eine naheliegende Transportmöglichkeit dar. Ihre Nutzung in diesem Krieg schlug sich auch visuell nieder.

¹⁶³ Vgl. *Weltwoche* Nr. 22, 28.05.1992, S. 20; *Spiegel* Nr. 34, 21.08.1995, S. 134.

¹⁶⁴ Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 455.

In dieser Beschreibung seiner Robustheit und Unbeeinflusstheit von Klima und Witterung kann der Viehwaggon gar der AK-47 zur Seite gestellt werden: Beide stehen für Krieg und Bürgerkrieg, sie kommen – unabhängig von Topographie und Geographie – weit verbreitet zum Einsatz und stehen für Unzerstörbarkeit und Zerstörung gleichermaßen.

¹⁶⁵ Vgl. Gutman, *Augenzeuge des Völkermords*, S. 70.

¹⁶⁶ Ebd., S. 85-89.

¹⁶⁷ Ebd., S. 86.

¹⁶⁸ Ebd., S. 62.

Ein frühes und wiederholt publiziertes Foto zeigt eine Gruppe von Menschen in einem Lastanhänger, bei dem es sich in diesem Fall nicht um einen Lkw des UNHCR handelt (Abb. 41). Über eine sichtbar verrostete Leiter mögen sie in den hohen Anhänger gelangt sein, der das aus einer leichten Froschperspektive aufgenommene Foto zu zwei Dritteln ausfüllt. Im obersten Drittel sind die Männer, Frauen und mehrere Kinder unterschiedlichen Alters zu sehen. Ein Junge mit dicker Wollmütze wird gerade von einer Frau auf der Ladefläche und einer vor dem Anhänger stehenden Person hochgehievt (oder aber ausgeladen). Er schaut zu Boden, die Frau oben greift ihm kraftvoll unter die Arme, die Person unten hält seine Beine fest. Der Blick bleibt hängen an einer dunkelhaarigen jungen Frau in der Mitte, die mit ernster Miene direkt in die Kamera blickt. Neben ihr spähen eine weitere Frau mit Kopftuch und ein Junge ebenfalls in die Kamera, ihre Gesichter sind aber halb verdeckt vom Kopf eines kleinen Mädchens vor ihnen, das gerade beobachtet, wie der Junge mit der Mütze eingeladen wird. Den hochgeschlagenen Kragen und den verwehten Frisuren nach zu urteilen, ist es kalt und windig. Der alte, verbeulte Anhänger ist mittig unten mit der Inschrift „Gorica“ versehen, was den jugoslawischen Kontext aufmacht bzw. seine Vergangenheit anspricht: In Gorica an der slowenisch-italienischen Grenze waren zu jugoslawischen Zeiten solche Lastfahrzeuge hergestellt worden.¹⁶⁹



Abb. 41: *Spiegel* Nr. 18, 27.04.1992, S. 177.

Der *Spiegel* druckte das Bild am 27. April 1992 in Schwarz-weiß mit dem Vermerk, dass es sich um „Flüchtlinge im bosnischen Tuzla“ handelte.¹⁷⁰ Auf die konkrete Situation in der nordbosnischen

¹⁶⁹ <http://www.hansebubeforum.de/showtopic.php?threadid=28552> (21.05.2017)

¹⁷⁰ Im dazugehörigen Text geht es aber nicht primär um die Flüchtlinge, sondern vielmehr um die Isolation Belgrads auf dem internationalen politischen Parkett sowie um Wirtschaftssanktionen gegen Serbien, denen sich neben Deutschland nach anfänglichem Zögern mittlerweile auch England, Frankreich, die USA und Russland angeschlossen hatten. Das Zitat in der Bildunterschrift „Nicht mit Verrückten verhandeln“ bezieht sich dabei auf eine im Text zitierte Äußerung eines nicht namentlich genannten „kroatische[n] Kämpfer[s] in der West-Herzegowina“. Vgl. „Auf Pferden reiten. Mit der Intervention in Bosnien setzt Serben-Präsident Milosevic Belgrad der weltweiten Ächtung aus“, in: *Spiegel* Nr. 18, 27.04.1992, S. 176-177.

Stadt Tuzla geht der Text aber nicht ein. Einen Tag später erschien dasselbe Foto in Farbe in der *Profil* (Abb. 42). Der verrostete Gorica-Anhänger erscheint in Farbe noch stärker verwittert als in Schwarz-weiß, hinten links fällt in ähnlichem Orange ein weiterer Wagen mit Planen ins Auge, was darauf hindeutet, dass das Bild möglicherweise einen Ausschnitt eines Konvois zeigt.



Abb. 42: *Profil* Nr. 18, 28.04.1992, S. 55.

Wie dem *Spiegel*, so ist auch der österreichischen Zeitschrift (ausser dem Verweis auf die Bildagentur *Viennareport*) kein Bildurheber zu entnehmen. Die Bildunterschrift „Flüchtlinge in Bosnien: Der Lastwagen ist voll“¹⁷¹ zitiert in abgewandelter Form den berühmten Satz, mit dem man in der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs die Angst vor einer Überfremdung durch jüdische Flüchtlinge zum Ausdruck brachte.¹⁷² Der *Profil*-Artikel legte, ähnlich wie der *Spiegel*, den Fokus auf den internationalen Druck, dem sich Slobodan Milošević zunehmend ausgesetzt sah. Lediglich im letzten Satz wurde zwar explizit, aber doch nur sehr allgemein auf den „Flüchtlingsstrom“ Bezug genommen, der sich „aus Bosnien-Herzegowina in die umliegenden Republiken“ ergiesse.¹⁷³ Über den konkreten Hintergrund der Abgebildeten, wo sie herkommen, und wo sie hinwollen bzw. -müssen, ist jedoch nichts herauszufinden. Das Bild ist hier wie dort reine Illustration für den Krieg, und es übernahm in der Publikation die Aufgabe, auf visueller Ebene die Problematik der Vertreibung von Menschen zu thematisieren, die man wie Vieh in Lkws verlud und an fremde Orte brachte.

¹⁷¹ Rudolf Gruber: „Brüchige Bündnisse. Unter wachsendem internationalem Druck könnte Milosevic die Serben in Bosnien im Stich lassen“, in: *Profil* Nr. 18, 28.04.1992, S. 54-55, hier S. 55.

¹⁷² Bekannt wurde der Ausspruch auch durch den Schweizer Film von Markus Imhoof nach dem gleichnamigen Buch von Alfred A. Häsler. Markus Imhoof: *Das Boot ist voll*, Schweiz, BRD, Österreich 1981. <https://www.filmpodium.ch/film/167132/das-boot-ist-voll> (01.05.2018); https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Boot_ist_voll (01.05.2018).

Zudem war „Das Boot ist voll“ in den 1990er Jahren auch eine wichtige Losung in der politischen Asyldebatte der Bundesrepublik.

¹⁷³ Rudolf Gruber: „Brüchige Bündnisse. Unter wachsendem internationalem Druck könnte Milosevic die Serben in Bosnien im Stich lassen“, in: *Profil* Nr. 18, 28.04.1992, S. 54-55, hier S. 55.

Anders wurde die Ausgabe der *Profil* vom 22. Juni 1992 gestaltet, wo dasselbe Foto erneut erschien.¹⁷⁴ Hier bebilderte es einen Artikel, der ganz konkret auf die Bereitschaft westeuropäischer Staaten, Flüchtlinge aufzunehmen, einging. Der Text verglich die österreichische mit der deutschen, schweizerischen und italienischen Politik und resümierte, dass Österreich als einziges Land Westeuropas keine Visumspflicht für die Bewohner des ehemaligen Jugoslawien verordnet habe, dass die „ungewohnt unbürokratisch[e]“ Aufnahme bosnischer Flüchtlinge und die enorme Hilfsbereitschaft der Bevölkerung „wie ein österreichisches Wunder“ erscheine.¹⁷⁵ Dieser Befund steht dem weiter oben erwähnten *Profil*-Artikel vom Juli 1992, der das Peternek-Foto auf seinem Titel führte, diametral entgegen.¹⁷⁶ In der österreichischen Politik lässt sich demnach ein Bruch ausmachen, der sich genau zwischen Juni und Juli 1992 vollzogen hatte; Österreich führte am 9. Juli 1992 die Visumspflicht für die Flüchtlinge aus Bosnien ein.¹⁷⁷ Als die *Profil* das Bild der Menschen auf dem Lkw im Juni 1992 publizierte, wurde es in einen insgesamt positiven nationalen Kontext gestellt: Österreich habe „Mitgefühl mit den Nachbarn in Not“, während der Rest Europas, allen voran Deutschland, nicht nur Bosnien, sondern auch Österreich im Stich lasse.¹⁷⁸

Bilder von auf Lastwagen flüchtenden Menschen waren in der illustrierten Presse seit Frühjahr 1992 und dann während der folgenden Kriegsjahre immer wieder anzutreffen.¹⁷⁹ Sie erreichten aber im Frühling 1993 mit dem ersten grossen militärischen Schlag bosnisch-serbischer Truppen gegen Srebrenica einen Höhepunkt. Mit 40'000 bis 60'000 Menschen, die dort Schutz suchten, war die einstmals 8000 Einwohner zählende und im nördlichen Osten Bosniens gelegene Stadt masslos überfüllt; die Lebensumstände der seit Mai 1992 in der Stadt Eingeschlossenen waren katastrophal. Unter der Belagerung der bosnisch-serbischen Armee, die auch oftmals die Hilfskonvois in die Stadt blockierte, litten die Menschen Hunger und Kälte, es fehlte an Medikamenten und Hygiene. Wenngleich die UN veranlasste, die Schutzzone zu entmilitarisieren, waren einige Waffen in den

¹⁷⁴ Vgl. *Profil* Nr. 26, 22.06.1992, S. 52f.

¹⁷⁵ Georg Hoffmann-Ostenhof, Tessa Szyszkowitz: „Das Boot wird aufgeblasen. Europa macht die Grenzen dicht. Bis auf Österreich. In seltener Einigkeit halten Volk und Politik Herz und Tore für die bosnischen Flüchtlinge offen“, in: *Profil* Nr. 26, 22.06.1992, S. 50-53, hier S. 50.

¹⁷⁶ Rudolf Gruber, Georg Hoffmann-Ostenhof, Andy Kaltenbrunner, Oliver Tanzer, Christa Zöchling: „Der Zug der Millionen. Europa kann sich gegen die Flüchtlingsflut aus Bosnien nicht länger abschotten. Die Schutzdämme bersten“, in: *Profil* Nr. 30, 20.07.1992, S. 20-25.

¹⁷⁷ Kuno Kruse, Stefan Scheytt, Michael Schweben: „Krieg ist kein Asylgrund“, in: *Die Zeit*, 10.07.1992, <http://www.zeit.de/1992/29/krieg-ist-kein-asylgrund/komplettansicht> (23.05.2017)

¹⁷⁸ Georg Hoffmann-Ostenhof, Tessa Szyszkowitz: „Das Boot wird aufgeblasen. Europa macht die Grenzen dicht. Bis auf Österreich. In seltener Einigkeit halten Volk und Politik Herz und Tore für die bosnischen Flüchtlinge offen“, in: *Profil* Nr. 26, 22.06.1992, S. 50-53, hier S. 51.

¹⁷⁹ Vgl. z. B. *NZZ Folio* Nr. 9, September 1992, S. 6f.; *News* Nr. 05, 12.11.1992, S. 44f.; *Spiegel* Nr. 24, 13.06.1994, S. 144.

Händen der bosnisch-muslimischen Milizen geblieben.¹⁸⁰ Für sie war die Stadt Ausgangspunkt für Kriegshandlungen gegen umliegende serbische Dörfer und Städte gewesen, die serbische Tote und Landgewinnungen auf bosniakischer Seite zur Folge gehabt hatten.¹⁸¹ Im April 1993 erfolgte schliesslich eine breite serbische Offensive gegen die mittlerweile als UN-Schutzzone deklarierte Stadt.¹⁸² Ab Ende März 1993 bemühte sich das UNHCR Zivilisten aus Srebrenica zu evakuieren,¹⁸³ aber diese Aktion war heftig umstritten: Die muslimischen Milizen Srebrenicas unter dem Kommando von Naser Orić stellten sich gegen die Evakuierungen und warfen der UN vor, dadurch die von serbischer Seite betriebene „ethnische Säuberung“ in der Region zu unterstützen.¹⁸⁴ In der Stadt selber kam es zu grossen Protesten der Eingeschlossenen, die ihre letzte Chance, zu überleben, schwinden sahen. Dennoch wurden in den Wochen von Ende März und Anfang April 1993 einige Tausend bosnische Muslime, vor allem Verwundete, Kinder und Frauen, aus Srebrenica evakuiert und nach Tuzla gebracht.

Der *News*-Reporter Karl Wendl zitierte in seiner im April 1993 in der österreichischen Zeitschrift publizierten Reportage „Flucht in den Tod“ die Schilderungen einer nach Tuzla Geflüchteten: Fürchterliche Szenen hätten sich in Srebrenica rund um die Evakuierungen abgespielt; die Menschen drängten zu Tausenden auf die Konvois und überrannten sich gegenseitig beim Versuch, auf einen Lastwagen zu gelangen. Habe man es einmal geschafft, einen Platz auf der Ladefläche zu ergattern, musste man dort die über zwölf Stunden dauernde Fahrt überstehen, ohne sich hinzusetzen, ohne Schutz vor Wind und Schnee, ohne Verpflegung, und das alles bei Minustemperaturen. Vor allem Babies und Kinder seien bei diesen Transporten durch Ersticken und Unterkühlung ums Leben gekommen.¹⁸⁵ Den Bericht von Wendl bebilderte die *News*-Redaktion mit Fotos des eigenen Magazin-Fotografen Ricardo Herrgott, der die im Text

¹⁸⁰ Annette Simon: UN-Schutzzonen – ein Schutzinstrument für verfolgte Personen? Eine Analyse anhand der internationalen Schutzzonen im Irak, in Ruanda und Bosnien-Herzegowina mit besonderem Blick auf die schweren Menschenrechtsverletzungen in der *safe area* Srebrenica, Berlin u. a. 2005, S. 44f.

¹⁸¹ Burg, Shoup, *The War in Bosnia-Herzegovina*, S. 140; Sabrina Fritschi: *Die Gedenkstätte in Srebrenica-Potočari. Ein identitätsstiftender Gedächtnis-Ort*, Proseminararbeit (HS 2013), Universität Basel 01.03.2014, S. 4.

¹⁸² „1993: UN makes Srebrenica ‚safe haven‘“, in: *BBC*, 16.04.1993, http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/april/16/newsid_4253000/4253441.stm (24.05.2017)

¹⁸³ Burg, Shoup, *The War in Bosnia-Herzegovina*, S. 140. Am 12. März 1993 hatte Philippe Morillon, der damalige Kommandant der UNPROFOR, die von serbischen Truppen belagerte muslimische Stadt unter den Schutz der UN gestellt. Vgl. Philip M. Seib: *The Global Journalist: News and Conscience in a World of Conflict*, Maryland 2002, S. 60.

In ganz Bosnien gab es sechs Enklaven, in denen die bosnischen Muslime Zuflucht suchten: Sarajevo, Bihać, Tuzla, Goražde, Zepa und Srebrenica. Vgl. David Rhode: *A Safe Area. Srebrenica: Europe's Worst Massacre Since the Second World War*, Glasgow 1997, S. XVIII.

¹⁸⁴ John F. Burns: „Muslim Officer Stops U.N. Evacuation of Srebrenica“, in: *The New York Times*, 05.04.1993, <http://www.nytimes.com/1993/04/05/world/muslim-officer-stops-un-evacuation-of-srebrenica.html> (24.05.2017)

¹⁸⁵ Karl Wendl: „Flucht in den Tod. Die Tragödie von Srebrenica“, in: *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 30-34.

beschriebenen Themen bildlich festhielt; die Fotos der Leichen von unterwegs in der Enge erstickten Frauen und Kindern beglaubigten die schrecklichen Schilderungen.¹⁸⁶

Thematisch griffen die meisten Fotos der Evakuierungen aus Srebrenica die Ankunft der Leute in Tuzla auf – dort scheint sich die Mehrheit der Fotografen befunden zu haben. Aus Srebrenica selber gelangten zunächst kaum Fotos in die Presse.¹⁸⁷ Eine Ausnahme findet sich im *Stern* vom 22. April 1993, der die in Form eines Tagebuchs geschriebene Reportage „70 Tage in der Hölle“ des Fotografen Philipp von Recklinghausen veröffentlichte.¹⁸⁸ Der 24-jährige Berliner sei in Srebrenica von Naser Orić, dem jungen militärischen Kommandeur der dortigen bosniakischen Territorialverteidigung¹⁸⁹, herzlich begrüsst worden: „Ich bin der erste ausländische Journalist im Kessel.“¹⁹⁰ Da sich ausser seinen Fotos zu dieser Zeit kaum Bilder aus der belagerten Stadt finden, dürfte dieser Superlativ der Wahrheit entsprochen haben. Von Recklinghausens abenteuerliche und beklemmende Schilderungen decken sich in weiten Teilen mit jenen Karl Wendls und bezeugen die dramatischen und inhumanen Umstände, unter denen die eingeschlossene Bevölkerung in Srebrenica zu leiden hatte. Nicht weniger betroffen als der Text machten aber Recklinghausens Fotos. Es sei ihm gelungen, fünf von 23 Filmen aus dem Kriegsgebiet zu schmuggeln, „der Rest fiel den Serben in die Hände.“¹⁹¹ Seine schwarz-weißen Fotografien zeigten die Menschen in den Strassen Srebrenicas: Rennende Kinder und Waffentragende Jugendliche, auf Holzkarren verladene Särge, verwundete Kinder in schäbigen Krankenzimmern, Kochstellen auf offener Strasse, um die sich frierende Leute scharen.¹⁹² Ein Foto zeigt eine Kolonne von Kriegsverwundeten Männern, die an Krücken einer hinter dem anderen durch eine nasse, schmutzige Strasse ziehen. Vorne weg wird in einer Schubkarre ein Mann transportiert, dem der rechte Fuss und Arm fehlen. Im Hintergrund stehen Leute am Strassenrand und beobachten den Unglückszug. Es handelte sich dabei laut Bildunterschrift um „60 Kriegsinvaliden, die gegen die Untätigkeit der Weltgemeinschaft“ protestieren.¹⁹³ Das Foto sollte die internationale Öffentlichkeit aufrütteln, und es findet sich um dieselbe Zeit in unterschiedlichen Versionen in Presseerzeugnissen sowohl aus Deutschland, Österreich und der Schweiz.¹⁹⁴

¹⁸⁶ *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 30 und 33.

¹⁸⁷ Beispielsweise zeigte erst im Mai 1993 ein in der *News* publiziertes Luftbild die Menschenmassen, die sich um die weissen Lastwagen scharen. Vgl. *News* Nr. 20, 19.05.1993, S. 45.

¹⁸⁸ Philipp von Recklinghausen: „Der Kessel von Srebrenica. 70 Tage in der Hölle“, in: *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 18-27. Vgl. hierzu auch Kapitel 2.2. *Krieg fotografieren*.

¹⁸⁹ Zu Naser Orić und dem später gegen ihn geführten Verfahren vor dem Haager Kriegsverbrechertribunal vgl. Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 354f.

¹⁹⁰ Philipp von Recklinghausen: „Der Kessel von Srebrenica. 70 Tage in der Hölle“, in: *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 18-27, hier S. 25.

¹⁹¹ Vgl. „Im Kessel von Srebrenica“, in: *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 3.

¹⁹² *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 18-27.

¹⁹³ Ebd., S. 18.

¹⁹⁴ So druckte es der *SonntagsBlick* (noch vor dem *Stern*) am 11. April 1993 mit der Bildunterschrift: „Erschütternd: Männer auf dem Weg in ein Evakuationslager.“ *SonntagsBlick*, 11.04.1993, S. 9. Eine etwas

Im Zusammenhang mit der bildlichen Darstellung von Flucht sticht ein Foto von Recklinghausen besonders ins Auge (Abb. 43). In der Publikation erschien es zwar relativ klein und unscheinbar, aber als eines von wenigen illustriert es den Moment, als die Lastwagen in Srebrenica beladen wurden.¹⁹⁵ Die von einer Plane überdeckte Ladefläche füllt das Bild in einer Diagonalen von links zur Bildmitte hin aus, die Menschen drängen sich um das Fahrzeug, hieven sich an den Seiten hoch. Hinten verschwinden die Menschenmenge und weitere Lastwagen sowie ein bewaldeter Hang im Dunst aufstiehbenden Staubs. Eine Person, möglicherweise ein Kind, wird im Moment der Aufnahme auf die Ladefläche gehoben. Das ausschnitthaft sichtbare Menschengewirr und die staubige Luft übersetzen das Gedränge, den Tumult und die Unordnung dieser Fluchtbewegung ins Bildliche.



Abb. 43: *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 24.

Bisweilen wurde von den Abgebildeten versucht, über mediale Bilder eine Botschaft zu vermitteln und konkrete Hilferufe hinaus in die Welt zu senden. Das macht ein weiteres, ebenfalls am 22. April 1993 publiziertes Foto aus Srebrenica deutlich (Abb. 44): Ein in der *News* gedrucktes Foto, eine halbe Seite gross, sehr wahrscheinlich geschossen von Herrgott, der offenbar mittlerweile auch „in den Kessel“ gelangt war, zeigt einen Lastwagen der UNHCR beim Verlassen der Enklave.¹⁹⁶ Auf dem Dach der Fahrerkabine sitzen bewaffnete Soldaten, auf der Ladefläche drängen sich die Menschen. Am Boden und an den kahlen Hängen liegt nasser Schnee, was das Bild noch trostloser erscheinen lässt. Einige umstehende Personen vergraben ihre Hände tief in

andere Version der Kolonne, farbig und mit verändertem Hintergrund, findet sich in der *News* vom 16. Mai 1993. Hier wurde das Bild mit dem Vermerk versehen: „Greuel. Solche Bilder erschüttern die Amerikaner, und offen wird in den Medien gefordert: „Stoppt den Wahnsinn in Bosnien“, *News* Nr. 18, 06.05.1993, S. 9.

¹⁹⁵ „Bislang konnten durch den persönlichen Einsatz des französischen Generals Philippe Morillon schon vor der Kapitulation mehr als 8000 Alte, Frauen und Kinder in Sicherheit gebracht werden“, so der Text zum Bild. Vgl. Philipp von Recklinghausen: „Der Kessel von Srebrenica. 70 Tage in der Hölle“, in: *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 18-27, hier S. 24.

¹⁹⁶ Im deutschen Sprachgebrauch ist der Ausdruck „Kessel“ mit der 6. Armee in Stalingrad verbunden.

ihren Manteltaschen, im Hintergrund weht auf einem flachen Gebäude die blaue Flagge der UN. Auf einer Tafel links im Bild, die den Ortseingang zu markieren scheint, steht in grossen Lettern: „THIS IS THE BIGGEST DEATH CAMP IN THE WORLD“.¹⁹⁷ Vor dem Truck läuft ein schwarz-weisser Hund aus dem rechten Bildrand hinaus.



Abb. 44: *News* Nr. 16, 22.04.1993, S. 58.

Neben diesen beiden Beispielen, die höchstwahrscheinlich in der Enklave selbst aufgenommen worden sind, erschienen in der Presse vor allem Fotografien, die die Konvois unterwegs abbildeten. Wie man sich diese UN-Konvois vorzustellen hatte und vor allem, welches Ausmass die Transporte annahmen, versuchten einige Fotografen anhand weitgreifender Totalen darzustellen. So tat es zum Beispiel der 1947 in Niš geborene Fotograf Dragoljub Zamurović (Pseudonym: Art Zamur)¹⁹⁸ mit einem Foto, das am 19. April 1993 in Schwarz-weiss in der Inhaltsübersicht des *Spiegel* erschien (Abb. 45). Es kündigte einen Artikel über die Zustände in den Flüchtlingsunterkünften in Tuzla an und war untertitelt mit „Uno-Flüchtlingskonvoi aus Srebrenica“.¹⁹⁹ Das Bild zeigte aus leichter Vogelperspektive vier hintereinanderfahrende Lkws – wobei unklar bleibt, wie es dem Fotografen gelang, diese einzunehmen (evtl. stand er auf dem Dach eines dahinterfahrenden Fahrzeugs). Die Lastwagen sind vollgestopft mit Menschen, einige halten sich von aussen an den Ladeflächen fest. Kahle Bäume säumen die unbefestigte Piste.

¹⁹⁷ Dieser Weg, über die Bildpresse schriftliche Nachrichten zu transportieren, begegnet einem in mehreren Fotos aus dem Bosnienkrieg. Siehe dazu auch Kapitel 6.2. „Welcome to Sarajevo“ – ästhetische Kennung einer belagerten Stadt.

¹⁹⁸ <http://www.artzamura.com/bio/> (29.05.2017)

¹⁹⁹ „Bosnien: Spott für den Westen“, in: *Spiegel* Nr. 16, 19.04.1993, S. 5. Im Original entstand das Foto in Farbe. Heute ist es bei *Getty Images* zu erstehen, wo es mit folgender Bildunterschrift geführt wird: BOSNIA AND HERZEGOVINA – APRIL 01: Refugees convoy of H.C.R in Srebrenica, Bosnia And Herzegovina in April, 1993. (Photo by Art ZAMUR/Gamma-Rapho via Getty Images) <http://www.gettyimages.ch/license/110154422> (29.05.2017)



Abb. 45: *Spiegel* Nr. 16, 19.04.1993, S. 5.

Es liessen sich hier mehrere Beispiele anfügen, die UN-Konvois aus einer solchen erweiterten Perspektive portraitierten.²⁰⁰ Als dominante Form für die Abbildung der Transporte setzten sich aber v. a. ausschnittshafte Darstellungen durch. So war es wieder ein Foto von Art Zamur, das in der *Profil* vom 26. April 1993 die Evakuierung aus Srebrenica thematisierte und einen Artikel illustrierte, der dringlich die Frage nach einer militärischen Intervention stellte (Abb. 46).²⁰¹ Auf dem Foto sind ca. zwei Dutzend Menschen zu sehen, auf einen Lkw gepferchte Frauen und Kinder, die sich über den Rand der Ladefläche lehnen. Auf deren Seite prangen die grossen Buchstaben UNHCR.



Abb. 46: *Profil* Nr. 17, 26.04.1993, S. 46/47.

²⁰⁰ Vgl. z. B. *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 32; *NZZ Folio* Nr. 9, September 1992, S. 8.

²⁰¹ Gregor Mayer: „To bomb or not to bomb? Der Krieg in Bosnien weitet sich aus, Serben wie Kroaten ‚säubern‘ ihre Bastionen von Moslems. Der Ruf nach Intervention wird lauter“, in: *Profil* Nr. 17, 26.04.1993, S. 46-48.

Genau wie Zamur fotografierte auch Ricardo Herrgott die in die Fahrzeuge verladenen Menschen (Abb. 47). Diese Art der überdachten Planwagen mit den breiten Querverstrebungen an den Seiten begegnete uns bereits in dem Foto von Recklinghausen (vgl. Abb. 43). Für die *News*-Publikation wurde ein frontaler Bildausschnitt gewählt, der zeigt, wie sich die Frauen und Kinder an den querverlaufenden Holzlatten festhalten und hinausblicken. Als Ausdruck von Not und der Suche nach Hilfe stellt das Foto die Hände der Menschen ins Zentrum dieses Fotos.

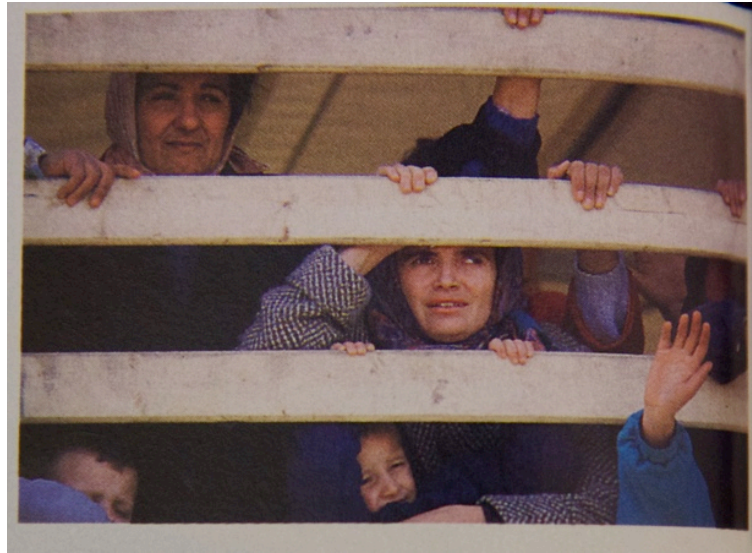


Abb. 47: *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 32.

Als diese Frauen und Kinder am 31. März 1993 von Srebrenica nach Tuzla gebracht wurden, fotografierte sie wahrscheinlich nicht nur Herrgott. In der Bilddatenbank von *Getty Images* findet sich fast dasselbe Foto auch vom *Agence France Presse* Fotografen Pascal Guyot. Es zeigt denselben Bildausschnitt und dieselbe Frau mit Kind.²⁰²

Ebenso wie den anderen Fotografen, die die auf den Lastwagen Abtransportierten heranzoomten, scheint es Ricardo Herrgott daran gelegen zu haben, die Flüchtlinge in Nahaufnahmen zu zeigen und ihnen dadurch ein Gesicht zu geben. Davon zeugt das Foto, das den bereits erwähnten Bericht von Karl Wendl mit einer Doppelseite eröffnete (Abb. 48).²⁰³ Es lässt sich bildsprachlich gut in die Bildreihe eingliedern, denn es zeigt drei bis vier Frauen und sechs Kinder auf einem Lastwagen, unter einer Plane hervorblickend und sich am Rand der Ladefläche festhaltend. Darunter auch ein Mädchen mit dunkelblauem Kopftuch, das wie einige andere Kinder direkt in die Kamera blickt.

²⁰² Die Bildunterschrift lautet auch hier: „Moslem refugees ride a United Nations truck in a UN convoy as they flee the Serb-besieged Bosnian enclave of Srebrenica for Tuzla 31 March 1993. More than 2000 Moslems have been evacuated by the UN troops, and several people were killed during the rush to escape.“ <https://www.gettyimages.ch/license/134244800> (05.05.2018)

²⁰³ Vgl. Karl Wendl: „Flucht in den Tod. Die Tragödie von Srebrenica“, in: *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 30-34, hier S. 30/31.



Abb. 48: *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 30/31.

Genau wie in diesem Foto wurden in vielen ausschnittshaften Darstellungen Gruppen von meist fünf bis fünfzehn Menschen fotografiert, denen das erfahrene Leid ins Gesicht geschrieben stand.²⁰⁴ Ähnlich wie in den oben besprochenen Fotos wurden die Flüchtenden auf den Ladeflächen der Lastwagen abgelichtet, jedoch zoomte die Kamera manchmal auch so nah heran, dass das Transportmittel zwar zu erahnen war, dass aber die Menschen selbst, als Individuen, ihre Mimik im Fokus standen. Diese Mimik ist meist gezeichnet von Sorge und purem Schrecken und der absoluten Abwesenheit von Hoffnung.²⁰⁵

Ein Beispiel hierfür ist ein Foto wiederum von Pascal Guyot, mit dem im April 1993 ein besonders bestürzender Bericht von *Spiegel*-Reporter Walter Mayr bebildert wurde (Abb. 49). Darauf sind sechs Frauen unterschiedlichen Alters und sieben oder acht Kinder zu sehen, die sich an den knapp noch abgebildeten Rand einer Ladefläche drücken. In der Mitte und das gesamte Bild dominierend steht eine Frau mittleren Alters, sie trägt eine dunkle Lederjacke und ein Kopftuch, ihr Gesicht ist im Weinen schmerzlich verzerrt. Vor ihr blickt eine alte Frau mit gebräuntem Gesicht und ernster Miene direkt in die Kamera. Daneben steht eine junge Mutter mit einem Kleinkind auf dem Arm, sie hält den Blick gesenkt, genau wie ein weiteres Kind neben ihr nach links unten blickt. Links hinter der weinenden Frau lehnen sich zwei Jungen über die

²⁰⁴ Z. B. auch in *News* Nr. 05, 12.11.1992, S. 44f. oder in *Profil* Nr. 26, 22.06.1992, S. 50f.

²⁰⁵ Siehe hierzu auch die Überlegungen von Karl Schlögel, der Wesen und Mimik von Migranten und Nomaden von jener von Flüchtenden klar unterscheidet. Bei ersteren sei im besten Falle noch ein Schimmer Hoffnung vorhanden, während bei Letzteren keine Hoffnung mehr existiere; die Flucht ist Tumult, eine Rückkehr in die Heimat danach selten. „Auf den Gesichtern von Migranten mischt sich Sorge mit Hoffnung, auf den Gesichtern von Flüchtlingen ist nur Schrecken.“ Schlögel, *Planet der Nomaden*, S. 30.

Brüstung, dahinter sind noch mehr Personen zu erkennen, eine Frau mit um das Kopftuch gebundenem Stirnband richtet den Blick zum Betrachter. Direkt unter ihr lugt das Gesicht einer Frau noch knapp über den Rand der Ladefläche, sie hat womöglich versucht, sich hinzusetzen. Der Hintergrund der Szene bildet ein Himmel, der in schmierigen Graustufen verschwimmt.



Abb. 49: *Spiegel* Nr. 16, 19.04.1993, S. 188.

Die Bildunterschrift mit der düsteren Bilanz „Kriegsopfer bei der Ankunft in Tuzla: Jeder zwanzigste Einwohner ist tot, jeder dritte vertrieben“ bezieht sich zum einen auf das Foto – abgebildet waren also Menschen, die nach Tuzla kamen – aber die Zahlen betrafen Bosnien insgesamt, wie dann aus dem Artikel hervorgeht.²⁰⁶ Das Foto, das das massenhaft erfahrene Leid unschuldiger Individuen ins Zentrum rückte, bebilderte einen Text, der einen Überblick über die Kriegsgeschehnisse und -verbrechen gab. Mayr schildert darin Einzelschicksale von mit letzter Kraft nach Tuzla Geflohenen, und von einem Arzt, der dort in einem schlecht eingerichteten und masslos überfüllten Krankenhaus mit Mühe versuchte, die Menschen zu versorgen. Der Text erzählt von Flüchtlingsfrauen, die nach wochenlangen Vergewaltigungen in serbischen Lagern abtreiben wollten, von durch Granaten und Minen verstümmelten, oder auf den Ladeflächen der UNO-Lastwagen „während der Fahrt in die Freiheit“ ersticken Kindern.²⁰⁷ Die Leichen der während der Evakuierung gestorbenen Kinder und Babys bildete der *Spiegel* ebenfalls ab; der junge Arzt kniet in der Leichenhalle am Boden, die rechte Hand unter dem Kopf eines leblosen ca. Siebenjährigen, daneben liegen ein weiterer kleiner Junge sowie ein in eine Decke geschnürtes Bündel, von dem nur ein kleines Babygesicht zu sehen ist.²⁰⁸ Während all diese Schrecken ganz in

²⁰⁶ Walter Mayr: „Fluchtburg der Geschlagenen“, in: *Spiegel* Nr. 16, 19.04.1993, S. 188-194, hier S. 188.

²⁰⁷ Ebd., S. 188-194.

²⁰⁸ Ebd., S. 189.

der Nähe der angesprochenen Medienkonsumenten stattfänden, nur „wenige Autostunden südlich der Nutella-Welt“²⁰⁹, gebe sich der Westen mit guten Nachrichten zufrieden: „Leichte Kriegskosten auf den Kanälen, keimfrei. Kaum Witwen, Krüppel oder Kinderleichen. Der Westen filmt den Westen. Die Beiträge: Nato-Kampfflugzeuge als Speerspitze des Atlantikpakts [...], erneut erschöpfte Flüchtlinge aus Srebrenica von UNO-Soldaten ins sichere Tuzla gebracht. Die Menschen [...] bleiben unter den Zahlenbergen begraben, tote Seelen, ausgeblendet. Sie haben Eltern oder Kinder verloren, Heimat, Verstand oder Unschuld – nicht selten erst das eine und dann den Rest. Sie leben weiter, zusammengetrieben in urbanen Zentren wie Tuzla, im Rücken der Kameras, die auf neue Flüchtlingstrecks warten.“²¹⁰ Insbesondere Mayrs letzte Bemerkung spiegelt die damalige mediale Situation und lässt erahnen, dass die in Tuzla ankommenden Menschen beliebtes Thema nicht nur der Printmedien, sondern auch der Fernsehberichterstattung waren. Dass diese suggerierte Sicherheit in Tuzla eher eine vermeintliche war, stellte Mayr in seinem Artikel klar: In Tuzla, der „Fluchtborg der Geschlagenen“²¹¹, fehlte es den Menschen an allem; viele waren schwer traumatisiert, litten an Lungenentzündungen, der Krätze und Vitamin D Mangel.

Das Foto von Pascal Guyot – und hier war im Gegensatz zum *Spiegel* der Bildurheber genannt – erschien zum Ende des Krieges noch einmal in der deutschen Presse, diesmal in Farbe (Abb. 50). Die Farbigkeit macht einige technische Aspekte deutlich: Die Menschen auf dem Truck sind flächig ausgeleuchtet, Guyot hat sie mit Blitz fotografiert, was eine kleine Blende erlaubte und eine grosse Tiefenschärfe erzeugte. Der blau-violette Himmel im Hintergrund konnte auf diese Weise mit abgebildet werden. Die Figuren heben sich scharf von der aquarellhaften Fläche ab, was eine dramatische Wirkung erzeugt. Die Gesichter der Verzweifelten sind gebräunt, schmutzig. Die alte Frau vorne links blickt dem Betrachter aus wasserblauen Augen entgegen.

²⁰⁹ Ebd., S. 191.

²¹⁰ Ebd., S. 188.

²¹¹ Ebd.



Abb. 50: *Stern* Nr. 49, 30.11.1995, S. 20/21.

Der *Stern* druckte das Foto am 30. November 1995 im Rahmen einer grossen Reportage unter dem Vermerk „Vertriebene“. Ebenso wie im gesamten Artikel wurden in der Bildunterschrift Fragen angeschnitten, die sich nun im Nachgang des Krieges dringend stellten: „Frieden ohne Gerechtigkeit: Allein um die bosnischen Städte Tuzla und Zenica hausen eine Million Vertriebene. Viele werden nicht in ihre Dörfer zurückkehren können.“²¹² Für die Gestaltung dieser Doppelseite, die in der Fusszeile noch drei weitere, kleine Bilder aufweist, hatte man sich beim *Stern* dazu entschieden, das Foto zu spiegeln. Das entsprach jedoch nicht dem Original, wie aus einem Vergleich mit der Version hervorgeht, die auf *Getty Images* angeboten wird.²¹³

Guyot schoss weitere Fotos, die dem oben besprochenen sehr ähnlich sahen. So druckte der *Stern* bereits im September 1993 ebenfalls doppelseitig ein Foto, das eine weitere Gruppe von Menschen zeigt, die sich dicht aneinander gedrängt am Rand einer Ladefläche festhalten (Abb. 51). Die auch in diesem Bild hell ausgeleuchteten Gesichter der Frauen und Kinder sind schmutzig, ihre Hände schwarz. Die das Blitzlicht reflektierenden Augen blicken etwas entgegen, was sich den Augen des Betrachters entzieht.

²¹² Gabriel Grüner, Tilman Müller: „Frieden in Bosnien“, in: *Stern* Nr. 49, 30.11.1995, S. 16-26, hier S. 20f.

²¹³ Die Bildagentur vermerkt im Bildtext: „A woman refugee from the Serb-besieged Bosnian enclave of Srebrenica bursts into tears upon her arrival in Tuzla, on March 29, 1993, with some 2'000 fellow refugees, fleeing the Bosnian Serbian forces in the biggest UN convoy. Former Bosnian Serb political leader Radovan Karadzic goes before a judge at a UN court in The Hague on Friday to plead guilty or not guilty to ordering a host of war crimes including the 1995 Srebrenica massacre.“ Der letzte Zusatz weist darauf hin, dass die Bildagentur den Text später hinzugefügt hat. <https://www.gettyimages.ch/license/134244788> (05.05.2018) Im Juli 2015 wurde das Bild im Online Blog von *Amnesty International* erneut verwendet. Der Artikel erinnerte an „Srebrenica 20 Jahre nach dem Völkermord“. Vgl. Steve Crawshaw: „Srebrenica 20 Jahre nach dem Völkermord“, in: *Amnesty International*, 10.07.2015, <https://www.amnesty.de/informieren/blog/serbien-srebrenica-20-jahre-nach-dem-voelkermord> (30.05.2017)



Abb. 51: *Stern* Nr. 39, 23.09.1993, S. 20/21.

Die beiden Guyot-Fotos weisen eine identische Bildästhetik auf. Dem Fotografen gelangen berührende Aufnahmen der notleidenden Menschen, die Srebrenica nach Tuzla entkommen konnten. Die Aufnahmesituation selbst bleibt dabei im Dunkeln – was hatten diese Menschen in Tuzla zu erwarten, wo sie in einer relativen Sicherheit ankamen und von den Kameras empfangen wurden? Welche Situation liess der Einzelne hinter sich? Welche Hoffnungen knüpften sie an ihre Zukunft? Oder sogar: Wo sind diese Leute heute? Solche Fragen stellen sich unweigerlich beim (heutigen) Betrachten. Die Fotos lassen sie anklingen, liefern aber keine Antworten.

Bus und Zug

Wie bereits angemerkt, schlugen sich die Deportationen per Güterwaggon nicht in Fotos nieder. Hingegen thematisierte ein grosser Teil von Pressefotos die Flucht, die von den Menschen per Personenzug und per Bus angetreten wurde. Die Busfahrten bebildern hauptsächlich Berichte über Evakuierungen aus dem belagerten Sarajevo. Sie finden sich über alle Kriegsjahre verteilt. Die Fotos von der Flucht per Zug, die die Menschen meist ins Ausland brachte, erschienen hingegen fast ausschliesslich im Laufe des Jahres 1992. Danach verschwanden sie beinahe gänzlich aus der Bildberichterstattung. Das hängt möglicherweise mit der zunehmend restriktiven Flüchtlingspolitik der einzelnen „Zielländer“ zusammen; sowohl in Deutschland, als auch in Österreich und der Schweiz entbrannten im Laufe des Jahres 1993 heftige Debatten um die Aufnahme der Flüchtlinge, man schob sich gegenseitig die Verantwortung zu und arbeitete restriktivere Asylgesetzgebungen

aus.²¹⁴ Da waren Bilder von nach Deutschland, Österreich oder in die Schweiz reisenden Bosnierinnen und Bosnier nicht gefragt.

Auch in dieser Kategorie von Fluchtbildern spielen die Darstellungen von Kindern und Frauen eine tragende Rolle: Es sind in den Visualisierungen die Alten, Frauen und Kinder, die auf der Flucht sind; ihr Opferstatus wird in den Fotos deutlich herausgestellt. In der zeitgenössischen medialen Publikation kam diesen Fotos nicht selten eine appellative Funktion zu. So wies vor dem Hintergrund des politischen Klimas die Mehrzahl der untersuchten Presseerzeugnisse auch explizit auf die Notwendigkeit hin, den Flüchtlingen zu helfen. Hierfür setzte man nicht zuletzt Fotos ein, die Bilder aus dem kollektiven Bildgedächtnis aufriefen. In der Tradition des fotojournalistischen Ansatzes, wurde mit öffentlichen und emotional berührenden Bildern politische und gesellschaftliche Veränderungen angestrebt.

Selbst dann, wenn es darum geht, von einem spezifischen Ereignis wie beispielsweise den organisierten Evakuationen aus Sarajevo zu erzählen, wirken diese Fotos weniger wie klassische Nachrichtenbilder. Ihre Bildsprache ist stark fotojournalistisch geprägt, und sie erzeugen in erster Linie eine Stimmung, die der emphatischen Haltung entspringt, welcher sich der Fotojournalismus in Abgrenzung zur „blossen“ Bildberichterstattung oder gar Propaganda verschrieben hat.²¹⁵ Die mittels solcher Fotos zum Ausdruck gebrachte mitfühlende Haltung wurde auch explizit wörtlich zum Ausdruck gebracht. So beispielsweise als direkter Aufruf zur Hilfe, den die Redaktion des *Magazins* formulierte, als das Heft im Dezember 1992 eine Fotostrecke publizierte, die von René Bertolani im Editorial wie folgt eingeführt wurde: „Öffnet die Grenzen! [...] Ich weiss nicht, wieviel die Presse wirklich bewirken kann. Wir tun, mit den Mitteln des Wortes und des Bildes, was wir tun können. [...] In dieser Ausgabe zeigen wir Ihnen Bilder, die das Elend der Zivilbevölkerung dokumentieren.“²¹⁶ Die Fotos wurden von der Redaktion also nicht nur gezielt ausgewählt und platziert, sondern ihre Funktion als Argumente der politischen Debatte auch offen kommuniziert. Die Bildstrecke eröffnet ein Foto des britischen Fotografen John Reardon (Abb. 52).²¹⁷ Das schwarz-weiße Foto füllt die ganze Doppelseite des Heftes. Zu sehen ist in der Flucht von vorne rechts zur Bildmitte hin ein Bus, aus dessen Fenster Frauen und Kinder schauen. Sie wenden sich einer Frau zu, die auf der linken Bildseite ausserhalb des Fahrzeuges steht. Sie presst eine Tasche

²¹⁴ Vgl. Stefan Alscher, Johannes Oberfell, Stefanie Ricarda Roos: Migrationsprofil Westbalkan. Ursachen, Herausforderungen und Lösungsansätze, Working Paper 63, Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, 2015, S. 20ff. https://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/WorkingPapers/wp63-migrationsprofil-westbalkan.pdf?__blob=publicationFile (03.05.2018)

²¹⁵ Vgl. Kapitel 2.1. *Illustrierte Presse: Fotojournalismus und Pressefotografie*, Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 15.

²¹⁶ René Bertolani: „Öffnet die Grenzen!“, in: *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, S. 20.

²¹⁷ Reardon arbeitete in den 1990er Jahren auch in Afghanistan. Für seine dort fotografierte Bildstrecke gewann er 1994 den *World Press Photo Award*. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1994/daily-life/john-reardon> (25.09.2017)

an sich und drückt die Hand ins Gesicht, scheint sich das Weinen zu verkneifen. Durch das Fenster ist ein kleiner Junge zu sehen, der die Hand an die Scheibe legt, scheinbar zu einem Abschied. Die Menschen im Vordergrund sind vom Blitz erhellt, im dunkleren Hintergrund fügen sich einzelne Elemente – eine Strassenlaterne und in die Höhe ragende Schilder – zu einer schemenhaften Stadtansicht.



Abb. 52: *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, S. 2/3.

Ähnlich wie schon im Editorial wurde hier in der Bildunterschrift nochmals deutlich betont, dass die „europäischen Nachbarn“ handeln müssen: „Hier können wir helfen. [...] Den Krieg können wir nicht beenden, aber die Menschen vor unseren Grenzen müssen wir aufnehmen.“²¹⁸

Dem durch den Krieg verursachten Leid wird hier eine weitere Facette der persönlichen Unmittelbarkeit hinzugefügt, die eng mit der Fluchterfahrung verknüpft ist, und die hier bislang nicht zur Sprache kam: Das Abschiednehmen. Die Trennung von Familien ist diesem und vielen weiteren Bildern auf emotional sehr bewegende Weise eingeschrieben. Sie handeln demnach nicht „nur“ vom gewaltvoll erzwungenen Aufbruch und der Verlust von Heimat, sondern auch von Trennungsschmerz und damit verbundener Angst.

Möglicherweise fotografierte Reardon die Abschiedsszene in Sarajevo, wo 1992 immer wieder Menschen, vornehmlich Kinder, in UN-Hilfskonvois aus der Stadt evakuiert worden sind. Das ist umso naheliegender, wenn man weitere, vergleichbare Fotos danebenlegt, wie zum Beispiel jenes, das um dieselbe Zeit im *Stern* erschien (Abb. 53). Es zeigt einen kleinen Jungen, das Gesicht in schmerzlichem Weinen verzogen, die Augen zusammengekniffen, den Mund geöffnet, ein Kaugummi im Mundwinkel. Die Finger hat der Bub fast wie zum Gebet aneinandergelegt. Er wurde von aussen durch eine grosse Scheibe fotografiert, hinter der trotz einer leichten Spiegelung

²¹⁸ *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, S. 2/3.

weitere Personen zu sehen sind. Eine erwachsene Frau sitzt scheinbar unbeteiligt, mit zusammengekniffenen Lippen neben dem Jungen, den Blick nach vorne gerichtet. Jemand anderes hält sich an einer Stange fest, welche überdies zusammen mit dem unteren Rand und einer ansatzweise sichtbaren Rückenlehne das Ganze als Ausschnitt eines Busses zu erkennen gibt.



Abb. 53: *Stern* Nr. 52, 16.12.1992, S. 26/27.

Die Bildunterschrift spricht von einem bosnischen Jungen, der sich unter Tränen von seinen Eltern verabschiedet, „bevor er in einem Bus aus dem eingekesselten Sarajevo gebracht wird.“²¹⁹ Ähnliche Fotos vergleichbarer Szenen finden sich auch in den späteren Jahren und beinahe in allen Presseerzeugnissen. So setzte der *Stern* im Februar 1994 wieder ein Foto ein, das drei Kinder hinter dem verregneten Fenster eines Busses zeigt, der Sarajevo verlässt (Abb. 54).



Abb. 54: *Stern* Nr. 07, 10.02.1994, S. 20f.

²¹⁹ *Stern* Nr. 52, 16.12.1992, S. 26.

Es handelt sich ein stimmungsvolles Foto des *Magnum*-Fotografen Abbas.²²⁰ Im Dezember 1995 erschien es ein weiteres Mal im *Stern*; in der dort weniger stark beschnittenen Variante sind auch die Krücken deutlich zu erkennen, die den Jungen als verletzt ausweisen (Abb. 55).



Abb. 55: *Stern* Nr. 51, 14.12.1995, S. 3.

Auch im *SonntagsBlick* sah der zeitgenössische Zeitungleser in schwarz-weißen Abbildungen den Menschen hinter den Fensterscheiben entgegen (Abb. 56).



Abb. 56: *SonntagsBlick*, 02.01.1994, S. 27.

Nicht nur wird in den Fotos über die traurige, bisweilen verzweifelte Mimik der abgebildeten Menschen eine Botschaft vermittelt. Insbesondere fallen in fast allen Bildern die gleichsam sprechenden Hände auf: Sie werden zum Abschied verzweifelt an die Scheibe gedrückt, scheinbar betend aneinandergelegt oder in Ungläubigkeit und Schmerz vor das Gesicht gepresst. In den eigenen Händen hält die Bildbetrachterin derweil das Heft, worin blättern sie Zeugin von herzerreissenden Szenen des Abschieds und von Trennung wird und dabei zusieht, wie in diesem

²²⁰ Der iranisch-französische Fotograf setzte sich u. a. in Langzeitprojekten mit verschiedenen Religionen auseinander. Er verstarb im April 2018.

https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53B_Y (25.09.2017)

Krieg Familien auseinandergerissen werden. Die trotz der eindringlichen Bilder stets nur erahnbare Trauer über den Verlust erhält ihre Personifikation in Form der Kinder: Sie geben dem Leid und der Angst ein Gesicht, was von den Fotografen in diesen fotojournalistischen Bildern betont wurde.

Gleichzeitig scheint den Fotos auch eine partielle Rettung eingeschrieben; sie entkommen dem Krieg, sie fahren einer Zuflucht entgegen, eine Scheibe trennt sie von dem Grauen, das ausserhalb des Fahrzeugs stattfindet. Das zumindest impliziert auch das komplett zerstörte Fenster, hinter dem Sebastião Salgado einen kleinen Jungen fotografierte (Abb. 57). Das Foto erschien im September 1995 im *Stern*, es arbeitet mit den bereits bekannten Stilmitteln: In der schwarz-weißen Abbildung zoomt die Kamera das Kind heran, es ist halbnackt und blickt aus der zerborstenen Fensterscheibe nach draussen, die Hand am Gesicht, während Hände einer weiteren, nicht sichtbaren Person es festhalten.



Abb. 57: *Stern* Nr. 39, 21.09.1995, S. 5.

Das Foto bebilderte eine spezifische Fluchtbewegung: Es entstand auf der Flucht der serbischen Bevölkerung aus der „Republik Krajina“ während des grossangelegten Militärschlages der kroatischen Armee Anfangs August 1995, in dessen Folge 150'000 bis 200'000 serbische Zivilisten und Soldaten in Richtung Bosnien und Serbien flüchteten.²²¹ Diese Thematik liegt ausserhalb des Fokus' dieser Arbeit und wird daher nicht eingehender behandelt. Da jedoch das Foto von Salgado exakt in die zuvor skizzierten Darstellungsmuster passt, soll an dieser Stelle zumindest darauf hingewiesen werden, dass es zwar bildsprachlich ein für den Bosnienkrieg typisches Fluchtbild zu sein scheint, für die Bebilderung der Flucht der Serben aus der Krajina aber höchst untypisch ist. Die visuelle Kennung der serbischen Flucht aus der Krajina liegt vielmehr in einer anderen Form begründet, die ich hier nur skizzenhaft vorstellen will.

²²¹ Auf die international unterstützte Militäroperation „Oluja“ der kroatischen Armee unter der Führung von General Ante Gotovina kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Für einen Überblick und weitere Literaturhinweise siehe Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 360f.

Exkurs: Visuelle Kennung von Fluchtbildern aus der Krajina

Im Sommer 1995 ergoss sich eine Flut von Bildern über die Medien, die die Flucht der serbischen Bevölkerung aus der Krajina durchwegs auf dieselbe Weise illustrierte: Die Fotos zeigen endlose Schlangen von Traktoren und Kleintransportern, die abgebildeten Menschen sind auf der Flucht mit Karren, Traktoren und Autos, beladen mit den letzten Besitztümern, die sie mitnehmen konnten.²²² Es finden sich auch vereinzelt Nahaufnahmen der Flüchtenden, meist ältere Leute und Kinder.²²³ Überwiegend aber blickt die Kamera von weitem auf das Geschehen und hält ein heilloses Durcheinander in den verstopften Strassen fest. Grundsätzlich knüpften diese Fotos an die oben bereits beschriebenen Diskurse von Vertreibung an, jedoch entfalteten sie in der Häufigkeit ihres Auftretens gewissermassen eine eigene Signatur: Die Bilder der Flucht aus der Krajina sind geprägt von Hektik, chaotischem Verkehrschaos und einem ungeordneten und überstürzten Eindruck des Moments.

Der Veranschaulichung dienen hier lediglich drei Fotos, zwei aus der *Weltwoche* (Abb. 58) und dem *Spiegel* (Abb. 59), die jeweils von nicht genannten Fotografen stammen, sowie ein Foto von Peternek, abgedruckt im August 1995 im *Spiegel* (Abb. 60).



Abb. 58: *Weltwoche* Nr. 32, 10.08.1995, S. 3.

²²² Vgl. *News* Nr. 31, 03.08.1995, S. 52; *News* Nr. 32, 10.08.1995, S. 13 und S. 50; *News* Nr. 33, 17.08.1995, S. 37; *Spiegel* Nr. 40, 02.10.1995, S. 172.

²²³ Siehe z. B. das Foto von Peternek, das einen verzweifelten alten Mann zeigt, im Hintergrund eine alte Frau mit schwarzem Kopftuch, erschienen unter dem Titel „Der grosse Treck“. Vgl. Misha Glenny: „Der grosse Treck“, in: *Profil* Nr. 33, 14.08.1995, S. 20-23, hier S. 20. Eine grosse Fotostrecke von Sebastião Salgado mit Portraits alter Menschen auf der Flucht aus der Krajina erschien auch zusammen mit einem Artikel zum Thema im *Stern*: Niklas Frank und Sebastião Salgado: „Bauernopfer im Krieg der Despoten. Das Ende der Republik Krajina“, in: *Stern* Nr. 39, 21.09.1995, S. 16-28.



Abb. 59: *Spiegel* Nr. 38, 18.09.1995, S. 36.

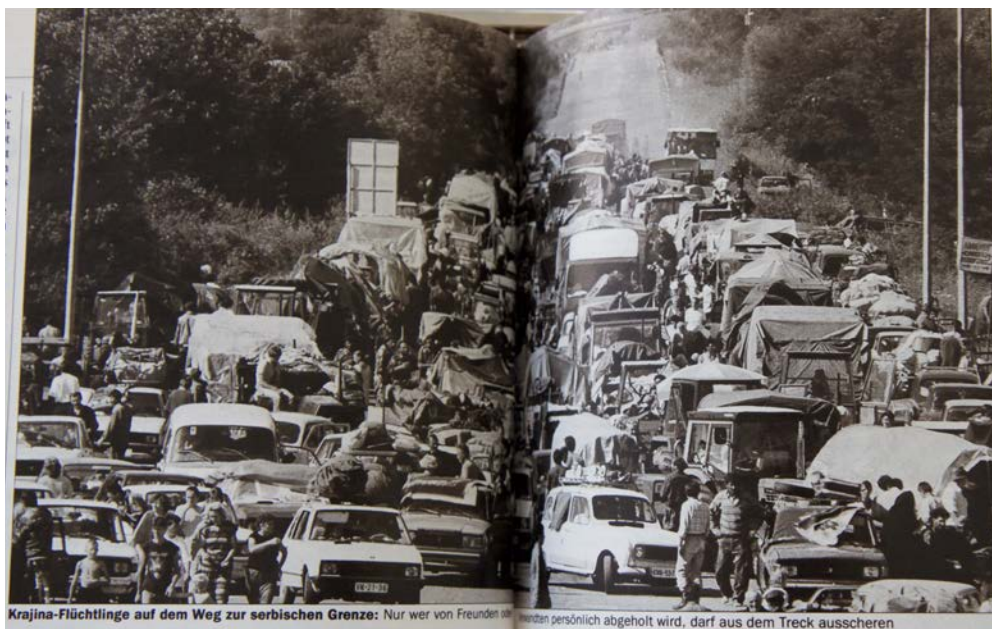


Abb. 60: *Spiegel* Nr. 35, 28.08.1995, S. 144/145.

Peternek wählte hier dieselbe Perspektive und denselben Bildaufbau wie bei dem Foto des Flüchtlingstrecks von 1992 (vgl. Abb. 35). Auch hier in dem Fluchtfoto aus der Krajina sind Menschen zu sehen, aber sie gehen im Gewirr der Fahrzeuge buchstäblich unter.

Im Gegensatz zu den Fotos der bosnischen Trecks, in denen die Menschen zu Fuss unterwegs sind, dominieren in den Krajina-Bildern alle möglichen Arten von Fahrzeugen – Autos, Lastwagen, Motorräder und Traktoren wimmeln in heillosem Durcheinander auf staubigen Strassen. Insgesamt aber blickt auf eine vorwiegend bäuerlich geprägte Gesellschaft, die ihre landwirtschaftlichen Nutzfahrzeuge zur Flucht verwendet, die abgebildeten älteren Frauen tragen fast durchwegs schwarze Kopftücher.

Zurück zu den Bosnienfotos, die die Flucht per Bus abbildeten: Die bisherigen Bildbetrachtungen haben gezeigt, dass man der Regel von aussen ins Innere des Busses blickt – als Bildbetrachterin steht man draussen, man fährt nicht mit. Eine Ausnahme in diesem Zusammenhang stellen die Fotos einer gleichermassen spezifischen wie tragischen Busfahrt dar, die aufgrund ihrer Unmittelbarkeit und Tragik in den Medien breites Echo fanden. Es handelte sich um den Versuch einer Evakuierung von Kindern aus einem Sarajevoer Kinderheim im August 1992. Die 53 kleinsten von insgesamt 142 Heimkindern sollten per Bus nach Fojnica und dann per Flugzeug nach Magdeburg gebracht werden. *Stern*-Fotograf Christoph Püschner erlebte – und überlebte – die Busfahrt, die er eine „Höllenfahrt“ nannte. Eigentlich wollte er „nur das alltägliche Leiden der Menschen in Sarajevo dokumentieren“²²⁴, stiess dort aber auf das Kinderheim „Ljubice Ivezić“, das zusammen mit dem deutschen Kinderhilfswerk „Kinderbotschaft“ und den beiden Landtagsabgeordneten aus Sachsen-Anhalt Karsten Knolle und Jürgen Angelbeck die Evakuierung organisiert hatte.²²⁵ Püschner beschloss, die Fahrt zu begleiten. Er sei gerade dabei gewesen, den Film zu wechseln, als plötzlich Schüsse fielen. „Die Kugel zerschlägt die Windschutzscheibe, sie gilt dem Fahrer. Zwei weitere Schüsse. Ich werfe mich zu Boden, alle schreien. Illjana [sic!] läuft nach hinten, wo zwei Kinder blutend in ihren Sitzen hängen. Sie will die Kinder losbinden, aber der kleine Roki ist schon tot. Blut rinnt aus seinem Hinterkopf. Eine Kugel hat ihn durchschlagen, ist wieder ausgetreten und hat auch die neben Roki liegende Vedrana verletzt. Sie lebt noch. Ich sehe ihre halb geöffneten Augen, sehe, wie ihr kleiner Mund sich bewegt. [...] Ganz schwach atmet das zweieinhalbjährige Mädchen noch. Doch es ist zu spät. Mit einem leisen Röcheln stirbt das Kind. Jetzt erst begreife ich, was geschehen ist, und weine vor Angst.“²²⁶

Mindestens ebenso schockierend wie der Text, den Püschner in Form eines tagebuchartigen Augenzeugenberichts verfasst hatte, wirkten seine Fotos. Der *Stern* brachte sie grossformatig über drei Doppelseiten und versah sie mit der appellativen Frage: „Wer stoppt das Morden?“ Angesichts der blind vor Hass wütenden serbischen Milizen, die selbst Kinder und Säuglinge nicht verschonten, werde nun der Ruf nach einem militärischen Eingreifen des Westens immer lauter.²²⁷ Püschner hatte mit seiner Kamera *live* festgehalten, wie Vedrana und der einjährige Roki vor den Augen der anderen Kinder und Aufseherinnen starben. Als Bildbetrachterin wird man mitten in die Szene hineinversetzt, duckt sich zusammen mit den Businsassen im Mittelgang zwischen die Sitze, liest den Schrecken in ihren Gesichtern, sieht das blutüberströmte Baby (Abb. 61-63).

²²⁴ „Reportagen vom Tod“, in: *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 3.

²²⁵ Christoph Püschner: „Krieg ohne Gnade“, in: *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 12-17, hier S. 12f.

²²⁶ Ebd., S. 17.

²²⁷ Ebd., S. 12.



Abb. 61: *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 12/13.



Abb. 62: *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 14/15.



Abb. 63: *Stern* Nr. 34, 13.08.1992, S. 16/17.

Stern-Bildredakteur Volker Lensch erinnert sich auch über zwanzig Jahre später noch an die grosse Traurigkeit, die ihn überkam, als damals die Fotos der toten Kinder auf der Redaktion eintrafen. Zu jenem Zeitpunkt hatte er selber kleine Kinder; die sichtlich verschwitzten Haare der kleinen Vedrana habe er beim Betrachten der Bilder förmlich zu riechen vermeint.²²⁸

Die nach Magdeburg geretteten Kinder portraitierte dann auch die *Bild am Sonntag* mit Foto und „Steckbrief“ zu jedem Kind gleich am 9. August 1992 auf einer Seite.²²⁹ Aber Püschners Geschichte diente im Nachgang auch als Aufhänger für eine weitere tragische Dimension der Flucht: Einige Kinder waren während der Aktion an serbischen Kontrollposten aus dem Bus geholt worden; von ihnen fehlte später jede Spur. Die gesamte Evakuierung sei zudem trotz Verbots der bosnischen Regierung und ohne Mitarbeit der UNO durchgeführt worden, und einige Eltern, die ihre Kinder in dem Heim untergebracht hatten, waren über die Flucht nicht informiert gewesen, so ein Bericht im *Focus* vom Mai 1994, der überdies mit einem von Püschners Fotos aus dem Bus bebildert wurde.²³⁰

Die Bilder von den Zugreisen funktionieren im Prinzip ähnlich wie die Bus-Fotos: Abgesehen von wenigen Ausnahmen blickt man als Bildbetrachter von draussen auf die Menschen, die sich im Inneren des Fahrzeugs befinden, oftmals kreuzen sich die Blickrichtungen der Abgebildeten mit dem Betrachter. Dennoch sind diese Fotos von etwas anderer ikonischer Qualität – bilden sie doch das Transportmittel für Flucht und Deportation im 20. Jahrhundert schlechthin ab.²³¹ Die Eisenbahn war insbesondere sowohl in den Abbildungen der Deportationen der jüdischen Bevölkerung wie auch in den medialen und bildlichen Repräsentationen, die im Kontext der Erinnerung an die Shoah entstanden, prägend.²³² Insofern greifen die bosnischen Zug-Bilder den Deportationsdiskurs des Holocausts visuell auf, wenn sie die Menschen – auch hier meist Kinder und Frauen – in Zügen und hin und wieder auch an Bahnhöfen abbilden. Das kann hier nur

²²⁸ Volker Lensch im Gespräch mit der Verfasserin, Hamburg, 27.05.2015.

²²⁹ Vgl. „Gerettet“, in: *Bild am Sonntag*, 09.08.1992, S. 3.

²³⁰ Vgl. Anna-Patricia Kahn: „Wo sind die bosnischen Kinder?“, in: *Focus* Nr. 20, 16.05.1994, S. 108-116. Das Foto von Püschner findet sich dort auf S. 108f.

Überhaupt seien während des Krieges viele Evakuierungen zweifelhaft durchgeführt und Kinder teils ganz ohne Papiere oder Registrierung in ganz Europa, in Russland und der Türkei verteilt worden. Viele von ihnen seien danach unauffindbar geblieben. Vgl. Karl Wendl: „Verkauft!“ In: *News* Nr. 24, 15.06.1994, ohne Seitenangabe; „Die verkauften Kinder von Sarajevo“, in: *Bild am Sonntag*, 19.06.1994, S. 5. Die Problematik wird auch im Spielfilm „Welcome to Sarajevo“ (1999, Regie Michael Winterbottom) aufgegriffen, wobei hier die selber organisierten Evakuierungen gerechtfertigt und (wenn auch nicht ausschliesslich) in ein positives Licht gerückt werden.

²³¹ Vgl. Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit, S. 455f.

²³² Zur visuellen wie auch literarischen Erinnerungskolonographie des Holocaust vgl. Hans-Joachim Hahn: Repräsentationen des Holocaust. Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979, Heidelberg 2005; Annette Krings: Die Macht der Bilder. Zur Bedeutung der historischen Fotografien des Holocaust in der politischen Bildungsarbeit, Berlin 2006; David Bathrick et al. (Hrsg.): Visualizing the Holocaust. Documents, aesthetics, memory, Rochester 2008.

beispielhaft an einem Foto aus dem Fotoarchiv Yad Vashem gezeigt werden, welches sich fast nahtlos in die darauffolgend zu besprechende Fotoserie aus Bosnien einfügen lässt (Abb. 64). Das auf der Website des Archivs publizierte Foto zeigt laut Bildtext die Deportation der jüdischen Bevölkerung aus Bielefeld am 13. Dezember 1941.²³³



Abb. 64: Yad Vashem Fotoarchiv, 5250/46.

Am 19. Juli 1992 erschien im *SonntagsBlick* ein schwarz-weißes Foto, das einige Kinder und Frauen zeigt, die sich aus den Fenstern eines Zuges lehnen (Abb. 65).



Abb. 65: *SonntagsBlick*, 19.07.1992, S. 6/7.

In der Bildmitte legt eine Frau mit nachdenklichem Gesichtsausdruck die Ellenbogen an die Aussenseite der heruntergelassenen Scheibe, den Blick aus dem rechten Bildrand hinaus in die Ferne gerichtet. Aus demselben Fenster sieht ein neugieriges Mädchengesicht direkt in die Kamera,

²³³ Die Bildbeschreibung des Archivs lautet: „Juden spähen aus dem Deportationszug im Bahnhof Bielefeld, 13. Dezember 1941.“ Yad Vashem Fotoarchiv, 5250/46. „Zwischen dem 13. Dezember 1941 und dem 13. Februar 1945 wurden 431 Angehörige der jüdischen Gemeinde in Bielefeld in den Osten deportiert. Zuvor waren im Zuge des Novemberpogroms 1938 etwa 30 jüdische Männer ins KZ Buchenwald geschickt worden. Vom Bahnhof Bielefeld aus wurden Juden aus der Umgebung der Stadt und aus nahegelegenen Bezirken deportiert. Im Folgenden sehen Sie Fotos der ersten Deportation aus Bielefeld am 13. Dezember 1941.“

<http://www.yadvashem.org/yv/de/exhibitions/deportations/bielefeld.asp#12> (01.05.2018)

hinter der Frau streckt ein Junge seinen Kopf aus dem Fenster, um ebenfalls einen Blick zu erhaschen. Gleich hinter ihnen deutet eine Frau mit dem Finger in Richtung der Kamera, das Kind neben ihr sowie eine weitere Frau dahinter blicken uns entgegen. Dahinter sind weitere Menschen zu sehen, bis der Zug durch den Bildrand abgeschnitten ist. Auch vor der Gruppe, auf der linken Bildseite, deuten weitere Unterarme auf noch mehr Leute hin, die sich aber nicht mehr im Bildraum befinden.

Der Bildunterschrift zufolge handelt es sich um einen Zug in Slavonski Brod an der bosnisch-kroatischen Grenze, während im Text von Tausenden von Flüchtlingen die Rede ist, die im kroatisch-slowenischen Grenzgebiet in den Zügen festsitzen. Angesichts der Dramatik des Problems seien diverse Politiker aus der Schweiz, aus Österreich, Italien und Deutschland bemüht, eine unbürokratische, vorübergehende Aufnahme der Flüchtlinge aus Bosnien zu ermöglichen.²³⁴ Fast gleichzeitig erschien dasselbe Foto auch im *Spiegel* (Abb. 66), in der Bildunterschrift mit der expliziten Forderung versehen „Die Welt erwartet Taten“.²³⁵ Gegenüber dem *SonntagsBlick* wurde diese Version am rechten Bildrand weniger stark abgeschnitten, wodurch noch ein Teil des Zuges und hinten noch mehr Menschen sichtbar werden.



Abb. 66: *Spiegel* Nr. 30, 20.07.1992, S. 119.

Dem in keiner der beiden Publikationen genannten Fotografen wenden sich die Abgebildeten ganz offensichtlich zu – sie wissen darum, gerade fotografiert zu werden. Die Kamera nimmt von unten nach oben auf; der Fotograf steht wohl auf dem Bahnsteig und fängt die Szene aus einer leichten Froschperspektive ein.

²³⁴ Die Bildunterschrift lautet: „Qualvolle Stunden: Bosnische Flüchtlinge, die in Slavonski Brod auf die Weiterfahrt hoffen.“ Vgl. „Flüchtlingsdrama: Schweizer Politiker fordern Soforthilfe“, in: *SonntagsBlick*, 19.07.1992, S. 6f.

²³⁵ Flüchtlinge aus Bosnien: „Die Welt erwartet Taten“, in: *Spiegel* Nr. 30, 20.07.1992, S. 119.

Ebenfalls vom Bahnsteig aus, aber frontal, perspektivierte der Berliner Fotograf Stefan Doblinger²³⁶ die Ansicht eines Fluchtzuges, die im August 1992 in der *Weltwoche* erschien (Abb. 67). Zu sehen sind einige Frauen sowie ein junges Mädchen und ein Mann in einem Personenwaggon, dessen Aussenseite die gesamte Bildfläche ausfüllt. Sie stehen an den geöffneten Fenstern und blicken zum Teil direkt in die Kamera, die sich auf dem Bahnsteig befindet.



Abb. 67: *Weltwoche* Nr. 32, 06.08.1992, S. 31.

Es ist denkbar, dass die *Weltwoche* das Foto auf der linken Seite beschnitten hat und es im Original ganz symmetrisch aufgebaut war, so dass sich links und rechts von der Beschriftung des Waggons die geöffneten Fenster mit den hinausblickenden Leuten gegenseitig spiegelten.

Wie die meisten Fluchtbilder ist auch dieses Foto kein klassisches Nachrichtenbild, sondern ein fotojournalistisch geprägtes Stimmungs- oder Reportagebild. In den meisten Fotos erfährt man nichts Konkretes über die Abgebildeten, über ihre individuellen Schicksale und die fotografierte Situation. Abgesehen davon, dass auch nicht immer angefügt wird, wo genau das Foto aufgenommen wurde, bleibt auch meist unklar, ob man als auf dem Bahnsteig stehender Betrachter auf einen abfahrenden oder ankommenden Zug blickt. Die Wirkung der Fotos indessen ist weitgehend unabhängig davon, dass alle diese Informationen fehlen. Sie sprechen den Bildbetrachter auf emotionaler Ebene an, und nicht zuletzt wird man in das Geschehen direkt involviert, wenn die dem Auge vertrauten eigenen Züge abgebildet sind.²³⁷ Sie verbinden die Flucht der Menschen aus Bosnien mit der eigenen Realität und machen sie auch visuell zu einem „transnationalen Ereignis“²³⁸.

²³⁶ <http://www.doblinger-reportage.de/index.html> (05.10.2017)

²³⁷ Dasselbe gilt für Fotografien, die Ankunftsszenen an den Bahnhöfen der Schweiz, Österreichs und Deutschlands abbildeten. Vgl. *Bild am Sonntag*, 26.07.1992, S. 3. *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 125; *News* Nr. 02, 22.10.1992, S. 32/33; *Weltwoche* Nr. 31, 30.07.1992, S. 31.

Oder auch ein Bus am schweizerisch-italienischen Grenzübergang: *Weltwoche* Nr. 43, 22.10.1992, S. 45.

²³⁸ Paul, *Der Flüchtlingstreck*, S. 668 und S. 671.

Zudem greifen die Zug-Fotos, bis auf das *Weltwoche*-Beispiel (Abb. 67), die Fluchthematik nicht nur inhaltlich-motivisch, sondern auch perspektivisch auf: Die Züge ziehen sich in einer steilen Schräge nach hinten und verlassen den Bildraum, ohne zu enden.²³⁹ So geschieht es auch in einer Fotografie, die im Juli 1993 im Magazin erschien (Abb. 68). In steiler Flucht zieht sich der Waggon vom Vorder- in den Hintergrund, ebenfalls beschreibt ein zweiter Zug auf dem Nebengleis dieselbe Perspektive. Ein blonder Junge lehnt sich aus dem Zugfenster und blickt mit ernstem Gesicht direkt in die Kamera.



Abb. 68: *Magazin* Nr. 29, 24.07.1993, S. 27.

Das *Magazin* setzte das Foto in den Rahmen eines Artikels über das Schicksal von in die Schweiz geflohenen Bosnierinnen und Bosniern.²⁴⁰ Gemäss der Bildunterschrift sitzt Boro M. „im Zug in die Schweiz: weg aus dem Dorf, weg von den einschlagenden Granaten.“²⁴¹ Es gibt keine Angabe dazu, von wann das Foto stammt, aber während alle anderen Zug-Fluchtfotos im Jahr 1992 zu verzeichnen sind, erschien dieses als eines von wenigen im Sommer 1993 – es dürfte sich also um ein nicht ganz aktuelles Foto von 1992 handeln. Im Gegensatz zu den anderen Bildern wird hier der Junge mit Namen genannt: Er wird personifiziert. Dazu passt, dass sich die Kamera auf Augenhöhe mit dem fotografierten Boro M. befindet. Offenbar war der Fotograf hier selber in den Zug eingestiegen und lehnte sich entweder ebenfalls aus einem Fenster, oder er fotografierte vom Trittbrett aus.

²³⁹ Vgl. hierzu auch ein weiteres, diesen Fotos sehr ähnliches Bild, mit dem die *NZZ Online* im April 2017 einen Artikel anlässlich der 25 Jahre seit Kriegsbeginn in Bosnien illustrierte: Fabian Baumgartner, Ivo Mijnsen, Florian Schoop: „Granaten, Balkanbeats und die Angst vor dem Platzspitz“, in: *NZZ Online*, 06.04.2017, <https://www.nzz.ch/schweiz/bosnier-in-ch-ld.155543> (10.10.2017)

²⁴⁰ Alois Bischof: „Das Glück, noch am Leben zu sein“, in: *Magazin* Nr. 29, 24.07.1993, S. 26-33.

²⁴¹ *Magazin* Nr. 29, 24.07.1993, S. 27.

– Ja, er sei nicht nur für den Moment dieses Fotos in den Zug eingestiegen, sondern eine Nacht mit dem Flüchtlingszug mitgefahren, bestätigte im persönlichen Gespräch Dominic Büttner, der das Foto im Juli 1992 aufgenommen hat.²⁴² Der Fotograf erinnert sich gut an die Zugfahrt, die er damals zusammen mit dem Journalisten Beat Liniger vom österreichischen Villach nach dem schweizerischen Buchs angetreten war. Die beiden Journalisten sollten im Auftrag des *Tages-Anzeigers*, Büttner war als „fester Freier“ bei der Tageszeitung angestellt, in Wort und Bild festhalten, wie ein Zug mit 1050 bosnischen Flüchtlingen, die seit mehreren Tagen über Kroatien, Slowenien und Österreich unterwegs waren, ins Schweizer Asyl reiste. Büttner und Liniger begleiteten den letzten Teil der Reise, die letzte Nacht vor der Ankunft.²⁴³ „Die Menschen kamen aus den nordbosnischen Dörfern Brčko, Derventa, Bosnaski Brod und Odžak. Sie hatten in den vorhergehenden Durchgangsstationen stunden- und tagelang festgehangen und es war nie klar, wann es tatsächlich in die Schweiz gehen würde. Wir Journalisten blieben auf Abruf, und plötzlich hiess es dann auch für uns: heute Abend geht es los! Wir hatten keine Ahnung, was uns erwartet“, so Büttner. Um zwei Uhr nachts fuhr der Zug in Villach los; die Nachtsituation und die Bahnhofsbeleuchtung hätten dem Ganzen eine eigene Dramatik verpasst. Büttner war ausgerüstet mit einer Leica, einem kleinen 21 Millimeter-Weitwinkelobjektiv und einem Blitz. „Der Zug war hoffnungslos überfüllt, alle Wagen überbelegt, die kaputte Heizung liess sich nicht regulieren und war voll aufgedreht. Es war unerträglich heiss. Erschöpfte Menschen lagen wie Tote in den Gängen und kreuz und quer in den Abteilen. Ich war beeindruckt, eingeschüchtert und berührt.“²⁴⁴ In dieser Nacht schoss der junge Fotograf in dem Zug Fotos, die im untersuchten Bilderkorpus eine Ausnahme darstellen: Anstelle der ansonsten die Zug-Fluchtfotos dominierenden Perspektive von aussen, die die Menschen aus den Fenstern blickend oder auf den Bahnsteigen stehend zeigt, geben sie einen Einblick in das Innere der Züge und vermitteln einen Eindruck dessen, wie man sich die Bedingungen der Reise vorzustellen hatte.²⁴⁵ „Die Menschen in dem Zug waren mir gegenüber sehr offen und interessiert“, erinnert sich Büttner, „ich kommunizierte per Blickkontakt, geredet wurde wenig.“

Eines seiner Fotos erschien äusserst prominent noch im Juli 1992 im *Stern* (Abb. 69). Es füllte eine ganze Seite in dem grossformatigen Heft und diente es als Themenaufhänger für den

²⁴² Dominic Büttner im Gespräch mit der Verfasserin, Zürich, 20.10.2017. Dominic Büttner ist seit 1992 als selbständiger Fotograf in Zürich tätig. <https://buettner.ch/> (03.10.2017)

²⁴³ Ihr Bericht erschien am 24. Juli 1992 im *Tages-Anzeiger*: Beat Liniger, Dominic Büttner: „Die lange Nacht im Flüchtlingszug. Unterwegs mit 1000 Kriegsopfern aus Bosnien in die Schweiz“, in: *Tages-Anzeiger*, 24.07.1992, S. 7.

²⁴⁴ Dominic Büttner im Gespräch mit der Verfasserin, Zürich, 20.10.2017.

²⁴⁵ Einzig in der *News* erschien im Herbst 1992 auch eine Innenansicht eines Zuges. Vgl. *News* Nr. 02, 22.10.1992, S. 32.

Schwerpunkt der Ausgabe, die sich mit der Flucht aus Bosnien beschäftigte.²⁴⁶ Der Bildtext wies auf das „Flüchtlings-Drama“ hin; „[I]n überfüllten Zügen verlassen Tausende ihre zerstörte Heimat im ehemaligen Jugoslawien.“ Nicht nur der Text, der bereits auf die Enge hinweist, sondern in erster Linie das Bild vermittelt einen Eindruck von der Platznot in den Flüchtlings-Zügen. In Büttners schwarz-weißer Fotografie sehen wir ein Reiseabteil aus der Vogelperspektive – wie konnte der Fotograf in der gegebenen Enge des Zugabteils diese Sicht von oben einnehmen? Wo hat er sich draufgestellt? Die sechs abgebildeten Menschen, drei Frauen unterschiedlichen Alters und drei Kinder bzw. Jugendliche, haben sich im Schlaf zusammengerollt, liegen auf und halb unter den Sitzen am Boden, umgeben von einigen Gepäckstücken.



Abb. 69: *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 12.

Ähnlich wie in den bereits besprochenen Ansichten von Schlafenden (vgl. Abb. 20 und 21) sieht sich die Betrachterin auch hier mit einer intim anmutenden Situation konfrontiert: Die Körper sind ineinander verschlungen, die nackten Füße einander entgegengestreckt – hier liegen nicht Menschen, die sich gegenseitig fremd sind, sondern eine Familie – oder was von ihr übrig ist, denn erwachsene Männer sind keine dabei. Der Anblick verwirrt das Auge, und man ist versucht zu entziffern, wie viele Leute da überhaupt liegen, bevor man angesichts der Unmittelbarkeit dieser ungestellten Situation unweigerlich innerlich zurückweicht.

²⁴⁶ Vgl. Wolfgang Barthiel, Wolf Perdelwitz: „Die Züge der Tränen“, in: *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 124-127.

Diese Gruppe von Leuten habe tatsächlich geschlafen und er habe sie deshalb nicht um Erlaubnis gefragt, sie zu fotografieren, während er mit anderen aber vorher durchaus kommuniziert habe, erinnert sich Büttner. Für die Aufnahme habe er seine Leica hoch in das Abteil gehalten, das weiche, indirekte Licht entstand durch den gegen die Decke gerichteten Blitz. Ohne dass er sein Auge an den Sucher legen konnte, gelang ihm das Foto.

Den Kontaktbogen hat Büttner aufbewahrt (Abb. 70). Die Übersicht der Fotos auf dem damals belichteten Film zeigt unterschiedliche Szenen aus den Zugabteilen: Freundliche Gesichter, müde und traurige Gesichter, Kinder mit ihren Müttern, Tanten und Grosseltern. Und zwei unterschiedliche Fotos von Menschenknäuel, die in den Abteilen schlafen, eines davon das später im *Stern* gedruckte (Nr. 21, auf dem Kontaktbogen blau markiert): Büttner hatte die Leute nicht lange gestört, nur einen einzigen Versuch unternommen.



Abb. 70: Kontaktbogen IV, 92-7-13, zur Verfügung gestellt von Dominic Büttner.

Früh am Morgen fotografierte Büttner auch den kleinen Boris M. Der Kontaktbogen zeigt sechs Aufnahmen des Jungen (Nr. 21 bis 26), die letzte, auf der Boris exakt in Bildmitte direkt in die Kamera blickt, hatte der Fotograf letztlich ausgewählt (Abb. 71).



Abb. 71: Kontaktbogen V, 92-7-13, zur Verfügung gestellt von Dominic Büttner.

Im Artikel des *Tages-Anzeigers*, wo dasselbe Foto des Jungen wie später im *Magazin* erschien, erfahren wir, dass er mit vollem Namen Boris Martic heisst, zusammen mit seiner Mutter und seinen sechs Geschwistern geflohen aus Jajce: „Der Bub fiel auf unter all den ernstern Kindern. Schaute man ihn an, lachte er über das ganze Gesicht. [...] Nein, müde sei er nicht, weil er vorgeschlafen habe. Seinen Platz habe er nun der Mutter überlassen.“²⁴⁷ Boris' Geschichte töne wie so viele, die die Journalisten in dieser Nacht zu hören kriegten, hält Liniger im Artikel fest. Gleichzeitig seien es die Bilder, die haftenbleiben: „Diese unglaublichen Menschenknäuel – es wirkt wie ein Hammerschlag. Hier sind sie, die Flüchtlinge, von denen die offizielle Schweiz so lange

²⁴⁷ Beat Liniger: „Ein Lächeln, trotz allem“, in: *Tages-Anzeiger*, 24.07.1992, S. 7.

nichts wissen wollte. Flüchtlingselend – zehn Stunden entfernt von der Schweiz, live und ungeschminkt. [...] In Bludenz steigt ein Schweizer Grenzpolizist ein und verriegelt als erstes die Aussentüren. „Ein wenig kommt mir das vor wie bei den Juden“, sagt der 55jährige Ibro Andelija aus Derventa. Der Spott ist nicht zu überhören. [...] Im Schrittempo rollen wir zum Auffanglager Birkenau. [...] Donnerstagmorgen, punkt 10.55 Uhr. Wir sind endgültig in der Schweiz.“²⁴⁸

Schubkarre

Im Sommer 1995 erreichte die Ereignisgeschichte des Bosnienkriegs mit dem Fall der Schutzzone Srebrenica ihren Kulminationspunkt; am 11. Juli eroberte die bosnisch-serbische Armee unter Ratko Mladić zusammen mit paramilitärischen Einheiten die Enklave. Zu diesem Zeitpunkt befanden sich etwa 40'000 Muslime, grösstenteils Flüchtlinge, in der eingekesselten Stadt. Die 400 niederländischen Soldaten der UNO-Schutztruppe „Dutchbat“ hatten der Einnahme nichts entgegenzusetzen.²⁴⁹ Einen Tag später, am 12. Juli 1995, entstand ein Foto, das „zur Chiffre des Versagens der Staatengemeinschaft“²⁵⁰ werden sollte (Abb. 72). Es zeigt den Kommandeur der niederländischen Blauhelmtuppe Thom Karremans (Mitte) zusammen mit General Ratko Mladić (links), beide ein Glas in der Hand. Man habe sich im Hotel Fontana in Bratunac getroffen, wo Karremans mit Mladić über den Rückzug der Blauhelme und die Evakuierung der Flüchtlinge verhandelt habe. Der weitere Verlauf der Ereignisse in Srebrenica, die Deportation von etwa 25'000 Frauen, Kindern und Greisen und die Hinrichtung von 7000 bis 8000 muslimischen Jungen und Männern durch die Eroberer habe der Kommandeur zu diesem Zeitpunkt nicht vorhergesehen. Wer das Foto gemacht hat, liess sich im Rahmen meiner Untersuchung nicht ermitteln, obwohl es sich um eines der am meisten publizierten Bilder des Bosnienkrieges handelt.

²⁴⁸ Beat Liniger, Dominic Büttner: „Die lange Nacht im Flüchtlingszug. Unterwegs mit 1000 Kriegsopfern aus Bosnien in die Schweiz“, in: *Tages-Anzeiger*, 24.07.1992, S. 7.

²⁴⁹ Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 355f. Eine Darstellung der gesamten Ereignisse kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Vgl. hierfür die Zusammenstellung auf der Website des Niederländischen Instituts für Kriegsdokumentation: „Srebrenica Report“, in: Institute for War-, Holocaust- and Genocide Studies (NIOD), 2002, <https://niod.nl/en/srebrenica-report> (09.10.2017) sowie die vom Institut verfasste, 3875 Seiten umfassende Untersuchung: „Srebrenica. Reconstruction, background, consequences and analyses of the fall of a ‚safe‘ area“, in: Institute for War-, Holocaust- and Genocide Studies (NIOD), 2002, http://publications.niod.knaw.nl/publications/srebrenicareportniod_en.pdf (09.10.2017); sowie David Rhode: *Endgame: The Betrayal and Fall of Srebrenica. Europe's Worst Massacre since World War II*, New York 1997.

²⁵⁰ Marie-Janine Calic: Srebrenica 1995: ein europäisches Trauma, in: Themenportal Europäische Geschichte, 01.01.2013, <http://www.europa.clio-online.de/essay/id/artikel-3730> (09.10.2017)

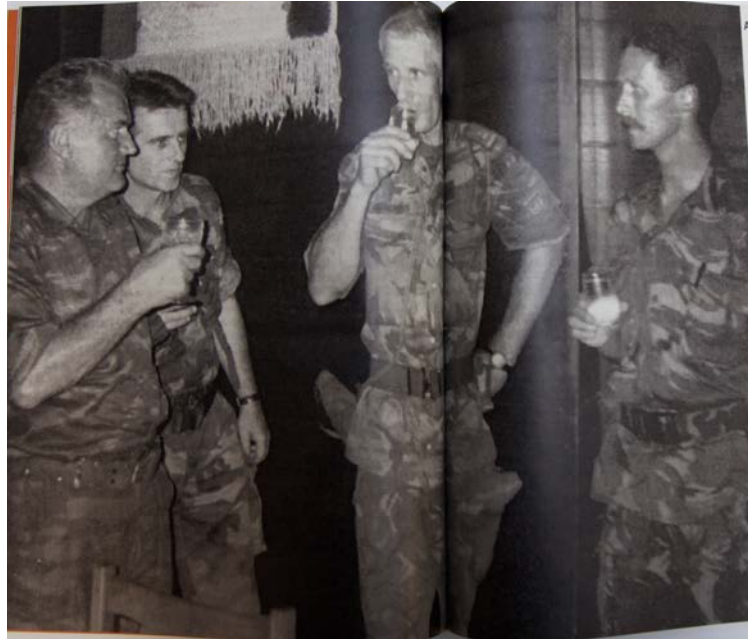


Abb. 72: *Magazin* Nr. 47, 24.11.1995, S. 6/7.

Das Foto erschien bereits wenige Tage später, am 17. Juli 1995, im *Focus*.²⁵¹ Die anderen Zeitschriften zogen im Oktober und November nach.²⁵² Das Bild der sich zuprostenden Militärs erweckte wohl – trotz Karremans’ angespannter Mimik – einen kumpelhaften Eindruck oder „vermeintliche Verbundenheit, in jedem Fall empörende Nähe der Beschützer mit den Angreifern“.²⁵³ Es erschütterte die weltweite Öffentlichkeit umso mehr, als im Herbst 1995 die Tragweite des Massenmords, vom UN-Tribunal für das ehemalige Jugoslawien in Den Haag juristisch als Völkermord anerkannt, schrittweise ans Licht kam. Im Nachgang wurde es zu einem „Synonym für Feigheit, Untätigkeit und Komplizenschaft mit Kriegsverbrechern“, so die *Süddeutsche Zeitung* anlässlich des fünften Jahrestags des Massakers.²⁵⁴

Der Völkermord von Srebrenica habe sich vor den Augen der internationalen Öffentlichkeit ereignet, postulierte retrospektiv auch die *Neue Zürcher Zeitung* – „[A]ber man sah ihn nicht.“ Der Fall der Enklave sei „ein erstrangiges Medienereignis“ gewesen, das die Weltöffentlichkeit gerade deshalb aufrüttelte, „weil es meist fern der Kameras stattfand.“ Hunderte von Journalisten seien nach Tuzla gereist, „um möglichst nah an den Ereignissen zu sein.“²⁵⁵ In der Tat kumulierten im Juli und August 1995 die Flüchtlingsbilder in der illustrierten Presse. Es waren Bilder der Binnenflucht: Reihenweise zeigten die Fotos erschöpfte, ausgezehrte und verzweifelte Menschen,

²⁵¹ *Focus* Nr. 29, 17.07.1995, S. S. 167.

²⁵² *Spiegel*/Nr. 44, 30.10.1995, S. 161; *Facts* Nr. 44, 02.11.1995, S. 62; *Stern* Nr. 47, 16.11.1995, S. 212; *Magazin* Nr. 47, 24.11.1995, S. 6/7.

²⁵³ Calic, Srebrenica 1995: ein europäisches Trauma.

²⁵⁴ Peter Münch: „Reise rückwärts ohne Ziel“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.07.2000, S. 3, zitiert nach: Calic, Srebrenica 1995: ein europäisches Trauma, Anmerkung 3.

²⁵⁵ Andres Wysling: „Schutzzone ohne Schutz“, in: *NZZ Online*, 11.07.2015, <https://www.nzz.ch/international/europa/schutzzone-ohne-schutz-1.18577923> (09.10.2017)

die nach der Flucht aus Srebrenica über Potočari und Kladanj in Tuzla eintrafen. Sie hatten einen Weg von rund 126 Kilometern hinter sich, den sie teils in Bussen, teils zu Fuss haben zurücklegen müssen. Während in der Enklave fernab der Medien und noch unbekannt die Massenexekutionen stattfanden, erreichten den Westen zeitgleich ausschliesslich Fotos von zu Fuss flüchtenden, ausgemergelten Menschen, meist Frauen und Kinder, ihre Habe und alte Menschen in Schubkarren transportierend.

So auch in einer Aufnahme von Nick Sharp für Reuters (Abb. 73). Zu sehen sind im Vordergrund neun Frauen und vier Kinder. Die Frauen tragen mehrheitlich bunte Kopftücher und in den Händen Taschen und Tüten, die beiden vorderen schieben je eine Schubkarre, in der linken sitzt eine Frau mit dem Rücken zur Kamera, in der rechten ein älterer Mann. Er hat die Augen geschlossen, seine unbeschuhten Füße hängen über den Rand der Schubkarre, auf dem Schoss hält auch er ein Gepäckstück, in seinem Rücken stapeln sich Decken und Jacken. Die Gruppe marschiert geradewegs auf den Fotografen zu, aber bis auf den kleinen Jungen ganz rechts aussen blickt niemand direkt in die Kamera. Die Blicke sind schräg nach rechts vorne gerichtet. Der Blick des Betrachters bleibt hängen am Gesicht der Frau mit der Schubkarre auf der linken Seite; sie hat den Mund wie zu einer angestrengten Ausatmung kreisförmig geöffnet, was ihre Wangenknochen scharf hervortreten lässt. Im Hintergrund reihen sich die blauen Helme der UNO-Soldaten in schussicheren Westen, die eine Absperrung gegen eine grössere Menschenmasse zu bilden scheinen, welche sich hinter ihnen in der Tiefenunschärfe schemenhaft, aber dennoch erkennbar abzeichnet.



Abb. 73: *News* Nr. 29, 20.07.1995, S. 38/39.

Der aus Blauhelmen gebildete „lebendige Zaun“ evoziert den Eindruck einer disziplinierten Bewegung, die „in geordneten Bahnen“²⁵⁶ verläuft. Möglicherweise werden die Menschen gruppenweise auf die Busse und LKWs verteilt, die sie die dann in muslimisch kontrolliertes Territorium bringen. Im Bild selber aber sind die Menschen zu Fuss unterwegs, und es sind die beiden Schubkarren, die sich dem Auge des Betrachters besonders einprägen: In ihnen werden diejenigen transportiert, die zu schwach für den Marsch sind. In ihnen wird zugleich ein Fluchtsymbol zitiert, ein Requisit der Flucht, das sich wiederum durch das gesamte 20. Jahrhundert zieht: „Auch die Züge, auf denen die Bevölkerung aus den deutschen Ostprovinzen vor der Roten Armee in den Westen floh, waren noch ganz normale Züge – bis sie irgendwann nicht mehr weiterfahren, weil die Gleise zerschossen, die Brücken gesprengt und die Bahnhofshallen eingestürzt waren. Dann ging es weiter auf der Ladefläche eines LKW, eines Pferdegespanns oder zu Fuss, mit dem Handwagen oder der Schubkarre.“²⁵⁷

Das Foto erschien im Juli und August 1995 in vier verschiedenen Zeitschriften. Den jeweiligen Bildunterschriften zufolge zeigt es eine Gruppe muslimischer Flüchtlinge, die am 12. oder 13. Juli 1995 die UN-Basis in Potočari passierte, um zur Frontlinie und ins muslimisch kontrollierte Tuzla transportiert zu werden.²⁵⁸ Es ist eines der zeitgenössisch meistpublizierten Bilder im Kontext der Vertreibung aus Srebrenica und dürfte wohl zu den meistpublizierten Fluchtbildern aus dem Bosnienkrieg überhaupt zählen. Die *Weltwoche* zitierte das Motiv in ihrer Ausgabe vom 24. August 1995 in einer Karikatur (Abb. 74), und auch nach Kriegsende findet das Bild bis heute noch immer Eingang in die Presse, wenn es um die Erinnerung an die Ereignisse vom Sommer 1995 in der ostbosnischen Stadt geht.²⁵⁹

²⁵⁶ Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit, S. 455.

²⁵⁷ Ebd. S. 456.

²⁵⁸ *Bild am Sonntag*, 16.07.1995, S. 8f.; *Stern* Nr. 30, 20.07.1995, S. 36f.; *News* Nr. 29, 20.07.1995, S. 38f.; *Focus* Nr. 32, 07.08.1995, S. 34.

²⁵⁹ Ende 1995 druckte es der *Stern* für seinen Jahresrückblick „Augenblicke 95“: *Stern* Nr. 52, 20.12.1995, S. 60f. Auch Jahre später erscheint es in den Online-Ausgaben der Zeitungen, wenn es anlässlich des Jahrestags um die Erinnerung an den Völkermord geht, so beispielsweise in der *FAZ*, der *NZZ* und der *Irish Times*.

Vgl. Michael Martens: „20 Jahre Srebrenica Massaker. Die Muslime wurden im Stich gelassen“, in: *FAZ*, 11.07.2015, <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/srebrenica-massaker-muslime-im-stich-gelassen-13696084/historische-aufnahmen-zum-13696177.html> (10.10.2017); Andres Wysling: „Schutzzone ohne Schutz“, *NZZ Online*, 11.07.2015, <https://www.nzz.ch/international/europa/schutzzone-ohne-schutz-1.18577923> (10.10.2017); Daniel McLaughling: „Srebrenica, July 1995: ‚Will anyone come?‘“, in: *The Irish Times*, 04.07.2015, <https://www.irishtimes.com/news/world/europe/srebrenica-july-1995-will-anyone-come-1.2272562> (10.10.2017)

Hier fotografierte Art Zamur, von dem schon die Bilder der Evakuationen aus Srebrenica 1993 stammen. Es erschien am 20. Juli 1995 auch in der *Facts*.²⁶⁰

„Transporte beginnen und enden zu Fuss“, so Schlögel über die grossen Fluchtwellen im 20. Jahrhundert. Bereits der bildliche Ausdruck, der sich mit der Welle einer Bezeichnung für ein Naturphänomen bedient, weise auf die Kraft solcher Bewegungen hin; das Vokabular „will etwas von den tektonischen Erschütterungen wiedergeben.“²⁶¹ Europa war – ist – in Bewegung: „Jene Berliner Juden, die von gaffenden Massen eskortiert zum S-Bahnhof Grunewald marschieren; jene in heillosen Flucht [...] nach Westen ziehenden Massen dem deutschen Osten; die unübersehbaren Kolonnen der zum Hungertod verurteilten sowjetischen Kriegsgefangenen [...]; die Züge der Millionen von *Displaced Persons*, die [...] zu Fuss, im Zug oder in sonst irgendeinem Gefährt in ihre Heimatländer zurückkehren. Europa in der Weltkriegsepoche ist auf dem Weg, in Bewegung, unterwegs. Ein ganzer Kontinent auf Wanderung.“²⁶² In den Kontext der Flucht aus Bosnien und aus Srebrenica überführt, schliesst das Schlögel-Zitat einen Kreis des Elends: Die Bilder der bosnischen Flucht gelangten über die Medien ins Bewusstsein der westlichen Nachbarländer und in die ganze Welt. Es waren Bilder der zivilen Not – der Not von Menschen, die zum Verlassen ihrer Heimat gezwungen waren, da das bosnische Territorium ethnisch neu umrissen werden sollte. Sie erschienen in allen untersuchten Presseerzeugnissen, ungeachtet unterschiedlicher historischer Kollektiverfahrungen und Rezeptionsebenen in den einzelnen „Zielländern“.

Abgesehen von einzelnen Verdichtungen in der Berichterstattung, war die Visualisierung von Flucht und Vertreibung durchwegs eine Konstante in der medialen und bisweilen deutlich politisch appellierenden Debatte. Der mediale O-Ton war, dass man es angesichts des bosnischen Flüchtlingselends mit einer Katastrophe riesigen Ausmasses zu tun hat, und dass diesen Menschen dringend geholfen werden muss. Einzelpersonen und einige Organisationen, die sich privat stark engagierten, wurden hervorgehoben, aber die Medien prangerten durchwegs an, dass auf Regierungsebene viel zu wenig unternommen wurde. Mithilfe des Arguments, dass hier etwas stattfinde, was man in Europa bereits gesehen oder sogar selber erlebt habe, plädierte man für Solidarität und tatkräftiges Handeln. Das geschah über die Texte, aber insbesondere wurde die Öffentlichkeit über die Bilder direkt angesprochen. So waren die erschütternden Berichte über die prekäre Lage der Zivilbevölkerung auf der Flucht mit Aufnahmen bebildert, die die Menschen, meistens Frauen, Kinder und ältere Leute, unterwegs portraitierten. „Bilder wie aus dem Zweiten Weltkrieg“, untertitelte man passend in der *News* ein Foto von Ricardo Herrgott, das Frauen und Kinder auf einem mit Stroh beladenen Anhänger zeigt (Abb. 76).

²⁶⁰ *Facts* Nr. 29, 20.07.1995, S. 37.

²⁶¹ Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 457.

²⁶² Ebd., S. 456.



Abb. 76: *News* Nr. 05, 12.11.1992, S. 44/45.

„Auf Pferdefuhrwerken kauern Menschen und flüchten von einem Ort zum anderen. Alles, was sie noch haben, sind ein paar Lumpen und die Hoffnung, dass dieser Irrsinn irgendwann vorbei ist.“²⁶³ Wenn also die Fotos bereits in der zeitgenössischen Rezeption ganz explizit (Bild-)diskurse aus vergangenen Kriegen aufgriffen, trugen sie auch dazu bei, den Bosnienkrieg oder den sogenannten Balkankonflikt überhaupt aus einer grösseren historischen Perspektive zu sehen.²⁶⁴ Vor allem aber liess sich mit dem Flucht- und Vertreibungstopos an einen historischen Erfahrungsraum andocken, und darstellerische Traditionslinien wurden weitergezogen. Mittels historischer sowie christlich konnotierter Hinweise sprachen die Fotos das kulturelle Gedächtnis an und erleichterten somit die Identifizierung mit den Opfern.²⁶⁵ Und nicht zuletzt wurde die Fluchterfahrung mittels Zug- und Bahnhofsfotos dem Erfahrungsraum des „Publikums“ angenähert und in Ansätzen zugänglich gemacht. Während Bildgestaltung und Motivik traditionellen Mustern folgten, war die zeitliche Dimension der öffentlichen Anteilnahme am Geschehen neu: Die internationale Öffentlichkeit konnte die ethnischen Säuberungen quasi in Echtzeit mitverfolgen, denn die Übermittlung von Bildern und Texten war am Ende des 20. Jahrhundert bereits viel rascher und umfassender als in früheren Jahrzehnten.²⁶⁶

²⁶³ Karl Wendt: „Auf der Flucht“, in: *News* Nr. 05, 12.11.1992, S. 44-48, hier S. 44.

²⁶⁴ Vgl. Müller, *Beobachter oder Akteure*, S. 312.

²⁶⁵ Baleva, *Bulgarien im Bild*, S. 91f.

²⁶⁶ Sundhaussen, *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011*, S. 340f.

Obleich nachvollzogen werden konnte, dass zahlreiche Fotos zum Zeitpunkt ihrer Publikation nicht unbedingt aktuell waren, oder dass einige wiederholt publiziert wurden, war man ab 1992 doch gewissermassen *live* dabei, als sich die Flüchtlingsströme in und aus Bosnien hinaus in Bewegung setzten. Diese Bewegung begann mit den ersten Fotografien von Flüchtlingstrecken, die zu Fuss unterwegs waren, führte über rural-bäuerliche Fahrzeuge, über Busse und Züge bis man mit Srebrenica 1995 wieder mit der Flucht zu Fuss konfrontiert war. Schon bevor die Enklave im Juli 1995 von serbischen Truppen eingenommen wurde, und es zur Exekution von etwa 8000 Männern kam, war Srebrenica in der Presse präsent. Wie oben ausgeführt, evozierten die Fotos der Konvois bereits im Frühling 1993 reges Interesse für die katastrophale Lage der Menschen in der bosnischen Stadt.²⁶⁷

Es wurde gezeigt, dass sich die Ikonographie der zivilen Not und als Teil von ihr die Bilderwelt von Flucht und Vertreibung hauptsächlich aus fotojournalistischen Bildern zusammensetzt. Bildsprachlich dominierte dieser fotojournalistische Zugang, mit dem man in der Lage war, Leid und Elend der Flüchtlinge visuell zu fassen. Nahaufnahmen, stimmungsvolle Schwarz-Weiss-Bilder und Portraits wiederholten einen bildrhetorischen „Modus des Mitleids“²⁶⁸, indem die stereotype Bildformel flüchtender Frauen und Kinder grösstenteils beibehalten wurde. Insbesondere eigneten sich grosse Sozialreportagen, wie sie der *Stern* zu publizieren pflegte, für die Ergänzung durch grossformatige Stimmungsbilder. Diese visualisierten die Ungerechtigkeit und Not, und nicht selten wurde – ganz in fotojournalistischer Manier – durch die Bilder und ihre textuelle Einbettung offen Partei ergriffen für diejenigen, die unter dem Krieg zu leiden hatten.

Die „Überwindung zeitgenössischer Objektivitätsdoktrinen“ war dabei das fotojournalistische Fundament für eine Bildberichterstattung, die ihren Fokus auf die Missstände legte, die sie zeigen wollte. Nicht selten waren die Fotos von Flucht mit Appellen zu Hilfeleistung verbunden.²⁶⁹ So tugendhaft dies anmuten mag; in den angestellten Bildbetrachtungen wurde versucht, die jeweilige Aufnahmesituation mitzudenken, wodurch auch deren situative Absurdität deutlich geworden sein dürfte. So nennt auch Pensold den Voyeurismus die stets vorhandene Kehrseite der fotojournalistischen Herangehensweise und die „immerzu präsenste Versuchung für die Fotoillustrierten, mit dem Leid und dem Elend von Menschen Auflage zu machen“.²⁷⁰

Allerdings dürften nicht zuletzt die visuelle Hinwendung zur zivilen Not, der Fokus auf die Zivilbevölkerung und die Übersetzung ihres Leids in eine emotional verständliche und eindeutige Sprache zu einer neuen Priorisierung von Recht beigetragen haben, folgt man einer Argumentation

²⁶⁷ Der *Stern* spricht bereits 1993 von Völkermord. Vgl: Philipp von Recklinghausen: „Der Kessel von Srebrenica. 70 Tage in der Hölle“, in: *Stern* Nr. 17, 22.04.1993, S. 18-27, hier S. 19.

²⁶⁸ Baleva, Bulgarien im Bild, S. 92.

²⁶⁹ Pensold, Geschichte des Fotojournalismus, S. 9f.

²⁷⁰ Ebd.

von Sundhaussen: Die Menschenrechte hätten bis in die 1990er Jahre hinein in scharfer Konkurrenz zu anderen Völkerrechtsgrundlagen wie staatliche Souveränität oder Nichtinterventionsgebot gestanden, bis sie im Zuge der Kriege im ehemaligen Jugoslawien eine deutliche Umgewichtung in der öffentlichen Meinung erfahren hätten. In der Folge seien die Rechte von Staaten zunehmend hinter den Rechten einzelner, ziviler Menschen zurückgetreten.²⁷¹ Zu diesem Umwertungsprozess trug die – zu einem grossen Teil fotografisch vermittelte – Wahrnehmung der postjugoslawischen Kriege wesentlich bei.

²⁷¹ Sundhaussen, Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011, S. 340f.

5. IKONOGRAPHIE DER URBANEN ARCHITEKTUR

5.1. Ansätze für eine Ikonographie der urbanen Architektur

Im Kontext von Krieg handelt es sich bei Abbildungen von (nicht nur, aber oftmals urbaner) Architektur zu grossen Teilen um zerstörte Architektur. Auch innerhalb der Bosnienkriegsfotografien stellen Fotografien von in Folge der Kriegshandlungen zerstörten Gebäuden ein wiederkehrendes Bildmotiv dar. Die beschädigten Häuser, die Überreste ehemaliger Kirchen und Moscheen, die von Einschusslöchern übersäten Wohn- und Bürotürme und ausgebrannte Dachstühle prägten einen Bildtypus, mit dem die kriegerische Destruktionsgewalt zu einer Darstellung fand. Die vom Krieg gezeichnete städtische Infrastruktur – um das Phänomen zunächst begrifflich weit zu fassen – zählt in der Kriegsfotografie wohl generell zu den häufigsten Motiven. Sicherlich nicht nur, aber im Speziellen in Fotografien, die den städtischen Lebensraum fokussieren, verdichtet sich das bildgebende Thema von Ruinen und Trümmern sowie von weiteren Motiven, die den Krieg in der Stadt abbildeten, zu einer Bildsprache, die im Folgenden als Ikonographie der urbanen Architektur zu charakterisieren ist.

Fotografiehistorisch erweisen sich hier – genau wie auch in der Combat Fotografie – die Aufnahmen aus dem Spanischen Bürgerkrieg als die Bildtradition mitbegründend.¹ Die Bilder vom Krieg auf der Iberischen Halbinsel waren mitunter die ersten, die sich das visuelle Darstellungsnarrativ zerstörter Städte im grossen Stil einschrieben und damit die Fotografien aus den danach folgenden Kriegen massgebend beeinflussten. Wenngleich auch im Ersten Weltkrieg Fotografien zerstörter Städte entstanden – man denke nur an die Bilder der Zerstörung nach dem Durchmarsch deutscher Truppen durch Belgien uvm. –, zum typischen Darstellungsmodus in der Kriegsfotografie aus dem Ersten Weltkrieg wurden dennoch das von Schützengräben durchzogene Schlachtfeld und zerkrateres Niemandsland.² Im Spanischen Bürgerkrieg (und dann in noch gesteigertem Ausmass im Zweiten Weltkrieg) rückte die zunehmend moderne Reportagefotografie die Städte in den Fokus. Hier versuchten die Fotografen mit geradezu dokumentarischem Eifer die neue Qualität der Zerstörungen in den Städten abzulichten.³ Als besonders pionierhaft werden in der Forschung diesbezüglich wiederum die Arbeiten Robert Capas gehandelt, obgleich dieser nicht der einzige, wenn auch heute prominenteste Fotograf war, der in den urbanen Ruinenlandschaften seine ausdrucksstarken Sujets fand.⁴ Gerhard Paul weist auf die allgemeine Faszination hin, die die „surrealistisch anmutenden Ruinenlandschaften der grossen Städte“ auf Fotografen aus der ganzen

¹ Zur Combat Fotografie siehe die Ausführungen in Kapitel 3, *Ikonographie der Kriegsführung*.

² Vgl. Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 211ff.; Paul, *Bilder des Krieges*, S. 105ff.

³ Vgl. Paul, *Bilder des Krieges*, S. 186f.

⁴ Vgl. ebd., S. 186 und S. 217.

Welt ausübten: In ihren Bildern von „fensterlosen Höhlen der Häuserfassaden“, von „aufgeschlitzten Wohnungen“ und „zersplitterten Schaufensterfronten“ sei ein neuer voyeuristischer Blick der Kriegsfotografie deutlich geworden, der die Privatsphäre der Öffentlichkeit des Krieges unvermittelt preisgegeben habe.⁵

Wie schon in den Überlegungen zu den Bildern des Gefechts und von Flucht und Vertreibung festgehalten, hängt auch in dem ikonographischen Thema der urbanen Architektur die fotografische Tendenz eng mit der angewandten Kriegsführung zusammen. Im Spanischen Bürgerkrieg erfolgte der grossflächige Beschuss auf Städte und zivile Zentren aus der Luft und auf strategischer Grundlage; aus Flugzeugen abgeworfene Bomben und Gewehrsalven automatischer Waffen führten zur Zerstörung ganzer Viertel und Städte. Die daraus hervorgegangenen „Trümmerlandschaften“ wurden in der Folge nicht nur fester Bestandteil der Kriegsfotografie, sie prägten auch die bildende Kunst, wofür Pablo Picassos „Guernica“ eines der berühmtesten Beispiele ist.⁶

Mit der weitreichenden Zerstörung ganzer Städte aus der Luft ging bereits damals eine zunehmende Verwischung der Grenze zwischen Bevölkerung und Militär einher, und die Zivilbevölkerung wurde systematisch zum Angriffsziel gemacht. In den 1930er Jahren stellten Zeitzeugen mit Schrecken fest, dass „die uralten Unterschiede zwischen Soldaten und Zivilbevölkerung“ aufgehoben waren und der Tod darauf keinerlei Rücksicht nahm.⁷ Und so waren es denn auch nicht allein die Trümmerlandschaften, die einem in Fotografien zerstörter spanischer Städte entgegenblickten, sondern es waren die Menschen, die sich in diesen urbanen Kraterlandschaften – lebendig oder tot – wiederfanden.⁸

Für die extreme Form der Kriegsführung, in der der urbane Lebensraum zum Schlachtfeld wird und militärische Schläge direkten Effekt auf das dortige Leben ausüben (wie das in grossflächiger Bombardierung, kontinuierlicher Belagerung oder Teilung einer Stadt der Fall ist), prägten Marshall Bermann und Karl Schlögel den Begriff „Urbizid“.⁹ Als für den osteuropäischen Raum bedeutendes Beispiel eines Urbizids gilt gemeinhin der Warschauer Aufstand bzw. dessen

⁵ Ebd., S. 187.

⁶ Am 26. April 1937 wurde die baskische Stadt Guernica in einem Luftangriff der deutschen Flugstaffel in Schutt und Asche gelegt. Militärisch für den weiteren Kriegsverlauf von geringer Bedeutung, erregte der Angriff weltweit grosse Empörung, da er als gezielter Terror gegen die Zivilbevölkerung gewertet wurde. Noch im selben Jahr fertigte Picasso sein imposantes Gemälde „Guernica“ als Auftrag für den spanischen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris an. Er zeigte darin die Opfer des Angriffs und verallgemeinerte sie in der Figuration und Abstraktion. Vgl. Büttner, Gott dang, Einführung in die Ikonographie, S. 241; sowie Paul, Bilder des Krieges, S. 173ff. Für eine detaillierte kunsthistorische Analyse des Gemäldes siehe Hellmold, Warum gerade diese Bilder, S. 44.

⁷ Paul, Bilder des Krieges, S. 173.

⁸ Vgl. Ebd., S. 216f.

⁹ Auf beide Autoren beziehen sich Martin Kohlrausch und Stefan-Ludwig Hoffmann in ihrer Einleitung: Martin Kohlrausch, Stefan-Ludwig Hoffmann: Introduction: Post-Catastrophic Cities, in: Journal of Modern European History, Jg. 9, H. 3, S. 308-313, hier S. 310.

Niederschlagung: An dem städtischen Kriegsschauplatz durchsetzten sich militärisch-strategische, politische und symbolische Aspekte gegenseitig, was sich u. a. in der Zerstörung kulturellen Erbes (insbesondere Archive und Bibliotheken) äusserte. Gleichzeitig war eine hohe Opferzahl zu beklagen.¹⁰ In seinem Artikel über europäische Städte im Krieg beschreibt Schlögel den Urbizid als Teil der Auflösung städtischer Zivilisation: „Wir müssen den Urbizid nicht einfach als Kollateralschaden der Weltkriegsepoche denken, sondern als zentralen Angriffspunkt der Mächte der Gewalt, der Vereinfachung auf die komplexen Bildungen der Kultur, des Ausgleichs, des Koexistierens, wie es Städte nun einmal sind. Der Zivilisationsbruch hat Orte, einen Schauplatz, er ist nicht abstrakt.“¹¹ Das Nachdenken über eine Stadt als zentralen Angriffspunkt, an dem Zivilisation sich gleichsam „bündelt“, ist auch für unseren Kontext essentiell, wo es um den konkreten Kriegsschauplatz Sarajevo geht. Der Urbizid wird uns dementsprechend im Kapitel über die Bilder der Belagerung noch weiter beschäftigen.¹² Für die hier zu umreissende Ikonographie der urbanen Architektur bleibt vorerst mitzudenken, dass die Tragweite der durch Kriegshandlungen verursachten Schäden sich in den Städten mit besonders grosser Deutlichkeit und Konkretheit zeigt – und dass sie sich in Fotografien mit ebenso geballter Wucht und Konkretheit abbilden lassen.

Der Bosnienkrieg gilt im Grunde nicht als ein aus der Luft geführter Krieg.¹³ Aber auch hier erfolgte – wenngleich eher topographisch bedingt, und nicht in erster Linie von Flugzeugen aus – der Beschuss gewissermassen „von oben“, denn die Belagerung von Städten basierte oft auf Kampfstellungen in den umliegenden Hügeln und Bergen. So wurden auch in Bosnien die Auswirkungen des im urbanen Kontext situierten Krieges in Bildern der Verwüstung von Wohnraum und Infrastruktur manifest. In den monatelang umkämpften städtischen Zentren fielen die Kampfhandlungen besonders verheerend aus, und die Infrastruktur geriet stark unter Beschuss. Demgegenüber waren Bilder von zerstörten, niedergebrannten Dörfern vergleichsweise selten. Diese fotografische Akzentuierung städtischer Trümmer zeugt von der gehäuften Präsenz der Pressefotografen in den Städten, die sich in Sarajevo, Mostar und – wenn auch weitaus weniger stark – Gorazde, Bihać und einigen weiteren konzentrierte. Die grösseren Orte dürften für internationale Journalistinnen und Journalisten nicht nur interessanter und motivisch

¹⁰ Im Zuge des Krieges in der polnischen Hauptstadt waren auf polnischer Seite 150'000 militärische und zivile Opfer zu beklagen. Vgl. Ebd., S. 310.

¹¹ Karl Schlögel: *Marjampole, oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte*, München 2005, S. 181f.

¹² Siehe Kapitel 6, *Ikonographie der Belagerung*.

¹³ Obgleich die bosnisch-serbische Armee über Kampfflugzeuge verfügte, wurden deren Einsätze medial wenig thematisiert. Die NATO war zwar die meiste Zeit des Krieges in Bosnien aktiv und flog mehrere Einsätze gegen die serbische Luftwaffe, v. a. um die Flugverbotszone durchzusetzen. Pressefotografisch sind diese Aspekte des Krieges aber kaum dokumentiert. In Bezug auf Luftangriffe trat die NATO erst mit der Bombardierung Belgrads 1999 im Zuge des Kosovokrieges ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Vgl. Žunec, Kulenović, *Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben*, S. 396.

abwechslungsreicher, sondern auch ganz praktisch einfacher zugänglich gewesen sein als Dörfer und ländliche Gebiete mit wechselhaften und oft unklaren Frontverläufen. Zudem waren insbesondere die an hohe Aktualität gebundenen Journalisten auf ein Minimum an intakter Infrastruktur angewiesen: Viele mussten wenigstens eine funktionierende Telefonverbindung zur Verfügung haben, um ihre Beiträge zeitnah per Funk zu verschicken.

Mit den folgenden Ausführungen zur Ikonographie der urbanen Architektur wird nicht beabsichtigt, die Trümmer- und Zerstörungsfotografien aus Bosnien en détail in eine bis vor den Zweiten Weltkrieg zurückreichende Bildtradition einzubetten und mit früheren Kriegen zu vergleichen. Die vorangegangenen kurzen Ausführungen zur darstellerischen Tendenz im Spanischen Bürgerkrieg dienen lediglich einer Einordnung, denn es zeigt sich deutlich, dass auch in den 1990er Jahren mit der Belagerung von Städten wie Sarajevo und Gorazde und mit den Häuserkämpfen in geteilten Orten wie Mostar die Auflösung zivilen und zivilisatorischen Zusammenhangs fest zur militärischen Praxis gehörte und als solche auch bildprägend war. Die Klarheit darüber, dass sich Krieg schon in den 1930er Jahren und dann im Zweiten Weltkrieg vom Schlachtfeld weg verlagerte und eindrang in die Stadt, und dass damit eine Entwicklung der Visualisierung einherging, die zunehmend auf die „bis zum Wahnsinn getriebene Zerstörung der Kohärenz von räumlicher Ordnung“¹⁴ fokussierte, ist gewissermassen der Hintergrund, vor dem die Bosnienbilder die Ikonographie der urbanen Architektur formulierten.

Es geraten darin jene Fotos in den Blick, die fortlaufend die Folgen des Krieges und seine physischen Auswirkungen auf die Lebenswelt der Menschen zeigen. Mit dem Abstecken von Motivgruppen wird die Bildwerdung der beschädigten Umgebung thematisch sortiert, wobei wiederum nicht sämtliche Topoi, die sich potenziell in eine solche Ikonographie einfügen liessen, berücksichtigt werden können. Zudem werden auch hier stellenweise grosse Überschneidungen mit anderen Ikonographien sichtbar: So wären die Ruinen- und Trümmerbilder, aber auch die Motive von Friedhöfen und aus dem Inneren von Krankenhäusern ebenso gut im visuellen Narrativ der Belagerung unterzubringen.¹⁵ In der Ikonographie der urbanen Architektur stehen sowohl der zerstörte physische Lebensraum und die damit einhergehende Zerstörung von (Zusammen-)Leben und Kultur im Sinne des Urbizids nach Schlögel als auch unterschiedliche urbane Schauplätze im Zentrum.

Dabei werden, als den analytischen Blick gewissermassen rahmend, jene weiterführenden Überlegungen hinzugezogen, die Stefan-Ludwig Hoffmann in „Gazing at Ruins“ zu möglichen

¹⁴ Reinhold Göring „Dinamita Cerebral“ zitiert nach Paul, *Bilder des Krieges*, S. 186.

¹⁵ Das geschieht hier deshalb nicht, weil die Belagerung einen eigenen Bildtypus hervorgebracht hat, und weil in den Fotografien aus Sarajevo sich einzelne Motivstränge sowieso zusammenfügen lassen werden. Vgl. Kapitel 6, *Ikonographie der Belagerung*.

Perspektiven auf Ruinen und zerstörte Städte angestellt hat.¹⁶ Auf der Grundlage einer Analyse von Fotografien aus dem besiegten Berlin zeigt Hoffmann in seinem Aufsatz auf, wie unterschiedlich die Zerstörung fotografisch abgebildet worden war. Diese Feststellung macht er zum Ausgangspunkt seines Arguments, das sich auf die unterschiedlichen Erfahrungshorizonte der Fotografen bezieht: „[...] different war-time experiences shaped ways of photographic seeing.“ Jedoch sei allen von ihm untersuchten Fotografien gemeinsam, dass sie die deutsche Niederlage bildlich als „liminal moment in European history“ darstellten.¹⁷

Hoffmann charakterisiert zunächst drei weitgefaste Perspektiven auf die besiegte Stadt: Der triumphierende Blick („triumphalist gaze at German defeat“¹⁸) steht für die Eroberung und Besiegung des Todfeinds. Hoffmann attestiert ihn v. a. den Arbeiten sowjetischer Fotografen, die oftmals selber Soldaten und am Einmarsch in Berlin beteiligt gewesen waren. Zumindest in den offiziellen Fotos (wie z. B. Khaldeis Reichstag-Bild) werde Berlin als Trophäe des heroischen Krieges gegen den deutschen Faschismus dargestellt.

Den schwermütigen oder wehmütigen Blick („elegiac gaze at ruins“) weist Hoffmann für die frühe Nachkriegsfotografie v. a. deutscher Fotografen nach. Er zeichne sich dadurch aus, dass er die Niederlage und Zerstörung der Stadt als eine uralte vergangene Welt, ähnlich den Ruinen von Pompei, porträtiere. Diese Fotos wurden zeitgenössisch zwar nicht veröffentlicht, doch der wehmütige Blick auf die Ruinen in der deutschen Fotografie von 1945/46 sei so dominant, dass er mit der sogenannten Ruinenfotografie (auch „Trümmerfotografie“) ein eigenes Genre geprägt hat, das insbesondere in Deutschland noch eine weitreichende Bildästhetik begründen sollte.¹⁹

Als dritten nennt Hoffmann den ethnografischen Blick („ethnographic gaze with an emphasis on suffering and strategies of survival“). Für diesen auf das Leben inmitten der ruinierten Stadt gerichteten Blick sei der Wechsel von strafenden zu mitfühlenden Bildern der „post-war Germans“ signifikant. Es änderten sich die Motive: Konzentrationslager, Portraits von Naziführern und ihrem europaweit erbeuteten Wohlstand wurden allmählich ersetzt durch Fotos deutscher Frauen mit Kindern, meist abgebildet in freundlicher Interaktion mit alliierten Soldaten. Hoffmann bezeichnet sie als Bilder der „culture of defeat“ – sie fokussierten das zivile Leiden und Überlebensstrategien gleichermaßen.²⁰

Schliesslich formuliert er unter „the politics of pity“ noch einen vierten Bereich, dem er insbesondere Arbeiten britischer und amerikanischer Berufsfotografen zuordnet. Diese seien im

¹⁶ Stefan-Ludwig Hoffmann: Gazing at Ruins: German Defeat as Visual Experience, in: Journal of Modern European History, Jg. 9, H. 3, S. 328-350.

¹⁷ Ebd., S. 336.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 339.

²⁰ Ebd., S. 342f.

Gegensatz zu sowjetischen Soldaten grösstenteils erst nach Kriegsende und ohne die Erfahrung des Auslöschungskriegs im Osten nach Berlin gekommen. Ihnen war das „Privileg“ des Schocks ob des Lebens in einer „post-catastrophic metropolis“ vorbehalten. Das habe sich in ihren Fotografien so niedergeschlagen, dass ihre Bilder eine anteilnehmende, mitfühlende („compassionate“) Bildsprache hervorgebracht hätten.²¹ Und – das ist für unsere Untersuchung zentral: Diese Bildsprache prägt die Kriegsfotografie bis heute.²²

In Hoffmanns Beschreibung unterscheiden sich der mitfühlende Blick und der ethnografische Blick höchstens geringfügig voneinander. Vielmehr geht die eine Sicht- bzw. Darstellungsweise in die andere über oder aus ihr hervor. So war damals auch die Dokumentarfotografie im Sinne einer modernen Reportagefotografie für den Ansatz empfänglich gewesen, die *grundsätzlichen* Schrecken des Krieges in den Fokus zu rücken. Sie überführte die humanitäre Moralität und Betonung fernen Leides in einen eigenen, anteilnahmsvollen Blick. Für diese Perspektive spielt es eine untergeordnete Rolle, welcher Nationalität oder Ethnie die abgebildeten Menschen angehören. Laut Hoffmann handelt es sich dabei eher um eine „depoliticised photographic imagery of distant human suffering“, wie es uns auch in den Fotografien von Entkolonialisierungskriegen, von hungernden Kindern in Biafra oder von Flüchtlingen in Bangladesch begegne.²³

– Oder eben in Fotografien aus Bosnien. Insofern erweisen sich Hoffmanns Überlegungen zur Strukturierung des Blicks als durchaus auch auf die Bosnienkriegsfotos anwendbar. Während er jedoch die Herkunft und (Kriegs-)Erfahrungshorizonte der Fotografen gleichsam aktorsperspektivisch einbezieht, so kann dem in der Analyse des vorliegenden Bildkorpus nur bedingt Folge geleistet werden – zu häufig wissen wir nicht, wer wann genau fotografiert hat bzw. ist über die Vita der Fotografen wenig bekannt. Grundlegend wäre aber die Situation der nach 1945 nach Berlin gekommenen britischen und amerikanischen Berufsfotografen, wie Hoffmann sie beschreibt, wohl noch am ehesten mit derjenigen vergleichbar, mit der sich in den 1990er Jahren die internationalen Pressefotografen in Bosnien konfrontiert sahen: Die meisten kamen ohne eigene Kriegs- bzw. Kampferfahrung aus Ländern, die seit Jahrzehnten keinen Krieg mehr erlebt hatten. Viele von ihnen verfügten über eine fotojournalistische Ausbildung. Wie bereits in Kapitel 2 zur Illustrierten Presse und Kriegsfotografie angesprochen und in der bisher erfolgten Analyse herausgearbeitet, setzten die Fotografinnen und Fotografen häufig einen Fokus, der sich nach Hoffmanns Kategorisierung als ethnografischen Blick beschreiben lässt. Auch in ihren Fotografien der Städte versuchten sie v. a. das zivile Leid und die Überlebensstrategien der sich immer noch

²¹ Ebd., S. 345f.

²² Ebd., S. 336ff.

²³ Ebd., S. 347ff.

dort aufhaltenden Menschen abzubilden.²⁴ Andererseits war – ganz im Bilddiskurs der Antikriegsfotografie stehend – für viele Bosnienfotos die den gesamten „war photojournalism“ prägende mitfühlende Bildsprache zentral.²⁵ Sie ist gewissermaßen die Erzählstimme; das wurde bereits im vorhergehenden Kapitel zur zivilen Not reflektiert und wird auch hier im zweiten Teil dieses Kapitels in den Fotos von Brücken detaillierter nachvollzogen.

In ihrer gemeinsamen Reflexion über Tolstois „Krieg und Frieden“ halten Martin Kohlrausch und Stefan-Ludwig Hoffmann fest, dass die Zerstörung von Infrastruktur und Kulturgut einer Stadt auch immer einhergeht mit dem Zerreißen sozialer Bande, die Bürgerinnen und Bürger einst zusammenhielten.²⁶ Wenn uns in den illustrierten Zeitschriften und Zeitungen die zerstörten Stadtteile von Mostar, Sarajevo oder Bosanski Brod begegnen, dann ist diesen Fotografien auch die Zerstörung eines gemeinsamen Lebensraums eingeschrieben und das Ende einer gemeinsamen Kultur inhärent. Beides entspricht dem, was eine Gesellschaft ausmacht, und darf als Grundbedürfnis und für den Menschen überlebenswichtig gelten. Nicht zuletzt deshalb vermag wohl ebendiese elementare Bedeutung den Bildbetrachter so tief zu erschüttern – und zwar selbst dann, wenn in den Fotografien keine Personen als Identifikationsfiguren abgebildet sind. Die Bosnienbilder vom kriegsversehrten urbanen Lebensraum sind demnach immer auch untrennbar mit den Menschen verbunden, was einen beachtlichen Teil ihrer Wirkung und Tragweite ausmacht.

Trümmerbilder

Die im Bosnienkrieg angerichtete Zerstörung war so weitreichend ausgerichtet, dass sie mit der gezielten Vernichtung der „ethnokulturellen Identität anderer Nationen“ einherging. Das schloss die physische Vernichtung von Wohn-, Kultur- und Bildungsstätten als Methode der „ethnischen Säuberungen“ mit ein.²⁷ Bereits in einem im September 1992 in der *Zeit* veröffentlichten Artikel spricht Bogdan Bogdanović, ein damals als Dissident von serbischen Nationalisten verfolgter Belgrader Architekt und ehemaliger Bürgermeister der serbischen Hauptstadt, von „rituellem Städtetmord“.²⁸ In Bosnien würden die Städte nicht nur auf physische Weise und von aussen

²⁴ Hoffmann erwähnt, dass Berlin für amerikanische Fotografen zu einer „visual shorthand for the pity of war and for the resilience of civic life“ geworden sei. Diese Formulierung Berlins als „visuelles Kürzel“ deckt sich in weiten Teilen mit meinen eigenen Überlegungen zu Sarajevo und wird uns in Kapitel 6, *Ikonographie der Belagerung*, eingehender beschäftigen. Vgl. Hoffmann, *Gazing at Ruins*, S. 343.

²⁵ Ebd., S. 345f.

²⁶ „Tolstoy grasps the complex connection between the destruction of the city and the challenges of the social bonds that held its citizens together.“ Kohlrausch, Hoffmann, *Introduction: Post-Catastrophic Cities*, S. 308.

²⁷ Calic, *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*, S. 130f.

²⁸ Bogdan Bogdanović: „Der rituelle Städtetmord“, in: *Zeit Online*, 18.09.1992, <http://www.zeit.de/1992/39/der-rituelle-staedtemord/> (19.12.2016)

zerstört, auch geistig würden sie vernichtet, „sozusagen von innen heraus“.²⁹ Ganz im Sinne des Urbizids wurden jene Gebäude in Trümmer gelegt, die das gesellschaftliche, politische und religiöse Leben strukturierten. Die Art und Weise, in der diese Form der Kriegsführung die fotografischen Bildinhalte motivisch prägte, wird dann besonders deutlich, wenn man die Ruinen- und Trümmerfotografien in Serie betrachtet: Besonders häufig sind Abbildungen von ehemaligen Bibliotheken, Moscheen, Kirchen, politischen Bauten und Wohnblöcken, alle durch materielle Kriegsgewalt zerstört.

Bisweilen finden sich in diesen Trümmern staffageartig Menschen, Zivilisten, Kinder. Die Trümmerbilder liessen sich also nicht nur nach Art der abgebildeten zerstörten Gebäude, sondern auch nach „belebten“ Fotografien und „mensenleerer Architektur“ ordnen. So liessen sich unterschiedliche Ruinenbilder mit diversem Bildaufbau und unterschiedlicher Wirkung feststellen, wobei die belebten Ruinenfotografien deutlich in der Mehrzahl sein dürften. Ihre vergleichende Untersuchung gäbe wiederum Aufschluss darüber, wie die „menschliche Staffage“³⁰ jeweils eingesetzt wurde bzw. wie sie die Bildwirkung beeinflusste. Martina Baleva weist darauf hin, dass Menschen in Trümmerbildern hauptsächlich als Identifikationsobjekte dienten: So seien in den Presseillustrationen des 19. Jahrhunderts von Bulgaren begangene Übeltaten selten thematisiert worden, und wenn doch, dann hauptsächlich in Darstellungen „zerstörter leerer Räume oder ruiniertes Siedlungen“. Dieser verharmlosenden Bildstrategie, so Baleva, käme eine „emotionsneutralisierende Funktion“ zu; sie entbehrte Menschenfiguren, mit denen sich der Betrachter hätte identifizieren können, und bediene sich stattdessen einer „verklärenden bürgerlichen Ruinenromantik“.³¹

Im pressefotografischen Korpus vom Bosnienkrieg finden sich hingegen nur wenige menschenleere Ruinenfotografien, und von verklärter Romantik kann kaum die Rede sein. Vielmehr bildet der kriegsversehrte urbane Raum die tragische Kulisse, inmitten derer – oftmals in Nahaufnahme – die vom Krieg betroffenen Menschen in den Fokus gerückt werden. Spätestens seit Robert Capa und dem Spanischen Bürgerkrieg gehörte das Sujet des leidenden und verängstigten zivilen Menschen im Krieg zu den ausdrucksstarken Bildarrangements der Kriegsbildberichterstattung. Der knapp 23-jährige Fotograf Capa machte das Leid und die Angst der Zivilbevölkerung auf der Iberischen Halbinsel zum Hauptthema seiner Bilder.³² Eine im Dezember 1936 im Madrider Arbeiterviertel Vallecas aufgenommene Fotografie zeigt eine Frau inmitten der Trümmer ihres Hauses, beide Hände vor der Brust gekreuzt, um sich die Jacke

²⁹ Ebd.

³⁰ Baleva, Bulgarien im Bild, S. 101.

³¹ Ebd., S. 100f.

³² Paul, Bilder des Krieges, S. 217.

geschlossen zu halten. Sie hat den Mund leicht geöffnet und blickt direkt in die Linse der Kamera (Abb. 1).



Abb. 1: Robert Capa. Frau im Madrider Arbeiterviertel Vallecas, im Dezember 1936.³³

Das berühmte Foto stehe symptomatisch für die in Spanien angewandte Kriegsführung, die systematisch die Zivilbevölkerung zu ihrem Angriffsziel machte, so Paul.³⁴ Es dürfte auch direkt oder indirekt einigen Fotografinnen und Fotografen in Bosnien als ikonographische Vorlage gedient haben – ein Gedanke, der sich beim Betrachten eines Fotos aufdrängt, das im Juni 1992 im *Spiegel* erschien (Abb. 2). Dieses zeigt eine Frau vor einem zertrümmerten Treppenaufgang. Sie trägt ein in helles Tuch gewickeltes Baby auf dem Arm und blickt direkt in die Kamera. Im Hintergrund fällt Tageslicht durch ein hohes Fenster direkt auf die Schultern der Frau und auf das Gesicht des Kindes.

Das Bild ist streng symmetrisch aufgebaut, das gebogene Treppengeländer teilt es in der Vertikalen in zwei Hälften und öffnet einen hohen, eher sakral denn wohnlich anmutenden Raum. Auf der linken, lichtdurchfluteten Seite wälzen sich die Trümmer wie eine Gerölllawine die Stufen hinunter. Die rechte, von der Frauenfigur und einem dunklen Hintergrund ausgefüllte Bildhälfte wirkt dagegen dunkler, einzig das Baby hebt sich von den schattigen Flächen deutlich ab.

³³ Fotografie u. a. abgedruckt in Paul, Bilder des Krieges, S. 217.
<http://www.vallecastodocultura.org/cabecera/HISTORIA/COMUNISTAS%20VALLECANOS/Aproximacion%20a%20la%20Historia%20de%20los%20Comunistas%20vallecanos.htm> (19.12.2016)

³⁴ Vgl. Paul, Bilder des Krieges, S. 217.



Spiegel Nr. 25, 15.06.1992, S. 157.

Die Gesichtszüge der Frau bleiben im Schatten unkenntlich; sie steht stellvertretend für die Sarajevoer Bevölkerung, deren unschuldige Betroffenheit visuell hervorgehoben wird. Die Bildunterschrift wiederholt in einem zitierten Funkspruch von Ratko Mladić dessen expliziten Aufruf zum Urbizid: „Werft Bomben auf Sarajevo, verschont kein Objekt“.³⁵ Das direkt links daneben platzierte Bild ist eines von wenigen menschenleeren Ruinenbildern. Aufgenommen aus der Froschperspektive zeigt es im Vordergrund überdimensional gross übereinandergeworfenen undefinierbaren Schutt, im Hintergrund wächst ein (noch) intaktes Minarett spitzig und gerade in den grauen Himmel und teilt ihn in zwei Hälften. Linkerseits des filigranen Gebetsturmes ragt ein aus dunklen oder angeschwärtzten Ziegelsteinen bestehendes Etwas bis aus dem oberen Bildrand hinaus. Dahinter zeigt sich, exakt ins Zentrum des Fotos gesetzt, der Kuppelbau der ältesten und grössten Moschee Bosniens, die 1530 erbaute Gazi-Huzrev-Beg-Moschee.³⁶ In dem *Spiegel*-Foto ist dieses „sichtbare Zentrum des Islams“ mit wechselhafter Geschichte noch intakt, weshalb es auch auf die Unverwüstlichkeit des Glaubens zu verweisen mag. In Kombination mit der kopftuchtragenden, höchstwahrscheinlich muslimischen Frau mit Baby ist den Fotos die ethnisch-religiöse Dimension dieses Krieges eingeschrieben; die muslimische Bevölkerung wird als Ziel der Zerstörung ins Bild genommen.

³⁵ Die vollständige Bildunterschrift lautet: „Zerstörte Altstadt, obdachlose Frau mit Säugling: „Werft Bomben auf Sarajevo, verschont kein Objekt““, *Spiegel* Nr. 25, 15.06.1992, S. 157.

³⁶ <http://www.ghb.ba/history> (19.12.2016) Im 17. Jahrhundert war sie von den österreichischen Truppen unter Prinz Eugen von Savoyen vollständig zerstört und danach wiederaufgebaut worden. Im 19. Jahrhundert fiel sie einem Brand zum Opfer und wurde nun mithilfe der Österreicher wiederaufgebaut. Im Bosnienkrieg der 1990er Jahre wurde die Moschee durch Granaten zerstört. Vgl. Erich Rathfelder: Schnittpunkt Sarajevo. Bosnien und Herzegowina zehn Jahre nach Dayton: Muslime, Orthodoxe, Katholiken und Juden bauen einen gemeinsamen Staat, Berlin 2006, S. 15.

So geschah es in zahlreichen Fotos, u. a. auch in einem von James Nachtwey, das am 24. Juni 1993 im Rahmen einer Fotoreportage eine Seite füllend im *Stern* erschien (Abb. 3). Zu sehen sind zwei Männer, die sich über einen nackten, in der Mitte zwischen ihnen liegenden Körper beugen. Die Männer tragen weiße Schürzen und grobe Gummihandschuhe und waschen den Kopf des Liegenden mit einem Schlauch – dem nackten Körper fehlt der rechte Arm, es handelt sich offensichtlich um einen Toten. Ungefähr auf dessen Höhe positionierte der Fotograf sein Objektiv, weshalb die Perspektive von unten nach oben verläuft. Hinter der Dreiergruppe ragt eine abgebrochene „Säule“ von rechts oben nach links unten und scheint die gebückte Haltung der beiden Männer in Weiss zu spiegeln. Der ruinenhafte Hintergrund ist von den davor agierenden Menschen durch einen angebrachten Vorhang getrennt.



Abb. 3: *Stern* Nr. 26, 24. Juni 1993, S. 19.

Die Bildunterschrift im *Stern* spricht von zwei „Sanitätern“, die „im Hof einer zerbombten Moschee“ die „Leiche eines moslemischen Soldaten waschen“.³⁷ Tatsächlich handelte es sich um die rituelle Waschung eines toten Muslimen in einer improvisierten Leichenhalle, eingerichtet unmittelbar vor der eingestürzten Moschee nahe Brčko, und die Männer sind demnach eher zwei Totenwäscher, denn Sanitäter.³⁸

³⁷ „Wir haben nichts mehr zu verlieren“: Zwei Sanitäter waschen die Leiche eines muslimischen Soldaten im Hof einer zerbombten Moschee.“ *Stern* Nr. 26, 24. Juni 1993, S. 19.

³⁸ Dies geht aus den Informationen von *World Press Photo* hervor; Nachtwey gewann 1994 für eine Bilderserie, die auch das obenstehende Foto enthält, den zweiten Preis in der Kategorie *General News*. Die Bildunterschrift lautet dort: „Outside the mosque, near Brcko, a makeshift morgue has been set up, where dead Bosnia soldiers are ritually washed before burial. The mosque’s minaret had been toppled by Serbian shelling. In 1992, irregular Serb forces had captured and ‘ethnically cleansed’ the town of Brcko in northern Bosnia-Herzegovina, on the border with Croatia. During the spring of 1993, they pushed south to widen

In Anbetracht der schwarz-weißen Bildkomposition, die durch ihre starke Diagonale des Minarets und die Darstellung der beiden ernsthaften Männer bei der Waschung des Toten besticht, drängt sich der Eindruck auf, dass hier dem Tod eine gewisse Ästhetik abgewonnen wird. Das verdeutlicht ein Vergleich mit einem weiteren Foto, das dieselbe Kombination von der verwüsteten Moschee und der provisorischen Leichenhalle bei Brčko abbildet und Ende 1993 im *Spiegel* erschien (Abb. 4). Das farbige Foto zeigt denselben Schauplatz, jedoch nicht aus der verzerrenden Froschperspektive, sondern der horizontal eingemittete Blick weist einen frontalen Weitwinkel auf. Der Blick fällt auf einen liegenden, fast nackten Mann auf einem Holztisch, seine linke (nicht die rechte, es handelt sich demnach nicht um denselben Mann wie oben) Schulter ist verstümmelt, der Arm abgerissen. Die bunt gemusterten Tücher, die der Leichenhalle als Vorhänge dienen, scheinen extra für den Betrachter bzw. den Fotografen zurückgeschlagen, und geben freie Sicht in das Innere des Hofes. Hinter der Szene erhebt sich kulissenartig die von Einschusslöchern übersäte Ruine der Moschee mit ihrem eingestürzten Minarett.



Abb. 4: *Spiegel* Nr. 52, 27. Dezember 1993, S. 105.

their land link to Serbia, fighting Bosnian youths who defended the Bosnian hamlets they found in their way. The sustained hostilities turned the sons of farmers and shopkeepers into veteran fighters.“

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1994/general-news/james-nachtwey> (08.05.2018)

Nachtwey zeigte das Foto auch im Rahmen seines Vortrags im TED-Forum und kommentierte es folgendermassen: „A mosque in Bosnia was destroyed by serbian artillery and was used as a makeshift morgue.“ James Nachtwey: „My wish: Let my photographs bear witness“, TED, März 2007. https://www.ted.com/talks/james_nachtwey_s_searing_pictures_of_war?language=de (31.01.2017)

Da Nachtwey vorwiegend in Schwarz-Weiss fotografierte, ist es – abgesehen von dem unterschiedlichen Bildaufbau – eher unwahrscheinlich, dass dieses Fotos von ihm stammt. Eher zeugt es von der bereits mehrfach festgestellten Tatsache, dass Fotografinnen und Fotografen (nicht selten gleichzeitig) an denselben Orten unterwegs waren und dieselben Szenen abfotografierten.

Insgesamt wurden im Kontext des Bosnienkriegs seltener Fotos zerstörter katholischer und orthodoxer Kirchen publiziert.³⁹ Die muslimischen Glaubenszentren wurden um einiges häufiger ins Bild gerückt, und somit der Fokus auf das Leid der muslimisch-bosniakischen Glaubensgemeinschaft bzw. Ethnie gerichtet.⁴⁰ Die Betroffenen wurden nicht nur visuell konnotiert, sondern auch in den Texten häufig nach ihrer Religionszugehörigkeit benannt – die sich von einem grossen Teil der deutschsprachigen Leserschaft unterscheiden haben dürfte.⁴¹ Gleichwohl bot die menschliche Staffage und Sichtbarkeit der unmittelbar Betroffenen der Betrachterin Identifikationsmöglichkeiten. Nicht zuletzt dann, wenn Frauen in den Trümmern abgelichtet wurden und damit direkt an das kollektive Gedächtnis zumindest des deutschen Publikums und seiner Geschichte angedockt werden konnte, in der die „Trümmerfrau“ als nicht wegzudenkender Erinnerungsort gilt.⁴²

Die Ikonographie-Geschichte der Trümmerfrauen kann hier nicht vertieft werden, wäre aber ein Ansatzpunkt für eine gründliche Analyse bosnischer Trümmerbilder. Festzuhalten bleibt der allgemeine Eindruck, dass die städtischen Trümmerlandschaften mal mehr, mal weniger bildtragend eingesetzt wurden: Sie erscheinen in den Fotos mal als eher beiläufige Kulisse, mal überaus bedrohlich, bisweilen auch auffällig ästhetisiert. Sind die Bilder menschenleer und bilden die Trümmer eine verlassene Kulisse, handelt es sich in der Regel um Abbildungen aus Mostar oder dem kroatischen Vukovar. Aus Sarajevo überwiegen die Darstellungen, in denen die Ruinen belebt sind – meist von Zivilpersonen. Und insbesondere dann dürften sie das Bild eines Krieges mitgeprägt haben, der zwischen Zivilbevölkerung und Soldaten keinen Unterschied machte, der

³⁹ Ausnahmen finden sich beispielsweise in *News* Nr. 22.12.1993, S. 41; *News* Nr. 51, 22.12.1994, S. 60; *Stern* Nr. 03, 14.01.1993, S. 10f., wo jeweils der zerstörte Innenraum einer katholischen Kirche abgebildet ist. Die Aufnahmen wurden um die Weihnachtszeit publiziert – im Zusammenhang mit dem wichtigsten christlichen Feiertag überhaupt ist hier die Kirche eine symbolisch noch stärker aufgeladene Ruine. Oftmals sind Kirchen in Illustrationen zum Krieg in Kroatien zu finden und stammen dann meist aus Vukovar. Vgl. z. B. *Profil* Nr. 22, 26.05.1992, S. 92.

⁴⁰ Weitere Bilder von Moscheen vgl. *Spiegel* Nr. 25, 15.06.1992, S. 160 (Innenraum einer zerstörten Moschee); *Weltwoche* Nr. 35, 27.08.1992, S. 7 (brennende Moschee in Višegrad); *News* Nr. 14, 08.04.1993, S. 33 (Moschee mit weggebrochenem Minarett in Tuzla); *Profil* Nr. 19, 10.05.1993, S. 49 und *Stern* Nr. 20, 13.05.1993, S. 22f. (zertrümmerte Moschee in Ahmići); *Spiegel* Nr. 24, 13.06.1994, S. 145 (zerstörte Moschee in Banja Luka).

⁴¹ Vgl. z. B. *Spiegel* Nr. 45, 02.11.1992, S. 203.

⁴² Vgl. hierzu Leonie Treber: Die „Trümmerfrau“ im Blitzlichtgewitter: Bilder eines deutsch-deutschen Erinnerungsortes, in: Ulf Engel, Matthias Middell, Stefan Troebst (Hrsg.): *Erinnerungskulturen in transnationaler Perspektive*, Leipzig 2012, S. 95-114.

vielmehr sogar gezielt gegen die Zivilbevölkerung und ihre zivilisatorischen Errungenschaften geführt wurde. Deren offensichtliche und rücksichtslose Zerstörung trug wiederum zum Narrativ vom barbarisch geführten, prä-modernen „Krieg auf dem Balkan“ bei.⁴³

Krankenhäuser

Ein beträchtlicher Teil an Fotos der Bosnienkriegsberichterstattung besteht im Weiteren aus Bildern, die in Krankenhäusern aufgenommen wurden. Bereits in länger vergangenen Kriegen spielte das Motiv des Krankenhauses eine wichtige Rolle, und es gilt generell als typisch für Kriegsfotografie, wobei die Art und Weise der Darstellung je nach Kontext variiert. Gerhard Paul arbeitet heraus, dass beispielsweise Bilder von zu Lazaretten umgenutzten Kirchen ein wiederkehrendes und bereits aus Feldpostkarten des Ersten Weltkriegs bekanntes Genremotiv sind. Paul stellt die Beobachtung an, dass durch solche Fotos bisweilen Krieg und Verwundung eine „religiöse Würde zugeschrieben“ erhielten.⁴⁴ Auch im Bosnien-Kontext wurde der Aufenthalt von Verletzten in – meist katholischen – Gotteshäusern vereinzelt ins Bild gerückt. So erschien nach offiziellem Kriegsende im Dezember 1995 im *SonntagsBlick* das Foto aus dem Inneren einer Kirche, die als Lazarett diente (Abb. 5). Ein Geistlicher in Soutane verteilt die Hostie an verletzte Männer, die in Betten liegen. Im Hintergrund knien Betende vor einem beleuchteten Weihnachtsbaum.

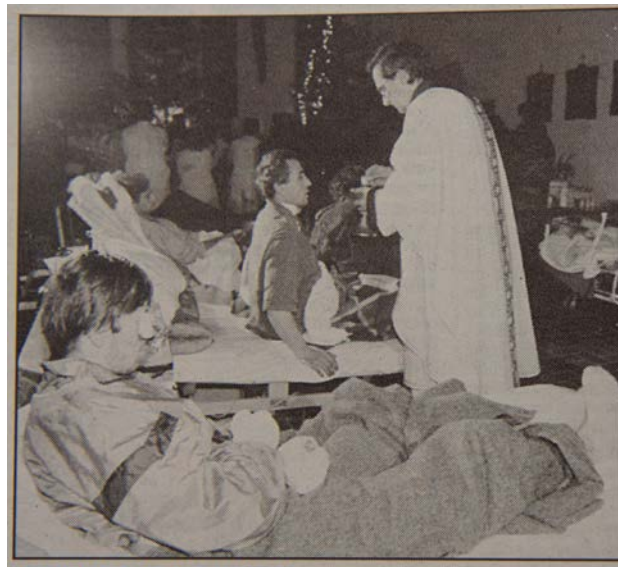


Abb. 6: *SonntagsBlick*, 26.12.1993, S. 6.

⁴³ Auf die Wahrnehmung des Bosnienkriegs als anachronistischer Krieg wurde bereits mehrfach hingewiesen. Siehe u. a. Kapitel 3, *Ikonographie der Kriegsführung* und Kapitel 4, *Ikonographie der zivilen Not*. Vgl. auch Wiedenmann, *Die Rückkehr der Kriegsfotografie*, S. 42; Žunec, Kulenović, *Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben*, S. 377f.

⁴⁴ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 156.

Im Artikel zum Bild wird dann aber nicht das Leid der vom Krieg betroffenen Menschen generell oder speziell der Katholiken thematisiert, wie es das Setting des Fotos vielleicht suggerieren würde, sondern es geht in erster Linie um die „Verlierer“ dieses Krieges: Die bosnischen Muslime.⁴⁵ Deren Leid wird über das Foto in einen christlichen Diskurs übersetzt, was die schweizerische Leserschaft so kurz vor Weihnachten abgeholt – und nicht zuletzt auch zu Spenden animiert haben dürfte.⁴⁶

In den Fotografien aus dem Spanischen Bürgerkrieg wurden Krankenhäuser oder Lazarette, so weiter Paul, als wohlgeordneter Raum visualisiert, in dem die Verletzten von freundlichen Krankenschwestern versorgt und gepflegt wurden.⁴⁷ Bei derselben Motivik sind derartige positivistische Bildnarrative im Bosnien-Kontext wiederum nicht auffindbar. Das bosnische Krankenhaus ist in erster Linie improvisiert, meist überfüllt, schmutzig und blutverschmiert.⁴⁸ Die Fotos zeigen schmerzverzerrte Gesichter, verstümmelte Männer, Frauen und Kinder, die in Betten auf den Gängen und in Kellern, bisweilen in Garagen liegen.⁴⁹ Übermüdete Ärztinnen und Ärzte operieren, oft selbst unter Lebensgefahr und unter schwierigsten Bedingungen – so informierten die Bildunterschriften – ohne Strom und Wasser, ohne Pausen, ohne Bezahlung – und ohne Narkose.⁵⁰ Es sind insgesamt trost- und hoffnungslose Bilder, die von Menschen am Rande der Erschöpfung und an der Grenze menschlicher Zumutbarkeit erzählen; die Abgebildeten stehen buchstäblich an der Schwelle zwischen Leben und Tod.

Zu den weitaus am häufigsten abgebildeten Spitälern in der Bosnienberichterstattung zählt das Krankenhaus im Sarajevoer Stadtteil Koševo.⁵¹ Auf einer Anhöhe über der Stadt gelegen, war der in den 1990er Jahren aus mehreren Gebäuden bestehende Spitalkomplex tägliches Ziel der Artillerie durch die Belagerungsposten. Alle Einrichtungen wurden beschädigt, und das Arbeiten sowie der Aufenthalt in dem Krankenhaus waren sehr gefährlich.⁵² Trotz seiner exponierten Lage

⁴⁵ *SonntagsBlick*, 26.12.1993, S. 6.

⁴⁶ Überhaupt wurde die Weihnachtszeit als beliebte Spendenzeit von den Zeitschriften und Zeitungen für grossangelegte Spendenaufrufe genutzt. Vgl. z. B. die Spendenaktionen des Wiener *Falter* zu Weihnachten 1993 und 1994: *Falter* Nr. 50, 17.12.1993, Titelseite; *Falter* Nr. 50, 16.12.1994, Titelseite.

⁴⁷ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 188.

⁴⁸ *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 64; *News* Nr. 06, 10.02.1994, S. 48f.

⁴⁹ *Spiegel* Nr. 25, 15.06.1992, S. 156; *News* Nr. 16, 20.04.1995, S. 76; *News* Nr. 24, 14.06.1995, o. Seitenangabe.

⁵⁰ *News* Nr. 05, 12.11.1992, S. 47; *News* Nr. 25, 24.06.1993, S. 36-39; *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 62f.; *News* Nr. 15, 14.04.1994, S. 46; *News* Nr. 51, 22.12.1994, S. 62; *Facts* Nr. 41, 12.10.1995, S. 57; *Facts* Nr. 49, 07.12.1995, S. 48.

⁵¹ Die Anfänge des klinischen Zentrums in Sarajevo werden noch auf das Jahr 1866 und den Wesir Topal Osman Paša zurückgeführt, die Gründung des Krankenhauses an seinem Standort in Koševo ist auf 1894 datiert. Vgl. http://www.kcus.ba/historija_kcus (10.05.2018)

⁵² In einem Artikel für die *New York Times* schrieb 1992 John F. Burns über das Koševo-Krankenhaus: „[...] dozens of its patients have been wounded by shells exploding within the hospital grounds. Windows on every floor have been shattered, and workshops long ago ran out of glass to replace them.“ John F. Burns: „A Sarajevo Hospital works in ‘Horror beyond everything’“, in: *The New York Times*, 18.10.1992, <https://www.nytimes.com/1992/10/18/world/a-sarajevo-hospital-works-in-horror-beyond-anything.html> (10.05.2018)

war das Krankenhaus ein überlebenswichtiger Ort für alle, die in der Stadt verwundet oder krank wurden; es ist damit inmitten der Topographie der Belagerten situiert.⁵³ Das machte es auch als Anlaufstelle für Fotografinnen und Fotografen attraktiv, die in den Räumlichkeiten die Verwundeten oder Toten sowie die Pflegenden fotografierten. Für eine detaillierte Analyse des Bildthemas würde sich das Sarajevoer Koševo demnach als konkreter Ausgangspunkt eignen.

Diese topographische und für den Kriegsalltag der Stadtbevölkerung bedeutende Verortung des Koševo-Krankenhauses als genuin urbane Einrichtung zeichnet es als einen zentralen Bestandteil urbaner Architektur aus. Sein Einbezug in die in diesem Ikonographie-Kapitel angestellten Überlegungen erscheint deshalb sinnvoll, obgleich sich in der zeitgenössischen Presse keinerlei Aussenansichten finden, die die Architektur des Gebäudes an sich in den Fokus gerückt hätten: Wir begegnen dem Koševo, genau wie den meisten anderen Spitälern und Lazaretten, vorwiegend in Innenansichten.⁵⁴ Nicht selten sind es überaus schockierende Fotos, die Verletzungen in den Blick nehmen, meist handelt es sich um amputative Verstümmelungen und schwere Verbrennungen als Folgen von Granatenangriffen. Die Darstellungen fokussieren dabei weniger die konkret verletzten Körper im Sinne eines medizinisch interessierten Blicks, sondern betonen vielmehr die Grausamkeit der Kriegsführung, indem sie jeweils den ganzen Menschen zeigen, seine Haltung oder seinen Gesichtsausdruck einzufangen versuchen.

Besonders erschreckend sind diese Bilder dann, wenn sie verwundete Kinder zeigen; Kinder sind die unschuldigen Kriegsoffer schlechthin und ihre sichtbare körperliche Verletzung ein Verbrechen an der Menschlichkeit überhaupt. Solche Darstellungen finden sich über den gesamten Zeitraum hinweg regelmässig und sehr zahlreich. Nicht selten blicken die verletzten Kinder, denen häufig Arme oder Beine fehlen, direkt in die Kamera.⁵⁵ Nur selten finden sich hoffnungsvolle Fotos lachender, genesender Kinder.⁵⁶

Vom Koševo-Krankenhaus finden sich zudem zahlreiche Fotografien, die die spitaleigene Leichenhalle abbilden. Bereits im Oktober 1992 hielt John F. Burns fest, dass „many of the 3700

⁵³ Zur Unterteilung der städtischen Topographie in Belagern und Belagert-Werden vgl. Karl Schlögel: Sarajewo: Terrainkunde überlebenswichtig, in: Ders.: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München u. a. 2003, S. 110-116, hier S. 112f.; sowie die Ausführungen in Kapitel 6 *Ikonographie der Belagerung*.

⁵⁴ Aussenansichten sind die Ausnahme. Vgl. *News* Nr. 07, 17.02.1994, S. 48; *News* Nr. 01, 04.01.1995, S. 42.

⁵⁵ *Stern* Nr. 31, 23.07.1992, S. 4; *Spiegel* Nr. 01, 04.01.1993, S. 5 (beinamputierter Junge im Krankbett) und S. 101 (zwei Kleinkinder ohne Beine im Koševo); *Weltwoche* Nr. 17, 29.04.1993, S. 13; *News* Nr. 25, 24.06.1993, S. 40; *News* Nr. 30, 29.07.1993, S. 32 (sechsjähriger Junge mit schweren Verbrennungen im Gesicht); *News* Nr. 35, 02.09.1993, S. 33 (die nackten, blutverschmierten Körper zweier Kleinkinder auf einem Bett); *Stern* Nr. 07, 10.02.1994, S. 20 (kleines Mädchen ohne Füße); *News* Nr. 15, 13.04.1995, o. Seitenangabe.

⁵⁶ Vgl. z. B. *News* Nr. 12, 24.03.1994, S. 61 (lachende Kinder an Krücken in sonnenlichtdurchflutetem Gang eines Krankenhauses in Sarajevo).

who have died in the siege passed through the clinic to the adjacent morgue“.⁵⁷ Auf dem meist schmutzigen Fussboden, entlang den weiss gekachelten Wänden, liegen auf Bahren und in Decken gewickelt Sarajevos Tote. Deren Abbildung erfolgte teils auf laute, schreiende Weise in schonungslosen Farbfotografien, wie in dem Beispiel aus der *News* vom 10. Februar 1994 (Abb. 7).⁵⁸ Oder aber in etwas abgeschwächter Form, in dem nicht ganze Körper, sondern lediglich Ausschnitte sichtbar sind, so wie in dem schwarz-weißen Beispiel aus dem *Magazin* vom 24. Dezember 1993 (Abb. 8).



Abb. 7: *News* Nr. 6, 10.02.1994, S. 49.



Abb. 8: *Magazin* Nr. 51, 24.12.1993, S. 30.

Im Sinne Roland Barthes' stellen solche Schockfotos jeglichen Analyseansatz grundsätzlich in Frage, denn um sich ihnen analytisch nähern zu können, müssen sie in Sprache übersetzt werden. Sie zeigen ihr Motiv jedoch ohne Konnotation und jenseits von Sprache, sie suspendieren dieselbe. Andernfalls laufe man Gefahr, die Bilder über den rhetorischen Code zu verfremden, zu sublimieren, zu besänftigen.⁵⁹ So gehören die Bilder aus den Leichenhallen, überfüllt von kurz vor

⁵⁷ John F. Burns: „A Sarajevo Hospital works in ‘Horror beyond everything‘“, in: *The New York Times*, 18.10.1992, <https://www.nytimes.com/1992/10/18/world/a-sarajevo-hospital-works-in-horror-beyond-anything.html> (10.05.2018)

⁵⁸ Vgl. auch *Stern* Nr. 7, 10.02.1994, S. 4; *Stern* Nr. 23, 01.06.1995, S. 148f.; *Stern* Nr. 24, 08.06.1995.

⁵⁹ Barthes, Die Fotografie als Botschaft, S. 25f.

den fotografischen Aufnahmen verstorbenen Menschen, zu jenen Fotos, bei denen ich bei der Analyse an meine eigenen Grenzen stosse. In noch gesteigertem Mass geschieht dies, wenn getötete Kinder abgebildet sind, wie das in zahlreichen Krankenhaus-Fotografien der Fall ist.⁶⁰

Dennoch bieten einige dieser Fotografien mögliche Ansätze für eine Untersuchung, was an Thomas Kerns Aufnahme aus der Leichenhalle im Koševo, publiziert im Mai 1993 im *Du* (Abb. 9), gezeigt werden kann. Die Fotografie weist eine von den anderen Bildern abweichende Perspektive auf, indem der Fotograf einen anderen Blickwinkel einnahm. Das schwarz-weiße Foto zeigt einen dunklen Raum aus der Innenperspektive, in der Bildmitte fällt Licht durch ein geöffnetes hohes Eingangstor, dessen eine Flügeltüre geschlossen bleibt. Der rechte Bildteil sowie die hintere linke Ecke verschwinden im Schwarz. Auf dem gekachelten, schmutzigen Boden sind niedrige Bahren zu erkennen. Was sich unter den darauf gelegten Plastikplanen befindet, entzieht sich dem Blick. An der ebenfalls gekachelten Wand lehnen einige Schaufeln oder Besen, im Türrahmen stehen zwei Männer. Sie tragen beide zivile Kleidung, der eine zudem eine Schiebermütze, der andere eine Art Béret und Handschuhe. Sie wenden dem Kameraobjektiv den Rücken zu und richten ihre Blicke nach draussen.



Abb. 9: *Du* Nr. 5, Mai 1993, S. 38/39.

Der Fotograf befand sich für die Aufnahme im Inneren des Raumes und erfasste mit dem weiten Winkel die plastikbedeckten Toten genauso wie die in den Ecken lauernde Dunkelheit, das durch die Türe hereinfließende Licht und die dort stehenden Zivilisten, die den Blick hinaus zur Strasse wenden. Durch die Kombination von Gegenlichtsituation, Schwarz-Weiss-Ästhetik und Perspektive schaffte Kern ein stilles, in sich ruhendes Bild, das den gewaltsamen Tod und Leben in einem Raum nebeneinanderstellt – er visualisiert die Toten, ohne sie explizit zu zeigen.

⁶⁰ *Stern* Nr. 26, 17.06.1992, S. 24; *News* Nr. 35, 02.09.1993, S. 33; *Stern* Nr. 07, 10.02.1994, S. 16f.; *Stern* Nr. 23, 01.06.1995, S. 148f.

Friedhöfe

Neben den Fotografien aus den Leichenhallen sind Friedhöfe eine indirektere Variante, wie der bosnische Kriegstod ins Bild genommen wurde. Als Motiv stellen Gräber einen festen Bestandteil der Kriegsikonographie dar, und in Anlehnung an die Darstellungstradition der „konventionell-kulturelle[n] Form des christlichen Soldatengrabes“⁶¹ liesse sich gar konstatieren, dass man es mit einem Kriegsbildtypus in Reinform zu tun hat. Motivisch knüpft die Kriegs fotografie aus Bosnien an die aus dem 19. Jahrhundert überlieferte und mit den grossen Kriegen des 20. Jahrhunderts weiterentwickelte Bildtradition an. Bloss handelt es sich bei den abgebildeten Gräbern überwiegend um muslimische Friedhöfe; im Sinne einer Wiedererkennung sind die schlanken, weissen Grabmäler signifikant. Doch abgesehen davon – denn auch christliche Grabstätten werden in den Fotografien gezeigt – verpasste der spezifische Kontext dieses Krieges, der in belagerten Städten wie Sarajevo geführt wurde, diesem Topos eine eigene Prägung: Die Friedhöfe begegnen einem *innerhalb* der urbanen Architektur, von derselben gleichsam gerahmt. Mitten in der Stadt, so suggerieren es viele Fotografien, liegen die improvisierten Friedhöfe mit ihren einfachen Grabmälern, mit den eilig gezimmerten Holzkreuzen (die ja an sich schon „Ikonen“ des Krieges sind). Umgeben von Wohnblocks heben Männer mit ausgemergelten Gesichtern Gräber aus, an denen dann kopftuchtragende Frauen mit ihren Kindern knien und weinen.⁶²

Traditionell eher ausserhalb oder an den Rändern der Stadt gelegen, mussten unter der Belagerung die Friedhöfe behelfsmässig innerhalb der Stadt angelegt werden, damit man sich nicht in freie Schussbahn zu begeben hatte und um den Ausbruch von Seuchen zu verhindern.⁶³ Die Fotografien nehmen diese Besonderheit in den Blick und zeigen die Friedhöfe ganz offensichtlich innerhalb von Wohnanlagen oder in Parks angelegt, auf noch so schmalen Grünflächen drängen sich die Gräber zwischen Häuserblocks, direkt vor deren Eingangstüren oder auf ihren Parkplätzen – die Stadt wird zur letzten Ruhestätte.⁶⁴ Zur Anschauung seien hier lediglich zwei Beispiele angefügt, denen sich zahlreiche weitere zur Seite stellen liessen (Abb. 10 und 11).

⁶¹ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 91.

⁶² *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, S. 14f.; *Weltwoche* Nr. 51, 23.12.1993, S. 3; *Weltwoche* Nr. 07, 17.02.1994, S. 1.

⁶³ Uwe Rada: „Sarajevo Tagebuch“, November 2006.

http://www.uwe-rada.de/projekte/rada_sarajewo_tagebuch.pdf

<http://www.uwe-rada.de/projekte/sarajewo.html> (19.12.2016)

⁶⁴ Spezifisch für Sarajevo vgl. auch die Fotografien des grossen Friedhofs, der in der ehemaligen Olympia-Anlage angelegt wurde, und der in der Berichterstattung mehrfach auftaucht. Hinsichtlich Sujets und Bildgestaltung wurde hier an die Fotografien von Gräberfeldern aus beiden Weltkriegen angeknüpft. Vgl. z. B. *Magazin* Nr. 51, 24.12.1993, S. 26f.



Abb. 10: *Weltwoche* Nr. 06, 11.02.1993, S. 3.



Abb. 11: *Stern* Nr. 03, 14.01.1993, S. 5.

Es ist dieses urbane Setting, das für die Motivgruppe der Gräber als ebenso bildprägend wie irritierend gelten darf. Der Urbizid kehrt das Innere nach Aussen bzw. zeugen die Fotos von einer quasi von innen nach aussen gekehrten/umgestülpten Umkehrung der Topographie. An dieser ins Bild gefassten Verortung könnte für eine Analyse dieser Bilder hypothetisch angesetzt werden.

5.2. Bosniens Brücken

Der Bildtypus von Bosniens Brücken, um den es im Folgenden geht, ist als Unterkategorie der Zerstörung des urbanen Raums und als die Bildsprache der Bosnienkriegsfotos insgesamt prägend zu begreifen, und er wird als Variante von Trümmerbildern analysiert. Zerstörte Brücken traten schon in der Fotografie aus dem Zweiten Weltkrieg als Symbol für Trennung in Erscheinung und spielten im Kontext von Flucht und Vertreibung eine herausragende Rolle.⁶⁵ Als vom Krieg zerstörte Bauwerke setzen sie ein starkes Zeichen.

⁶⁵ Als Beispiel sei hier auf die Glienicker Brücke über die Havel zwischen Berlin und Potsdam hingewiesen, deren Zerstörung 1945 symbolisch für die Teilung Deutschlands sowie Europas stand. Vgl. hierzu Beatrice

Für den Konflikt in Bosnien gehören Brücken als Teil der „Architektur-Ikonographie“ sowohl zum archetypischen Bild der Kriegstradition, sind aber zugleich spezifisch: Zum einen stellen sie ein konkret-pragmatisches, militärisch-strategisches Ziel dar. Darüber hinaus aber sind sie gerade im „Balkan-Kontext“ stark metaphorisch und symbolisch aufgeladen. In jugoslawischer Perspektive gelten die Brücken als völkerverbindend und stehen bisweilen als Zeichen für das friedliche Zusammenleben der verschiedenen Ethnien und religiösen Gemeinschaften, für *bratstvo i jedinstvo*, Brüderlichkeit und Einheit – die Losung, auf die sich der Vielvölkerstaat Jugoslawien während über vier Jahrzehnten berief. Auch stellen die historischen Bauwerke architektonische Zeugnisse mehrerer Jahrhunderte osmanischer Herrschaft dar. Diese „Brücken zum Orient“ wurden im Krieg der 1990er gekappt und die tradierten Verbindungen aus osmanischer, österreich-ungarischer und jugoslawischer Zeit zerstört.

Von der Presse und ihren Bildern wurde diese Form der Zerstörung explizit thematisiert. In den Periodika der 1990er Jahre blättern, stößt man auf zahlreiche Fotos von Brücken, und mit höchster Wahrscheinlichkeit handelt es sich jeweils um einen Beitrag zum Bosnienkrieg. Schnell wird offensichtlich, dass Brücken als Motiv die Bildsprache der damaligen Berichterstattung prägten – und zwar sowohl zerstörte als auch intakte oder provisorische Brücken. Als sehr charakteristische, zumeist im städtischen Raum situierte Bauwerke liegt ihre Verortung innerhalb der Ikonographie der urbanen Architektur auf der Hand.

Die Pressebilder werden daraufhin untersucht, welche bosnischen Brücken wann genau, wozu und vor allem *wie* in den Medien gezeigt wurden. Denn zunächst einmal wird deutlich, dass einige wenige spezifische Brücken dominierten. Deren mediale Präsenz scheint bisweilen so weitreichend, dass einige Darstellungen heute als symbolisch, wenn nicht gar als ikonisch für den Bosnienkrieg überhaupt gelten dürften. Das bedeutet auch, dass sich die Fotografinnen und Fotografen offenbar hauptsächlich bei gewissen Bauten aufhielten bzw. dass man deren Abbildungen in den Medienpublikationen den Vorzug gab. Die verschiedenen Brücken erfuhren dabei jeweils unterschiedliche fotografische Inszenierungen, während bei ihnen allen ihr vielfaches Bedeutungspotenzial sowohl visuell als auch in den Texten stets in den Vordergrund gerückt wurde.

Einleitend zum Kapitel der urbanen Architektur wurden mit Hoffmann einige Blickrichtungen auf Fotografien urbaner Zerstörung erörtert. Dabei wurde deutlich, dass sich die Herkunft der Trümmerfotografie in der fotografischen Praxis deutscher Fotografen kurz nach Kriegsende 1945 verorten lässt. Sie zeichnet sich insbesondere durch einen melancholischen Blick

de Graaf: Die Glienicker Brücke als „Gedächtnisort“ in der historischen Erinnerung, in: Ost-West Europäische Perspektiven 2 (2012), <https://www.owep.de/artikel/493/glienicker-bruecke-als-gedaechtnisort-in-historischen-erinnerung> (17.01.2019)

aus. Mit dieser Form der Visualisierung distanzierte man sich ästhetisch sowohl von der Nazi-Vergangenheit als auch von der *atrocity propaganda* der Alliierten. Hoffmann plädiert dafür, das wehmütige Narrativ deutscher Fotografie der frühen Nachkriegszeit als spezifischen Ausdruck für die Bewältigung des Schocks zu lesen, den die deutsche Niederlage und die Zerstörung deutscher Städte ausgelöst hatten.⁶⁶ Für den Grossteil der Brückenfotografien aus Bosnien ist eine Mischung aus ethnografischem und mitfühlendem Blick zu erwarten. Dabei dient Hoffmanns kategorisierender Ansatz neben der Frage, wann das Brückenmotiv in welcher Form auftaucht, als theoretischer Bezugspunkt, um eine Einordnung des fotografischen Blicks – oder der fotografischen Blicke – auf die bosnischen Brücken zu leisten.

Für den Kontext der Bosnienkriegsberichterstattung sind in Bezug auf Brücken zunächst mehrere Bedeutungsstränge zu nennen. So ging es selbstredend in erster Linie um ganz konkrete Bauwerke, die in der Kriegsregion zu finden waren. Und diese war voll von Brücken, die in der Geschichte bereits ihren grossen Auftritt hatten. So hielt am 28. Juni 1914 auf seiner Rundfahrt durch Sarajevo der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand in seinem Auto unmittelbar bei der Lateinerbrücke an, wo ihn und seine Frau Sophie die tödlichen Kugeln aus Gavrilo Princip's Pistole trafen.⁶⁷ Am Ende desselben Jahrhunderts erlangte eine weitere Brücke der bosnischen Hauptstadt traurige Berühmtheit: Am 5. April 1992 starben auf der Vrbanja Brücke die beiden Studentinnen Olga Sučić und Suada Dilberović, nachdem sie unter den Beschuss von Heckenschützen geraten waren. Im bosniakischen und kroatischen Narrativ ist die Brücke seither mit dem Beginn der

⁶⁶ Im Übrigen stammen nur wenige Fotos vom Kriegsende in Berlin von deutschen Fotografen oder Amateuren: Zum einen hatten die Nazis das Fotografieren von sozialem Chaos am Ende des Krieges sowie der Schäden durch die Bombardierungen aus der Luft verboten. Zum anderen waren kurz nach dem Ende des Krieges viele zuvor geflohene Fotografen noch nicht nach Berlin zurückgekehrt oder den Nazis zum Opfer gefallen. Zudem mussten die Deutschen ihre Kameras der sowjetischen Besatzung abgeben, weshalb fast alle Fotos der deutschen Niederlage von den Alliierten stammen. (Aus demselben Grund stammen auch fast alle Fotos der systematischen Zerstörung Warschaws im November 1944 von Deutschen.)

Laut Hoffmann haben Kulturhistorikerinnen und -historiker diese Fotos jüngst so interpretiert, dass sie die deutsche Verantwortung für die Naziverbrechen leugnen würden. Auch stellt er fest, dass sich die deutsche Fotografie stark von der alliierten unterscheidet, weist jedoch darauf hin, dass die meisten Fotos von deutschen Fotografen geschossen wurden, die aus der Kultur der Weimarer Republik stammten und im Dritten Reich ihre Arbeit hatten niederlegen müssen. Einige Fotografen, die in der Propaganda der Wehrmacht tätig gewesen waren, publizierten nach dem Krieg ihre Arbeiten international (z. B. Gerhard Gronefeld in *Life*). Vgl. Hoffmann, *Gazing at Ruins*, S. 339f.

⁶⁷ Der *Spiegel*-Artikel zum Attentat in Sarajevo „Am Tag, als das Feuer kam“, erzählt von ihrer Umbenennung in „Gavrilo-Princip-Brücke“. Erich Follath: „Am Tag, als das Feuer kam“, in: *Spiegel Online*, 24.09.2013. <http://www.spiegel.de/einestages/attentat-von-sarajevo-1914-franz-ferdinand-und-der-erster-weltkrieg-a-977651.html> (16.01.2019)

Kampfhandlungen in Sarajevo und damit auch mit dem Kriegsausbruch in Bosnien eng verbunden.⁶⁸

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Brücken im Kriegsfall immer auch eine wichtige militärisch-strategische Dimension beinhalten: Ihre Existenz bietet die Möglichkeit für Angriff und Flucht, für Transporte von Kriegs- und Versorgungsmaterial und für Kontrolle. Ihre Zerstörung bedeutet die Vernichtung von militärisch nutzbarer und deshalb bedeutsamer Infrastruktur, die Sicherung von Fronten und das Aufhalten der gegnerischen Kämpfer. In Bosnien wurden Brücken in Kombination mit Geiselnahmen auch eingesetzt, um Druck auszuüben. Weil sie ihre Zerstörung durch einen Luftangriff abwenden wollten, ketteten serbische Soldaten im Mai 1995 zwei gefangengenommene Blauhelme auf einer Brücke der Verbindungsstrasse Sarajevo–Pale an, die ins Visier der NATO geraten war (Abb. 12). Mit der Erpressung durch das Festbinden der Geiseln auf der Brücke liessen sich letztlich einige von den internationalen Truppen angedrohte Luftschläge verhindern.⁶⁹



Abb. 12: *News* Nr. 22, 01.06.1995, S. 44.

Über solche handfesten Bedeutungen von Brücken als kampfstrategische Ziele hinaus darf die These gewagt werden, dass den Brückenbauten – zumindest im südosteuropäischen Raum – eine umfassende, weil ebenso konkrete architektonische und geostrategische wie auch bisweilen stark metaphorisch und symbolisch aufgeladene Bedeutung zukommt. Sie haben eine eigene Semantik: So ist die Brücke als gedankliches Bild untrennbar mit der Region selbst verbunden, denn schon immer habe der Balkan das Bild einer Brücke evoziert, so Maria Todorova. Während der Westen und der Orient stets als unvereinbare, aber in sich vervollständigte, komplette Gegenwelten beschrieben wurden, gilt als zentrale Eigenschaft des Balkans sein Übergangstatus. Er wurde verglichen „mit einer Brücke zwischen Ost und West, zwischen Europa und Asien. [...] Der Balkan

⁶⁸ In Gedenken an den Kriegsausbruch in Sarajevo sowie an die beiden jungen Frauen, die in diesem Narrativ die „ersten Opfer des Krieges“ waren, wurde die Brücke am 3. Dezember 1999 offiziell in *most Suade i Olge* umbenannt. https://de.wikipedia.org/wiki/Most_Suade_i_Olge (18.02.2018)

⁶⁹ Karl Wendl: „Die Geiseln“, in: *News* Nr. 22, 10.06.1995, S. 42-46.

ist also eine Brücke zwischen verschiedenen Entwicklungsstufen, und dies führt zu Etikettierungen wie halbentwickelt, semikolonial, halbzivilisiert, halborientalisch.⁷⁰

Als „Brücke zum Orient“ angesehen, galt der Balkan demnach als gesetzloses Zwischengebiet, das den Orient einerseits vom Westen fernhielt, gleichzeitig aber das Potenzial einer eventuell möglichen Verwestlichung – im Sinne einer Verbindung – enthielt.⁷¹ Hier eröffnet sich zweierlei, worüber sich weiter nachzudenken lohnt: Einerseits fassten die Brückenfotos das kulturelle Erbe insbesondere der osmanischen Epoche auf der Balkanhalbinsel ins Bild und visualisierten dessen Zerstörung klar als Kulturverlust. Der von Todorova beschriebene furchtsame Blick des Westens auf den bedrohlichen Osten scheint in diesen Fotografien also zumindest ansatzweise einem Perspektivenwechsel zu unterliegen: Die architektonischen Hinterlassenschaften aus der „türkischen Ära“ erscheinen darin als Sinnbilder osmanischer Ingenieurskunst, die fragilen Bauwerke verweisen auf Wissen, auf Zivilisation und auf Frieden. In ihrer Verletzlichkeit und gleichzeitigen Widerstandsfähigkeit bilden sie einen Gegenpol zum Krieg und setzen das reiche kulturelle Erbe, das durch den Krieg barbarisch zerstört wird, zu ihm in Kontrast.

Andererseits war auch die mit der Metapher beschriebene gegenseitige Durchdringung von verbindenden und zugleich trennenden Eigenschaften von Brücken für die Bosnienberichterstattung relevant. Der bildliche Ausdruck oszilliert unaufhörlich zwischen Verbindung und Trennung und meint im Grunde immer beides, was in den Brückenfotografien der 1990er Jahre ebenfalls deutlich wird. Sie thematisierten die Zusammengehörigkeit von Städten und der Menschen, die in ihnen wohnten, sowie deren Trennung gleichermassen. Die durch die Zerstörung der Architektur hergestellte räumliche Kluft implizierte schliesslich meist auch eine ethnische Trennung. Aber auch kriegsbedingte Isolation und urbane Einöde als Folgen von Zerstörung liessen sich in Brückenbildern – meist in Kombination mit menschlicher Staffage – einfangen. Man sah dann Betroffene, die vom Rest der Welt abgeschnitten waren, und nahm visuell Anteil an ihrer Not. Gleichzeitig konnte mit Fotos, die Zivilisten beim gefährlichen Überqueren beschädigter oder provisorischer Brücken zeigten, auch ein Eindruck des Überlebenswillens der Menschen transportiert werden: Die Kriegsbedingten liessen sich in ihrem Alltag nicht völlig verhindern und gingen allen Gefahren zum Trotz über die Brücken – und wo diese eingestürzt waren, baute man Provisorien.

⁷⁰ So war der westliche Blick auf den Balkan unter osmanischer Herrschaft von einer latenten Furcht geprägt; zu den Attribuierungen gehörten Verrohung und Rückständigkeit. Vgl. Todorova, *Erfindung des Balkans*, S. 34.

⁷¹ Todorova, *Der Balkan als Analysekategorie*, S. 471; Nicolas Hermann: Rezension. *Die Erfindung des Balkans. Klassiker der Geschichtswissenschaft*, in: *etü HistorikerInnen-Zeitschrift der Universität Zürich*, Ausgabe 2014/II, <http://www.etue.ch/?p=355> (16.01.2018)

Insgesamt grenze der Gebrauch der für die Region vielbemühten Metapher im Grunde an Banale, so Todorova kritisch. Sie stellt klar, dass die ganze Verbindung des Balkans mit dem Bild der Brücke nicht zuletzt mit dem Werk des Schriftstellers und Diplomaten Ivo Andrić verknüpft sei.⁷² Eine Abbildung der in seinem erstmals 1945 veröffentlichten Roman „Na Drini ćuprija“⁷³ im Zentrum stehenden Brücke über die Drina stellt auch im hier untersuchten Quellenkorpus das erste Brückenfoto in der Bosnienkriegsberichterstattung überhaupt dar.

Die Mehmed-Paša-Sokolović-Brücke in Višegrad. Oder: Die Brücke über die Drina

Am 14. Mai 1992 druckte die *Weltwoche* ein schwarz-weißes Foto, in dem drei bewaffnete Männer an einem Flussufer zu sehen sind, den Blick auf das Wasser oder die gegenüberliegende Uferseite gerichtet (Abb. 13). Der unbekannte Fotograf (genannt sind lediglich die Agenturen *Keystone* und *AP*) muss bei der Aufnahme leicht erhöht hinter der Gruppe gestanden haben. Damit nimmt der Betrachter – ähnlich wie in den Gefechtsfotografien als „Schulterblick“ beschrieben – die Perspektive der Soldaten ein. Der gesamte Bildhintergrund ist durchzogen von einer mächtigen steinernen Brücke, von der acht Bögen sowie ein leicht erhöhter Mittelpfeiler sichtbar sind.



Abb. 13: *Weltwoche* Nr. 20, 14. Mai 1992, S. 3.

Selbst wenn es von der Bildunterschrift auf April 1992 datiert wird – auf den ersten Blick mutet das Foto anachronistisch an, gerade so, als stamme es aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs.⁷⁴ Der Eindruck entsteht insbesondere durch die Kombination von schwarz-weißer Bildästhetik mit der Optik der Soldaten. Jedoch „stören“ abgesehen von der Bildunterschrift nicht nur die am

⁷² Todorova, *Erfindung des Balkans*, S. 34.

⁷³ Im Folgenden beziehe ich mich auf eine deutschsprachige Ausgabe: Ivo Andrić: *Die Brücke über die Drina*. Eine Wischegrader Chronik, 11. Aufl., München 1999.

⁷⁴ „Williges Werkzeug des serbischen Präsidenten: Soldaten der Jugoslawischen Volksarmee, Bosnien-Herzegowina, April 1992“, *Weltwoche* Nr. 20, 14. Mai 1992, S. 3.

gegenüberliegenden Ufer sichtbaren Plattenbauten die Logik dieser Lesart. Die Waffenröcke und Helme der beiden Soldaten links verweisen auf die Jugoslawische Volksarmee (JNA), der Soldat rechts mit dem Gewehr im Anschlag trägt die Šajkača, die für die Četnikbewegung charakteristische Kopfbedeckung.⁷⁵ Während selbstredend die JNA im Zweiten Weltkrieg noch gar nicht in dieser Form existierte, waren Titos Partisanen und die Četnici unter Dragoljub Mihajlović (weitestgehend) erbitterte Gegner.⁷⁶ Anders in den 1990er Jahren: Hier stehen zwei Angehörige der JNA sowie ein serbischer oder bosnisch-serbischer „Freiwilliger“ oder „Irregulärer“ nebeneinander an der steinernen Brüstung und richten ihre Gewehrläufe auf die Stadt hinter der Brücke. Passend dazu thematisiert dann auch Wolfgang Libal's Text die seit Anfang Mai 1992 vollzogene Auflösung der JNA, „einst Liebling und Stolz des Partisanenmarschalls Tito“, und beschreibt die zunehmend unüberschaubare Zusammenarbeit von ehemaligen Angehörigen der JNA mit regulären und irregulären Streitkräften v. a. serbischer und teils auch kroatischer Nationalität. Libal prophezeit bereits im Mai 1992: „Dem Herzstück des ehemaligen Jugoslawiens [sic] droht das permanente Chaos.“⁷⁷

Zivile Personen sind keine im Bild. Stattdessen dominiert das imposante Bauwerk. Dieses erübrigte wohl auch in den Augen der *Weltwoche*-Redaktion einen Hinweis darauf, wo genau man sich befindet – leicht und offensichtlich lassen sich die berühmte Brücke und die sie umgebende Topographie identifizieren. Die drei Soldaten stehen am linken Drinaufer, den Blick flussabwärts gewandt, die Grenze zu Serbien unmittelbar in ihrem Rücken, während vor ihnen das bosnische Višegrad liegt, eine Stadt mit jahrhundertalter, ethnisch gemischter Vergangenheit. Spätestens seit ihr Ivo Andrić mit seinem berühmten und in viele Sprachen übersetzten Roman ein Denkmal setzte, ist der Stadt und ihrer Brücke eine weitreichende symbolische und (literatur-)historische Bedeutungsdimension nicht mehr abzuspüren.

Die Mehmed-Paša-Sokolović-Brücke (*Most Mehmed paše Sokolovića*) wurde im 16. Jahrhundert⁷⁸ unter der Bauherrschaft des aus dem ostbosnischen Sokolovići stammenden und als zehnjähriger Junge in die Knabenlese nach Konstantinopel entführten Janitscharen-

⁷⁵ Vgl. Kapitel 3 *Ikonographie der Kriegsführung* und <https://de.wikipedia.org/wiki/%C5%A0ajka%C4%8Da> (29.03.2017)

⁷⁶ Der Zweite Weltkrieg auf dem Gebiet der späteren SFRJ zeichnet sich u. a. durch eine Vielzahl von Fronten aus, die mehrfach wechselten. So kollaborierten auch die königstreuen Četnici im Kampf gegen die Partisanen und die Ustaša teilweise mit den Besatzungsmächten. Einschlägig zu Jugoslawien im Zweiten Weltkrieg ist Jozo Tomasević: *War and revolution in Yugoslavia, 1941–1945: Occupation and Collaboration*, Stanford 2001.

⁷⁷ Wolfgang Libal: „Das ruhmlose Ende von Titos ruhmvoller Volksarmee“, in: *Weltwoche* Nr. 20, 14. Mai 1992, S. 3.

⁷⁸ Während Andrićs Roman die Fertigstellung des Baus nach fünf Jahren auf das Jahr 1571 datiert, nennen Internetquellen eine Bauzeit von 1571 bis 1577/78. Vgl. Andrić, *Brücke über die Drina*, S. 83; [https://de.wikipedia.org/wiki/Drinabr%C3%BCcke_\(Vi%C5%A1egrad\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Drinabr%C3%BCcke_(Vi%C5%A1egrad)) (16.01.2018)

Grosswesirs Sokollu Mehmed Pascha erbaut.⁷⁹ Sie ist 180 Meter lang und 6 Meter breit – „ausser in der Mitte, wo sie sich zu zwei völlig gleichen Terrassen zu beiden Seiten der Fahrbahn erweitert und so doppelte Breite erhält. Dieser Teil der Brücke heisst die Kapija, das Tor. [...] Die Kapija ist der wichtigste Teil der Brücke, so wie die Brücke der wichtigste Teil der Stadt ist.“⁸⁰ Auf dem *Weltwoche*-Foto ist die Kapija gut zu erkennen: Die auf ihr angebrachte, schmale, hohe Steintafel mit dem Segensspruch und der Huldigung Mehmed Paschas ragt bis zum oberen Bildrand. Die Brücke spannt sich in insgesamt elf Bögen über den Fluss und ist zur Zeit ihrer Errichtung „der einzige ständige und sichere Übergang am ganzen mittleren und oberen Lauf der Drina und die unentbehrliche Spange auf dem Wege, der Bosnien mit Serbien und, über Serbien hinaus, auch mit den übrigen Teilen des Türkischen Reiches bis nach Stambul verbindet.“⁸¹ Dem Bauwerk kam demnach als Verkehrsweg eine ganz praktische Bedeutung zu, die sich auf die Entwicklung und Geschichte der Stadt entscheidend auswirken sollte: „Die Stadt lebte von der Brücke und wuchs aus ihr wie aus ihrer unzerstörbaren Wurzel.“⁸² In der Tat wurde die Brücke, nachdem sie mehr als drei Jahrhunderte unbeschädigt überstanden hatte, erstmals im Ersten Weltkrieg demoliert; die abziehende österreich-ungarische Armee sprengte drei Brückenbögen in die Luft. Auch im Zweiten Weltkrieg und schliesslich im Bosnienkrieg nahm die Brücke dann Schaden, jedoch blieb ihr originaler Bau zu weiten Teilen erhalten.⁸³

Die stoisch anmutende Inszenierung der Brücke in dem *Weltwoche*-Foto mit den drei der Kamera den Rücken zuwendenden Soldaten vermittelt weniger den Eindruck, „eine ganze Geschichte in dem Bild eines Moments“ einzufangen, was Cartier-Bresson für die Pressefotografie des beginnenden 20. Jahrhunderts als den „entscheidenden Augenblick“ bezeichnet hat.⁸⁴ In Anlehnung an Bernd Stiegler's Untersuchung von Alexander Gardners Fotografien aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg der 1860er Jahre lässt sich vielmehr die Behauptung aufstellen, dass sich in dem Motiv der Brücke eine Darstellung von *Dauer* findet. Stiegler hält für Gardners Fotografien von der Schlacht am Fluss Antietam, in denen Brücken ein beliebtes Motiv sind, fest, dass es Gardner weniger um die Aktualität, als um einen „bildmässigen“ Charakter der Fotografie und um die Schönheit des Bildes ging. Im Eigentlichen drehte sich Gardners Bildprogramm um die Darstellung historischer Orte und ihre Verwandlung in Erinnerungsorte. Dies aber „weniger im Sinne einer Dokumentation eines präzisen historischen Augenblicks, sondern als bereits Geschichte gewordener und zugleich Geschichte prägender Ort“.⁸⁵ Der hier von Stiegler

⁷⁹ „Mehmed Paša Sokolović Bridge in Višegrad“, <http://whc.unesco.org/en/list/1260> (16.01.2018)

⁸⁰ Andrić, *Brücke über die Drina*, S. 7 und S. 15.

⁸¹ Ebd., S. 6.

⁸² Ebd.

⁸³ [https://de.wikipedia.org/wiki/Drinabr%C3%BCcke_\(Vi%C5%A1egrad\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Drinabr%C3%BCcke_(Vi%C5%A1egrad)) (16.01.2018)

⁸⁴ Vgl. Stiegler, *Fotografie und Bürgerkrieg*, S. 49.

⁸⁵ Ebd.

formulierte Gegensatz zwischen historischem Ereignis und historischem Erinnerungsort und seine Niederschlagung in der Bildgestaltung ist für die Überlegungen zu den bosnischen Brücken zweifach anschlussfähig. Erstens wird hier nochmals deutlich, wie bewusst gewisse Fotografen mit dem Brückenmotiv an eine kunstgeschichtliche bzw. malerische Darstellungsästhetik anknüpfen. Zweitens wird die Herausarbeitung der verschiedenen Bedeutungs- und Symbolschichten noch weiter zeigen, wie stark sich damit ein Eindruck von weit zurückreichender Geschichte evozieren liess.

Für das Drina-Brückenfoto bleibt festzuhalten, dass es die Vergangenheit unmittelbar in den Fokus rückt und eine Überzeitlichkeit konstruiert, die es direkt mit der Gegenwart zu verknüpfen scheint. Diese – fast architektonisch lineare – Verbindung zwischen Geschichte und Gegenwart stellt auch ein Artikel her, der am 2. Oktober 1992 anlässlich des hundertsten Geburtstags von Ivo Andrić im österreichischen *Falter* erschien.⁸⁶ Hier fand der am 9. Oktober 1892 in Travnik geborene und im März 1975 in Belgrad verstorbene Literaturnobelpreisträger selber einen Platz in der illustrierten Presse (Abb. 14): In einer schwarz-weißen Fotografie steht er als lächelnder älterer Herr mit markanter Hornbrille und in einen langen Mantel gehüllt an einem Geländer. In seinem Nacken unterteilt die Brücke das Foto in der Waagerechten in einen oberen Teil, ein mit Grasbüscheln bewachsener Abhang am anderen Ufer, und einen unteren Teil, der komplett von Wasser und den fünf Bögen der Brücke ausgefüllt ist. Die Tafel auf der Kapija befindet sich auf Andrićs Kopfhöhe und ragt senkrecht in die Höhe. Wie bei den drei Soldaten ist auch Andrićs Blick flussabwärts, in Richtung der Strömung gewandt, doch steht der Schriftsteller auf der gegenüberliegenden Flussseite, auf der Seite der Stadt.

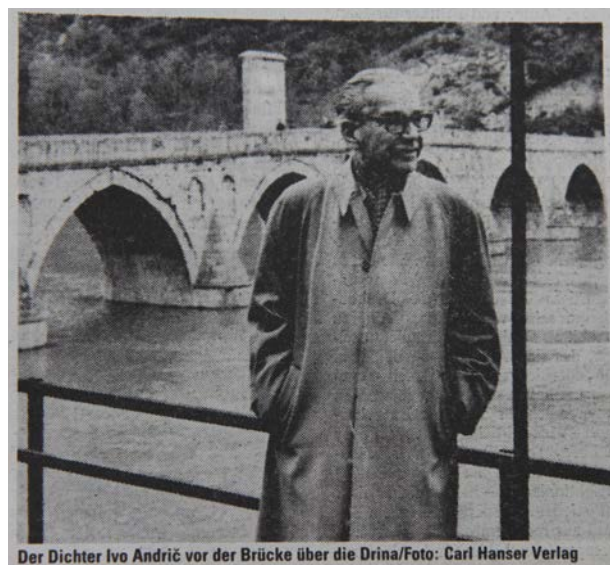


Abb. 14: *Falter* Nr. 40, 02.10.1992, S. 29.

⁸⁶ Ivan Ivanji: „Der Dichter der finsternen Provinz. Portrait zum 100. Geburtstag von Ivo Andrić“, in: *Falter* Nr. 40, 02.10.1992, S. 29-31.

Die historische Fotografie, als deren Quelle einzig der *Carl Hanser Verlag* genannt ist, dürfte gemessen an Andrićs Aussehen und Alter aus den 1960er Jahren stammen. In jedem Fall aber wurde sie in einer Zeit aufgenommen, als Titos Jugoslawien noch existierte. In seinem Artikel erinnert sich der *Falter*-Autor Ivan Ivanji nicht nur an seine persönlichen Begegnungen mit Andrić im jugoslawischen Schriftstellerverband, sondern er stellt auch eine Wiederholung der Geschichte fest, wenn er auf den Abschnitt aus Andrićs *Drina*-Roman verweist, der die Pfählung eines Mannes bei lebendigem Leib beschreibt: „Menschen, wie sie Andrić als Henker und Pfähler beschrieb, morden und foltern jetzt in Bosnien.“⁸⁷

Die von Ivanji formulierte Analogie lag im Herbst 1992 zweifelsohne nahe; der Krieg hatte das Drina-Tal erreicht, seit dem Frühjahr erfolgten militärische Angriffe und „ethnische Säuberungen“, in Višegrad von der JNA und den paramilitärischen „Weissen Adlern“ sowie weiteren serbischen Einheiten durchgeführt. Sie hatten die Stadt zu einer weitgehend bosnisch-serbischen gemacht.⁸⁸ In der zeitgenössischen Berichterstattung finden sich über die Gräueltaten kaum Informationen, aber in den Jahren danach und im Kontext der Arbeit des ICTY geriet die alte Brücke wieder in die Presse. Es häuften sich Zeugenberichte, denen zufolge 1992 bosniakische Einwohnerinnen und Einwohner Višegrads grausam ermordet worden waren, die Mehrheit auf oder in der Nähe der Brücke über die Drina, viele warf man in den Fluss.⁸⁹

Seit dem Jahr 2007 steht die Brücke über die Drina auf der Liste des Weltkulturerbes der UNESCO. Die Organisation der Vereinten Nationen verknüpft ihre Sicht auf die Brücke aber nicht offiziell mit den Kriegsereignissen der 1990er Jahre, sondern mit ihrer jahrhundertalten Geschichte und dem von Todorova beschriebenen Balkan-Narrativ: „Located in a position of geostrategic importance, the bridge bears witness to important cultural exchanges between the Balkans, the Ottoman Empire and the Mediterranean world, between Christianity and Islam, through the long course of history.“⁹⁰

⁸⁷ Ebd., S. 31.

⁸⁸ Vgl. ICTY Press Release: „Milan Lukić and Sredoje Lukić Convicted of War Crimes in Višegrad“, 20.07.2009, <http://www.icty.org/en/press/milan-luki%C4%87-and-sredoje-luki%C4%87-convicted-war-crimes-vi%C5%A1egrad> (20.01.2018); „UN-Tribunal bestätigt Kriegsverbrecher-Urteil gegen Milizenführer Lukic“, in: *Der Tagesspiegel*, 04.12.2012, <http://www.tagesspiegel.de/politik/den-haag-un-tribunal-bestaetigt-kriegsverbrecher-urteil-gegen-milizenfuehrer-lukic/7477218.html> (20.01.2018)

⁸⁹ Jährlich kommen zum Gedenken an die Toten Hunderte von Menschen, meist Angehörige der Opfer, auf der Višegrader Brücke zusammen. Vgl. Adelheid Wölfl: „Das Wasser hat sie mitgenommen“, in: *Frankfurter Rundschau*, 26.06.2017, <http://www.fr.de/politik/bosnien-herzegovina-das-wasser-hat-sie-mitgenommen-a-1302254> (20.01.2018); „Visegrad – eine ‚ethnisch gesäuberte‘ Stadt“, in: *NZZ Online*, 19.05.2014, <https://www.nzz.ch/visegrad--eine-ethnisch-gesaeberte-stadt-1.18305512> (20.01.2018); Martin Woker: „Abgründe hinter renovierten Fassaden in Ostbosnien“, in: *NZZ Online*, 11.07.2008, <https://www.nzz.ch/abgruende-hinter-renovierten-fassaden-in-ostbosnien-1.781166> (20.01.2018); ICTY Press Release „Milan Lukić and Sredoje Lukić Convicted of War Crimes in Višegrad“, 20.07.2009, <http://www.icty.org/en/press/milan-luki%C4%87-and-sredoje-luki%C4%87-convicted-war-crimes-vi%C5%A1egrad> (20.01.2018).

⁹⁰ „Mehmed Paša Sokolović Bridge in Višegrad“ <http://whc.unesco.org/en/list/1260> (16.01.2018)

Stari Most: Brücke über die Neretva

Eine auf vergleichbare Weise kulturellen Austausch und die Verbindung zwischen Ost und West betonende Bedeutung kommt der Alten Brücke, der Stari Most von Mostar zu. Die Stadt hatte sich unter osmanischer Herrschaft zu einem Handelszentrum mit verkehrsstrategischer Bedeutung entwickelt. Im 16. Jahrhundert entwarf der türkische Architekt Hairuddin die Brücke, die Most, die der Stadt ihren Namen gab, über die Neretva. Nach neun Jahren Bauzeit war sie 1566 fertiggestellt. Als „steinerner Halbmond“, 28 Meter weit, 4 Meter breit und am höchsten Punkt 19 Meter hoch, galt sie als ein Meisterwerk der damaligen Baukunst.⁹¹ Sie verband seither die beiden Flussufer der Neretva – und überdauerte bis zum 9. November 1993.⁹²

In den illustrierten Pressebeiträgen zu Bosnien begegnet uns die Stari Most erstmals im September 1993.⁹³ In der Folge avancierte sie zu dem in der Bosnienkriegsberichterstattung wohl mit Abstand am häufigsten abgebildeten Bauwerk überhaupt. In seiner Ausgabe vom 6. September 1993 zeigte der *Spiegel* die Alte Brücke bereits schwer beschädigt (Abb. 15). In dem schwarz-weißen Foto schwebt, vor dem Hintergrund eines mit niedrigen Büschen bewachsenen Abhangs sowie einiger Häuser, der Brückenbogen gleichsam durch die Horizontale. Seine Enden sind jeweils nicht im Bild. Die Seitenmauern sind behangen mit aneinandergebundenen Autoreifen in verschiedenen Grössen, im Stein der seitlichen Brüstung klaffen zwei grosse Löcher. Die gesamte Brücke ist überdeckt von einer wirren Dachkonstruktion aus Stangen, Platten und Wellblech. Vereinzelt pendeln die Stangen oder Stöcke wie fallende Zweige in den leeren Raum unterhalb des Bogens. Auf dessen höchstem Punkt ist eine helle Fahne angebracht, die möglicherweise das von März 1992 bis 1998 verwendete Wappen Bosnien-Herzegowinas trägt.⁹⁴ Schemenhaft sind auf der Brücke vier Gestalten sichtbar, die den Bau alle von links nach rechts zu überqueren scheinen.

⁹¹ „Die Zerstörung der Brücke von Mostar“, in: *NZZ Online*, 08.11.2013, <https://www.nzz.ch/international/das-historische-bild/die-zerstoerung-der-bruecke-von-mostar-1.18182218> (20.01.2018).

⁹² Mustafa Imamović: Bosnien-Herzegowina bis 1918, in: Melčić, *Der Jugoslawien-Krieg*, S. 67-88, hier S. 76.

⁹³ Einzig die *News* hatte bereits Ende Juli 1993 eine Postkartenansicht von Brücke und Altstadt Mostars gedruckt – allerdings positionierte man das sehr kleine Foto spiegelverkehrt und illustrierte damit einen Artikel über Sarajevo (samt falscher Zuordnung in der Bildunterschrift). Vgl. *News* Nr. 30, 29.07.1993, S. 30.

⁹⁴ Darauf deutet zumindest die knapp erkennbare dunkle und von einer hellen Diagonale durchzogene Fläche in Wappenschildform hin. Diese Interpretation scheint auch vor dem Hintergrund plausibel, als dass man mit der bosnischen Lilienflagge bosniakisches Territorium markierte. Darauf, dass hierzu auch die Brücke zählte, wird im Folgenden noch eingegangen.

Siehe zum Wappen https://de.wikipedia.org/wiki/Wappen_von_Bosnien_und_Herzegowina (22.01.2018)

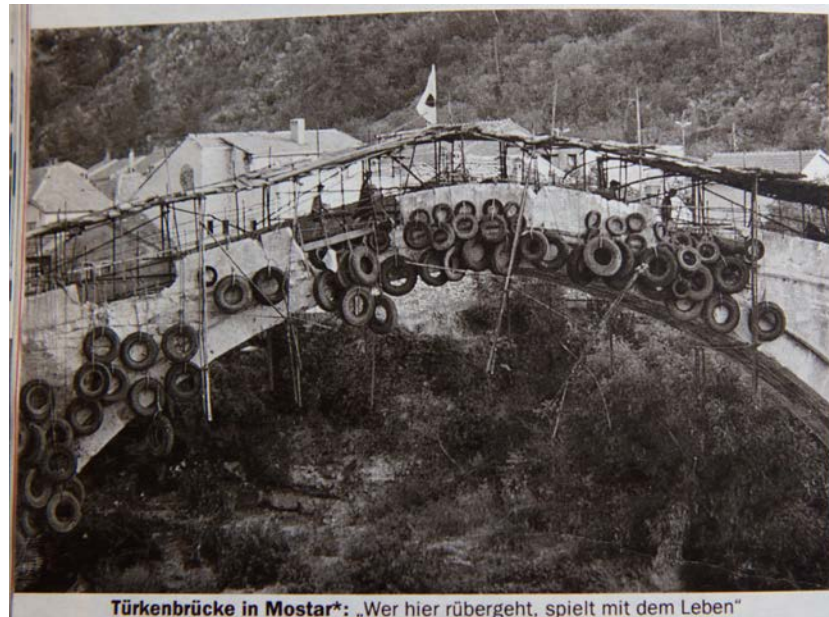


Abb. 15: *Spiegel* Nr. 36, 06.09.1993, S. 162.

Das Foto, von dem wir nicht wissen, wer es geschossen hat, begleitete einen Bericht des *Spiegel*-Redakteurs Roland Schleicher über die Zustände in Mostar.⁹⁵ Den Kontext bildet ein UN-Hilfskonvoi, der im August 1993 von Medjugorje nach Mostar kam, um der dort eingekesselten muslimischen Bevölkerung Nahrungsmittel und Medikamente zu bringen.

Ursprünglich war die in der südlichen Herzegowina gelegene Stadt Zankapfel aller drei kriegführenden Parteien gewesen: Als militärischer Stützpunkt der JNA befanden sich in Mostar und Umgebung Kasernen sowie Einrichtungen der Luftwaffe und Rüstungsindustrie. Ein serbischer Grossangriff erfolgte im April 1992, doch bereits im Juni wurden die serbischen Truppen von der Allianz aus bosniakischen und kroatischen Einheiten zurückgedrängt. Sie beschossen die Stadt, die von den Kämpfen bereits zu einem grossen Teil zerstört war, weiterhin von den umliegenden Bergen aus. Als das bosniakisch-kroatische Bündnis 1993 zerbrach,⁹⁶ war die Stadt faktisch geteilt: Die muslimische Bevölkerung, rund 55'000 Menschen, am linken Flussufer im Ostteil der Stadt, die bosnischen Kroaten im Westteil.⁹⁷ Unter der Blockade litt insbesondere die muslimische Zivilbevölkerung, deren Stadtteil bis im Sommer 1993 kaum erreichbar war⁹⁸ –

⁹⁵ Roland Schleicher: „Wir sind für immer verloren“, in: *Spiegel* Nr. 36, 06.09.1993, S. 160-162.

⁹⁶ Zum einen aufgrund des militärisch-politischen Kurses von Mate Boban (er machte keinen Hehl aus kroatischen Sezessionsplänen) und dem „Parlament“ der bosnischen Kroaten, die Mostar zur Hauptstadt der „Herceg-Bosna“ ernannten. Zum anderen kamen Ende 1992 Tausende muslimischer Flüchtlinge aus Ostbosnien nach Mostar, die im Ostteil der Stadt untergebracht wurden. Diese Masse an Menschen verschob die ethnischen Relationen. Auch wurde in Ostmostar das 4. Korps der ARBiH, der entstehenden Armee der Republik Bosnien-Herzegowina, gegründet, was die Spannungen zusätzlich verstärkte. Vgl., auch zu weiteren Hintergründen des „Krieges im Kriege“ sowie zu seinem Verlauf, Željko Ivanković, Dunja Melčić: Der bosniakisch-kroatische „Krieg im Kriege“, in: Melčić, Der Jugoslawien-Krieg, S. 415-438, hier S. 425f.; sowie die Einleitung dieser Arbeit.

⁹⁷ Ebd., S. 426.

⁹⁸ Vgl. Karl Wendl: „UNO als Geisel: Die Moslems von Mostar klammern sich verzweifelt an die Blauhelme“, in: *News* Nr. 35, 02.09.1993, S. 32-34, hier S. 32.

was auch das Ausbleiben ausführlicher Medienberichterstattung bis dahin ansatzweise zu erklären vermag. Dies zumindest änderte sich in besagtem August, denn einige Journalistinnen und Fotografen begleiteten den Hilfskonvoi der UNO. Ihre daraufhin publizierten Artikel lesen sich mit grosser Beklemmung: Die Stadt war in schrecklichem Zustand, es fehlte den Menschen nicht nur an sauberem Wasser und Nahrung, sondern auch die medizinische Versorgung war katastrophal und die Kindersterblichkeit aufgrund von nicht zu behandelnden Krankheiten und Kriegsverletzungen alarmierend. Der Konvoi konnte dann auch nicht ohne weiteres wieder aus Mostar aufbrechen, nachdem die Güter abgeladen waren: Mit der Forderung nach militärischem Schutz durch die UNO blockierten die verzweifelten Menschen demonstrierend die Lastwagen.⁹⁹ Mostar bleibe im „Würgegriff“ der Kroaten, solange in Zentralbosnien moslemische Truppen kroatische Stellungen angreifen; „in diesem Krieg sind die Opfer auch immer Täter“, resümierte im *Spiegel* Roland Schleicher.¹⁰⁰

Wer über die Mostarer Brücke gehe, so die Bildunterschrift zum Brückenbild (Abb. 15), „spielt mit dem Leben“.¹⁰¹ Wie damals beim *Spiegel* üblich, handelt es sich um ein dem Artikel entnommenes Zitat, in diesem Fall den Ausspruch des Arztes Senad Čerić, der vom Leben und Sterben in der kriegsgeschundenen Stadt erzählt. Warum aber die Menschen dieses Risiko auf sich nahmen und die vom *Spiegel* flapsig als „Türkenbrücke“ bezeichnete Brücke überhaupt betraten, erschliesst sich nicht aus dem Foto, sondern aus dem Text: „Für die Eingeschlossenen ist [...] die Suche nach Flüssigkeit die wichtigste und gefährlichste Aufgabe des Tages. Der einzige Weg zum Brunnen führt über die alte Türkenbrücke. [...] Keine hundert Meter trennen die Wasserträger auf der Brücke von den kroatischen Truppen. [...] Immer wieder kommen Menschen beim Wasserholen um.“¹⁰²

⁹⁹ Am Ende habe der politische Direktor der Blauhelme im ehemaligen Jugoslawien nach mehrstündigen Verhandlungen mit den Leuten einen Kompromiss erreicht: „Alle Journalisten sowie die privaten UN-Mitarbeiter, also die LKW-Fahrer, dürfen den moslemischen Teil Mostars verlassen. Zurückbleiben müssen nur die UN-Soldaten. Rund 60 Mann mit Panzerwagen.“ Karl Wendl: „UNO als Geisel: Die Moslems von Mostar klammern sich verzweifelt an die Blauhelme“, in: *News* Nr. 35, 02.09.1993, S. 32-34, hier S. 34.

¹⁰⁰ Roland Schleicher: „Wir sind für immer verloren“, in: *Spiegel* Nr. 36, 06.09.1993, S. 160-162, hier S. 162. Wie brutal die Vertreibungen der muslimischen Bevölkerung durch die bosnischen Kroaten vorstättengingen, schildert ein Pressebericht des ICTY: „In relation to Mostar, the Chamber found that during the evictions of Bosnian Muslims from West Mostar (which was claimed by the Croats) to East Mostar, HVO soldiers exercised ‚extreme violence‘. The Muslims were awakened in the middle of the night or early in the morning, beaten and forced out of their homes, often in their pyjamas. Many women, including one 16-year-old girl, were raped by HVO soldiers. Between June 1993 and April 1994, the HVO laid siege to East Mostar. Muslim population living there was subject to ‚intensive and constant‘ shelling which left many civilians dead or wounded.“ ICTY Press Release: „Six Senior Herceg-Bosna Officials Convicted“, 29.05.2013, <http://www.icty.org/en/press/six-senior-herceg-bosna-officials-convicted> (25.01.2018)

¹⁰¹ Roland Schleicher: „Wir sind für immer verloren“, in: *Spiegel* Nr. 36, 06.09.1993, S. 160-162, hier S. 162.

¹⁰² Ebd.

Ein wohl etwa zeitgleich aufgenommenes und nur vier Tage vor der *Spiegel*-Ausgabe in der *News* publiziertes Foto zeigt die Alte Brücke ebenfalls von Norden her in Flussrichtung blickend (Abb. 16). Während beim *Spiegel*-Foto der Standort des Fotografen zum Zeitpunkt der Aufnahme eher auf der östlichen Flussseite zu vermuten ist, lässt sich hier deutlich erkennen, dass sich die Kamera auf der Westseite der Neretva befunden haben muss. In dem in blassen Farben gehaltenen Foto kontrastieren die schwarzen Reifen sowie die russig angeschwärzte Unterseite des Brückenbogens den hellen Stein, aus dem Brücke und sie umgebende Bauten bestehen. Auf der linken Seite kauern sich die ausgehöhlten Überreste der sichtlich in osmanischer Tradition erhaltenen Gebäude der Ostseite auf die historischen Ufermauern. Von der gegenüberliegenden Seite ist nicht mehr als ein Teil der alten Steinkonstruktion zu erkennen, der Rest ist vom Bildrand abgeschnitten. Auf der Brücke ist wieder mindestens ein dunkler Schatten einer Person erkennbar. Eine zweite Person bewegt sich in einem farblich herausstechenden, helltürkisenen Shirt unter der Dachkonstruktion hindurch gerade über den Mittelteil der Brücke.



Abb. 16: *News* Nr. 35, 02.09.1993, S. 32.

Dass der gefährliche Gang über die Neretva aufgrund der Trinkwasserquelle auf der Westseite für das tägliche Überleben zumindest für die Menschen der Ostseite unvermeidbar war, haben wir bereits erfahren. Die Bildunterschrift der *News* fügte an: „Es gibt nur mehr eine Brücke über die Neretva: die historische Steinbrücke, das Wahrzeichen der Stadt.“¹⁰³ Offenbar handelte es sich im

¹⁰³ Auch in seinem Artikel weist Wendl darauf hin, dass bereits bei den Kämpfen 1992 gegen serbische Truppen ein Grossteil von Mostar zerstört und alle Brücken über die Neretva zerbombt worden waren. Vgl. Karl Wendl: „UNO als Geisel: Die Moslems von Mostar klammern sich verzweifelt an die Blauhelme“, in: *News* Nr. 35, 02.09.1993, S. 32-34, hier S. 32.

Die anderen zerstörten oder behelfsmässig wiederaufgebauten Brücken Mostars (u. a. wurden, nachdem Bosnien 1878 unter österreich-ungarische Herrschaft kam, drei weitere Brücken über die Neretva gebaut) spielten in der Berichterstattung eine untergeordnete Rolle. Zu sehen waren sie nur in wenigen Beiträgen. Vgl. *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 117; *Focus* Nr. 20, 17.05.1993, S. 153; *Sonntagsblick*, 28.11.1993, S. 8; *Magazin* Nr. 41, 15.10.1994, S. 18f.

Herbst 1993 bei der Alten Brücke um die allerletzte Möglichkeit, auf die andere Flussseite zu gelangen. Nicht nur für das Verständnis ihrer tatsächlichen zeitgenössischen Bedeutung für die Menschen, sondern auch für das Einordnen der starken visuellen Hervorhebung der Symbolik der Brücke durch die Medien scheint diese Information zentral.

Der in den bisher beschriebenen Bildern gezeigte Blick auf die stark beschädigte, von der baufälligen Konstruktion überdachte Brücke begegnete den Medienkonsumierenden bis zum Jahresende 1993. In den Berichten über die in der Stadt an der Neretva tobenden Kämpfe zwischen bosniakischen und kroatischen Einheiten war sie das Hauptmotiv. So zeigte auch der *Stern* im November 1993 das Ausmass der Beschädigungen in einer farbigen Fotografie von *Stern*-Fotograf Andree Kaiser, ungewöhnlich durch ihre hochkantige Ausrichtung, deren oberes Drittel der Bogen durchzieht (Abb. 17).



Abb. 17: *Stern* Nr. 47, 18.11.1993, S. 196.

Und auch die *News* publizierte in ihrer Weihnachtsausgabe in einem doppelseitigen Jahresrückblick eine Ansicht der Stari Most in Farbe (Abb. 18): Die nur noch knapp intakte Brücke bzw. ihr im Raum schwebender, zerklüfteter Bogen, die hängenden Reifen und Stangen, die weisse Fahne am höchsten Punkt. Im Hintergrund, am Fusse einer steilen Bergwand, die die Topographie der in einem Tal gelegenen Stadt antönt, Häuser in Blassorange mit klaffenden, kaputten Dachstühlen.

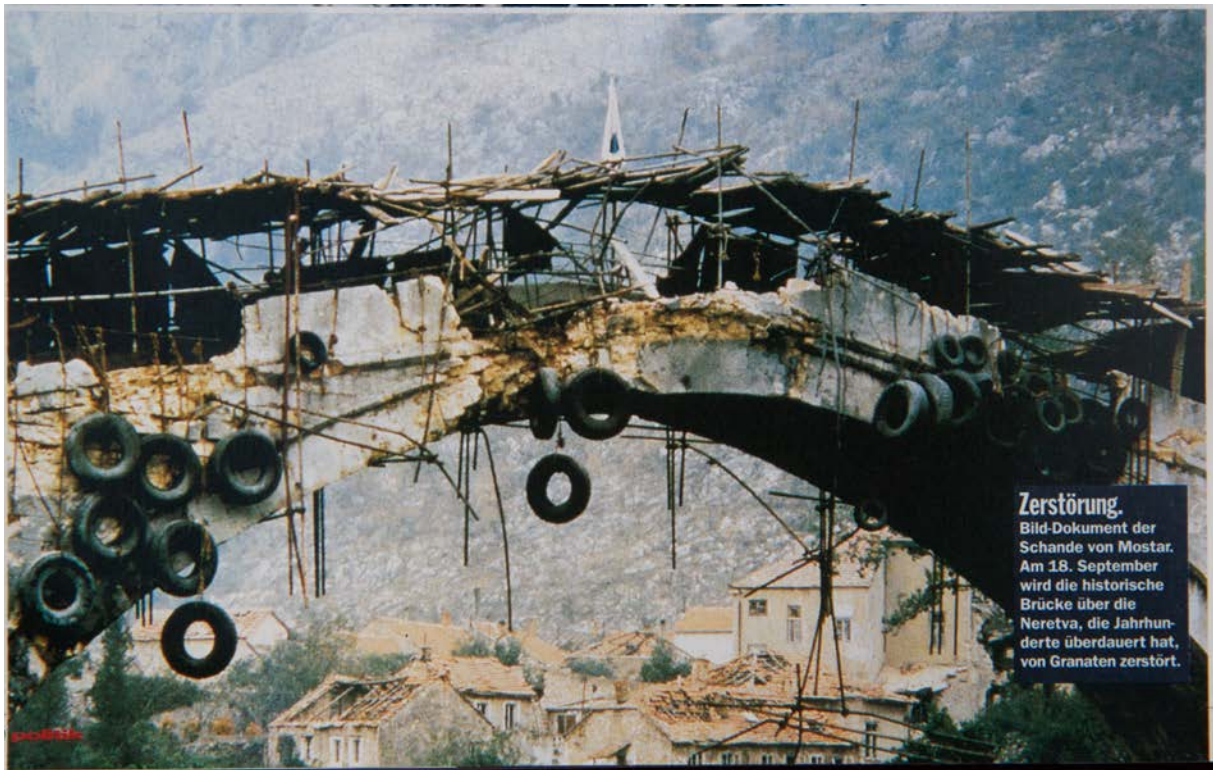


Abb. 18: *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 40.

Die fast schon vertraute Ansicht erfolgte in beiden Fotos von der Südseite aus, unterscheidet sich aber ansonsten kaum von den anderen. Insbesondere die *News*-Version vom Dezember 1993 sieht der im September im *Spiegel* veröffentlichten sehr ähnlich. Jedoch fallen hier die schwarzen Decken ins Auge, die zwischen Brüstung und Dachkonstruktion aufgehängt wurden, und die den Menschen beim Überqueren der Brücke Deckung bieten sollten. Im Übrigen verraten die Bilder wenig über dieses Überqueren selbst: Wir sehen die Brücke vom Ufer aus, blicken aus Entfernung auf sie, fast schon deckt sich der Blick des Betrachters – bzw. die Kameraperspektive – mit der Perspektive der Scharfschützen, die hier die Menschen ins Visier nahmen.

Einzig in besagtem Jahresrückblick in der *News* findet sich eine Fotografie, die uns mitnimmt auf die Brücke (Abb. 19). Darin kommt uns unter dem wenig Vertrauen erweckenden, losen Bretterdach und inmitten des Stangengewirrs eine Frau entgegen. In gebückter Haltung eilt sie über die für die Architektur des Brückenbogens charakteristischen Stufen, die übersät sind von herumliegenden Stangen, Brettern, Reifen, Schutt. Die Frau trägt ein gemustertes Kleid und offene Schuhe, in der linken Hand hält sie eine Tasche, der rechte Arm schwingt in der Bewegungsunschärfe vor dem Körper. Im Hintergrund stehen die sandfarbenen Altstadt Häuser in gleissendem Sonnenlicht.



Abb. 19: *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 41.

Diese Frau ist nicht bewaffnet, sie führt keinen Krieg, sondern versucht vielmehr, ihm zu entkommen. Sie ist buchstäblich zwischen die Fronten geraten, wohin sich auch ein Fotograf, dessen Namen wir leider nicht erfahren, freiwillig begeben hat; er muss bei der Aufnahme ziemlich genau in der Mitte, auf dem höchsten Punkt des Brückenbogens gestanden haben, vor ihm und hinter ihm senken sich die Stufen in Richtung der beiden Ufer. „Treibjagd“, titelt die Bildunterschrift. „Unter dem Dauerfeuer der feindlichen Artillerie. In Mostar sterben täglich Dutzende unschuldiger Zivilisten. Bilder, die unter Todesgefahr geschossen wurden. Bilder, die aufrütteln sollen.“¹⁰⁴

Im Jahresrückblick der *News* vom Dezember 1993 warf man einen allerletzten Blick auf den zerstörten Bau. Denn zu diesem Zeitpunkt existierte die Brücke von Mostar bereits nicht mehr: Am 9. November 1993 war die Stari Most, diese letzte Verbindung zwischen den Stadtteilen Mostars, nach mehrstündigem gezieltem Beschuss durch Granaten aus dem kroatischen Westmostar in sich zusammengebrochen.¹⁰⁵ In seinem Jahresrückblick präsentierte der *Stern* auf fast einer ganzen Doppelseite unter dem Titel „Das Ende einer Brücke“ ein Arrangement aus neun kleinformatigen, symmetrisch angeordneten Bildern (Abb. 20).¹⁰⁶ Aufgenommen vom rechten Ufer aus fällt der Blick aus einiger Entfernung auf die Brücke, den sie einrahmenden Stadtteil, den Fluss und den sich im Hintergrund in der Diagonale erhebenden Gebirgszug. Die neun nummerierten Sequenzen zeigen schrittweise das Zusammenbrechen der Stari Most, vom bereits zerstörten Bau über den unter Beschuss aufsteigenden Rauch bis zum Herabbrechen der Brückenteile. Im letzten Rechteck hat sich der Qualm verzogen und macht die nunmehr zwischen den Pfeilern klaffende Lücke sichtbar.

¹⁰⁴ „Das war 1993. Tragödie Bosnien: Tausende Tote, Massen auf der Flucht. Schreckliche Bilder – doch die Welt ist ohnmächtig“, in: *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 40-41, hier S. 41.

¹⁰⁵ Vgl. Imamović, *Bosnien-Herzegowina bis 1918*, S. 76. Die Bildunterschrift zum Brückenbild in der *News* nennt als Datum ihrer Zerstörung fälschlicherweise den 18. September 1993. Vgl. „Das war 1993. Tragödie Bosnien: Tausende Tote, Massen auf der Flucht. Schreckliche Bilder – doch die Welt ist ohnmächtig“, in: *News* Nr. 51, 22.12.1993, S. 40-41, hier S. 40.

¹⁰⁶ „Das war 1993: Zerstörung“, in: *Stern* Nr. 01, 29.12.1993, S. 14f.



Abb. 20: *Stern* Nr. 01, 29.12.1993, S. 14/15.

Als zusammenhängende Narration funktionieren die einzelnen Bilder wie eine „action sequence“; diese Form der Bildsequenz besteht aus mehreren, vom selben Standpunkt des Fotografen und aus demselben Blickwinkel mit identischer Einstellungsgröße aufgenommenen Einzelbildern.¹⁰⁷ Die Sequenz erzählt eine – in diesem Fall sehr konkrete – Aktion, und macht sie für die Leserin der Illustrierten sicht- und bis zu einem gewissen Grad miterlebbar.¹⁰⁸ Die einzelnen Bilder sind leicht unscharf und von körniger Qualität, höchstwahrscheinlich handelt es sich nicht um Fotografien, sondern um einzelne Stills aus einer Videoaufnahme. Obwohl in der Presse keine vergleichbaren Fotos erschienen, ist es gut denkbar, dass zu dem Zeitpunkt, als die Brücke in den Fluss stürzte, mehrere Kameras auf das Geschehen gerichtet waren, und dass ihre Zerstörung quasi live mitzuverfolgen war.¹⁰⁹ So habe zum Beispiel ein Amateurfilmer festgehalten, wie das Wahrzeichen

¹⁰⁷ Vgl. Grittmann, *Das politische Bild*, S. 44; Kapitel 2.1. *Illustrierte Presse: Fotojournalismus und Pressefotografie*.

¹⁰⁸ In seiner Bildunterschrift formulierte der *Stern* einen Nachruf auf das historische Bauwerk: „Über 400 Jahre hat sie gehalten, die Bogenbrücke über die Neretva. Vom türkischen Baumeister Hajrudin errichtet, überstand das Wahrzeichen von Mostar Kriege und Erdbeben. Und auch in den vergangenen Monaten versuchten die Einwohner der Vielvölkerstadt, ihr Symbol für Verständigung und religiöse Toleranz zu retten. Mit Brettern und Autoreifen wurde das ehrwürdige Kulturdenkmal von den moslemischen Bewohnern der Altstadt gegen immer neue kroatische Artillerie-Angriffe gesichert. Doch alle Bemühungen waren vergebens. Am 9. November stürzte die Alte Brücke nach heftigem Beschuss in den Fluss.“ Vgl. „Das war 1993: Zerstörung“, in: *Stern* Nr. 01, 29.12.1993, S. 14f.

¹⁰⁹ http://www.slobodanpraljajak.com/ENG_ANALYSIS_OLD_BRIDGE_MOSTAR.html (26.01.2018)

der Stadt an diesem 9. November in Trümmer geschossen wurde.¹¹⁰ Ob es sich bei den im *Stern* publizierten Video-Stills um diese Amateuraufnahmen handelte, bleibt offen. Hinsichtlich der Qualität der Bilder ist es wahrscheinlicher, dass sie von einer professionellen Kamera aufgenommen worden waren.¹¹¹

Heute ist bekannt, dass der Beschuss der Brücke unter dem Kommando des bosnisch-kroatischen Generals Slobodan Praljak erfolgte. Dieser stand als angeklagter Kriegsverbrecher vor dem ICTY in Den Haag, wo er im November 2017 verurteilt wurde. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass für die Rechtsprechung die Bedeutung der Brücke eine wichtige Rolle spielte, wie der Pressemitteilung des ICTY zu entnehmen ist: Ungeachtet der Tatsache, dass die Stari Most von den bosniakischen Truppen benutzt worden sei und damit für die kroatische Armee ein legitimes militärisches Ziel darstellte, so befand das Haager Gericht, „that its destruction caused disproportionate damage to the Muslim civilian population of Mostar.“¹¹²

Es wird deutlich, dass sich in der Stari Most unterschiedliche symbolische und enaktive Bedeutungsschichten überlagern. Die Fotos dokumentieren zum einen akribisch die einzelnen Schritte der Zerstörung der Brücke, werfen aber zeitgleich auch einen mitfühlenden Blick auf die Bevölkerung in Kriegsnot: Menschen, die beim Überqueren der Brücke ihr Leben riskieren, um zu überleben – sprich um Wasser zu holen oder um auf der anderen Flussseite lebende Familienmitglieder oder Freunde zu sehen. So entsprechen die Bilder einer Mischung aus ethnografischem und mitfühlendem Blick: Es ist in unserem Fall weniger der Prozess einer motivischen Verschiebung zu beobachten, hingegen wird der Fokus deutlich auf Leid und Überlebenswille der Zivilbevölkerung gelegt, die sich in dieser zerstörten Architektur bewegt. Letztere dient gleichsam als Kulisse für die Darstellung des Verlusts von Kultur und Zivilisation, und das zusehends verfallende Bauwerk steht so gesehen als Inbegriff für die Zerstörung und ihre Tragweite. In dieser Lesart mischt sich in die Fotos stellenweise auch insofern eine an Ruinenromantik grenzende Melancholie, als dass man als Bildbetrachter Zeuge des Untergangs einer uralten Welt wird.

¹¹⁰ In den Souvenirläden auf der muslimischen Seite der Neretva würden heutzutage Videokassetten mit der historischen Aufnahme verkauft. Vgl. Michael Martens: „Die Brücke über die Neretva“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.07.2004, <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/mostar-die-bruecke-ueber-die-neretva-1173338.html> (22.01.2018).

¹¹¹ Die vor laufender Kamera und gleichsam für die Kamera inszenierte Zerstörung erinnert an die Bildpraxis der Taliban oder an jene aus Abu Grahiv.

¹¹² ICTY Press Release: „Six Senior Herceg-Bosna Officials Convicted“, 29.05.2013, <http://www.icty.org/en/press/six-senior-herceg-bosna-officials-convicted> (25.01.2018)

Praljak wurde Ende November 2017 – als einer der letzten behandelten Fälle des ICTY überhaupt – schuldig gesprochen und zu zwanzig Jahren Haft verurteilt. Daraufhin beging er im Haager Gerichtssaal vor laufender Kamera Suizid. „Slobodan Praljak suicide: War criminal ,took cyanide‘ in Hague court“, in: *BBC News*, 01.12.2017, <https://www.bbc.com/news/world-europe-42204587> (16.01.2019)

Von westlichen Medien wurde die Brücke während des Krieges in der geteilten Stadt gerne als Verbindung zwischen dem kroatisch-katholischen und dem muslimischen Stadtteil und damit als Symbol „für Völkerverständigung und religiöse Toleranz“¹¹³ inszeniert. Tatsächlich „gehörte“ sie damals im Grunde aber der muslimischen Bevölkerung, und von ihnen wurde das Bauwerk notdürftig geflickt und täglich überquert, denn es war die letzte Verbindung zwischen den beiden von Bosniaken gehaltenen Ufern. Im Gegensatz zum Rest der Stadt stimmten Flusslauf und Frontverlauf in diesem Teil Mostars nämlich nicht überein; auf beiden Seiten der Neretva hielten die Bosniaken Territorium.¹¹⁴ Für die kroatische Armee machte das die Brücke zu einem vorwiegend militärstrategischen Ziel. Zugleich stand sie aber auch als ein herausragendes Symbol von *bratstvo i jedinstvo* und war in all den Jahren der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien als das damals am häufigsten fotografierte Bauwerk der Föderation bezeichnet worden.¹¹⁵ Für die mediale Berichterstattung erwies sich diese Symbolik eines „Wahrzeichen[s] der Vielvölkerstadt Mostar“ und des „Brückenschlags zwischen Islam und Katholizismus“¹¹⁶ als geeigneter, weil auch dramaturgisch eingängiger Dreh- und Angelpunkt, der sich schliesslich mit der gänzlichen Zerstörung der Brücke transformieren liess: Die nunmehr fehlende Brücke wurde zum Symbol für das Ende der friedlichen Koexistenz, für das Ende des jugoslawischen Vielvölkerstaats sowie zu einem zusammenfassenden Symbol für den Krieg in Bosnien bzw. „auf dem Balkan“.¹¹⁷

So finden sich in der Presse ab November 1993 nicht nur Fotografien der abgebrochenen bzw. nicht mehr vorhandenen Brücke (Abb. 21), sondern auch einige „Postkartenansichten“ der historischen Stari Most aus vergangener Zeit (Abb. 22 und 23).

¹¹³ Tilman Müller: „Ein Symbol ging unter“, in: *Stern* Nr. 47, 18.11.1993, S. 196-198, hier S. 196.

¹¹⁴ Vgl. Michael Martens: „Die Brücke über die Neretva“, in: *Frankfurter Allgemeine*, 23.07.2004, <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/mostar-die-bruecke-ueber-die-neretva-1173338.html> (23.01.2018)

¹¹⁵ Dirk Auer, Simone Böcker: „Gesichter Europas. Geteilte Stadt, geteiltes Leben – Mostar, 20 Jahre nach der Zerstörung der Alten Brücke“, Sendung des *Deutschlandfunk*, 09.11.2013, <http://www.deutschlandfunk.de/geteilte-stadt-geteiltes-leben-pdf.media.766556e1d147d9b90db71a53f6902800.pdf> (23.01.2018)

¹¹⁶ Tilman Müller: „Ein Symbol ging unter“, in: *Stern* Nr. 47, 18.11.1993, S. 196-198, hier S. 196.

¹¹⁷ Ganz konkret bedeutete die abgebrochene Brücke für die Menschen auf der Ostseite vor allem, dass sie von der Frischwasserquelle auf der Westseite abgeschnitten waren, wodurch sich ihre Lage nochmals dramatisch verschlechterte. Vgl. Tilman Müller: „Ein Symbol ging unter“, in: *Stern* Nr. 47, 18.11.1993, S. 196-198, hier S. 198; „Die Täter sind unter uns“, in: *Focus* Nr. 46, 15.11.1993, https://www.focus.de/magazin/archiv/kroaten-die-taeter-sind-unter-uns_aid_144110.html (03.01.2018)



Abb. 21: *Stern* Nr. 47, 18.11.1993, S. 196/197.



Abb. 22: *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 23.

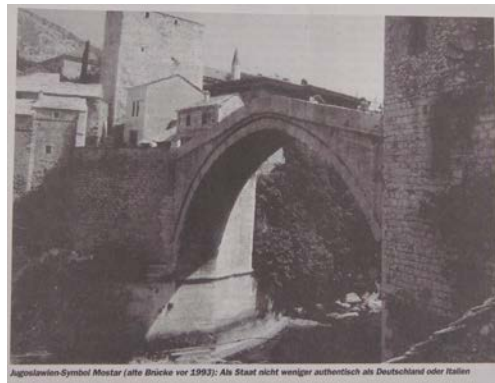


Abb. 23: *Weltwoche* Nr. 12, 23. März 1995, S. 9.

Ab Frühjahr 1994 schliesslich begegnen wir in der Presse Abbildungen einer mittlerweile an der Stelle der Alten Brücke errichteten Notbrücke, über die die Menschen die Neretva-Schlucht fortan wieder überqueren konnten. Auch dem durch die bosnische Armee realisierten provisorischen Ersatz der Stari Most schrieben die Medien eine übergeordnete Bedeutung zu: Die Notbrücke illustrierte nunmehr Nachrichten über den am 18. März 1994 im Washingtoner Abkommen erreichten Frieden zwischen kroatischen und bosniakischen Truppen und die vertragliche Einigung auf eine gemeinsame Föderation.¹¹⁸ Ihr Bau wurde u. a. beschrieben als „ein Akt mit Symbolkraft: Gemeinsam mit kroatischen Milizionären bauten Moslems in Mostar eine Hängebrücke über den Neretva-Fluss.“¹¹⁹

¹¹⁸ Vgl. z. B. Marcus Wenig: Möglichkeiten und Grenzen der Streitbeilegung ethnischer Konflikte durch die OSZE, dargestellt am Konflikt im ehemaligen Jugoslawien, Berlin 1996, S. 219f.

¹¹⁹ „Bosnien. Friede hinter Polstertüren“, in: *News* Nr. 10, 10.03.1994, S. 6-7, hier S. 6.

In einer Farbfotografie, am 7. März 1994 im *Focus* als „Foto der Woche“ publiziert, werde ich als Bildbetrachterin vom Fotografen Nigel Chandler mit auf die Brücke genommen (Abb. 24). In einiger Distanz vor mir überquert ein älterer Mann die gezimmerte Holzkonstruktion, er trägt in beiden Händen einen Kanister. Die Brücke läuft geradlinig auf einen Fluchtpunkt zu, der sich fast genau im Bildzentrum befindet. Darum herum erhebt sich in unterschiedlichen Grautönen kulissenartig die Ruinenlandschaft der kriegsversehrten, historischen Uferarchitektur.



Abb. 24: *Focus* Nr. 10, 07.03.1994, S. 8/9.

Eine vergleichbare Ansicht entwirft ein im Oktober 1994 im *Magazin* veröffentlichtes Schwarz-Weiss-Foto des britischen Fotografen Judah Passow (Abb. 25). Darin schreitet unmittelbar vor der Kamera ein Mann über die Hängebrücke. Er trägt einen wehenden Mantel, mit der linken Hand scheint er seine helle Mütze festzuhalten, im Nacken glänzt sein schwarzes dichtes Haar. Es handelt sich um den Imam von Mostar, der uns hier den Rücken zuwendet, während er über den Notsteg von einer Seite der Stadt auf die andere wechselt.¹²⁰ Hier ragen die zerschossenen Ruinen der Altstadt in einen beinahe wolkenlosen Himmel, zur Linken erhebt sich der Fuss des Gebirgszuges.

¹²⁰ Ervin Hladnik-Milharčić: „Eine Geschichte aus zwei Städten“, in: *Magazin* Nr. 41, 15.10.1994, S. 18-33, hier S. 25.



Abb. 25: *Magazin* Nr. 41, 15.10.1994, S. 25.

Anders als noch die Fotos von Stari Most, die in der Regel aus dem Blickwinkel vom Ufer her geschossen worden waren, findet man sich als Bildbetrachter in vielen dieser Fotos selber auf der Notbrücke über dem Fluss wieder.¹²¹ Nach Inkrafttreten des Washingtoner Friedensabkommens wagten es die Journalisten offenbar zunehmend, die Brücke zu betreten und dort zu fotografieren – gelegentlich auch sich selbst. Dass dies aber noch lange keine ungefährliche Arbeit war, wird in jenen Bildern deutlich, in denen die Menschen über die Brücke rennen (Abb. 26), oder die Reporter in ihren schusssicheren Westen auf der Brücke posieren (Abb. 27).



Abb. 26: *News* Nr. 10, 10.03.1994, S. 7.



Abb. 27: *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 3.

¹²¹ Vgl. auch *Spiegel* Nr. 16, 18.04.1994, S. 20; *Stern* Nr. 21, 18.05.1995, o. Seitenangabe.

Einige Texte erwähnten explizit die Gefahr durch trotz vereinbarter Waffenruhe immer noch vereinzelt schießende Scharfschützen.¹²² Aber auch ein Blick aus der Ferne auf die Notbrücke gab eine Idee davon, wie riskant ihr Überqueren gewesen sein muss: In schwindelerregender Höhe hängt der schmale Steg über der Schlucht der Neretva, ein simpler Handlauf dient als Geländer (Abb. 28 und 29).



Abb. 28: *Weltwoche* Nr. 12, 24.03.1994, S. 11.

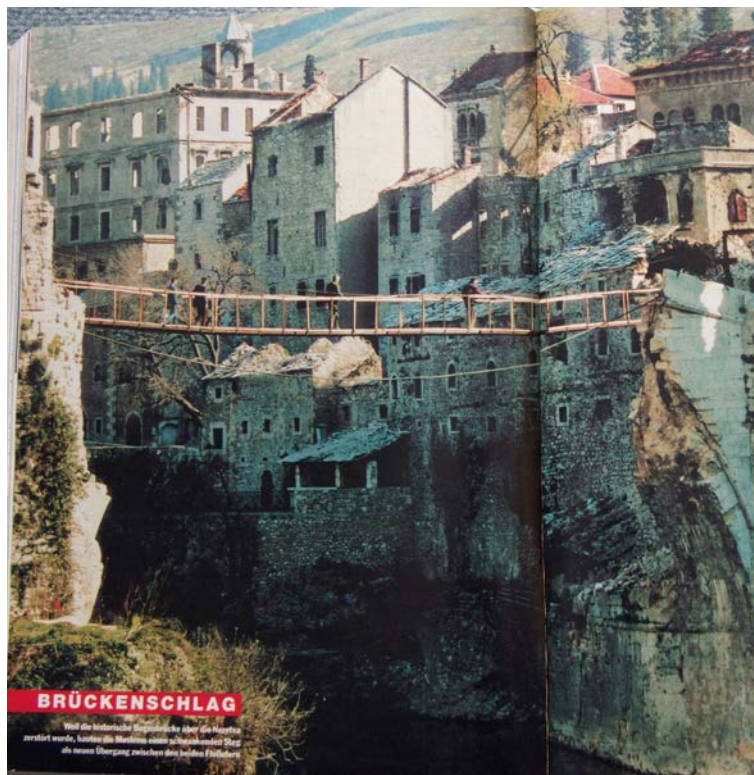


Abb. 29: *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 22/23.

¹²² Niklas Frank: „Brückenschlag“, in: *Stern* Nr. 16, 14.04.1994, S. 22-28; Ervin Hladnik-Milharčić: „Eine Geschichte aus zwei Städten“, in: *Magazin* Nr. 41, 15.10.1994, S. 18-33, hier S. 25.

Im *Magazin* schrieb Hladnik-Milharčić – wiederum einen Bogen zur Symbolik der Mostarer Brücke schlagend: „Zwischen die Kiefern haben Pioniertruppen der bosnischen Armee zwei Stahlseile gespannt und darauf Eisenblech gelegt, über das die Menschen jetzt von einer Seite der Stadt zur anderen wechseln. Die leichte und zerbrechliche Konstruktion erinnert an südamerikanische Dschungelbrücken. Wenn der elegante Steinbogen lange Zeit das Symbol der festen Bindungen zwischen den vielen in der Stadt lebenden Völkern war, so ist das Geflecht aus Seilen und Blechen Symbol der ungewissen Gegenwart und der brüchigen Waffenruhe zwischen der serbischen, der kroatischen und der bosnischen Armee. Bei jedem Windstoss, der sie zum Schwingen bringt, scheint es, als hätte der Steg die Absicht, von selbst ins Wasser zu springen.“¹²³

Bereits im Herbst 1994 war die Rede davon, die Stari Most mithilfe internationaler Unterstützung wiederaufzubauen.¹²⁴ Zehn Jahre später, im Sommer 2004, wurde die Kopie der Alten Brücke über die Neretva eingeweiht.¹²⁵ Heute steht auch sie auf der Liste des UNESCO-Welterbes – und auch dem Neubau attestiert die UNESCO eine besondere Symbolik: „The Old Bridge area, with its pre-Ottoman, eastern Ottoman, Mediterranean and western European architectural features, is an outstanding example of a multicultural urban settlement. The reconstructed Old Bridge and Old City of Mostar is a symbol of reconciliation, international cooperation and of the coexistence of diverse cultural, ethnic and religious communities.“¹²⁶

Die Sava-Brücke bei Bosanski Brod

Neben den beiden, wie die bisherigen Ausführungen zeigten, vielfältig symbolisch aufgeladenen Brücken mit weit zurückreichender Vergangenheit, von denen insbesondere die Stari Most medial sehr präsent war, tauchten in der Berichterstattung noch weitere Brücken auf. Ein weniger prominenter, aber doch in einigen Bildern festgehaltener Flussübergang ist die Sava-Brücke zwischen Bosanski Brod¹²⁷ und Slavonski Brod. Sie begegnete uns im Rahmen dieser Arbeit bereits im Kapitel zu den Bildern von Flucht und Vertreibung, wo das im Juli 1992 im *Spiegel* publizierte Foto von Tomislav Peternek thematisiert wird. Der Fotograf richtet darin seinen Fokus nicht auf die Brückenarchitektur selbst, sondern auf die Menschen, mehrheitlich ältere Frauen und Männer,

¹²³ Ervin Hladnik-Milharčić: „Eine Geschichte aus zwei Städten“, in: *Magazin* Nr. 41, 15.10.1994, S. 18-33, hier S. 25.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ „Neu erbaute Brücke von Mostar eingeweiht“, in: *NZZ Online*, 24.07.2004, <https://www.nzz.ch/article9QYU8-1.283277> (29.01.2018)

¹²⁶ „Old Bridge Area of the Old City of Mostar“, <http://whc.unesco.org/en/list/946> (22.01.2018)

¹²⁷ In Jugoslawien und noch während des Krieges hiess die Stadt am rechten Sava-Ufer Bosanski Brod. 1994 wurde sie von den Behörden der Republika Srpska in Srpski Brod umbenannt. 2004 erklärte das bosnische Verfassungsgericht ethnisch motivierte Umbenennungen für verfassungswidrig. Seitdem wird die Bezeichnung Brod ohne Zusatz verwendet. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Brod_\(Stadt\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Brod_(Stadt)) (30.01.2018) In meinen Ausführungen wird deshalb zunächst die zeitgenössische Bezeichnung Bosanski Brod benützt, und erst in Bezug auf die Nachkriegszeit wird von Brod die Rede sein.

die die Brücke gerade überqueren (Abb. 30). Sie bewegen sich in einem Tross mit Kühen und gepackten Ochsenkarren auf die Kamera zu, welche sich selber auch auf der Brücke befindet. Schwere Stahlverstrebungen rahmen das Foto zur Linken und überdachen den abgebildeten Treck.



Abb. 30: *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 128.

Seit Kriegsausbruch führte die Brücke über den Grenzfluss Sava, vom rechten Flussufer mit der bosnischen Stadt Bosnanski Brod zum gegenüberliegenden linken Ufer in das kroatische Slavonski Brod. Sie wurde nicht oft abgelichtet bzw. finden sich nur wenige Bilder in der Berichterstattung. In ihrer Funktion als Verbindung zwischen bosnischem und kroatischem Staatsgebiet wurde die Brücke aber für Tausende vor dem Krieg flüchtender Menschen bedeutungsrelevant – und als solche auch weltweit berühmt, wie im Juli 1992 zumindest der *Stern* befand: „In den letzten Tagen [...] ist das Elend über die Brücke von Slavonski Brod gezogen und hat sie in der ganzen Welt bekannt gemacht: der Treck der Heimatlosen auf der Flucht vor der serbischen Soldateska.“¹²⁸ Allein in der zweiten Julihälfte 1992 hätten fast 100'000 und bis im Herbst 1992 über 250'000 Flüchtlinge die Brücke überquert,¹²⁹ die die beiden Städte gleichermassen verband und trennte. Seit Kriegsbeginn waren auf beiden Seiten der Brücke Strassensperren errichtet, bosnische Armee und kroatische Polizei kontrollierten den Übergang.¹³⁰ Zahlreiche Familien wurden an diesem Ort auseinandergerissen, denn während es Alten, Frauen und Kindern erlaubt war, die Brücke in Richtung der Flüchtlingslager auf kroatischem Boden zu überqueren, wurden alle Männer zwischen 18 und 60 Jahren von den Wachtposten an die Front zurückgeschickt. Viele ertranken beim Versuch, den Fluss heimlich zu durchschwimmen oder auf Flossen zu überqueren. Den

¹²⁸ „Die Brücke von Bosanski Brod“, in: *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 127-128, hier S. 127.

¹²⁹ Erich Wiedemann: „Wenn die Halsabschneider kommen“, in: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 24-25, hier S. 24; Ervin Hladnik-Milharčić, Milós Gimes: „Reich der Finsternis“, in: *Magazin* Nr. 43, 23.10.1992, S. 30-48, hier S. 48.

¹³⁰ Ebd., S. 42.

Flüchtlingen, die über die Brücke nach Kroatien gelassen wurden, nahmen die Soldaten als Zoll Geld, Auto, Traktor und die letzte Habe ab.¹³¹

Die wenigen zeitgenössisch publizierten Fotos vermögen kaum einen Eindruck davon zu vermitteln, welche Dramen und schwerwiegenden Wendungen menschlicher Schicksale sich während des Bosnienkriegs an die Sava-Brücke knüpften. Dabei wurde sie, weil sie vollkommen alleine dastand, in vielerlei Hinsicht zu einem neuralgischen Punkt. Während sämtliche anderen Übergänge über den Fluss zerstört waren, stellte die Sava-Brücke auf Hunderten von Kilometern die einzige noch verbliebene Verbindung nach Kroatien dar.¹³² Innerhalb der kurzen Zeit zwischen 1991 und 1992 kamen ihr neben ihrer Funktion als Verkehrsinfrastruktur unterschiedliche Bedeutungen zu: Sie wurde als Mittel für politischen Einfluss benutzt, war als Zugang zum Schlachtfeld der bosnischen Posavina militärstrategischer Schlüsselpunkt, und sie erlangte humanitäre Bedeutung insbesondere als Übergang für Flüchtlinge, aber auch als Zugang zum Spital von Slavonski Brod (in Bosanski Brod gab es nur ein Ambulatorium für Leichtverletzte). Nicht zuletzt wurden von Bosanski Brod aus die Versorgungswege nach Sarajevo kontrolliert.¹³³

Allein über ihre Abbildungen in den westlichen Medien scheint der Tragweite dieser Brücke also nicht auf die Spur zu kommen sein. Es findet sich noch nicht einmal eine wirkliche Gesamtansicht der Sava-Brücke, was auch damit zu tun hat, dass diese Brücke als ein sehr grosses Bauwerk nicht gänzlich ins Bild zu kriegen und womöglich zudem aufgrund der örtlichen Gegebenheiten schwierig fotografisch einzufangen war.

Aber zumindest ein Foto, das eine Vorstellung der Brückenarchitektur geben konnte, publizierte im Juli 1992 der *Spiegel* (Abb. 31). Von oben und seitlich in den Vordergrund des Bildraums ragendes Blätterwerk suggeriert einen Blick aus heimlichem Winkel, zwischen dem Geäst spannt sich die gezickzackte Stahlkonstruktion auf massiven Betonpfeilern über eine ruhige Wasseroberfläche sowie über eine struppige, unbebaute Uferböschung. Im Hintergrund, am gegenüberliegenden Ufer, leuchten hell ein paar Häuser. Das Bild ist menschenleer.

¹³¹ Vgl. „Die Brücke von Bosanski Brod“, in: *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 127-128, hier S. 127f.; Ervin Hladnik-Milharčić, Milós Gimes: „Reich der Finsternis“, in: *Magazín* Nr. 43, 23.10.1992, S. 30-48, hier S. 46; Erich Wiedemann: „Wenn die Halsabschneider kommen“, in: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 24-25, hier S. 24f.

¹³² „Die Brücke von Bosanski Brod“, in: *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 127-128, hier S. 127; Erich Wiedemann: „Wenn die Halsabschneider kommen“, in: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 24-25, hier S. 24.

¹³³ Mladen Barać: Most između dva Broda 1991–1992, in: *Hrvatska revija* 2, 2014. <http://www.matica.hr/hr/428/most-izmeu-dva-broda-19911992-23759/> (31.01.2018); Ervin Hladnik-Milharčić, Milós Gimes: „Reich der Finsternis“, in: *Magazín* Nr. 43, 23.10.1992, S. 30-48, hier S. 41.



Abb. 31: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 24.

Zu sehen ist in dem Foto, von dem wir weder Fotograf noch Aufnahmezeitpunkt kennen, die intakte Strassenbrücke über die Sava, errichtet ursprünglich als Eisenbahnbrücke unter österreich-ungarischer Besatzung.¹³⁴ Im Juli 1879 wurde die Verbindungsbahn zwischen den beiden Brod eröffnet. Von da an erfolgte über die Brücke der Hauptteil des Transitverkehrs in den bosnischen Teil der Posavina.¹³⁵ 1882 konnte zudem die Eisenbahnstrecke nach Sarajevo eröffnet werden. Die Errichtung der Infrastruktur unter österreich-ungarischer Herrschaft trug massgebend zur urbanen Entwicklung der Region bei und führte in den beiden Städten zu einem bedeutenden Aufschwung von Handel, Handwerk und Industrie. Fortan kam der Brücke auch eine strategische Rolle zu, da sie das neu eroberte bosnische Territorium mit dem Rest der Monarchie verband – weshalb sie von der Doppelmonarchie angeblich auch als die „Türe Bosnien und Hercegovinas“ bezeichnet wurde.¹³⁶

Im Zweiten Weltkrieg zerstört, wurde die Sava-Brücke 1961 als Strassen- und Fussgängerbrücke neu errichtet. Das rund 230 Meter lange Bauwerk erhielt nun die charakteristische Gitterkonstruktion aus Eisenverstreben – dieser verdankte sie ihre Widerstandsfähigkeit, welche sie 1992 unter mehrfachem, auch aus der Luft erfolgreichem Beschuss unter Beweis stellte.¹³⁷ „Save-Brücke zwischen Slavonski Brod und Bosanski Brod: Sie bebt, aber

¹³⁴ Während der Okkupation Bosniens hatte Salis-Soglio als Präsident des technischen Militärkomitees den Auftrag zum Bau der Brücke über die Sava bei Bosnisch-Brod erhalten. Die Bauleitung übernahmen zwei Offiziere (O. Beck von Nordenau und A. Juda). Vgl. Oskar Regele: Zur Geschichte des k. u. k. Technischen Militär-Komitees 1869-1918, in: Josef Nagler (Hrsg.): Blätter für Technikgeschichte, H. 14, Wien 1952, 38-54, hier S. 50.

¹³⁵ [https://de.wikipedia.org/wiki/Brod_\(Stadt\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Brod_(Stadt)) (31.01.2018)

¹³⁶ Ranka Perić Romić, Duško Trninić, Dalibor Savić: Divided Brothers: Ex-Double Towns Brod and Slavonski Brod, in: Sociální studia/Social Studies 1/2017, S. 31-53, hier S. 36.

¹³⁷ Barać, Most između dva Broda 1991–1992.

sie hält“¹³⁸, untertitelte der *Spiegel* damals sein Foto. Während in dem Bild selber kein Schaden zu sehen ist, beschrieb Erich Wiedemann ihren ramponierten Zustand detailliert: „Diese Brücke ist eine Festung. Seit vier Monaten hämmern die Serben mit Granatwerfern und schwerer Artillerie auf ihr herum. Aber sie kriegen sie nicht kaputt. Die Fundamente sind rissig und zernarbt. Das eiserne Geländer hängt zum Teil in Fetzen. In der Fahrbahn klaffen grosse Löcher.“¹³⁹ Und auch der Redakteur der slowenischen *Mladina* Hladnik-Milharčič und *Magazin*-Redakteur Gimes schrieben in ihrem gemeinsamen Artikel für das *Magazin*: „Dann kommt die Brücke. Eine massive Eisenkonstruktion, hellblau. Nichts Romantisches. Grosse Schlaglöcher, wo sie getroffen worden ist. Flugzeuge und Granaten haben es nicht geschafft, sie zu zerstören.“¹⁴⁰

Es war den Autoren offenbar wichtig, über die Fotos hinaus ein möglichst präzises Bild der Brücke zu vermitteln. Wiedemann baute gar sein gesamtes Textnarrativ um die Brücke herum auf und ging so weit, den Kriegsbeginn auf den Sava-Übergang zu legen: „Hier hat am 3. April der Bosnienkrieg begonnen. Serbische Freischärler stürmten kurz nach 15.30 Uhr über die Brücke, um Slavonski Brod zu erobern.“¹⁴¹ Gleichzeitig vermitteln die Autoren eine Idee von der Kraft, mit der die Sava-Brücke den Angriffen trotzte. Für die Kriegführenden Anlass genug, sie zu einem Symbol des Widerstands zu erheben: „Welch eine heldenhafte Brücke“, sagt der bosnische Offizier auf dem rostigen Weltkriegspanzer, der die Brückenauffahrt in Slavonski Brod am kroatischen Ufer der Save blockiert. Die Stimme des Offiziers bebt ein bisschen vor pathetischer Erregung. „Sie hat viele Tausende unserer Landsleute gerettet, sie wird in die Geschichte eingehen als Schicksalsbrücke.“¹⁴² Ähnlich der von Hladnik-Milharčič und Gimes zitierte Radio-Mitarbeiter Miroslav von Radio Bosanski Brod: „Diese Brücke ist eine Heldin. [...] Wir haben zwei Helden: die Brücke und das Spital von Slavonski Brod.“¹⁴³

Drei in sehr unterschiedlichem Masse ausgebildete und ausgerüstete Brigaden aus kroatischen und bosniakischen Kämpfern hatten Bosanski Brod, das als Landzunge in serbisches Gebiet hineinragte, bis im Herbst 1992 gemeinsam gegen die bosnisch-serbische Armee verteidigt. Nach einer serbischen Grossoffensive fiel die Stadt am 6. Oktober. Die kroatischen und bosniakischen Kampfverbände zogen sich über die Brücke und durch den Fluss an das linke Sava-

¹³⁸ Erich Wiedemann: „Wenn die Halsabschneider kommen“, in: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 24-25, hier S. 24.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ervin Hladnik-Milharčič, Milós Gimes: „Reich der Finsternis“, in: *Magazin* Nr. 43, 23.10.1992, S. 30-48, hier S. 42.

¹⁴¹ Erich Wiedemann: „Wenn die Halsabschneider kommen“, in: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 24-25, hier S. 24.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ervin Hladnik-Milharčič, Milós Gimes: „Reich der Finsternis“, in: *Magazin* Nr. 43, 23.10.1992, S. 30-48, hier S. 42.

Ufer zurück. Am 7. Oktober sprengten sie die Brücke schliesslich beidseitig in die Luft.¹⁴⁴ So kündigte das Editorial des *Magazins* den Artikel von Hladnik-Milharčić und Gimes mit einem Foto an, das die zerstörte Sava-Brücke zeigt (Abb. 32). In dem schwarz-weißen Bild fällt der Blick wiederum vom grasbewachsenen Ufer aus auf die gitterförmige Stahlkonstruktion, die vom linken Bildrand in die Mitte verläuft. Dort bricht der Verlauf nach einem Stangengewirr steil nach unten in die Böschung ab.



Abb. 32: *Magazin* Nr. 43, 23.10.1992, S. 3.

Im vorliegenden Quellenkorpus ist dieses kleinformatige Bild das einzige Foto, das die abgerissene Sava-Brücke zeigt. Verglichen mit der „Motiv-Karriere“ der Stari Most ist diese offensichtliche Bildunwürdigkeit der Sava-Brücke insofern erstaunlich, als sich um die Brücke herum die Kriegereignisse scheinbar verdichteten, und weil sie insbesondere für die Flucht aus Bosnien heraus eine zentrale Rolle spielte. Sollte diese Brücke auch noch fallen, so hatte Erich Wiedemann im Juli 1992 das Szenario vorgezeichnet, „dann gibt es für eine Million Bosnier, die auf der Flucht vor der serbischen Soldateska sind, keinen Ausweg mehr.“¹⁴⁵ Der „Bildermangel“ dieser Brücke trotz ihrer strategischen Bedeutung ist sicher nicht nur der Tatsache geschuldet, dass sie aufgrund ihrer Grösse nicht als Ganzes in ein Foto passte. Dass sie es nicht in die Reihe der bildwürdigen Motive schaffte, macht auch nicht nur deutlich, dass Bosanski bzw. Slavonski Brod nicht zu den medialen Hotspots gehörten, und dass sich dort weitaus weniger Fotografen aufgehalten haben

¹⁴⁴ https://de.wikipedia.org/wiki/Slavonski_Brod (31.01.2018); Ervin Hladnik-Milharčić, Milós Gimes: „Reich der Finsternis“, in: *Magazin* Nr. 43, 23.10.1992, S. 30-48, hier S. 47f.

Mit weiteren Fotografien, u. a. von der Einweihung der Brücke 1961 sowie von deren Sprengung 1992 und der zurückgebliebenen Ruine ist der Artikel von Mladen Barać illustriert. Vgl. Barać, *Most između dva Broda 1991–1992*.

¹⁴⁵ Erich Wiedemann: „Wenn die Halsabschneider kommen“, in: *Spiegel* Nr. 31, 27.07.1992, S. 24-25, hier S. 24.

Nachdem 1995 westlich der zerstörten Brücke eine Behelfsbrücke gebaut worden war, konnte im April 2000 die Brücke wiedererrichtet werden. Der provisorische Übergang wurde darauf wieder abgerissen. Auf der komplett renovierten Sava-Brücke wurde der internationale Grenzübergang zwischen Kroatien und Bosnien eröffnet. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Slavonski_Brod (31.01.2018); <https://www.kroatien-abc.de/slavonski-brod.php> (31.01.2018); Perić Romić, Trninić, Savić, *Divided Brothers*, S. 39.

müssen, als das beispielsweise in Mostar oder Sarajevo der Fall war. Vielmehr eignete sich die technische Stahlbrücke verglichen mit den Bauwerken aus der osmanischen Zeit schlecht für symbolische Indienstnahmen und war nicht anschlussfähig für orientalistische Diskurse. Im Gegensatz zur Brücke über die Drina und zur Stari Most bediente sie keine gängigen Balkan-Stereotypen.

Dennoch: Ein bisschen was vom Narrativ des Übergangs zwischen Orient und Okzident schimmerte auch im Zusammenhang mit der Sava-Brücke noch in der Berichterstattung auf. So formulierten Ervin Hladnik-Milharčić und Milós Gimes: „Bosanski Brod ist wie der kleine hässliche Bruder von Slavonski Brod [...]. Die Save trennt hier zwei Reiche, Österreich-Ungarn und das Ottomanische.“¹⁴⁶ Tatsächlich war das Verbindende für die Region in der Vergangenheit stets wichtiger gewesen als das Trennende, wie es zumindest Untersuchungen zur städtebaulichen Planung der beiden Brod betonen: Als Teil des Stadtzentrums sei die Sava-Brücke fest in der urbanen Struktur verankert, was auf die enge Einheit hinweise, die beide Städte mal gewesen seien. Nie zuvor in der Geschichte habe die Brücke eine administrative politische Staatsgrenze dargestellt¹⁴⁷ – heute ist sie eine Aussengrenze der EU. Zumindest Miroslav von Radio Bosanski Brod war 1992 noch überzeugt gewesen: „Die Leute haben immer über den Fluss hinweg kommuniziert. [...] Wer auch immer eine Lösung für die Krise finden will, muss wissen, dass diese zwei Städte zusammenleben müssen. Es wird immer einen Weg geben, über den Fluss zu gehen.“¹⁴⁸

Die Ćumurija-Brücke in Sarajevo

Als am 28. Juni 1914 das österreichische Thronfolgerpaar bei der Lateinerbrücke erschossen wurde, soll der erste Attentäter knapp hundert Meter weiter flussabwärts gestanden haben: an der Ćumurija-Brücke. In dem Moment, als der royale Wagen vorbeirrte, habe er jedoch gezögert und die erste Chance auf einen Anschlag vertan.¹⁴⁹ Heute ist die Ćumurija-Brücke über den schmalen Fluss Miljacka, der Sarajevo in westliche Richtung durchfließt, eine gewöhnliche Fussgänger- und Autobrücke. Ihre fast 500-jährige Geschichte sieht man ihr nicht an.¹⁵⁰ Sie wurde erstmals 1556 (nach anderen Angaben 1565¹⁵¹) erbaut und verband ursprünglich zwei Moscheen auf beiden Seiten

¹⁴⁶ Ervin Hladnik-Milharčić, Milós Gimes: „Reich der Finsternis“, in: *Magazin* Nr. 43, 23.10.1992, S. 30-48, hier S. 46.

¹⁴⁷ Perić Romić, Trninić, Savić, *Divided Brothers*, S. 40f.

¹⁴⁸ Ervin Hladnik-Milharčić, Milós Gimes: „Reich der Finsternis“, in: *Magazin* Nr. 43, 23.10.1992, S. 30-48, hier S. 46.

¹⁴⁹ Erich Follath: „Am Tag, als das Feuer kam“, in: *Spiegel Online*, 24.09.2013. <http://www.spiegel.de/einestages/attentat-von-sarajevo-1914-franz-ferdinand-und-der-erste-weltkrieg-a-977651.html> (19.01.2019)

¹⁵⁰ Marko Plešnik: *Sarajevo*, 2. Aufl., Berlin 2016, S. 181.

¹⁵¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Cumurija_Bridge (07.02.2018)

des Flusses.¹⁵² Ihren Namen soll sie dann von der Holzkohle (der türkische Begriff dafür lautet *ćumur*) erhalten haben, die über die Brücke zu den Messerschmieden und Säbelmachern in die Bašaršija auf der anderen Flussseite getragen wurde. Die Eisenkonstruktion stammt von 1886, aus österreich-ungarischer Zeit.¹⁵³

In der Berichterstattung über den Bosnienkrieg begegnet uns die Ćumurija-Brücke mehrfach, u. a. in einer grossformatig publizierten Farbfotografie im *Magazin* (Abb. 33). Das gesamthaft eher dunkel gehaltene Bild zeigt eine winterlich-neblige Stadtumgebung. Es ist zu drei Vierteln von einer Brückenkonstruktion ausgefüllt, deren rostbefleckte Eisenbögen sich von rechts vorne nach links hinten erstrecken. Der gesamte Bodenbelag der Brücke fehlt, sodass der Untergrund nur mehr aus dem Gerippe der darunterliegenden Konstruktion besteht. Entlang des seitlichen Geländers, von dem im Bildvordergrund ein Stück abgerissen und gebogen nach unten hängt, hangeln sich zwei Personen über das freigelegte Gerüst. Die Frau befindet sich etwa in der Mitte der Brücke, die andere Person, vermutlich ein Mann, betritt das beschädigte Bauwerk gerade von der anderen Seite her. Die beiden scheinen sich entgegenzugehen und werden, sollte der Mann nicht abwarten, aufeinandertreffen und sich in einem gefährlichen Balanceakt über dem Abgrund aneinander vorbeiwinden müssen. Unter ihnen glänzt matt die gekräuselte Wasseroberfläche. Im Bildhintergrund steht am gegenüberliegenden Flussufer umgeben von einigen kahlen Bäumen, ein Haus mit gelber und grüner Fassade.



Abb. 33: *Magazin* Nr. 14, 10.04.1993, S. 24/25.

¹⁵² Plešnik, Sarajevo, S. 181.

¹⁵³ https://en.wikipedia.org/wiki/Ćumurija_Bridge (07.02.2018)

Aufgenommen hat das Foto der britische Fotograf Jon Jones. Das *Magazin* zeigte seine Fotografie am 10. April 1993 unter der Rubrik „Ansicht aus Europa“. Da sie bereits im Januar desselben Jahres im *Stern* gedruckt worden war,¹⁵⁴ muss sie zum Zeitpunkt der Publikation in dem Schweizer Heft schon mehrere Monate alt gewesen sein. In beiden Publikationen wurde der Name des Flussübergangs nicht genannt. Dank der auffälligen Farbgebung des Hauses im Hintergrund fällt in Kombination mit der Architektur der Brücke noch heute eine genaue Lokalisierung leicht: Jones befand sich mit seiner Kamera am westlichen Rand der Altstadt *Bašćaršija*, bei der Ćumurija-Brücke. Der Blick fällt auf die Hamdije Kreševljakovića gegenüber. Jones nahm das Foto vom rechten Flussufer aus auf, wobei er entweder selber am Beginn des Flussübergangs stand oder am Ufer nördlich der Miljacka, die in dieser Perspektive von links nach rechts durch das Bild fließt.

Das eiserne Skelett der Ćumurija-Brücke findet sich auch in einem Foto, das im Dezember 1993 im *Stern* erschien (Abb. 34). Auch hier fällt die winterliche Umgebung ins Auge, an der Uferböschung und auf den Dächern im Hintergrund liegt stellenweise Schnee, kühle Blautöne dominieren das Bild. Wieder liegt die bodenlose Brückenkonstruktion in frontaler Flucht vor uns, wieder befinden sich darauf am Geländer entlang balancierende Menschen, die, eingepackt in dicke Wintermäntel, der Kamera entgegenkommen.



Abb. 34: *Stern* Nr. 49, 02.12.1993, S. 20.

Die Gesichtszüge des zuvorderst gehenden Mädchens sind deutlich erkennbar, und das Foto ist scharf geschossen bzw. arbeitet es ohne jegliche Tiefenunschärfe. Das hat insofern einen realistisch anmutenden Effekt, als dass der Akzent nicht auf einer Stimmung im Bild liegt. Vielmehr scheint der Fotograf so genau wie möglich dokumentieren zu wollen, wie dieses Mädchen sich in der Stadt bewegt, wie es die Brücke überquert.

Bei dem Mädchen handelt es sich um die damals dreizehnjährige Zlata Filipović, die den Krieg in der belagerten Hauptstadt miterlebte und ihre Gedanken und Erlebnisse in ihrem Tagebuch festhielt. Zlata Filipovićs Aufzeichnungen wurden 1993 in Anlehnung an Anne Franks

¹⁵⁴ Die im *Stern* gesetzte Bildunterschrift nennt die beschädigte Eisenbrücke irrtümlicherweise eine „Eisenbahnbrücke“, was sie aber offensichtlich nicht ist. Vgl. *Stern* Nr. 03, 14.01.1993, S. 14.

Tagebuch unter dem Titel „Zlata’s Diary“ (auf Deutsch „Ich bin ein Mädchen aus Sarajevo“) herausgegeben. In einer mehrseitigen Reportage veröffentlichte der *Stern* Auszüge aus Zlatas Tagebuch und stellte dem Text Uli Reinhard’s Fotos zur Seite.¹⁵⁵ Reinhard, Fotograf und Mitbegründer der *Zeitenspiegel Reportagen*,¹⁵⁶ hat Zlata an verschiedenen Orten in der Stadt (u. a. auch in den Trümmern der Sarajevoer Bibliothek) fotografiert. Analog zur Textform, die im Tagebuch der Dreizehnjährigen vorherrscht und die vielmehr direkte Eindrücke, Gedanken und Beobachtungen schildert und nicht in erster Linie einer literarischen Durchgestaltung folgt, führt Reinhard in seinen Fotografien den Blick dicht an das Mädchen heran. Er unterlässt Weichzeichnungen in Form von Tiefenunschärfe oder auffälligen Hell-Dunkel-Verhältnissen; der Fotograf stellt das junge Mädchen und seine prekären Lebensumstände, und nicht seine eigenen bildgestalterischen und kompositorischen Fähigkeiten in den Vordergrund.

Obleich von exakt derselben Position aus und mit derselben Perspektive geschossen, funktioniert ein weiteres Foto der beschädigten Brücke über die Miljacka dennoch ganz anders. Es erschien im Dezember 1994 im *Magazin* (Abb. 35). Acht Personen gehen hintereinander am Brückenbogen entlang über den freigelegten Eisenbalken. Zuvorderst zwei Kinder, hinter ihnen fünf Männer und Frauen, eine trägt ein Kleinkind auf dem Arm. Sie halten sich mit der einen Hand am Seitengeländer fest, in der freien Hand tragen alle einen oder mehrere Plastikkanister, wie sie einem auch in vielen anderen Belagerungsfotos sowie in den Brückenfotos aus Mostar begegnen. Die Leute sind sommerlich in T-Shirt und kurze Hosen gekleidet. In der glatten Wasseroberfläche des Flusses unter ihnen spiegelt sich Blätterwerk.



Abb. 35: *Magazin* Nr. 50, 17.12.1994, S. 22.

¹⁵⁵ „Ich wünschte, ich hätte Flügel.“ Tagebuch aus Sarajevo“, in: *Stern* Nr. 49, 02.12.1993, S. 16-26.

¹⁵⁶ <http://zeitenspiegel.de/en/fotografen/uli-reinhardt/> (02.02.2018)

Der *Magnum*-Fotograf Gilles Peress nahm das Foto im Sommer 1993 in Sarajevo auf. Er porträtierte darin eine Gruppe von Menschen, die in der seit etwas mehr als einem Jahr belagerten Stadt die zerstörte Ćumurija-Brücke überquerten, um auf der anderen Flussseite Wasser zu holen. Wer die Abgebildeten genau sind, erfahren wir nicht. Es ist für die Aussage des Bildes auch nicht relevant; die nicht zuletzt durch die schwarz-weiße Kennung unterstrichene fotojournalistische Ästhetik lässt diese Menschen als Beispiele, sozusagen stellvertretend für alle in der Stadt Eingeschlossenen stehen.¹⁵⁷

In jedem Fall ist davon auszugehen, dass Uli Reinhard die Arbeit von Gilles Peress, der auch im *The New Yorker* publizierte, und exakt dieses Foto kannte, als er im Winter 1993 die dreizehnjährige Zlata auf derselben Brücke fotografierte. Und ebenso ist wiederum anzunehmen, dass sich auch Peress bei seiner eigenen Bildgestaltung von bereits bekannten Fotografien inspirieren liess, denn wie eingangs bereits erwähnt, war das Überqueren von im Krieg zerstörten Brücken auch in der frühen deutschen Nachkriegsfotografie ein häufiges Motiv. Ohne diese Thematik, die im Zentrum des Kapitels zu den Bildern von Flucht und Vertreibung stand, hier erneut zu vertiefen, kann die motivische Parallele an einem berühmten Beispiel verdeutlicht werden (Abb. 36): Die Fotografie aus dem Kontext der Nachkriegszeit stammt vom britischen Pressefotografen Frederick Ramage.¹⁵⁸ Sie zeigt eine Gruppe von Menschen, die am 1. Mai 1945 mit Sack und Pack über die zerstörte Elbbrücke bei Tangermünde geht.



Abb. 36: Foto von Fred Ramage: Elbbrücke bei Tangermünde, 1. Mai 1945.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Ähnlich auch in einer Fotografie von Ron Haviv, die ebenfalls die Ćumurija-Brücke mit Passanten zeigt. Vgl. Haviv, *Blood and Honey. A Balkan War Journal*, S. 40f.

¹⁵⁸ Frederick Ramage (1900–1981) war ab 1944 als *embedded journalist* mit Truppen der US-Armee in Deutschland unterwegs. Seine Fotografien fanden über amerikanische und britische Agenturen und Zeitschriften international weite Verbreitung.

¹⁵⁹ Foto abgedruckt in: Surminski, *Flucht und Vertreibung. Europa zwischen 1939 und 1948*, S. 98/99.

Es handelt sich um ein vielfach publiziertes Foto, das, wie auch in dem 2012 erschienenen Buch des Verlags *Ellert & Richter*, dem die oben eingefügte Abbildung entnommen ist, stets im Kontext von Flucht und Vertreibung der ostdeutschen Bevölkerung auftaucht. Stephan Scholz zeigt jedoch auf, dass zahlreiche von Ramages Fotos erst im Nachgang zu Bildern von deutschen Vertriebenen umcodiert worden waren. So auch das Tangermünde-Foto: Es wurde in unterschiedlichen Medien als „ein Bild deutscher Ostflüchtlinge“ und u. a. unter dem Titel „die elenden Trecks aus den Ostgebieten“ publiziert. Allerdings sei bei den Agenturen, wo das Foto ursprünglich bezogen wurde, nicht von Flüchtlingen, sondern von „allied families“ und „Displaced Persons“ die Rede, die eigentlich aus Frankreich, Belgien, Holland und Polen stammten.¹⁶⁰

Ungeachtet dieser problematischen Bedeutungsumschreibung veranschaulicht das Foto Motivik und Ästhetik von Aufnahmen aus Europa kurz nach Kriegsende; zerschossene Eisenbahnbrücken und andere Flussübergänge sowie notdürftig geflickte Brücken, über die Kinder und Familien stolperten, gehörten zum Bildrepertoire jener Zeit.

Wie dieses Kapitel verdeutlichte, wurden die bosnischen Brücken oft in einer Weise ins Bild gerückt, die sich in einer fotojournalistischen Tradition verorten lässt. Schwermütig-melancholische Spektren des Blicks vermischten sich mit klarer Fokussierung auf Leid und Überlebensstrategien der Betroffenen zu einer „entpolitisierten fotografischen Bildsprache fernen menschlichen Leidens“¹⁶¹. Eine weitreichende Anknüpfung an bereits bestehende Bildtraditionen bietet sich auch motivisch an. Schon im Amerikanischen Bürgerkrieg favorisierten Fotografen wie Alexander Gardner das Motiv der Brücke. Dabei sei es Gardner, wie Stiegler argumentiert, um „eine Dokumentation der Schrecken des Bürgerkriegs als solches“ gegangen; für sein Bildprogramm habe die Identität der jeweiligen Kriegspartei keine Rolle gespielt. Vielmehr liessen sich mit dem Brückenmotiv Identitätsdifferenzen einreissen, *überbrücken*.¹⁶²

Zugleich erweist sich das Motiv der Brücke eben auch als kennzeichnend für die Fotografie aus dem Bosnienkrieg. Am Brückenmotiv wird die bosnische Spezifik zeigbar; innerhalb der Ikonographie der urbanen Architektur handelt es sich sozusagen um eine „ästhetische Kennung“. Die Brückenbauten in der kriegsgeschundenen Region waren mit mehreren Bedeutungsschichten versehen – worüber sich auch die Fotografen im Klaren waren und die Brücken deshalb als Motiv bevorzugten. Sie wussten die Brücken einzusetzen als Symbol für den Krieg, und machten sie damit auch zu einem Symbol für das Sprechen über Krieg. Als spezifische Bauwerke mit oft weit zurückreichender Geschichte prägten die bosnischen Brücken nicht nur das Bild der (zerstörten)

¹⁶⁰ Vgl. Scholz, Ein neuer Blick auf das Drama im Osten, S. 126f.

¹⁶¹ Stefan-Ludwig Hoffmanns spricht von einer „depoliticised photographic imagery of distant human suffering“. Hoffmann, *Gazing at Ruins*, S. 349.

¹⁶² Stiegler, *Fotografie und Bürgerkrieg*, S. 51.

urbanen Architektur, sondern standen auch symbolhaft für das Leben der Menschen in den Städten. Mit den Brückenfotografien aus Mostar liess sich die ethnische Trennung der Bevölkerung versinnbildlichen sowie der Kontrast zwischen Frieden, Kultur, Baukunst und deren Verletzbarkeit auf der einen Seite und Krieg, Barbarei und Zerstörung auf der anderen Seite hervorheben. Währenddessen erwies sich die abgerissene Sava-Brücke als weniger bildwürdig, obgleich sie für die Flucht aus Bosnien eine entscheidende Rolle spielte und nicht zuletzt mit der Entstehung neuer Staatsgrenzen einherging. Die zerstörte Brücke in Sarajevo schlug einen Bogen zum Beginn des Jahrhunderts und verdeutlichte mitunter die Trennung von einst zusammengehörenden Stadtvierteln, die von den Menschen ungeachtet der Gefahren überwunden wird oder werden muss. Aufgrund der Belagerungssituation steht die Ćumurija-Brücke auch für den gekappten Weg in die Freiheit. Das bewegte auch Jon Jones: „Diese schwer beschädigte Brücke über den Fluss Miljacka schien mir geradezu symbolhaft: Ihre Überquerung ist ebenso gefährlich wie das Ausharren in der Stadt. Wahrlich – die Brücken in die Freiheit sind abgebrochen.“¹⁶³

Die Brücken „des Balkans“ waren bildsprachlich eng mit dem Krieg auf dem Balkan verbunden. „In welchem Krieg leiden diese Menschen?“, fragte das *Magazin*, als es 1994 das schwarz-weiße Brückenfoto von Gilles Peress neben drei weiteren Kriegsfotografien aus anderen Erdteilen veröffentlichte. Sofort ist man versucht, tatsächlich herauszufinden, von wo und aus welchem Konflikt genau die Fotos jeweils stammen – und bezeichnenderweise ist Bosnien unter den anderen schnell entschlüsselt. Jedoch, anstatt einer Auflösung: „Haben Sie herauszufinden versucht, um welche Kriegsschauplätze es geht? Spielt es eine Rolle, wo Menschen leiden: in Bosnien? in Ruanda? im Jemen? im Irak? in Afghanistan? Bilder ohne Lösung.“¹⁶⁴

¹⁶³ Jon Jones zu seiner eigenen Fotografie, vgl. „Ansicht aus Europa“, in: *Magazin* Nr. 14, 10.04.1993, S. 25.

¹⁶⁴ „Kein Frieden“, in: *Magazin* Nr. 50, 17.12.1994, S. 22f.

6. IKONOGRAPHIE DER BELAGERUNG

6.1. Ansätze für eine Ikonographie der Belagerung

Die Belagerung von Städten war eine im Bosnienkrieg mehrfach angewandte Form der Kriegsführung. Belagerte und umkämpfte Orte wie Gorazde, Doboj, Tuzla, Tešanj oder Žepče sowie einige weitere fanden im Vergleich zu Sarajevo wenig Erwähnung in der untersuchten Presse, und diese Städte wurden – insbesondere in den Fotografien – kaum thematisiert. Anders die Hauptstadt: Sarajevo war für die internationalen Medienvertreterinnen und -vertreter gut erreichbar und stellte von Beginn an medial den mit Abstand prominentesten Topos dar.¹

Die Belagerung Sarajevos durch serbische und bosnisch-serbische Truppen begann im Mai 1992. Von da an war der urbane Grossraum geteilt in ein unter bosnischer Regierungskontrolle stehendes Stadtzentrum und „Serbisch-Sarajevo“ bestehend aus Vororten.² Restverbände der JNA zogen auf den Bergen rings um die Stadt schwere Waffen zusammen und schnitten sie von Flug-, Strassen- und Eisenbahnverkehr ab. Nach dem offiziellen Rückzug der JNA aus Bosnien im Mai 1992 übernahmen Soldaten des „Sarajevo-Romanija Korps“ unter der Verantwortung der Generäle Stanislav Galić und Dragomir Milošević die Stellungen.³ Bis Ende 1995 blieb die Stadt umzingelt und unter Beschuss; mit 1425 Tagen handelt es sich um die längste Belagerung einer Stadt im 20. Jahrhundert.⁴

350'000 bis 450'000 Menschen harrten in der eingeschlossenen Stadt aus. Die Bevölkerungszusammensetzung unterlag grossen demografischen Veränderungen, denn viele

¹ Burg, Shoup, *The War in Bosnia-Herzegovina*, S. 133; vgl. auch Kapitel 2.2. *Journalismus im Bosnienkrieg*.

² Über den Beginn der militärischen Umzingelung existieren zwei Narrative: Der einen, von bosnischen Serben bevorzugten Version zufolge begannen die Kämpfe in der Stadt mit einem Anschlag durch einen mutmasslichen muslimischen Täter auf eine serbische Hochzeitsgesellschaft im März 1992. Das zweite Narrativ setzt den 5. April 1992 als Anfangspunkt fest. Damals, einen Tag vor der Anerkennung Bosnien-Herzegowinas als unabhängiger Staat durch die Europäische Gemeinschaft und die USA, hatten sich laut Berichterstattung mehrere zehntausend Menschen vor dem Parlamentsgebäude zu einer grossen Friedensdemonstration versammelt, als die Kundgebung unter Beschuss von Scharfschützen geriet. Auf der Vrbanjabrücke wurden zwei junge Frauen tödlich getroffen. Woher und von wem die Schüsse abgefeuert wurden, konnte nicht restlos geklärt werden. Vgl. Sundhaussen, *Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt*, S. 324f.

³ Für die unter ihrem Befehl verübten „Crimes against Humanity“ und „Violation of the Laws and Customs of War“ wurden 2006 bzw. 2007 beide Generäle vom Haager Tribunal zu lebenslanger bzw. 33 Jahren Haft verurteilt. ICTY: „The Prosecutor of the Tribunal against Stanislav Galic and Dragomir Milosevic“, Case No. IT-98-29-I, <http://www.icty.org/x/cases/galic/ind/en/gal-ii011102e.pdf> (14.02.2019); Sundhaussen, *Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt*, S. 317 und S. 327.

⁴ Faktisch dauerte die Belagerung zwar bis Ende 1995, aber erst im Februar 1996 wurde die Blockade offiziell für beendet erklärt. Im Grunde glich sie militärisch einer Pattsituation: Die bewaffneten Verteidiger im Stadtzentrum waren den Belagerern zahlenmässig überlegen, verfügten aber über kein schweres Kriegsgerät und konnten den Belagerungsring nicht durchbrechen. Die Belagerer waren hingegen bestens ausgerüstet, aber personell zu schwach, um die Stadt ganz erobern zu können. Vgl. Sundhaussen, *Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt*, S. 326.

Alteingesessene verliessen die Stadt, und Flüchtlinge aus Ostbosnien und dem Sandžak kamen hinzu.⁵ Mit Hilfe von UN-Schutztruppen, die ab Juni 1992 die Kontrolle über den Flughafen übernahmen, wurden die eingeschlossenen Menschen über eine dreieinhalb Jahre andauernde Luftbrücke notdürftig mit Hilfsgütern versorgt. Zudem bestand in dem 1993 fertiggestellten, knapp 1000 Meter langen unterirdischen Tunnel von Dobrinja nach Butmir eine Verbindung zur Aussenwelt, worüber Medikamente, Lebensmittel und Waffen in die Stadt geschafft wurden.⁶

Währenddessen schlugen im Durchschnitt täglich 329 Granaten in der Stadt ein und verwüsteten sie komplett.⁷ Die städtischen Bauten wurden ebenso unter Beschuss genommen wie die Menschen. Über den Urbizid seiner Stadt schrieb der 1963 in Sarajevo geborene Schriftsteller Miljenko Jergović: „Unsere Geschichte liegt unter Granatenbeschuss, nicht bloss bis zur Zerstörung der Türme und Minarette, sondern bis zur Vernichtung der Fundamente. [...] Dieser Krieg macht uns zu Anonymen. Täglich, aus den Medien und von jenen, die die Stadt verlassen haben, hören wir, wie viele Gebetshäuser abgebrannt sind, wie viele und welche Bücher, wo es uns überall nicht gibt und wo es uns möglicherweise morgen schon nicht geben wird.“⁸

Die umzingelte Stadt bezeichnet Karl Schlögel in seinen Ausführungen „Sarajevo: Terrainkunde überlebenswichtig“⁹ als entzweite Topographie: Die umliegenden Haupthügel, der Fernsehturm, der Jüdische Friedhof und weitere Punkte gehören zur Topographie der Belagerer. Von hier aus hatten diese, z. T. selber in Sarajevo aufgewachsen und „Kenner der Stadt par excellence“, freies Schussfeld auf die vertrauten Winkel und Gassen, Strassen und Plätze. Der Untergrund und die versteckten Wege und Tunnel wurden im Krieg zur Topographie der Belagerten: Sie, einst eine urbane Gesellschaft, verwandelten sich „in die Bewohner von Laufgräben und Höhlen“.¹⁰

Die Journalisten, Fernsehreporterinnen, die Fotografinnen und Fotografen bewegten sich mehr oder weniger frei zwischen diesen Topographien, zwischen Belagerern und Belagerten, hin und her. Sie erreichten Sarajevo hauptsächlich über den Luftweg in internationalen Militärtransportmaschinen und gelangten dann in (im besten Fall kugelsicheren)

⁵ Sundhaussen weist auf die Dramatik der Veränderung dieser Zusammensetzung der Stadtbevölkerung während des Krieges hin. Die Beziehungen zwischen Alteingesessenen und Neuankömmlingen waren u. a. spannungsgeladen. Sundhaussen, Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, S. 329f.

⁶ Ebd., S. 326. Das Haus in Butmir am äusseren Ende des Tunnels ist heute ein Museum, im Rahmen dessen ein Teil des niedrigen, engen Tunnels besichtigt werden kann.

⁷ Ebd.

⁸ Miljenko Jergović: „Land der Scham und des Vergessens“, in: *Du* Nr. 5, Mai 1993, S. 29-58, hier S. 29. Jergovićs Essay wurde in der *Du* zusammen mit Thomas Kerns Fotoreportage publiziert.

⁹ Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit, S. 110-116.

¹⁰ Ebd., S. 112f.

Es wäre bei dieser Skizzierung zu ergänzen, dass einige Stellungen in den Bergen rings um die Stadt auch von bosnischen Regierungstruppen gehalten wurden, die von dort aus die serbischen Stadtteile Grbavica und Ilidža ins Visier nahmen. Im Gegensatz zu den serbischen Belagerungspositionen gerieten diese aber kaum ins Blickfeld der Öffentlichkeit.

Personentransportern ins Zentrum.¹¹ Da die Stadt ein Minimum an nötiger Infrastruktur bereitstellte und weil es vergleichsmässig einfach war, hinzugelangen, reisten die Presseleute äusserst zahlreich nach Sarajevo und produzierten – oftmals unter Lebensgefahr – Reportagen und Fernsehaufnahmen sowie Unmengen an Fotos vom urbanen Kriegsschauplatz.

Nicht zuletzt zeugt die Fülle an Berichterstattung aus der bosnischen Hauptstadt vom Interesse des internationalen Publikums an der Belagerung; es handelte sich um ein Thema, das sich medial gut aufbereiten liess und breit rezipiert wurde. Sarajevo bot der Presse viele Motive an und stellte unterschiedliche (bild-)diskursive Anknüpfungspunkte zur Verfügung: Handelte es sich schliesslich um eine Stadt mit vielen Gesichtern, gelegen an der vielbeschworenen Schnittstelle zwischen Orient und Okzident und Heimat von vier Welt- und einer Vielzahl kleinerer Religionen, die hier seit Jahrhunderten neben-, mit- und gegeneinander lebten, ein Ort mit bewegter Geschichte und wechselhafter politischer und kultureller Zugehörigkeit.¹² Mit dem Kriegsausbruch 1992 wurde dem Nimbus der Stadt ein weiterer Aspekt hinzugefügt bzw. liessen sich einige Narrative fortschreiben: Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Sarajevo die Aufmerksamkeit der Weltöffentlichkeit auf sich gezogen, als Gavrilo Princip die tödlichen Schüsse auf den österreichischen Thronfolger und seine Gattin abfeuerte. Am Ende desselben Jahrhunderts fielen in Sarajevos Strassen wieder Schüsse, und die Stadt betrat das internationale Parkett mit Meldungen über einen Krieg, wie man ihn in Europa eigentlich nicht mehr für möglich gehalten hatte. Dazwischen hatten während einiger Jahrzehnte nostalgisch eingefärbte Klischees vom friedlichen Zusammenleben der Völker und der neutralen Blockfreiheit unter Tito das Image vom Balkan im Westen geprägt – Narrative, die schliesslich wieder von Bildern der Gewalt und von Chaos abgelöst wurden.¹³

Sarajevos Bilderwelt lässt sich, so die in diesem Kapitel auszuführende Argumentation, in der *Ikonographie der Belagerung* verorten. Zwar handelte es sich nicht um die einzige Belagerung im Bosnienkrieg, aber die Popularität Sarajevos legt es nahe, diesen Kriegsschauplatz für ein Nachdenken über Belagerungsikonographie exemplarisch herauszugreifen. Hier erreichte die Paradoxie von Blockade und Attraktion ihren Höhepunkt: Während die Stadtbevölkerung eingeschlossen unter der Kriegsnot litt, lockte die Belagerung gleichzeitig zahlreiche internationale „Gäste“ an – denen im Übrigen nicht selten vorgeworfen wurde, auf diese Weise das Rampenlicht zu suchen.¹⁴ Die Belagerten waren isoliert vom Rest der Welt, während sie zugleich im Fokus der

¹¹ Grosse Fernsehteams erhielten von ihren Gesellschaften kugelsichere Autos oder Geländewagen, die in Zagreb und Split für 1500 Deutsche Mark pro Tag angeboten wurden. Vgl. Erich Rathfelder: *Sarajevo und danach. Sechs Jahre Reporter im ehemaligen Jugoslawien*, München 1998, S. 157.

¹² Vgl. auch Sundhaussen, *Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt*, S. 11.

¹³ Todorova, *Erfindung des Balkans*, S. 261f.

¹⁴ Luciano Pavarotti organisierte Benefizkonzerte, Bono von U2 brachte 1995 den Song „Miss Sarajevo“ heraus und trat gegen Kriegsende in Sarajevo auf, Susan Sontag inszenierte in der belagerten Stadt Becketts

weltweiten Medien standen – eine ausserordentliche Konstellation, die „an instant bond between the ‚global village‘ served by mass media, and the people of Sarajevo“ schuf.¹⁵

In ihrer medialen Omnipräsenz kam der Stadt in der Berichterstattung über den Bosnienkrieg bzw. den Jugoslawienkrieg insgesamt eine herausragende Rolle zu; „zu einem Kriegsgrund“ sei sie geworden und „zu einem Schlachtruf“, so die amerikanische Journalistin Barbara Demick, die ab Januar 1994 für die Zeitung *The Philadelphia Inquirer* aus Sarajevo berichtete: „In der westlichen Welt löste der Name – ähnlich wie Darfur oder Dünkirchen – wissende und bekümmerte Blicke aus.“¹⁶ Sarajevo avancierte zu dem, was im Sinne Peter Jahns als zusammenfassende „Ereignischiffre“ bezeichnet werden kann: Die kriegerischen Handlungen sind als Ereigniszusammenhang oder Plot zu verstehen, der gleichsam stellvertretend die Vorstellung vom Bosnienkrieg insgesamt prägte und entlang bestimmter Narrative strukturierte.¹⁷

Nähme man sich der Texte über die Belagerung an, böten sowohl die zeitgenössische Presse als auch Forschung und Belletristik eine unüberschaubare Fülle an Material. Uns beschäftigen aber auch in diesem letzten Kapitel vorrangig die visuellen Narrative, welche die Belagerung der Hauptstadt hervorbrachte. Am fotografischen Medium lässt sich gut beobachten, dass sich die Realitäten der beiden von Schlögel beschriebenen Topographien von Belagerern und Belagerten in ebenso eingängige wie einschlägige Bildsprachen einschrieben. Wenn für deren Beschreibung hier eine Ikonographie der Belagerung angedacht werden soll, dann sind den Ausführungen über Sarajevo einige weitergreifende Gedanken zur Thematik vorzuschicken. Im Zusammenhang

Stück „Warten auf Godot“. Vgl. Barbara Demick: *Die Rosen von Sarajevo. Eine Geschichte vom Krieg. Mit Fotos von John Costello*, München 2012, S. 12. Den Prominenten garantierte ein Blitzbesuch im belagerten Sarajevo „internationale Bewunderung und Publizität“. Sundhaussen, *Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt*, S. 333.

Susan Sontag äusserte sich zu ihren Beweggründen, nach Sarajevo zu reisen, und zu ihrer Arbeit vor Ort in einem Interview von 1993 wie folgt: „Mein Sohn David kehrte vergangenen Herbst aus Bosnien nach New York zurück, und ich war die einzige, die seinen endlosen Geschichten zuhörte. David meinte, es würde Sarajevo helfen, wenn Prominente dort hinfahren. Nach meinem ersten Besuch im April wollte ich wiederkommen – aber nicht als Kriegstouristin. Neben Romanen und Essays kann ich nur eine Sache machen: Filme. Einen Film aber hätte ich nur für das Ausland produzieren können. Theater ist etwas anderes. Für die Menschen hier bedeutet es eine Ablenkung. Moralisch schien mir das korrekter. [...] Wir arbeiten unter wirklich aussergewöhnlichen Umständen – schwieriger wäre es wohl nur noch gewesen, ein Konzert in Auschwitz zu organisieren. [...] Außerdem ist das Theater selbst kein sicherer Ort. [...] Beleuchtet wird die ganze Szene nur mit Kerzen. Auch das ist schwierig – denn Kerzen sind knapp. [...] Das Pathos hier in Sarajevo verlangt, daß man auf unbestimmte Zeit spielt. Normalerweise setzt man Theaterstücke hier am frühen Nachmittag an, damit die Leute um vier Uhr nach Hause gehen können. Die meisten Schauspieler stehen um sechs Uhr früh auf und stellen sich um Wasser an. Bis sie hier im Theater ankommen, sind sie erschöpft. [...] Hier zu sein ist kein Opfer, sondern ein Privileg.“ Interview von Misha Glenny mit Susan Sontag: „Es ist wirklich absurd“. Susan Sontag über das schwierige Unterfangen, in der Hauptstadt des Schreckens Theater zu spielen, in: *Profil* Nr. 31, 02.08.1993, S. 47.

¹⁵ Burg, Shoup, *The War in Bosnia-Herzegovina*, S. 133.

¹⁶ Demick, *Die Rosen von Sarajevo*, S. 12.

¹⁷ Vgl. hierzu Peter Jahn in der Einleitung zum Bildband des Deutsch-Russischen Museums Berlin–Karlshorst (Hrsg.): *Das mitfühlende Objektiv: Michail Sawin – Kriegsfotografie 1941–1945*, Berlin 1998, S. 7; Paul, *Bilder des Krieges*, S. 20.

mit dem Urbizid-Begriff wurde im vorhergehenden Kapitel bereits auf die polnische Hauptstadt Warschau und deren Zerstörung durch die Truppen Nazideutschlands im Zuge des Zweiten Weltkriegs hingewiesen.¹⁸ Auch ist vom urbanen Kriegsschauplatz Warschau, dessen Belagerung mit dem Kriegsausbruch 1939 begann, u. a. ein ediertes Korpus an Fotografien überliefert, das sich als Hintergrundfolie für die Auseinandersetzung mit Bildsprachen der Belagerung eignet: Der Bildband „Die Farben des Krieges“ versammelt Aufnahmen des amerikanischen Fotografen und Dokumentarfilmers Julien Bryan, der Anfang September 1939, kurz bevor die Stadt von deutschen Soldaten eingeschlossen wurde, in die polnische Hauptstadt gekommen war.¹⁹ Neben textlichen Selbstzeugnissen präsentiert das Buch eine Auswahl an Farbdias und nachträglich kolorierten Fotografien, die Bryan während seines zweiwöchigen Aufenthalts in Warschau mit zwei Leicas, einer deutschen und einer amerikanischen, angefertigt hatte.²⁰ Der Bildband sei so angelegt, „dass die Bilder – in Verbindung mit den ihnen zur Seite gestellten Texten – die ganze Wahrheit jener Ereignisse, die der Fotograf als Augenzeuge erlebt hat, vermitteln.“²¹

Die Belagerung Warschaus sowie Bryans Leben und sein Werk können hier nicht en détail nachvollzogen werden. Aber die Art und Weise, wie der Fotograf die Belagerung sah und v. a. wie er sie ins Bild fasste, gibt eine Vorstellung sowohl von der thematischen Vielfalt als auch von motivischen Schwerpunkten, in denen sich die Sarajevoer Bilderwelt spiegeln lässt. So fällt auf, dass Bryan die in der belagerten Stadt verbliebenen Menschen, die Zivilistinnen und Zivilisten, darunter viele Kinder, in den Fokus nahm; er portraitierte die Topographie der Belagerten, während sich keine Fotografien militärischer Stellungen, von Waffen oder Belagerungsposten finden. In seinen Bildern begegnet einem die Stadtbevölkerung bei ihrem Versuch, den Alltag fortzuführen – inmitten von Trümmern, Verletzten und Toten. Bryan selber sah sich wiederum nicht als „typischen Kriegsberichterstatler“ – weder zuvor noch danach hat er Aufnahmen von den Kämpfen des Zweiten Weltkriegs gemacht. Rückblickend notierte der Fotograf, dass die „wirklich bemerkenswerte Geschichte der Belagerung Warschaus“ weder in „zerstörten Gebäuden“ noch in „Geschützen oder den deutschen Bombern in der Luft“ zu finden gewesen sei; „[S]ie handelte vielmehr davon, wie es den einfachen Menschen in Warschau erging, den alten Männern und Frauen, den Müttern, den Säuglingen und den Abertausenden von Zivilisten, die weiterhin ihrer Arbeit nachgingen, statt ihren Dienst zu quittieren. Ich habe auch die anderen Bilder gemacht,

¹⁸ Vgl. Kapitel 5.1. *Ansätze für eine Ikonographie der urbanen Architektur.*

¹⁹ Aleksandra Janiszewska (Hrsg.): *Die Farben des Krieges. Die Belagerung Warschaus in den Farbfotografien von Julien Bryan – The Colors of War. The Siege of Warsaw in Julien Bryan's Color Photographs*, Berlin u. a. 2011.

²⁰ Am 21. September 1939 gelang es Bryan während einer Waffenruhe Warschau zu verlassen, bevor die Stadt in die Hände der Belagerer fiel. Er konnte nur einen Teil seines Bildmaterials in die USA retten, von wo aus er es einem internationalen Publikum präsentierte. Vgl. Jacek Zygmunt Sawicki: *Die Farben des Krieges*, in: Janiszewska, *Die Farben des Krieges*, S. 7-12, hier S. 11.

²¹ Aleksandra Janiszewska: *Vorwort der Herausgeberin*, in: Janiszewska, *Die Farben des Krieges*, S. 5.

gewiss, aber die Bilder, auf die ich wirklich stolz bin und von denen ich annehme, dass sie noch auf lange Zeit wahrhafte Dokumente der Belagerung dieser grossartigen Stadt sein werden, sind die einfachen Fotografien und Nahaufnahmen eines tapferen Volkes in der Agonie.“²² Bryan hielt mit seiner Kamera fest, wie die Bewohnerinnen und Bewohner Warschaus Nutztiere, Mobiliar oder Nahrungsmittel auf Fahrrädern und Schubkarren durch die Strassen transportieren, wie sie vor einem Laden für Brot anstehen, in Hinterhöfen ausgebrannter Häuser Holz schlagen und Wäsche waschen, auf kleinen Grünflächen Kartoffeln ernten. Inmitten von Ruinenlandschaften Kinder, beim Spielen, gemeinsamen Comics-Lesen, beim Aufräumen-Helfen. Oder sie kümmern sich um ihre Haustiere, ein Mädchen mit Hund auf dem Arm oder ein kleiner Junge mit einem Wellensittich in einem Vogelkäfig.²³ Bryan notierte: „Noch erstaunlicher war, dass die meisten öffentlichen Einrichtungen nahezu bis zum Schluss in Betrieb waren. Es gab zwar keine Taxis mehr, [...] und die Strassenbahnen fuhren nach Beginn der Belagerung nur noch für zehn Tage. Die Zeitungen aber erschienen fast bis zuletzt zweimal täglich. [...] Die Zeitungsjungen flitzten umher und verkauften ihre Ausgaben, die Telefonleitungen wurden intakt gehalten. Alle taten ihre Arbeit.“²⁴ Bryan ging auch in die örtlichen Krankenhäuser und fotografierte dort Verwundete ebenso wie die unter der Belagerung geborenen Babies.²⁵ Und er schreckte nicht davor zurück, die Toten zu zeigen und die in der eingeschlossenen Stadt von Gewehrkugeln und Granaten getroffenen Körper aus nächster Nähe abzulichten.²⁶

Auf allen angesprochenen Ebenen sind Parallelen zu Sarajevos Bilderwelt zu entdecken; der von Bryan geschilderte – und bebilderte – Alltag „in der Agonie“ gilt in weiten Teilen auch für die Bestandsaufnahme der Bilder aus Sarajevo. Einige davon werden deshalb im Folgenden als Ansätze für eine Ikonographie der Belagerung unter dieser Überschrift besprochen. Auch die visuelle Erzählung aus der bosnischen Hauptstadt ist von den in der Stadt gebliebenen Kindern geprägt, denen ein Teilkapitel gewidmet ist. Und auch die zahllosen schockierenden Fotos gehören zu Sarajevo – die Fotografien der Schauplätze nach Schiessereien, Granatenangriffen und Massakern sind Zeugnisse des (gewaltsamen) Todes in der Stadt und haben sich tief in das visuelle Gedächtnis eingeschrieben.

Über die Bilder erlangte Sarajevo internationale Aufmerksamkeit, und sie waren es, die bei gleichzeitigem visuellem Zitieren vergangener Kriege der belagerten Hauptstadt einen unverwechselbaren Wiedererkennungswert verschafften. In welchen Bildelementen und Arrangements sich dieser kristallisiert, und welche Fotografien für die Ermittlung einer

²² Sawicki, *Die Farben des Krieges*, S. 7.

²³ Janiszewska, *Die Farben des Krieges*, S. 35, S. 67, S. 74f., S. 77f., S. 89ff., S. 106, S. 131ff.

²⁴ Ebd., S. 34.

²⁵ Ebd., S. 108, S. 110ff.

²⁶ Ebd., S. 105, S. 107.

ästhetischen Kennung besonders geeignet zu sein scheinen, wird unter „Welcome to Sarajevo“ dargelegt.²⁷

Insgesamt erzählen sowohl die Fotografien aus Warschau als auch aus Sarajevo vom Kampf der Menschen um ihr Überleben, von ihrer Angst, ihrem Mut und ihrer Verzweiflung. Wir sehen sie bei alltäglichen Verrichtungen unter den erschwerten Bedingungen, die die kriegerische Gewalt und die Isolation mit sich brachten. Innerhalb der Topographie der Belagerten verortet, nehmen sie die Bildbetrachterin mit in die Strassen der eingeschlossenen Stadt. Im bosnischen Kontext stehen sie einerseits für die Stadt Sarajevo, weisen aber zugleich über den konkreten Ort hinaus und nehmen den *Krieg an sich* – oder eben vielmehr einen Teil desselben – in den Blick. Als zusammenfassende „Ereignischiffre“ greifen sie das gesamte Spektrum der bisher behandelten ikonographischen Ausprägungen auf – von den Combat Fotografien der Kriegsführung über Bilder der zivilen Not bis zur urbanen Architektur. Wie in einem Prisma scheint sich letztlich die gesamte Bilderwelt des Bosnienkrieges in den Fotografien aus Sarajevo zu brechen.

Alltag in der Agonie

„Wasser, Brot und Holz lauten die drei Imperative des Überlebens“, formulierte griffig Gregor Mayer für die *Profil* vom 18. Januar 1993.²⁸ In dem einen kurzen Satz fasste er die grössten Herausforderungen für das damals seit neun Monaten belagerte Sarajevo zusammen. Der Alltag gestaltete sich für die in der Stadt eingeschlossenen Menschen unsagbar schwierig. Neben der ständigen Bedrohung durch Granaten und Artillerie fehlte es am Nötigsten: Lebensmittel, Wasser, Medikamente und Strom waren knapp oder fehlten gänzlich. Im Winter drohten eisige Kälte, im Sommer Hitze und Durst. Auch die Strukturen und Regeln, welche das gesellschaftliche Zusammenleben einst reglementiert und in einem Gleichgewicht gehalten hatten, fielen zu grossen Teilen weg. Vom Krieg profitierende Banden rissen die Kontrolle über ganze Quartiere an sich – ein Umstand, der kaum Eingang in die Fotografien fand.

Wiederkehrend war die fotografische Darstellung des täglichen Überlebenskampfes der Bevölkerung in der von Unsicherheit, Stagnation, Anarchie und Gewalt geprägten Situation. Die Bildsprache des Alltags in der Agonie dominierten einige Motive, die hier ohne eingehende Analyse skizziert werden. Generell sind in den Fotos die Menschen bei alltäglichen Besorgungen zu sehen, sie handeln von Hunger und Durst, von der Kälte und der Suche nach Brennholz. Vordergründig erscheinen die Bilder meist harmlos, und die abgebildeten Tätigkeiten sind im Grunde

²⁷ Die Überschrift ist hier zum einen Referenz auf Michael Winterbottoms Spielfilm von 1997. Andererseits und insbesondere entnehme ich sie aber den Fotografien aus Sarajevo, die die Paradoxie des Topos der Begrüssung in der eingeschossenen Stadt aufgreifen, worauf wir noch zu sprechen kommen.

²⁸ Gregor Mayer: „Herztropfen im Dunkeln. Sarajevo im Winter: Alltag einer belagerten Stadt, die im Sterben liegt und doch nicht totzukriegen ist“, in: *Profil* Nr. 03, 18.01.1993, S. 48-49, hier S. 48.

unspektakulär. So ist z. B. das Bild des Jungen, der in Thomas Kerns schwarz-weißem Foto, erschienen im Mai 1993 im *Du*, eine Schubkarre die Strasse entlangschiebt, auf den ersten Blick eigentlich nichts weiter Ungewöhnliches (Abb. 1).



Abb. 1: *Du* Nr. 5, Mai 1993, S. 47.

Doch die junge Person ist von hinten zu sehen, in der Schubkarre stapeln sich weiße Kanister, die dunklen Silhouetten einiger weiterer Gestalten sowie die eines die Strasse überquerenden Hundes verleihen der Szenerie eine dunkle Schwere. Die Bildunterschrift „Sarajevo, Dezember 1992“ eröffnet den Kontext, ein Panoptikum tut sich auf, in das sich die Schubkarre ebenso einreihet wie der ungekehrte Strassenrand und der Hund, dessen Herrenlosigkeit sich in seinem Streunen quer über die Strasse andeutet – eines von während der Belagerung zahlreichen ausgesetzten Haustieren, für die ihre Besitzer kein Futter mehr beschaffen konnten.²⁹ Beide im Bildzentrum, stellen der Streuner und die weißen Plastikkanister das dar, was mit Roland Barthes als „punctum“ begriffen werden kann: Die Zufälligkeit, mit der sie ins Bild zu geraten scheinen, hält den Blick gebannt, wirft Fragen auf – wo sind wir hier, welche Szene sehen wir? Wohin sind alle diese Leute unterwegs? – und *besticht*; sie bringt „das *studium* aus dem Gleichgewicht“.³⁰

Unter der Belagerung stand den Menschen kein fließendes Wasser zur Verfügung. Während man bis vor kurzem noch selbstverständlich zur Arbeit gegangen war und das Wasser daheim aus dem Wasserhahn floss, musste man sich für die Bewältigung des Alltags plötzlich völlig anders organisieren.³¹ Bei den Kanistern, die vom UNHCR an die Menschen verteilt wurden, handelt es sich um einen konkreten Gegenstand des Belagerungsalltags, der sich in vielen Fotografien

²⁹ Vgl. Demick, Die Rosen von Sarajevo, S. 25.

³⁰ Barthes, Die helle Kammer, S. 36.

³¹ Eine wichtige und zeitweise die einzige Ausgabestelle für Trinkwasser wurde in der Sarajevoer Stadtbrauerei *Sarajevska Pivara* eingerichtet. <http://sarajevska-pivara.com/historijat/?lang=de> (17.05.2018)

ausfindig machen lässt. Allein über ein gezieltes Verfolgen dieses Gegenstands in den Bildern würde sich ein Stück visualisierter Lebenswelt der eingeschlossenen Bevölkerung erschliessen.³²

Auch nehmen viele Bilder die Kälte ins Visier: Die meisten, indem sie die Bevölkerung beim Schlagen von Holz zeigen. Ohne Strom bauten sich die Bewohner bereits im ersten Kriegswinter kleine Öfen in ihren Häusern und Wohnungen, das Brennholz beschaffte man in der Stadt, wo man nur konnte – ein Selbstläufer des Urbizids, gewissermassen. Miljenko Jergović schrieb dazu: „Ich sehe, wie in diesen Tagen Bäume auf dem Friedhof des heiligen Josip und auf jenem anderen, wo Kranjčević begraben ist, umgesägt werden. Die hohen Pappeln, Akazien und Eschen fallen auf die ehrwürdige Gotik des österreichisch-ungarischen Marmors. Es bröckelt der lockere Stein, längst angegriffen vom sauren Regen und vom Kommunismus. Es fallen Grabsteine mit ewigen Erinnerungen, um nie wieder aufgerichtet zu werden, um nicht zu existieren. Die Menschen möchten sich wärmen, und sie führen nicht Buch über die Toten. Die sind kalt, irgendwo in der Tiefe, unter all diesem Grauen hinweg, weit weg von jenem unverbesserlichen Bedürfnis der Lebenden, ihre Körpertemperatur bei jenen komfortablen Sechsenddreissigkommaacht zu halten. Nachdem sie die Bäume umgesägt haben, schwärmen sie zwischen die Armengräber aus. Sie reissen die schon längst morschen Holzkreuze aus der Erde, sie tragen sie fort, ohne sich umzublicken und ohne sich zu schämen.“³³

Jergovićs Zeilen wurden im *Du* mit Thomas Kerns Schwarz-Weiss-Aufnahmen kombiniert (Abb. 1 bis 3). Gemeinsam erzählen Text und Bilder, woran der Mensch inmitten der Apokalypse denkt; „an die banalsten Dinge, an Strom, Wasser und humanitäre Hilfe [...]. Er fürchtet nicht die einziehende Anonymität, er fürchtet nur den Winter.“³⁴

³² In einem 1992 im *Spiegel* publizierten Foto ist eine lange Warteschlange von Leuten zu sehen, die mit Kanistern an einer einfachen Wasserhahnvorrichtung um Wasser anstehen, vgl. *Spiegel* Nr. 52, 21.12.1992, S. 134; in einem anderen Foto im *Spiegel* ist eine alte Frau mit UNHCR-Kanister zu sehen, im Hintergrund mehrere Menschen, die Schlitten mit Kanistern beladen. Hinter ihnen die Fassade der alten Brauerei; vgl. *Spiegel* Nr. 08, 22.02.1993, S. 156. Ebenda entstanden ist ein Foto einiger älterer Leute, die Wasser in einen Tank füllen; vgl. *Stern* Nr. 03, 14.01.1993, S. 14; *Spiegel* Nr. 06, 08.02.1993, S. 137. Der *SonntagsBlick* zeigte in einem Foto zwei Frauen, die ihre Wasserration im Einkaufswagen durch eine zerschossene Strasse schieben, vgl. *SonntagsBlick*, 25.08.1993, S. 6f. Und im *Spiegel* vom 17.01.1994 findet sich ein Foto, in dem im Vordergrund eine Frau einen mit leeren Kanistern beladenen Kinderwagen schiebt, während im Hintergrund ein zugedeckter Leichnam auf einer Bahre vorbeigeschoben wird. Vgl. *Spiegel* Nr. 03, 17.01.1994, S. 120.

³³ Miljenko Jergović: „Land der Scham und des Vergessens“, in: *Du* Nr. 5, Mai 1993, S. 29-58, hier S. 29ff.

³⁴ Ebd., S. 51.

Abb. 2: *Du* Nr. 5, Mai 1993, S. 50.Abb. 3: *Du* Nr. 5, Mai 1993, S. 51.

Betrachtet man die Fotos von der Suche nach Brennholz, die von der Möglichkeit handeln, zu heizen und etwas zu kochen, in Serie, sind zunächst zwei Dinge zu beobachten: Die Brennholzfotos erschienen gehäuft in der ersten Hälfte der Belagerung bzw. im ersten und zweiten Kriegswinter 1992 und 1993.³⁵ Zu dieser Zeit stieß die Thematik international auf ein grosses Interesse, nicht zuletzt war sie jahreszeitenbedingt dringlich. In den darauffolgenden Kriegswintern wurde das Holz und damit auch die dazu aktuellen Bilder knapp; in der Presse finden sich dann Fotos vom Brennholz-Verkauf in der Stadt.³⁶ Zweitens lassen die nebeneinandergelegten Fotografien die Tragweite des Ausnahmezustands noch deutlicher hervortreten: Viele Fotos erzählen von der alltäglichen Agonie, ohne explizite Kriegszeichen aufzuweisen. Sie dramatisieren im Einzelnen erst mit einer insgesamt bedrückenden Bildkomposition, durch die Mimik der Abgebildeten oder eine explizite Bildunterschrift. Eine detaillierte Beschreibung einer solchen Serie würde einen charakteristischen Teil der Ikonographie der Belagerung sichtbar machen.

³⁵ Vgl. auch die zahlreichen weiteren „Holzsammler-Fotos“ in: *Spiegel* Nr. 38, 14.09.1992, S. 172f.; *Spiegel* Nr. 49, 30.11.1992, S. 194; *Stern* Nr. 03, 14.01.1993, S. 15; *Profil* Nr. 03, 18.01.1993, S. 49; *Spiegel* Nr. 06, 08.02.1993, S. 137; *Spiegel* Nr. 08, 22.02.1993, S. 156; *News* Nr. 47, 25.11.1993, S. 9 und S. 62; *Spiegel*, Nr. 48, 29.11.1993, S. 81; *Stern* Nr. 49, 02.12.1993, S. 18f.

³⁶ Vgl. *Spiegel* Nr. 07, 14.02.1994, S. 144; *Spiegel* Nr. 09, 28.02.1994, S. 165; *Spiegel* Nr. 51, 19.12.1994, S. 41.

Mit zu bedenken ist letztlich auch, dass die visualisierte Form naturgemäß auf die Wiedergabe von Akustischem und Olfaktorischem verzichtet – obgleich beides als für die Situation der Belagerung charakteristisch beschrieben wird. Die Journalistin Barbara Demick hält fest: „Allein die Geräusche machten einen schon verrückt. Durch Sarajevos besondere Tallage wurde das Dröhnen des Granatfeuers von den Bergen herunter derart verstärkt, dass es in der ganzen Stadt nachhallte; es war, als befände man sich im Innern einer riesigen Kesselpauke. [...] Und es lag ein beissender Gestank in der Luft von den Öfen, in denen die Bewohner Sarajevos in dem verzweifelten Versuch, sich ein bisschen Wärme zu verschaffen, Schuhe, Plastik und andere Dinge verbrannten, die nicht zum Heizen gedacht waren.“³⁷

Kinder

Über Kinder im Krieg liessen sich zweifelsohne mehrere Bücher schreiben. Wie genau ist ihre Betroffenheit vom Krieg, in unterschiedlichen Kriegen, beschaffen? Inwiefern sind sie beteiligt, was sehen und erleben sie, wie leiden sie darunter? In ihrem *Magazin*-Beitrag über Kinder in Robert Capas Kriegsfotografien betont die Philosophin und Schriftstellerin Hanna Johansen wie Kinder im Krieg zu stillen Beobachtern werden, dem Treiben der Erwachsenen machtlos ausgeliefert – und vom historiografischen Interesse ausgeschlossen: „Geschichte ist Männerarbeit. Frauen sorgen unterdessen dafür, dass das Leben trotzdem weitergeht, während die Kinder nichts weiter zu tun haben, als erwachsen zu werden und nicht zu stören. Kinder haben keinen Platz in der Geschichte, sie erleiden sie nur mit, während sie in den Geschichtsbüchern nicht vorkommen, es sei denn, es hätte sie in frühen Jahren auf einen Thron verschlagen.“³⁸

Nicht nur wie Kinder im Bosnienkrieg lebten und um ihr Überleben kämpften, sondern auch die Art und Weise, wie sie von den Fotografinnen und Fotografen dabei ins Bild genommen wurden, wäre Gegenstand einer eigenen Forschungsarbeit. Denn zweifelsohne war kindliches Leid sowohl historische Realität als auch ein beliebtes fotografisches Motiv, und würde eine eingehende Untersuchung verdienen. Die Kindheit im Krieg – man könnte auch vom Ende der Kindheit aufgrund von Krieg sprechen – wurde vielfältig fotografiert und in den Presseperiodika thematisiert. Die bosnischen Kinder wurden als Hauptleidtragende des Krieges ins Bild genommen, indem sie auf der Flucht gezeigt wurden, weinend, verwaist, verwundet, getötet; vereinzelt auch lachend und spielend in der Sicherheit der Flüchtlingsunterkünfte in Westeuropa. Im Gegensatz zu den Kindersoldaten Afrikas oder Asiens sieht man im bosnischen Kontext die Kinder in der Regel nicht als bewaffnete Kriegsteilnehmer – mit Ausnahme von offensichtlich noch sehr jungen Jugendlichen, die sich bewaffnet und bisweilen uniformiert an den

³⁷ Demick, Die Rosen von Sarajevo, S. 26f.

³⁸ Hanna Johansen: „Capas Kinder“, in: *Magazin* Nr. 51, 20.12.1991, S. 28-39, hier S. 35.

Kampfhandlungen beteiligen.³⁹ Zahlreiche Fotografien thematisieren, dass der Krieg Eingang findet in das, was Kindsein im Grunde ausmacht: in ihr Spiel.⁴⁰ Die Bilder zeigen die Kinder beim Krieg-Spielen. So auch in der belagerten Stadt Sarajevo, wo sich die Kinder in ihrem Spiel bewaffnet hinter Absperrungen duckten, wie das in einem Foto der Fall ist, das im Januar 1993 im *Spiegel* erschien (Abb. 4). In der schwarz-weißen Fotografie kauern vier kleine Jungs hinter einer Mauer aus Säcken, der eine hält eine (Spielzeug-)Pistole in der Hand, im Hintergrund prangt auf einem Fahrzeug die Aufschrift *Policija*.



Abb. 4: *Spiegel* Nr. 01, 04.01.1993, S. 102.

In einem Foto in der *Facts*, erschienen im April 1995, schiessen zwei Jungen mit gebastelten Blasrohren (Abb. 5). Es handelt sich um ein weniger offensichtliches Kriegsspiel, erst der Kontext der belagerten Stadt legt diese Interpretation nahe. Die beiden Jungen spiegeln sich in einer Fensterscheibe direkt hinter ihnen, und die Spiegelung des Spielzeugs suggeriert die Waffen – das Foto inszeniert das Kriegsspiel der Kinder.



Abb. 5: *Facts* Nr. 14, 06.04.1995, S. 73.

Insgesamt erzählen die Bilder (auf unterschiedliche Weise) von Kindern, die in ihrem Spiel nachahmen, was sie in ihrem Kriegsalltag sehen und erleben. Auch Johansen hält zu Capas

³⁹ Z. B. *Spiegel* Nr. 19, 10.05.1993, S. 210; *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 52; *Stern* Nr. 23, 27.05.1992, S. 47.

⁴⁰ Z. B. *Spiegel* Nr. 03, 18.01.1993, S. 12; *Du* Nr. 5, Mai 1993, S. 32; *Spiegel* Nr. 33, 14.08.1995, S. 116; *Facts* Nr. 43, 26.10.1995, S. 49.

Fotografien von Kindern im Krieg fest: „Unerschöpflich ist das Streben der Söhne, sich einzuüben in das, was ihre Väter tun. Und unerschütterlich zugleich die Ratlosigkeit im Blick angesichts einer Welt, in der sie die Väter von übermorgen oder die Toten von morgen sein werden.“⁴¹

Neben ihrer unschuldigen Verwundbarkeit scheint dieses Morgen oder Übermorgen der Subtext solcher Fotos zu sein; sie sind sich selbst nicht im Klaren darüber, aber die Kinder sind die Zukunft. Inmitten von Tod und Zerstörung ist ihre Zukunft ungewiss. Dass sie sich aber an das, was sie im Krieg erlebten, erinnern werden, ist gewiss.

„Sarajevo – Stadt des Todes“

Auf direkte und indirekte Darstellungen des Todes wurde in Kapitel 5 zur *Ikonographie der urbanen Architektur* bereits eingegangen. Wie dort gezeigt, thematisierten neben den Verwundeten und Toten in den Krankenhäusern und Leichenhallen die Bilder von Gräbern und Friedhöfen den Kriegstod. In der Berichterstattung über das belagerte Sarajevo spielt der gewaltsame, auf den Strassen und Plätzen der Stadt gestorbene Tod eine wichtige Rolle. Die schockierenden Fotografien blutender Menschen formulierten meist eine Anklage gegen den Krieg insgesamt und gegen die Belagerer im Speziellen, die die Gewalt nicht nur gegen Kämpfer der Gegenseite und die internationalen Truppen,⁴² sondern auch gegen die Zivilbevölkerung richteten.

Die Bilder sind in ihrer Explizitheit hochgradig schockierend und stellen einen scharfen Kontrast dar zu Erfahrungsberichten von Journalisten selber, wie ihn beispielsweise der damalige Südosteuropa-Korrespondent der *FAZ* Matthias Rüb verfasst hat.⁴³ Rüb schildert die Diskrepanz der eigenen Erlebnisse zur medialen Darstellung der Ereignisse in Sarajevo wie folgt: „Eine Tatsache ist es auch, dass man jahrelang als Berichterstatter über den Krieg in Kroatien und Bosnien schreiben konnte, ohne je auch nur einen Toten oder Verwundeten zu sehen. Der zu Hause betrachtete, über die Bildmedien und vor allem über das Fernsehen vermittelte Krieg war in gewisser Weise wirklicher als der an Ort und Stelle erlebte. Auf dem heimischen Bildschirm waren die Kameras aller Fernsehstationen, immer auf der Suche nach der jüngsten blutigen Katastrophe, gleichsam zusammenschaltet. Jede Detonation, jedes Opfer wurde von irgendjemandem abgefilmt und übermittelt. Hielt man sich dagegen im belagerten Sarajevo auf, war man zwar der Gefahr wirklicher Detonationen und Schüsse von Heckenschüssen ausgesetzt.

⁴¹ Hanna Johansen: „Capas Kinder“, in: *Magazin* Nr. 51, 20.12.1991, S. 28-39, hier S. 35.

⁴² Vgl. hierzu beispielsweise Anja Niedringhaus' Foto eines angeschossenen Soldaten hinter einem UN-Fahrzeug, dem eine Zivilistin zu Hilfe eilt, abgedruckt in *Profil* Nr. 48, 28.11.1994, o. Seitenangabe. Oder der erschossene Angehörige der bosniakischen Armee in der Sarajevoer Altstadt, fotografiert von AP-Fotograf Mihaly Moldvay und abgedruckt in *Weltwoche* Nr. 27, 02.07.1992, S. 3 sowie in *Stern* Nr. 04, 21.01.1993, S. 131 und ebenfalls fotografiert von Richard Herrgott und publiziert in *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 48f.

⁴³ Rüb, *Balkan Transit*.

Aber die Explosionen und Einschläge kamen an vielen Stellen der Stadt vor, an welchen man sich nicht aufhielt. Als Fernsehzuschauer schien man live dabei zu sein, wenn es schoss. Im wirklichen Sarajevo war es selbst zu den schlimmsten Zeiten der serbischen Belagerung weniger gefährlich, als es im Fernsehen wirkte.“⁴⁴

Zeichneten also die Medien ein wahrheitsgetreueres Bild der Zustände in der belagerten Stadt, als man es sich selber vor Ort zu verschaffen vermochte? Fakt ist, dass es sich um ein äusserst blutiges Bild handelt. Und dass in Sarajevo fast 14'000 Menschen als Folge der Belagerung ums Leben kamen, darunter bis 1500 Kinder – wobei die Opferzahlen variieren.⁴⁵ Als trauriges Sinnbild für die getöteten Kinder steht aufgrund seiner wiederholten Publikation wiederum Enric Martí's Foto von Nermin Divović, der, von einem Heckenschützen getroffen, vor den Augen seiner Mutter und der anwesenden Blauhelme starb.⁴⁶

Viele Fotografinnen und Fotografen machten die Tatsache, dass in Sarajevo der Tod zum Alltag gehörte, zum Inhalt ihrer Arbeiten. So auch Luc Delahaye, Fotograf für *Sipa Press*, dessen Foto im Oktober 1992 grossformatig im *Stern* erschien (Abb. 6). Unter der Schlagzeile „Sarajevo – Stadt des Todes“ liegen zwei Frauen tot auf dem Boden, den Rücken seitlich an eine niedrige Mauer gedrückt. Die beinahe schlafend wirkenden Körper sind von Herbstlaub umrahmt.



Abb. 6: *Stern* Nr. 41, 01.10.1992, S. 20/21.

⁴⁴ Ebd., S. 65.

⁴⁵ Die Zahl der getöteten Kinder wird in vielen Berichten auch höher angegeben. Vgl. Sundhausen, Sarajevo. Geschichte einer Stadt, S. 340; „Sühne für Sarajevo“, in: *DW made for minds*, 05.12.2003, <http://www.dw.de/s%C3%BChne-f%C3%BCr-sarajevo/a-1050999> (23.01.2019) sowie den Artikel von Albina Sorguc, publiziert auf der Website von *Balkan Transitional Justice*, einer Informationsplattform, die sich dem öffentlichen Verständnis für die rechtlichen Verfahren in den Staaten des ehemaligen Jugoslawien widmet. Albina Sorguc: „Legion of Faceless Snipers escape Their Crimes“, in: *Balkan Transitional Justice*, 21.06.2012. <http://www.balkaninsight.com/en/article/legion-of-faceless-snipers-escape-their-crimes/1452/4> (22.05.2018) *Balkan Transitional Justice* wird unterstützt von der Europäischen Kommission, dem Eidgenössischen Departement für auswärtige Angelegenheiten, dem British Foreign and Commonwealth Office FCO und der Robert Bosch Stiftung.

⁴⁶ Das Foto wurde in Kapitel 3.1. *Ansätze für eine Ikonographie der Kriegsführung* besprochen (siehe dort Abb. 1).

Der Strassenrand lässt einen Bürgersteig vermuten – irrsinnig der Begriff an sich, wenn in der belagerten Stadt die bürgerliche Zivilisation abgeschafft scheint. Die auf dem Boden liegenden Toten halten noch ihre Handtaschen umklammert.

Im Jahresrückblick des Magazins entschied sich die Bildredaktion des *Stern* für die Publikation eines weiteren Fotos, das Delahaye von derselben Situation geschossen hatte (Abb. 7). Darin rückt die hintere der beiden Frauen in den Fokus, zudem ist der Hinterkopf eines ebenfalls am Boden liegenden älteren Mannes sichtbar. Gleichsam die Alltäglichkeit der Szene betonend, gehen in der Bewegungsunschärfe zwei paar gut angezogene Beine eilenden Schrittes durch die Szene.⁴⁷



Abb. 7: *Stern* Nr. 01, 30.12.1992, S. 12/13.

Beide Bildvarianten nahm Delahaye aus der Froschperspektive auf, seine Kamera befand sich am Boden auf der Höhe der liegenden Opfer. Besonders irritierend und deshalb wie zuvor beschrieben als *punctum* zu bezeichnen, sind die hastenden Beinpaare. Sie scheinen – offensichtlich zivil – zu Passanten zu gehören, die an den Toten vorbeigehen. Doch warum bleiben sie nicht stehen? Etwa aus Gleichmut? Weil der Tod so alltäglich geworden ist? Die Bildunterschrift des *Stern* hilft bei der Einordnung: „Bei einem Granatenangriff hasten Passanten an zwei Opfern vorbei in Deckung.“⁴⁸ Als Bildbetrachter werden wir also Zeugen eines Angriffs, der noch in Gang ist, während der Fotograf den Auslöser drückt. Die Menschen um ihn herum versuchen, sich in Sicherheit zu bringen, während einige bereits tot sind. Ohne dass es direkt sichtbar wird, handelt es sich bei dem Foto um eine Art „Bildberichterstattung in Echtzeit“ – nicht, was die mediale Übertragung betrifft, aber sehr wohl die Aufnahmesituation. Denn der Fotograf ist bereits vor Ort, als der Angriff passiert, er liegt selber am Boden und hält mit der Kamera fest, was er von hier aus sieht.

⁴⁷ Für dieses Foto erhielt der Fotograf 1992 einen *World Press Photo Award*, es findet sich auch abgedruckt in der *Profil* Nr. 33, 16.08.1993, S. 57.

⁴⁸ *Stern* Nr. 01, 30.12.1992, S. 13. Der dazu abgedruckte Kommentar von Rupert Neudeck diskutiert die pazifistische Haltung in Kontrast zu Realismus und debattiert die Varianten Intervention vs. Nichteinmischung in Bosnien. Vgl. ebd., S. 12.

Solche und ähnliche Fotografien gehören fest zum Bildrepertoire der belagerten Stadt. In Sarajevo wurden die Fotografinnen und Fotografen entweder direkt Zeugen von Angriffen auf die Bewohner, oder aber sie trafen kurz danach am Tatort ein. Ihre blutigen Zeugnisse füllten besonders im Zusammenhang mit drei grösseren Anschlägen die westlichen Medien, und sie zogen bisweilen gar konkrete politische Schritte der Internationalen Gemeinschaft nach sich.⁴⁹ Da sie als Schockbilder ebenso repetitiv wie analytisch schwer zugänglich sind, wäre die *agency* dieser Bilder ein möglicher Ansatzpunkt für eine Untersuchung.

6.2. „Welcome to Sarajevo“ – ästhetische Kennung einer belagerten Stadt

Die bisherigen Ausführungen machten deutlich, dass sich eine Ikonographie der Belagerung aus vielfältigen Sujets und Motiven mit unterschiedlichen Bildsprachen zusammensetzt. Die Fotografien nehmen einzelne Aspekte des alltäglichen Lebens – und Sterbens – in der eingekesselten Stadt in den Blick und stellen gleichsam einzelne Teile des Puzzles dar, das zusammengenommen den Urbizid bebildert. Schlögel merkt an, dass es bei den Ruinen, den Acker- oder Friedhoffeldern inmitten alter Stadtzentren oder abgeholzten Parkanlagen nicht um eine metaphorische, sondern durchaus wörtliche Zerstörung der Grundlagen der Zivilisation handelt: „Es geht nicht bloss um den Ruin moralischer Werte und Prinzipien, sondern um Zusammenbruch von Wasserleitungen, Elektrizität, Post, Kommunikation, Eisenbahn und Verkehr, kurz: um die Fundamente, auf deren Existenz unsere Zivilisation stillschweigend beruht.“⁵⁰ Die Fotografien aus Sarajevo greifen diesen Zusammenbruch auf. In dieser Perspektive liesse sich die Visualisierung der Belagerung mit Fotografien anderer belagerter Städte sowohl in Bosnien als auch anderswo vergleichen (zum Beispiel mit der Belagerung Warschaus oder Leningrads, der blockierten Stadt

⁴⁹ So das sogenannte Brotschlangenmassaker, ein Granatenangriff auf eine Wartschlange vor einer Bäckerei in Sarajevo am 27. Mai 1992, bei dem 16 Menschen ums Leben kamen und viele weitere verletzt wurden. Das blutige Ereignis gelangte über Film und Fotos in die westlichen Medien, und die Verantwortung dafür wurde zunächst bei den serbischen Milizen gesehen. Drei Tage später verabschiedete der UNO-Sicherheitsrat harte Sanktionen gegen Belgrad. Indessen hält sich auch die Theorie, dass die bosniakische Seite den Anschlag verübt und den Serben in die Schuhe geschoben haben soll. Vgl. Hannes Hofbauer: *Zehn Jahre Zerstörung Jugoslawiens*, Wien 2001, S. 60f.

Für Beispiele in der Berichterstattung siehe *Spiegel* Nr. 23, 01.06.1992, S. 170f.; *Stern* Nr. 32, 30.07.1992, S. 130f.; *Weltwoche* Nr. 23, 04.06.1992, S. 20.

Ebenfalls die beiden Anschläge auf den Marktplatz Markale am 5. Februar 1994 und 28. August 1995 mit zahlreichen Todesopfern. Die Fotografien von riesigen Blutlachen und abgerissenen Gliedmassen zogen jeweils konkrete Schritte von UNO und NATO nach sich.

Für Beispiele in der Berichterstattung siehe *SonntagsBlick*, 06.02.1994, S. 3; *Stern* Nr. 07, 10.02.1994, S. 14 und 18; *Weltwoche* Nr. 06, 10.02.1994, S. 16; *News* Nr. 06, 10.02.1994, S. 46f.; *Spiegel* Nr. 07, 14.02.1994, S. 131; *Weltwoche* Nr. 24, 16.06.1994, S. 9; *Spiegel* Nr. 37, 12.09.1994, S. 218; *Spiegel* Nr. 42, 16.10.1995, S. 26; *Spiegel* Nr. 23, 05.06.1995, S. 133.

Weltwoche Nr. 35, 31.08.1995, S. 1 und S. 16; *Spiegel* Nr. 36, 04.09.1995, S. 26f.; *Weltwoche* Nr. 37, 14.09.1995, S. 5; *Spiegel* Nr. 48, 27.11.1995, S. 144f.

⁵⁰ Schlögel, Marjampole, S. 173.

par excellence). In der Folge soll aber ein besonderes Korpus an Fotografien aus Sarajevo zur Sprache kommen, dessen Sujets sich wie ein roter Faden durch die Belagerungsikonographie ziehen und einen ganz bestimmten Wiedererkennungswert aufweisen. Anhand dieser Fotografien, so bleibt in diesem letzten ikonographischen Kapitel zu zeigen, lässt sich eine spezifische visuelle Signatur der Belagerung Sarajevos – und aufgrund der Bedeutung Sarajevos für die Berichterstattung aus Bosnien insgesamt, auch einen entscheidenden Aspekt der visuellen Signatur dieses Krieges überhaupt – entwerfen.

In ihrem literarischen Reisebericht „Die Stille ist ein Geräusch“ aus dem Jahr 2001 malt sich die Schriftstellerin Juli Zeh aus, wie es wäre, fünf Menschen nach Sarajevo zu bringen: Mit verbundenen Augen platziert sie den Ersten in der türkischen Altstadt Baščaršija, den Zweiten in der Fussgängerzone vor der Kathedrale, den Dritten auf der Autobrücke vor dem leerstehenden Kulturbau Skenderija, den Vierten bringt sie aus der Stadt hinaus auf den Berg Hadžići und setzt ihn dort zwischen blühende Obstbäume. Dann nimmt sie allen die Augenbinde ab – wo sind wir? „Der Erste, neben dem achteckigen Brunnen Sebilj, umgeben von Lederwaren, beschlagenem Silber und Süßigkeiten in ungenießbaren Farben – er ruft aus: Istanbul! Der Zweite, ein wenig enttäuscht womöglich: Ach Wien, wenn überhaupt, erträgst du es nur im Mai. – Dann, stutzend, sich auf die fremde Sprache besinnend, der er schon eine Weile gelauscht hat: Oder nein, es ist Budapest! Österreich-Ungarn sieht doch überall gleich aus. Die Augenbinde vor den Mund gepresst, keucht der Dritte: Wenn ich eins nicht leiden kann, ist es stalinistische Architektur, diese abgasschwarzen, martialischen Brocken, deshalb hasse ich Warschau, es ist ... – Den Rest schluckt der Lärm der nächsten Strassenbahn. Und der Vierte, angenommen, es wäre ein wirklich sonniger Tag, richtet den Blick über das Tal und ruft: Da sage einer, Deutschland besitze keine schönen Landschaften! Die schroffen Gipfel, davor der saftige Wald, unten leuchtet ein grüner Fluss – man braucht bloß in die sächsische Schweiz zu fahren, die reinste Idylle! Und er lässt sich niedersinken zwischen Wildblumen, deren Namen er nicht kennt. Das alles, es wäre nichts. Hätte ich den Fünften nicht an den Rand von *Sniper Alley* gestellt, neben das erst zerschossene, dann gesprengte, dann verbrannte ehemalige Hauptgebäude der Zeitung *Oslobodenje*, in dessen Keller die Redakteure schrieben und schrieben und setzten und druckten, um täglich mit Zeitungstapeln unter dem Arm aus dem brennenden Gebäude und in die Stadt zu rennen. Er, der Fünfte, als einziger, er sagt leise: Ach herrje, ich bin in Sarajevo.“⁵¹

In Juli Zehs Text stellt die besagte Sniper Alley, die Allee der Hecken- oder Scharfschützen, den Wiedererkennungswert der Stadt. Die Hauptstrasse mit dem eigentlichen Namen *Zmaja od Bosne* (Strasse des bosnischen Drachens), damals noch *Vojvode Radomir Putnika* (Strasse des

⁵¹ Zeh, Die Stille ist ein Geräusch, S. 221-223.

Vojvoden Radomir Putnik), erlangte im Bosnienkrieg unter ihrer informellen Bezeichnung traurige Berühmtheit. Sie durchzieht Sarajevo parallel zum Miljacka-Fluss und zur Strassenbahnlinie. Während der Belagerung von bosnischen Serben gehaltenen Vorort Ilidža führt sie geradewegs durch die Frontlinien ostwärts ins Stadtzentrum und in der Verlängerung der *Maršala Tita*, der Marschall-Tito-Strasse, bis in die historische Altstadt. Für alle, die über den Flughafen angereist waren, für UN-Truppen oder Journalisten, war sie der einzige Weg in die Stadt. Im Herbst 1992 berichtete John F. Burns in einem Artikel für die *New York Times* von seiner Fahrt über die Sniper Alley in die Stadt: „On the map, the trip across the lines of the Sarajevo siege doesn't look like much, just a quick journey from the outer suburbs into the city center. [...] From the Serbian-held suburb of Ilidža to the relative sanctuary of the United Nations headquarters inside the Bosnian Government lines, less than three miles away, takes only a few minutes, but most who make the dash will never forget it. [...] The last 100 yards of the journey, into the underground parking garage of the Holiday Inn, the last major hotel still functioning in the city, are in some ways the worst. The hotel plaza is under constant sniper fire, and drivers must gun their vehicles, tires squealing, to get down the ramp into the garage before the snipers can fire.“⁵²

Von in den umliegenden Hochhäusern und in den Bergen postierten Belagerungspositionen aus war der breite Boulevard gut einsehbar und ohne jegliche Deckung. Heckenschützen nahmen alles ins Visier, was sich auf den offenen Kreuzungen und Plätzen befand: Nebst religiösen und kulturellen Objekten und Kämpfern der Gegenseite sowie Angehörigen der internationalen Truppen und Ambulanzfahrzeuge vor allem die Zivilbevölkerung.⁵³ Auch die angereisten Presseleute gerieten unter Beschuss. So berichtet Burns weiter: „A British officer completing a three-month tour with the United Nations force in Sarajevo chuckled at the sight of reporters preparing their jeep with American and British flags. ‚Look‘, he said, ‚whether you make it or not depends on whether the sniper in that house by the road can be bothered to lift his rifle and fire or not, or whether he's napping. One thing's for certain: These people couldn't care less where you come from, or what you do. If you're in range, you're a target.“⁵⁴ Deshalb war es sowohl für die Bewohnerinnen als auch für die Kriegsreporter lebenswichtig zu wissen, wie man sich in der belagerten Stadt zu bewegen hatte. Der Journalist Erich Rathfelder hält in seinen Erinnerungen an Sarajevo fest, dass man stets eng an Häusermauern entlangging, dass man sich in der Nähe von Hauseingängen aufhielt, um vor Granaten fliehen zu können, und dass man die Artilleriepositionen auf den umliegenden Bergen kannte. Neben der Terrainkunde war auch das Timing wichtig:

⁵² John F. Burns: „Racing through Sniper's Alley on Ride to Sarajevo“, in: *The New York Times*, 26.09.1992. <https://www.nytimes.com/1992/09/26/world/racing-through-snipers-alley-on-ride-to-sarajevo.html> (22.05.2018)

⁵³ Sundhaussen, Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, S. 327f.

⁵⁴ Burns, „Racing through Sniper's Alley on Ride to Sarajevo“.

„[...]Man wusste um die Zeiten der Angriffe. Besonders vormittags war es gefährlich, wenn die Artilleristen ausgeschlafen hatten. Zur Mittagszeit dagegen wollten auch Artilleristen essen. Das waren die günstigsten Zeiten, um die stark gefährdeten Strassenabschnitte zu benutzen. Am späten Nachmittag wiederum, nachdem oben in den Bergen Alkohol geflossen war, wurde es auch in den sogenannten sicheren Zonen gefährlich. Dann wurde nämlich auch unkoordiniert geschossen.“⁵⁵

Die von den Belagerungsposten aus problemlos einsehbaren und besonders exponierten Stellen waren z. T. als *Opasne Zone*, als gefährliche Zonen, gekennzeichnet.⁵⁶ Hier entstanden besonders viele Fotos, und zahlreiche Fotografinnen und Fotografen hielten das aufgrund der lauenden Gefahr stets eilige Überqueren von Passantinnen und Passanten der *Opasne Zone* bildlich fest. Diese hastenden Bewegungen der Menschen spielen in den Belagerungsfotografien eine herausragende Rolle, und sie etablierten einen Bildtopos, der von der zeitgenössischen Presse wiederholt aufgegriffen wurde. Bis 1995 avancierte er zum festen Bestandteil der Bildberichterstattung.

Zwischen Fadenkreuz und Kerasucher

Von 1992 bis 1994 wurden in Sarajevo gemäss vom Internationalen Gerichtshof in Den Haag gesammelten Daten 253 Zivilistinnen und Zivilisten sowie 406 Soldaten durch Schüsse von Scharfschützen getötet. 1296 Zivilisten und 1815 Soldaten wurden von Scharfschützen verletzt. Während der gesamten Zeit der Belagerung töteten Scharfschützen mindestens 53 Kinder.⁵⁷ Die exakte Anzahl von Scharfschützen beiderseits der Front ist nicht bekannt. Und da deren Taten im Nachhinein nicht konkret nachzuweisen und einzelnen Tätern zuzuordnen waren, konnte – obgleich etliche Scharfschützen verhaftet und verhört worden waren – kein Sniper für seine Taten gerichtlich verurteilt werden. Angesichts des anhaltenden Granatenbeschusses waren Scharfschützen nicht die einzige Gefahr für die Menschen in der Stadt. Aber ihr Tun zeichnet sich durch die besondere Kaltblütigkeit aus, mit der sie vorgingen. Durch das Okular ihrer Waffe suchten sie ihre Opfer gezielt aus und visierten sie an, um sie schliesslich tödlich zu treffen. Dragan Mioković, ehemaliger Leiter eines Untersuchungsausschusses des Security Services Centre (CSB) in

⁵⁵ Rathfelder, Sarajevo und danach, S. 159f.

⁵⁶ Die *Opasne Zone* waren besonders gefährlich, da sie von den Belagerungsposten aus gut sichtbar waren. Gleichzeitig suggeriert der Begriff das Vorhandensein von „sichere Zonen“, was seit Mai 1993 für die gesamte belagerte Stadt offiziell war: eine „safe area“ unter dem Schutz der UNO. Vgl. Sundhaussen, Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, S. 321. De facto war das aber nicht der Fall; man war nirgendwo sicher: „Der ganze Raum der Stadt ist dem Zugriff der Belagerer ausgesetzt.“ Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit, S. 112.

⁵⁷ Sorguc, „Legion of Faceless Snipers escape Their Crimes“.

Sarajevo, bezeichnet Sniper deshalb als „the worst criminals of all“. Sie hätten die meisten Kinder durch gezielte Schüsse auf Schläfenbein, Augen und Herz getötet.⁵⁸

Die internationalen Fotografinnen und Fotografen thematisierten in ihren Bildern diese Situation der gejagten Menschen, die zwischen dem Fadenkreuz der Scharfschützengewehre und dem Visier der Kameras buchstäblich um ihr Leben rannten. So schoss Tom Stoddart im August 1992 mit seiner Leica und einem Schwarz-Weiss-Negativfilm ein Foto, das in der Dezemberausgabe 1992 im *Magazin* erschien und noch im selben Jahr von der *World Press Photo* Jury mit dem 3. Preis ausgezeichnet wurde (Abb. 8). Im Vordergrund rennen drei Menschen über eine Strassenkreuzung. Eine Frau mittleren Alters und ein junges Mädchen bewegen sich von links nach rechts, ein Mann, den man in Rückenansicht sieht, in die entgegengesetzte Richtung. Die Frau trägt einen schwingenden, die Bewegung sichtbar machenden Rock, das Mädchen ist beladen mit Sporttasche und Plastiktüte. Auf dem Boden liegt eine umgestürzte Strassenlaterne, im Hintergrund sind eine weitere rennende sowie zwei um die Häuserecke stehende und in Richtung Kamera blickende Personen zu erkennen. Ein Minivan ist dem Geschehen ebenfalls zugewandt und scheint im Begriff zu sein, den offenen Platz zu überqueren.



Abb. 8: *Magazin* Nr. 50, 11.12.1992, S. 8/9.

Auf seiner Website verweist Stoddart auf die Sniper Alley als Aufnahmeort.⁵⁹ Die Arbeit des britischen Fotografen, der für das *Time Magazine*, *Life* und die *London Times* arbeitete, zeigt mit besonderer Deutlichkeit, dass sich an den exponierten Stellen eindrucksvolle Aufnahmen machen liessen. Stoddart hielt sich während der vier Jahre Belagerung mehrfach in der Stadt auf und kehrte wiederholt an die Sniper Alley zurück, um zu fotografieren. So auch an diese eine Strassenecke, die sich in einem Bild wiederfindet, das er zwei Jahre später aufnahm (Abb. 9). Es zeigt fast exakt

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Dort heisst es in der Bildunterschrift: „Sarajevo, 1992. Sarajevans run for cover during shooting in ‚Sniper Alley‘ in 1992.“ <http://www.tomstoddart.com/gallery/siege-of-sarajevo> (30.01.2019)

denselben Bildausschnitt aus derselben Perspektive. Im Bildvordergrund sind zwei rennende Erwachsene zu sehen, der Mann trägt ein Kind mit festem Griff, hinter ihm (s)eine Frau, ein Bündel Kleidungsstücke o. Ä. unter dem Arm. Beide blicken direkt in die Kamera, der Mann mit angedeutetem Lächeln – ein Gesichtsausdruck, der irritiert, weil er nicht recht zur Situation passen will. Am linken Bildrand angeschnitten fährt auf einem Fahrrad ein Mann in Uniform durch die Szenerie – durch den Sucher seiner Leica muss ihn Stoddart bereits gesehen haben, bevor er abdrückte, er nahm ihn bewusst hinein in sein Bild, liess ihn den linken Rand rahmen. Im Hintergrund warten an der Ecke zwei oder drei Menschen mit Blick auf die Kreuzung. Verglichen mit dem zuvor angefügten Foto, hat sich das Gebäude im Hintergrund verändert: In den auffälligen Fensterrahmen fehlen die Scheiben, und die Fassade weist mehrere Einschusslöcher auf. An der Hausmauer ist ein Schild angebracht, das den Platz als *Opasna Zona* ausweist.



Abb. 9: Foto auf der Website von Tom Stoddart.⁶⁰

Auch viele andere Fotografen kamen zum Fotografieren an die Kreuzungen der Sniper Alley. Bereits im Juli 1992, knapp drei Monate nach Beginn der Belagerung, druckte der *Stern* ein Foto, das den Arbeiten von Stoddart sehr ähnlich sieht, das aber vom britischen Fotografen Steve Connors stammt (Abb. 10).⁶¹ In dem sich über anderthalb Seiten erstreckenden Bild sind vier hintereinander rennende Passanten zu sehen, drei Männer und eine Frau, alle mittleren Alters und zivil gekleidet. Der zweite Mann von links befindet sich direkt im Bildzentrum. Mit angedeutetem Lächeln blickt er in die Kamera, auf die die Personen zurennen. Den Hintergrund der linken Bildhälfte füllt die Frontalansicht eines Lastwagens, ein Kandelaber halbiert das Bild in der Senkrechten. Rechts befinden sich weitere Personen im Schutz der aus den anderen Ansichten bereits bekannten Altbaufassade.

⁶⁰ <http://www.tomstoddart.com/gallery/siege-of-sarajevo> (30.01.2019) Die Bildunterschrift lautet: „Sarajevo, 1994: A family dash across ‚Sniper Alley‘ to avoid gunfire during the siege of Sarajevo in 1994.“

⁶¹ Connors ist freischaffender Fotojournalist seit 1984. Er begann mit dem Fotografieren, als er in den frühen 1980ern als britischer Soldat in Nordirland diente. 1984 verliess er das Militär und arbeitet seither als Freelancer für Kriegsberichterstattende Magazine wie *Time*, *Newsweek*, *New York Times*, *Guardian*, *Stern*, und *Spiegel*. Vgl. Dyan Mazurana, Karen Jacobsen, Lacey Gale (Hrsg.): *Research Methods in Conflict Settings. A View from Below*, Cambridge University Press, New York 2013, S. VIII.



Abb. 10: *Stern* Nr. 30, 16.07.1992, S. 14/15.

Möglicherweise an derselben Strassenecke entstand auch ein Foto, das am 22. Februar 1993 im *Spiegel* erschien (Abb. 11). Wieder sind vor dem Hintergrund der markanten Fassade zwei Männer abgebildet, beide in Zivil, beladen mit Taschen, den Blick zu Boden gerichtet. Sie rennen über einen Platz, rechts hinter ihnen liegt eine umgestürzte Laterne auf dem Asphalt. Die linke Bildhälfte durchschneidet senkrecht der untere Teil einer Strassenlaterne.



Abb. 11: *Spiegel* Nr. 08, 22.02.1993, S. 157.

In ihrer Gesamtheit zeigen diese Fotos deutlich, dass die gefährlichen Kreuzungen, bisweilen als *Opasne Zone* gekennzeichnet, von der Bevölkerung trotz der Gefahr regelmässig frequentiert wurden, ja dass sie im Belagerungsalltag sogar in solchem Masse unumgänglich waren, dass man sogar gezwungen war, seine Kinder durchzuschleusen. Sie zeugen zudem davon, dass sich an den gefährlichen Kreuzungen auch Fotografinnen und Fotografen einfanden, um von den rennenden Menschen dynamische Bewegungsbilder zu schiessen. Sie kamen im Gegensatz zur Sarajevoer Bevölkerung nicht *trotz*, sondern gerade *wegen* der Gefahr. Ihre Anwesenheit – und das kommt ansatzweise in den vermeintlich unpassenden, lächelnden Gesichtern der Passantinnen und Passanten zum Ausdruck – dürfte sich für die Einwohnerinnen und Einwohner bisweilen befremdlich ausgenommen haben. Denn ihr Ausgeliefertsein machte sie zum begehrten Fotomotiv, und Opfer und Bildobjekt traten zueinander in eine verquickte Analogie. Das

thematisierte auch der bosnische Autor Semezdin Mehmedinović in einem Essay von 1995: „Ich renne über die Kreuzung, um der Kugel des Heckenschützen zu entkommen und laufe den Fotoreportern entgegen; in guter Deckung machen sie ihre Arbeit. Wenn mich eine Kugel träfe, würden sie Fotos machen, die ihrer Attraktivität nach mein Leben so sehr in den Schatten stellten, dass ich – im Augenblick – nicht weiss, wen ich mehr hassen sollte: die Heckenschützen der Četniks oder diese Affen mit Nikons. Für die ersten bin ich ein gewöhnliches Ziel, und diese anderen bekräftigen meine völlige Machtlosigkeit und wollen für sich daraus sogar einen Gewinn schlagen.“⁶²

Die von Mehmedinović geschilderte Art der Aufnahmesituation bezeichnet Cornelia Brink als „asymmetrische Beziehung“ und als „Machtgefälle“ zwischen dem Fotografen und dem Menschen als lebendige Zielscheibe: Im Moment der Aufnahme haben die Fotografierten keine Möglichkeit, sich gegen den Akt des Fotografiert-Werdens zu wehren. „Allenfalls können sie – sofern der körperliche oder psychische Zustand das zulässt – durch Blicke und Gesten ihren Widerstand bekunden, können wegsehen, die Augen schliessen, aber auch den Blick der Kamera offensiv erwidern [...]“⁶³ Da hier die Scharfschützen, wenngleich nicht im Bild positioniert, anwesend sind, lässt sich die Aufnahmesituation als doppeltes Machtgefälle denken: Im selben Mass wie den Fotografen waren die Menschen den Scharfschützen ausgeliefert.

Als Täter bleiben die Belagerer – seien es nun Scharfschützen mit entsprechenden mit Zielfernrohren ausgerüsteten Gewehren oder Heckenschützen mit Granaten und schweren Waffen – in diesen Fotografien unsichtbar. Die Gefahr kommt in den gehetzten Bewegungen der Rennenden zum Ausdruck, liegt als Gegenstand aber ausserhalb des Bildes. Dieses *Off* produziert wiederum Raum für die Imagination des Betrachters, und man versucht sich die Täter vorzustellen.

Diese Imagination überliessen die Redaktionen der Magazine und Zeitungen aber nicht immer den Leserinnen und Lesern. Sie boten durchaus Täterbilder an und kombinierten zu diesem Zweck in den Layouts die Fotografien der Rennenden mit Täterbildern, die in ihrem Bildaufbau exakt dem entsprechen, was wir für die Combat Fotografien eruiert haben.⁶⁴ So stellte beispielsweise das *Spiegel*-Foto der fliehenden Einwohner (siehe Abb. 11) in seiner Publikation Teil eines Arrangements dar, welches neben den rennenden Opfern auf derselben Seite angeordnet einen Täter zeigt (Abb. 12): Der Heckenschütze wird in einem Holzverschlag mit automatischer Waffe und reihenweise Munition gezeigt. Mit zugekniffenem Auge und zwischen die Lippen geklemmter Zigarette kauert der bärtige Mann hinter seinem Maschinengewehr.

⁶² Mehmedinović, *Sarajevo Blues*, S. 36.

⁶³ Brink, *Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung*, S. 61.

⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.2.1. *Perspektive und Ästhetik der Combat Fotografie*.



Abb. 12: Spiegel Nr. 08, 22.02.1993, S. 157.

Dasselbe Täterbild findet sich ein Jahr später auch in der Ausgabe des Spiegel vom 14. Februar 1994 (Abb. 13). Das diesmal in Farbe gedruckte Foto eines dunkelgrün gekleideten Angehörigen der serbischen Armee wurde auf der Doppelseite so angeordnet, dass der Schütze direkt auf die gegenüber platzierten im Schnee spielenden Kinder schiesst.⁶⁵



Abb. 13: Spiegel Nr. 07, 14.02.1994, S. 140/141.

Eine abstraktere Darstellung von Täterschaft findet sich demgegenüber in der Ausgabe der Facts vom 24. August 1995 (Abb. 14). Die Sequenz dreier Bilder zeigt links und rechts Zivilisten, die der Kamera entgegenrennen. In der Mitte des „Tryptichons“ prangt das Mural eines Kämpfers: Angebracht auf einer von Einschusslöchern übersäten Wand ist ein Konterfei mit Tarnanzug und um den Kopf gewickeltem Intifada-Schal, eine AK 47 im Anschlag.

⁶⁵ Eine äquivalente Anordnung von Opfern und Täter findet sich auch im Stern Nr. 30, 16.07.1992, S. 14/15.



Abb. 14: *Facts* Nr. 34, 24.08.1995, S. 35.

Der „Heckenschütze“ erscheint hier als Bild im Bild, was insofern symptomatisch ist, als dass es insgesamt nur wenige Fotos von Snipern gibt. Und noch seltener ist im Zusammenhang mit der belagerten Stadt im Gegensatz zu den serbischen die Rede von muslimischen Hecken- und Scharfschützen.⁶⁶

Die Täter waren in jedem Fall weniger bildprägend, als die in den Strassen von Sarajevo rennenden Menschen, die auf ihren alltäglichen Wegen durch die Stadt der Bedrohung durch die Schützen ausgesetzt waren. Ihr Überlebenskampf wurde bereits kurz nach Beginn der Belagerung von einem visuellen Narrativ überformt, das über alle Kriegsjahre anhielt und in allen Periodika aufgegriffen wurde. In einer weiteren Kombination wurde dieses Narrativ über die in der Presse verbreiteten Fotografien zu einem Hilferuf formuliert, dessen Explizitheit in einer Reihe von Graffiti-Fotos kulminiert: Am 18. Juni 1992 erschien auf der Titelseite der *Weltwoche* ein Foto, auf dem ein junger Mann an einer abgewetzten Häuserwand entlang- und an zwei leeren, deckellosen Mülltonnen vorbeirent (Abb. 15).⁶⁷ Auf der Mauer hinter ihm sind die in schludriger Schrift mit Spraydosen angebrachten Worte *Welcome to hell!* zu lesen. Ergänzt wird der Spruch durch einen danebenstehenden Totenschädel mit gekreuzten Knochen.

⁶⁶ In dem *Facts*-Artikel, den die genannte Bildreihe illustriert, erzählt Muhamed Gafić, ein Mitarbeiter der Sarajevoer Zeitung *Oslobođenje*, aus dem Kriegsalltag eines bosniakischen Heckenschützen. Diese hätten im Unterschied zu den Belagerern vornehmlich die Scharfschützen der gegnerischen serbischen Seite und weniger Zivilisten ins Visier genommen. Vgl. Muhamed Gafić: „Heckenschützen – Das Spiel mit Leben und Tod“, in: *Facts* Nr. 34, 24.08.1995, S. 34-36.

⁶⁷ Im Mai 1995 druckte es die schweizerische Zeitung erneut zur Illustration eines Artikels über den Bosnienkrieg. Vgl. *Weltwoche* Nr. 18, 04.05.1995, S. 15.



Abb. 15: *Weltwoche* Nr. 25, 18.06.1992, S. 1.

Im Mai 1993 erschien dasselbe Motiv in der *News* (Abb. 16). Die abgebildete Person, hier ein Junge in schwarzem Kapuzenpulli und Jeans, bewegt sich in gebückter Haltung und mit eingezogenem Kopf in die entgegengesetzte Richtung. Die gegenüber dem *Weltwoche*-Foto leicht veränderte Perspektive macht eine Verkehrsampel sichtbar, die das Bild links in der Senkrechten durchbricht. Der vom Bildrand angeschnittene Schriftzug sagt in dieser Version *come to hell!*



Abb. 16: *News* Nr. 19, 13.05.1993, S. 58.

Die konkrete Bildautorschaft lässt sich jeweils nicht eruieren, aber die verschiedenen Aufnahmen von diesem Strassenabschnitt – auch Tom Stoddart fotografierte hier einige *Welcome to hell*-Fotos⁶⁸ – belegen einmal mehr, dass unterschiedliche Fotografinnen und Fotografen hierher kamen, um ein Bild des Graffiti mitsamt menschlicher Staffage zu kriegen. An dieser offensichtlich gefährlichen Stelle der Sniper Alley wurde der international vielfach publizierte Schriftzug mit äusserster Eile angebracht. In den Bildern bedeutet er Hilferuf und Einladung gleichermaßen: Als Letztere richtet er sich als ironischer Subtext an die internationalen Journalisten, die aus aller

⁶⁸ <http://www.tomstoddart.com/gallery/siege-of-sarajevo> (24.11.2018)

Herren Länder hierhin kommen, um zu fotografieren. Gleichzeitig tragen diese mit ihren international publizierten Bildern den Hilferuf als Ausdruck der grossen Not in der eingeschlossenen Stadt hinaus in die Welt.

Weitere *Welcome to Hell*-Schriftzüge finden sich auch in anderen Fotografien. So druckte die *Profil* im Juli 1992 die Farbfotografie einer Häuserecke, auf der in roter Schrift dieselben Worte prangen (Abb. 17). Es war Steve Connors, der das Bild eines jungen bewaffneten Mannes schoss, der hinter Sandsäcken an der besprühten Wand steht, in den Händen ein Gewehr, den Blick mit zugekniffenem Mund in die Ferne gerichtet.



Abb. 17: *Profil* Nr. 29, 13.07.1992, S. 56.

Die Zeile bringt beinahe schon formelhaft zum Ausdruck, was das Überleben in der belagerten Stadt für die Menschen bedeutete – die Hölle. Und nicht zuletzt parodierte sie auch einen weiteren prominenten Ausspruch, der sich ebenfalls auf Häusermauern gepinselt in einigen Fotografien findet: *Welcome to Sarajevo*,⁶⁹ so steht es auch auf der von Schusslöchern übersäten Wand in einem Foto Ron Havivs, das der Fotograf in „Blood and Honey“ publizierte (Abb. 18).



Abb. 18: *Welcome to Sarajevo*, Ron Haviv.⁷⁰

⁶⁹ Der Ausspruch wurde später titelgebend für den US-amerikanischen Spielfilm „Welcome to Sarajevo“, der 1999 unter der Regie von Michael Winterbottom erschien, und dessen Drehbuch sich auf die Biographie des Journalisten Michael Nicholson stützte. Vgl. hierzu Müller, *Beobachter oder Akteure*, S. 310f.

⁷⁰ Haviv, *Blood and Honey. A Balkan War Journal*, S. 56.

Bis hierhin liess sich das visuelle Narrativ der rennenden Menschen in unterschiedlichen Ausprägungen nachvollziehen, und die Serie zeigt, dass es sich schon früh in allen konsultierten Medienerzeugnissen und dann konstant während der Kriegs- und Belagerungsjahre etablierte. Dabei spielte – wie auch bei den anderen Bildthemen bereits dargestellt – die Aktualität der Fotografien jeweils eine untergeordnete Rolle, denn sie wurden nicht selten als Anschauungsbeispiele und losgelöst von ihrem ganz konkreten Kontext publiziert. Dadurch avancierten sie gewissermassen zu generalisierten Illustrationen des Leidens der Stadtbevölkerung, die eingekesselt und den Belagerern ausgeliefert war.

Auf ihrer Suche nach Sujets waren für die Fotografinnen und Fotografen die rennenden Menschen ein Motiv, das sie dynamisch in Szene setzen konnten – und in fast jedem Portfolio dürfte sich ein Bild von durch Sarajevos Strassen rennenden Menschen finden. „Jeder Fotograf nahm während seines Aufenthalts in der belagerten Stadt mindestens ein solches Sniper-Bild auf“⁷¹, erinnert sich Thomas Kern. Nicht zuletzt wohl deshalb, weil man mit der Kamera wiederholt an die Sniper Alley gehen konnte (wie das u. a. Tom Stoddart tat), und auf diese Weise mehrere Versuche hatte, einen richtigen Augenblick zu erwischen und ein „gutes Bild“ zu schiessen.

Kern selber publizierte ein Bild eines rennenden Menschen im *Magazin* vom Februar 1994 (Abb. 19): Auf den ersten Blick ist es ein weiteres und vor dem Hintergrund der besprochenen Fotografien ein bereits typisch anmutendes Sarajevo-Bild. Ein Mann in Jogginganzug rennt auf dem Gehsteig entlang einer verwüsteten Strasse und weicht herumliegendem Schutt und Metallteilen aus. Hinter seinem Rücken rechts im Bild liegt mitten auf den Schienen der Strassenbahn das Wrack eines Fiat 126 – ein *Peglica* (kleines Bügeleisen), wie das in Jugoslawien weit verbreitete und für das jugoslawische Strassenbild typische Auto genannt wurde. In der Bildmitte hinten steht eine Strassenbahn ohne Fenster. Von den Strassenlaternen hängen lose Kabel, und am linken Bildrand rahmt eine zerstörte Häuserzeile das Foto. Hinter dem jungen Mann etwas weiter die Strasse hinunter geht eine weitere Person scheinbar normalen Schrittes.

⁷¹ Thomas Kern im Interview mit der Verfasserin, Schönenwerd, 27.03.2015.

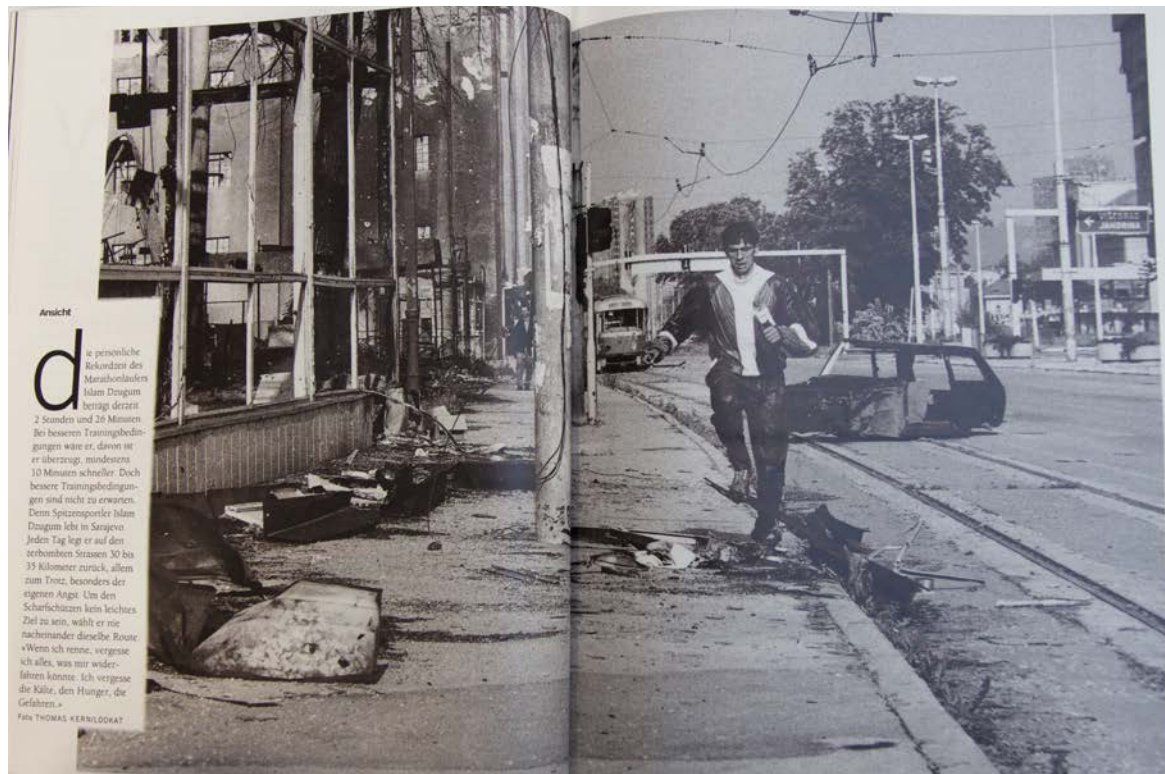


Abb. 19: *Magazin* Nr. 05, 05.02.1994, S. 6/7.

Die Bildunterschrift überrascht, indem sie besagt: „Die persönliche Rekordzeit des Marathonläufers Islam Dzugum beträgt derzeit 2 Stunden und 26 Minuten. Bei besseren Trainingsbedingungen wäre er, davon ist er überzeugt, mindestens 10 Minuten schneller. Doch bessere Trainingsbedingungen sind nicht zu erwarten. Denn der Spitzensportler lebt in Sarajevo. Jeden Tag legt er auf den zerbombten Strassen 30 bis 35 Kilometer zurück, allem zum Trotz, besonders der eigenen Angst. Um Scharfschützen kein leichtes Ziel zu sein, wählt er nie nacheinander dieselbe Route.“ Kern schrieb sich mit dem Foto also in den fotografischen Diskurs ein, verpasste dem Motiv der rennenden Menschen aber eine doppelte Bedeutung. Dzugum erscheint als einer von vielen, der sich rennend durch die Stadt bewegt, aber in seinem Fall ist das Rennen zugleich sein Beruf, seine Disziplin. Umso deutlicher zeigt die Geschichte des Sportlers, wie die in der Stadt Gebliebenen versuchten, ihr alltägliches Leben auch während der Belagerung weiterzuführen.

Aufgrund ihrer Berühmtheit liegt die Sniper Alley allen diesen Fotografien als Dreh- und Angelpunkt der Geschehnisse zugrunde – sie begründete gewissermassen einen weitergefassten topographischen Diskurs, der sich auf die gesamte Stadt mit ihren gefährlichen Orten ausweitete: Überall in Sarajevo sehen wir die Menschen flüchten und in Deckung gehen, um nicht Ziel von mit automatischen Waffen schiessenden Heckenschützen und schwerer Artillerie und Mörsergranaten zu werden. Die Fotos wurden nicht alle tatsächlich an der Sniper Alley aufgenommen, aber als Inbegriff für einen Ort der Lebensgefahr ist sie fester Bestandteil des Narrativs und steht stellvertretend für die Stadt als gefährlicher Ort per se.

Zivilisten und Blauhelme

Bereits im Juni 1992 beschloss der UN-Sicherheitsrat die Entsendung von Blauhelmen nach Bosnien. In Sarajevo waren die Truppen auf dem Flughafen stationiert und sollten als *Peacekeeping Force* die Zivilbevölkerung schützen und die Einhaltung der Beschlüsse der internationalen Organisation sichern.⁷² Die Zahl der insgesamt in Bosnien stationierten UNPROFOR-Soldaten belief sich im Juni 1995 auf 22'000 Mann.⁷³ Erst im Zuge dieser stärker werdenden Präsenz in den Jahren 1994 und 1995 rückten die UN-Soldaten vermehrt in den Fokus der Berichterstattung. Sie erweiterten den dichotomen Topos von Opfern und Tätern um eine Dimension, die sich zunächst nicht klar benennen lässt und am ehesten eine Mischung aus Beschützer, Helden und Zuschauer darstellte. Bildsprachlich fügten sich die Blauhelme in den bereits bestehenden Diskurs ein, was diese letzte Bilderserie beleuchtet.

Am 13. Mai 1995 druckte das *Magazin* unter der Rubrik „Ansichten“ auf einer Doppelseite die Farbfotografie von Rikard Larma, ein Sarajevoer Fotograf, der während des Bosnienkrieges für *Associated Press* arbeitete (Abb. 20).⁷⁴ Das Bild zeigt im Vordergrund angeschnitten das Portrait eines Soldaten mit blauem Helm, der in die Bildmitte blickt. Dort rennen zwei Frauen mittleren Alters der Kamera entgegen. Gebückt und mit eingezogenen Köpfen hasten sie den breiten Bürgersteig entlang, beide mit Taschen und mehreren Tüten beladen. Im Hintergrund befindet sich eine weitere Person sowie ein mit Säcken beladenes Fahrzeug. Eine breite Treppe führt rechts aus dem Bild hinaus.



Abb. 20: *Magazin* Nr. 19, 13.05.1995, S. 12/13.

⁷² Sundhaussen, Sarajevo. Geschichte einer Stadt, S. 320.

⁷³ „Eingreiftruppe: Ein neuer Funken Hoffnung im Kugelhagel“, in: *Facts* Nr. 24, 15.06.1995, S. 44-47, hier S. 45.

⁷⁴ <http://www.warmfoundation.org/member/rikard-larma> (30.01.2019)

Dieser Bildaufbau – am rechten Bildrand die UN-Soldaten, links die rennenden Zivilisten – findet sich in mehreren Fotografien, so auch in einem Foto, das im August 1994 in der *News* erschien (Abb. 21). Rechts im Bild steht vor einem Fahrzeug der UNPROFOR ein Blauhelmsoldat, das Gewehr aus dem rechten Bildrand hinaus im Anschlag, das Auge am Sucher. Links rennt eine Dame in Rückenansicht in die Richtung des Soldaten. Gepflegt gekleidet in knielangem Rock und Absatzschuhen, drückt sie im Laufen die Handtasche an sich.



Abb. 21: *News* Nr. 32, 11.08.1994, S. 55.

Ähnlich aufgebaut ist ein Foto, das im Inhaltsverzeichnis der *Facts* vom 4. Mai 1995 erschien (Abb. 22): Rechts ein weisses UN-Panzerfahrzeug mit geöffneter Luke, davor zwei Soldaten, die den Blick in Richtung zweier Passanten wenden, die hier der Kamera entgegenrennen. Die beiden, eine junge Frau und ein Mann, halten sich im Laufen an der Hand, die Frau blickt vor sich auf den Boden, der Mann scheint über seine linke Schulter Ausschau zu halten.



Abb. 22: *Facts* Nr. 18, 04.05.1995, o. Seitenangabe.

In allen diesen Fotografien kontrastieren die bewaffneten Soldaten in Vollmontur die gleichzeitig abgebildeten Zivilisten, die Männer und Frauen jeglichen Alters. Tarnanzüge, schwarze Stiefel und kugelsichere Westen stehen neben den Sarajevoerinnen in hochhackigen Schuhen, neben den Sarajevoern in Alltags- und Berufsbekleidung. Während Letztere rennen, stehen die Soldaten meist in Deckung ihrer Fahrzeuge. Sie verkörpern in ihrer Statik und zusammen mit der Deckung ihrer Fahrzeuge bisweilen das Beschützen der Passanten – ein wiederkehrender Bildtopos, der die Dramatik der Alltagsbewältigung unter dem Zustand der Belagerung insofern visualisiert, als dass wir die Menschen auf dem Weg zur Arbeit, möglicherweise auf dem Weg ins Büro oder zur Schule beobachten.

Dieses Narrativ greift auch ein Foto auf, das am 12. Juni 1995 als farbige Abbildung im *Spiegel* erschien (Abb. 23). Darin ducken sich zwölf Personen unterschiedlichen Alters hinter einem weissen UN-Panzerfahrzeug, mithilfe dessen sie ein Blauhelm rechts im Bild abschirmt. Die Leute sind nach rechts gewendet und bilden innerhalb der Bilddramaturgie eine sich von links nach rechts aufrichtende Gruppe. Der hinterste Mann in gelber Hose und Turnschuhen legt schützend einen Arm um das Mädchen. Die Frau direkt vor ihnen verbirgt neben sich ein weiteres Mädchen, von dem nur der blonde Schopf und die weiss bestrumpften Beine sichtbar sind. Die angespannte Haltung und Mimik der Leute legt die Vermutung nahe, dass zum Aufnahmezeitpunkt keine Ruhe herrscht, sondern dass womöglich gerade Schüsse fallen. Der Blauhelm hebt seine linke Hand in die Richtung, in die die Abgebildeten wohl die Strasse überqueren werden.



Abb. 23: *Spiegel* Nr. 24, 06.12.1995, S. 5.

Der überwiegende Teil dieser Blauhelm-Fotos erschien im Frühsommer 1995 und damit in einer Zeit, als die Presse besonders intensiv über das politische und militärische Engagement der UNO und der NATO in Bosnien berichtete. Anlass dafür waren u. a. die Geiselnahmen vom Mai 1995, als unter dem Befehlskommando von Radovan Karadžić bosnische Serben 370 UN-Soldaten als Geiseln genommen hatten, um die Internationale Gemeinschaft unter Druck zu setzen und die Blauhelme zu demütigen.⁷⁵ Nur zum Teil hatten die Fotografien dieser durch die bosnischen Serben zur Schau gestellten Hilflosigkeit der UNO etwas entgegenzusetzen. So zeigen die in den Strassen von Sarajevo aufgenommenen Bilder die internationalen Soldaten stets gut ausgerüstet und umgeben von Lastwagen, Raupenfahrzeugen, Panzern, Containern – inmitten der „UNO-Logistik“⁷⁶. Sie waren zwar bewaffnet, aber durften gemäss ihrem Mandat als neutrale *Peacekeeping Force* keinen Gebrauch davon machen – selbst dann nicht, wenn sie selber der Gefahr ausgesetzt waren. Insofern waren sie nur begrenzt in der Lage, die Zivilisten in der Stadt zu beschützen und wurden selber zur Zielscheibe von Heckenschützen.

Diesen potenziellen Opferstatus thematisiert u. a. ein Bild, das am 22. Juni 1995 im *Stern* erschien (Abb. 24). Sechs Blauhelme und zwei Soldaten, die die Bildunterschrift als Angehörige der bosnischen Regierungstruppen ausweist, kauern hinter einer Häuserecke, gebannt schauen sie um die Ecke, wo demnach die Gefahr zu vermuten ist. Direkt hinter ihnen steht ein UN-Fahrzeug mit geöffneter Türe.



Abb. 24: *Stern* Nr. 26, 22.06.1995, S. 140.

⁷⁵ Vgl. z. B. Karl Wendl: „Tod und Angst in Sarajewo“, in *News* Nr. 23, 08.06.1995, S. 46-53.

⁷⁶ Vgl. hierzu André Glucksmann: „In einer surrealen Welt“, in: *Focus* Nr. 11, 14.03.1994, S. 118.

Mit dem Foto illustrierte der *Stern* einen Artikel von Gabriel Grüner über das Risiko, das die Blauhelme bei ihrem Einsatz in Bosnien eingingen. In diesem Zusammenhang diskutierte Grüner auch die Frage, ob es legitim wäre, wenn sich die Soldaten mit Waffengewalt verteidigen dürften, anstatt reine „Friedenshüter“ ohne Waffenmandat zu sein – zumal offenbar kein Frieden da war, den man hätte hüten können.⁷⁷ In dem Foto ist die abgebildete Gruppe herangezoomt und füllt das gesamte Bild aus. Passend zum Artikel liegt der Fokus ganz auf den Soldaten. Der Vergleich mit einem weiteren Foto legt offen, dass man für die Publikation im *Stern* das Bild beschnitten hat. Denn zwei Wochen zuvor hatte die *News* ein Foto publiziert, das zur selben Zeit wie das eben genannte Bild entstanden sein muss (Abb. 25).⁷⁸ Es zeigt dieselbe Gruppe an derselben Häuserrecke, hinter ihnen das Panzerfahrzeug mit der geöffneten Türe. In dieser Version wird ersichtlich, wohin die Soldaten ihren Blick gewendet haben: Entlang der Gebäudemauer rennt ihnen eine grauhaarige Frau entgegen; mit rundem Rücken flieht sie in wehendem Trenchcoat und mit geschulterter Handtasche in Richtung der Militärs.



Abb. 25: *News* Nr. 23, 08.06.1995, S. 48.

In dieser Kombination prallen Schutz und Schutzlosigkeit jäh aufeinander; während die Soldaten, die eigentlich zum Schutz der Zivilbevölkerung in der Stadt sind, scheinbar feige in der Deckung verharren, rennt eine betagte Frau vor den Augen der Schutztruppen um ihr Leben. Auf der *News-*

⁷⁷ Gabriel Grüner: „Das letzte Aufgebot“, in: *Stern* Nr. 26, 22.06.1995, S. 140-142. Gabriel Grüner wurde im Rahmen seiner Tätigkeit als Berichterstatter über den Kosovo-Krieg 1999 in Mazedonien erschossen. https://de.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Grüner (30.01.2019)

⁷⁸ Der *Spiegel* druckte dieselbe Version bereits Ende Mai 1995 in Schwarz-Weiss. Siehe *Spiegel* Nr. 22, 29.05.1995, S. 141.

Redaktion wollte man diese Bildinterpretation sicherstellen und versah das Foto hierfür mit einer für die Blauhelme wenig rühmlichen Bildunterschrift: „Sniper-Alley in Sarajewo. Während die serbischen Heckenschützen auf Passanten zielen, verstecken sich die UN-Soldaten hinter Häusern.“⁷⁹

Nur in wenigen Fotografien kam zum Ausdruck, dass die UNO-Soldaten in der belagerten Stadt selber um ihr Leben rannten. Ein solches „Ausnahmebild“ publiziert der *Spiegel* im Dezember 1994 (Abb. 26). Es handelt sich um eine für die Belagerung Sarajevos untypische Darstellung, in der fünf internationale Soldaten mit eingezogenen Köpfen in einer Reihe über eine Kreuzung hasten, alle bewaffnet, links und rechts von ihnen stehen Lastfahrzeuge mitten auf der Strasse und den Gehsteigen. Hinter der dramatischen Szene erhebt sich mit der Autobrücke und einem Baustellenkran eine urbane Kulisse, die von Einschusslöchern übersät ist.



Abb. 26: *Spiegel* Nr. 51, 19.12.1994, S. 18/19.

Die rennenden Soldaten – das Blau ihrer Helme ist in der schwarz-weißen Abbildung dazu zu denken – werden hier ganz offensichtlich selber zur Zielscheibe. Der Soldat in der Mitte hält sich das Gewehr zum Schutz über den Kopf, ihre gebückte Haltung und die angespannten Gesichter machen die Gewehrsalven als „synästhetische Tendenz“ geradezu hörbar.⁸⁰ Scheinbar mitten in einer Gefechtssituation aufgenommen, knüpft das Foto wiederum an den Darstellungsmodus der Combat Fotografie an: Die Gejagten rennen der Kamera entgegen, mit der der Fotograf, der sich selber der Gefahr aussetzt und mitten auf der Strasse zu fotografieren scheint, das Geschehen direkt an der Front dokumentiert.

⁷⁹ *News* Nr. 23, 08.06.1995, S. 48.

⁸⁰ Die synästhetische Tendenz bezeichnet den visuellen Verweis auf das Fehlen weiterer (z. B. akustischer oder olfaktorischer) Sinneseindrücke. Vgl. Hellmold, Warum gerade diese Bilder, S. 44.

Beide Kategorien der hier diskutierten Fotografien, sowohl die erste der Passanten als auch diejenigen, die die UN-Soldaten mit ins Bild nehmen, suggerieren den anhaltenden Beschuss und damit die ständige Gefahr, der in Sarajevo nicht nur die Zivilpersonen ausgesetzt waren. Aufgrund dieser Gefahr hetzten die Menschen durch die Stadt, was von den Kameras stets in ähnlicher Form festgehalten wurde. Als wiederkehrendes Motiv schrieben sich die rennenden Menschen fest in die fotografische Praxis ein und beeinflussten nicht zuletzt die Art und Weise, wie sich die Journalisten selber bei ihrer Arbeit ablichten liessen. So zeigten sich die nach Sarajevo gereisten Reporter bisweilen selber dabei, wie sie durch die Strassen der Stadt rennen. Einer Reportage über Sarajevo in der *News* vom Dezember 1992 ist ein Foto von Ricardo Herrgott zu entnehmen, das den Reporter Karl Wendl zusammen mit dem Schriftsteller Lawrence Norfolk zeigt (Abb. 27).⁸¹ Die beiden Journalisten rennen darin hintereinander über eine Kreuzung, links ragt ein Autowrack, im Vordergrund eine rostige Stange ins Bild.



Abb 27: *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 50.⁸²

Herrgotts Momentaufnahme bezeugt, dass die beiden Reporter selber vor Ort waren, dass sie sich mitten im Krieg selber der Gefahr aussetzten und genau wie die Bewohnerinnen und Bewohner Sarajevos um ihr Leben rennen mussten. Sie reihen sich in den visuell entworfenen Diskurs über die rennenden und in Deckung gehenden Menschen ein, die die sichtbaren Opfer sind in diesem Krieg, in dem sich nicht militärische Gegner gegenüberzustehen scheinen, sondern der Blick auf den täglichen Überlebenskampf einer Zivilbevölkerung fällt, die auf der Flucht ist vor nicht sichtbaren Angreifern.

⁸¹ Karl Wendl, Lawrence Norfolk, Ricardo Herrgott: „Die letzten Tage von Sarajewo“, in: *News* Nr. 11, 23.12.1992, S. 48-52.

⁸² Fast dasselbe Foto ist auch im *Falter* vom Februar 1994 abgedruckt. In dieser Version rennt auch der hintere der beiden Männer, Karl Wendl, über den Platz. Vgl. *Falter* Nr. 08, 25.02.1994, S. 8.

Die Fotos der UN-Soldaten wiederum erweitern zwar den dichotomen Opfer-Täter-Topos um den der Helden, doch bleiben sie ebenfalls passive Zuschauer oder werden als Gejagte schliesslich auch selber zu Opfern. Überhaupt sehen wir in den Sarajevo-Fotos überwiegend Opfer: Menschen, die sich rennend durch ihre Stadt bewegen müssen, die mit gebücktem Rücken hinter Häuserecken oder gepanzerten Fahrzeugen kauern, die unter Beschuss zur Arbeit gehen, Einkaufen, Trainieren, Wasser holen. Die Fotos erzählen vom Versuch dieser Menschen, ein Stück Normalität aufrechtzuerhalten, wenngleich sie mit dem Kriegsalltag quasi über Nacht „aus dem europäischen Zusammenhang herausgefallen“ sind, wie es der Journalist Matthias Rüb formuliert.⁸³ Von diesem europäischen Zusammenhang sind noch ganz viele Spuren vorhanden, die mich als Bildbetrachterin direkt ansprechen: Die Abgebildeten tragen modische Kleidung, Turnschuhe, Jeansjacken, Lippenstift und Sonnenbrillen – sie werden als moderne Stadtbevölkerung visualisiert. Im Gegensatz zu den Flüchtlings- und Klagebildern, die, wie wir gesehen haben, die Kriegsberichterstattung aus Bosnien ebenfalls in grosser Zahl hervorgebracht hat, tragen die abgebildeten Sarajevoerinnen beispielsweise kaum Kopftuch. Die eingeschlossene und um ihr Leben rennende Bevölkerung bewegt sich in einer Kulisse, die dem „westlichen Blick“ ebenso vertraut ist wie ihre Kleidung. Die abgebildete Stadtarchitektur erschliesst sich dem Betrachter als urbaner Raum, der mit seinen asphaltierten und bis vor kurzem von Strassenbahnen und Autos befahrenen Strassen, mit seinen Bürgersteigen und Kandelabern, den modernen Hochhäusern und historischen Altbaufassaden vertraut erscheint, weshalb man sich in hohem Masse mit den Abgebildeten identifizieren kann.

Diese Vertrautheit wird jäh kontrastiert von der durch den Krieg entstandenen Zerstörung. Die herumliegenden Trümmer steigern die Augenfälligkeit des Ausnahmezustands, der die Abgebildeten in einen dramatischen Moment existenzieller Bedrohung versetzt. Wenn die Belagerung diese Menschen aus dem „europäischen Zusammenhang“ fallen liess, dann dokumentieren diese Fotos gleichsam den *Prozess* dieses Herausfallens – den Urbizid. Alles, was einst das zivilisierte Zusammenleben ausmachte, liegt in Trümmern. So führt es auch ein Foto vor Augen, das am 1. Oktober 1992 im *Stern* erschien (Abb. 28). Bildsprachlich sticht es aus der Reihe heraus, denn es zeigt im eher seltenen Hochformat und in Farbe die Ansicht eines Gebäudes, davon das Erdgeschoss und den ersten Stock. In beiden Etagen sind die Fensterscheiben zertrümmert und zerschossen, der Verputz der bräunlich eingefärbten Fassade ist an einigen Stellen ausgebleicht und weist mehrere Einschusslöcher auf. Über der Fensterfront im Erdgeschoss sind hellblau auf weissem Grund die einst beleuchteten Buchstaben IGLAV angebracht; von den beiden ersten, T und R, die das Gebäude als das Sarajevoer Kaffeehaus TRIGLAV KAFANA ausgewiesen

⁸³ Rüb, *Balkan Transit*, S. 66.

hatten, zeugen nur noch leere Felder mit funktionslos gewordenen Leuchtschlangen. Auf Höhe der Eingangstüre kreuzen sich im Moment der Aufnahme zwei männliche Personen im Laufschrift, eine dritte Person verschwindet soeben hinter der blauen Informationstafel einer ehemaligen Bushaltestelle.

Von dem Kaffeehaus, das als Treffpunkt für Geselligkeit einen integralen Bestandteil bosnischer wie auch urbaner Kultur überhaupt darstellt, scheint nur noch die Erinnerung übriggeblieben zu sein. Scherben und heruntergerissene Vorhänge als Kulisse für die hastende Bewegung der Menschen schreiben dem Bildinhalt gleichermassen Zerstörung und (Über-)Leben ein. In ihrer Kombination und der entsättigten Farbgebung erzeugen die Bildelemente eine dramatische Wirkung mit surrealer, cineastisch anmutender Note.



Abb. 28: *Stern* Nr. 41, 01.10.1992, S. 24.

Wie bei den anderen spielt es auch bei diesem Bild eine untergeordnete Rolle, ob es nun tatsächlich an der Sniper Alley aufgenommen wurde oder anderswo in der belagerten Stadt. Als Darstellung von mitten in einer europäischen Stadt um ihr Leben rennenden Menschen, von *Bürgerinnen* und *Bürgern*, fügt es sich in den Bilderdiskurs der Belagerung ein, deren ästhetische Kennung sich in den Fotografien von Sniper Alley kristallisiert. Sie ist es, die als Brennpunkt und als Diskurs gleichermassen die Bilderwelt der belagerten Stadt prägte, und damit auch die Bilderwelt des Bosnienkriegs insgesamt, für die Sarajevo von so entscheidender Bedeutung war.

Dem Geschehen aus sicherer Entfernung zuschauend, aber aufgrund unterschiedlicher Anknüpfungspunkte zugleich direkt visuell angesprochen und emotional involviert, eröffnete sich dem zeitgenössischen Zeitungleser – und gleichermassen mir als heute die Bilder untersuchende Historikerin – der Blick auf eine ebenso vertraute wie fremde Welt.⁸⁴ Dieser Blick besticht durch unbequeme Perspektiven: Denn einerseits hatten die Menschen in Sarajevo durchaus Interesse daran, dass über sie berichtet wurde; „die Einwohner der Stadt wollten, daß ihre Not auf Fotos festgehalten werde“⁸⁵ – die Bilder sollten nach aussen gelangen, das Ausland aufrütteln und zur Hilfe bewegen. Es existiert gar die Ansicht, dass die Stadt ohne die tägliche Berichterstattung der Journalisten nicht in der Lage gewesen wäre, über so lange Zeit Widerstand zu leisten, und dass die Eingeschlossenen mit den Korrespondenten emotional verbunden gewesen waren, da man gemeinsam unter der Belagerung lebte.⁸⁶ Perfiderweise bekamen die Eingeschlossenen zu jener Zeit „ihre“ Bilder aber gar nicht zu Gesicht. Ourdan zitiert einen Sarajevoer Freund: „On the one hand we like you because you stayed by our side. And on the other hand, because we had no electricity with which to watch television, and no longer received any newspaper, we have no idea what you said about us at the time.“⁸⁷

Die Unsichtbarkeit der Täter in den Fotografien führte zu einer mit Hellmolds Worten charakterisierten „imaginären Ausweitung des Bildraums“⁸⁸, die den Betrachter in das Geschehen einband – und ihn auf diese Weise selber zum Gejagten werden liess. So gedacht, brachten die Fotografien aus Sarajevo die in der Combat Fotografie begründete implizierte Gleichschaltung von Kameraauge und Waffe auf ein nächstes Level: Wenn in den Ersteren die Waffe noch abgebildet, aber das „Verschmelzen der Perspektiven von Fotograf, Schütze und Betrachter“⁸⁹ bereits angelegt war, so gelangte diese Tendenz in den bosnischen Sniper-Fotos zu einem Höhepunkt (worauf in seinem Zitat indirekt auch Mehmedinović hinweist): In den Sarajevo-Fotos befindet sich das Gewehr nicht mehr im Bild, sondern irgendwo versteckt, im *Off*. Die Kamera nimmt daraufhin nicht mehr nur *dieselbe Perspektive* wie die Gewehre ein, sondern sie *ersetzt* die vornehmlich gegen Zivilisten gerichtete, jedoch fortan nicht mehr sichtbare Waffe.

⁸⁴ Damit soll wiederum nicht behauptet werden, der heutige und der zeitgenössische Blick seien deckungsgleich. Im Gegenteil ist mir die Historizität des Sehens ebenso bewusst wie die Tatsache, dass sich Sehgewohnheiten auch innerhalb ein und derselben Zeitschicht unterscheiden und individuell geprägt sind. Darauf wurde bereits in den methodischen Überlegungen verwiesen. Vgl. zur Thematik u. a. Brink, *Vor aller Augen*, S. 61-74.

⁸⁵ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 130.

⁸⁶ Rémy Ourdan: Foreword. Sarajevo, A Love Story, in: Jones, Knight, Gafić, Ourdan, *BOSNIA 1992–1995*, S. 5.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Hellmold, *Warum gerade diese Bilder*, S. 46.

⁸⁹ Paul, „Erster Weltkrieg. Bilder als Waffe“.

Letztendlich führt dies kein anderes Foto so deutlich vor Augen wie Noël Quidus Aufnahme von 1992 aus Sarajevo, publiziert im BOSNIA-Bildband (Abb. 29). Das Bild zeigt „The view down the sight of a sniper’s rifle. Sarajevo, July 26, 1992“.⁹⁰



Abb. 29: Noël Quidu, in: Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 26.

Die Figur des Fotografen – und mit ihm die des Bildbetrachters – transformiert sich endgültig vom Gejagten zum Jagenden und zum (alleinigen!) Schützen. Dass der Bildbetrachter eben gerade die Position des Schützen einnimmt, während die Bilder gleichzeitig eine Identifikation mit den Menschen und ihrem Leid auslösen, begründet das Paradoxon, das allen diesen Bildern innewohnt. Es macht in hohem Masse die Attraktivität und Wirkung der Fotos aus – und bezeichnet nicht zuletzt auch die Spannung zwischen abgebildeter historischer Realität und dem Medium der Fotografie. Direkt übereinandergelegt, verschmelzen die Perspektiven durch den Sucher des Gewehrs und durch den Sucher der Kamera zu den untrennbaren Seiten einer Medaille, die für die Kriegsfotografie als Ganzes bezeichnend ist: Die Position des Betrachters ist die Position des Fotografen ist die Position des Schützen.

⁹⁰ Jones, Knight, Gafić, Ourdan, BOSNIA 1992–1995, S. 26.

7. SCHLUSSBETRACHTUNG: VOM ÜBERLEBEN DER BILDER

Betritt man heute das „Haus der europäischen Geschichte“ im Europaviertel in Brüssel, stösst man in der Dauerausstellung auf einen Raum, der dem Zerfall Jugoslawiens gewidmet ist. In einer Vitrine findet man ausgestellt hinter Glas und vor schwarzem Hintergrund einige Objekte aus dem Krieg in Bosnien: Eine Öllampe, die einst den Versorgungstunnel von Sarajevo beleuchtete, einen kleinen rostigen Ofen, wie ihn die Bewohnerinnen und Bewohner der belagerten Hauptstadt in der Not selbst gebastelt und darin Zeitungen, Möbel und Bücher verbrannt hatten, ein verwittertes Stück Pappkarton, auf dem mit weissem Filzstift die Worte *Pazi Snajper* (Vorsicht Scharfschützen) stehen. Vor allem aber findet man ausgestellte Fotografien.¹ Jeweils in Vierergruppen auf hellen Seiten angeordnet, bebildern sie den Krieg: eine durch eine von Trümmern übersäte Strasse rennende alte Frau, beidseits beladen mit Taschen, ebenfalls rennende, gut gekleidete junge Frauen, Blauhelme vor gepanzerten Fahrzeugen, ein Typ mit einem Scharfschützengewehr, das er durch ein kaputtes, mit Schusslöchern versehenes Fenster hält, sich zu Boden werfende Männer in Zivil. Schliesslich die klagenden kopftuchtragenden Frauen mit Listen von Toten und Vermissten und die schwarz-weiss gekleideten Richter des Internationalen Strafgerichtshofs (Abb. 1 und 2).



Abb. 1: Im „Haus der europäischen Geschichte“ ausgestellte Fotografien. Zur Verfügung gestellt von M. Baleva.

¹ Diesen Hinweis verdanke ich Martina Baleva, die mir auch die Fotos der ausgestellten Objekte und Fotografien zur Verfügung stellte.



Abb. 2: Im „Haus der europäischen Geschichte“ ausgestellte Fotografien. Zur Verfügung gestellt von M. Baleva. Die zahlreichen prominent gezeigten Fotografien, denen verhältnismässig nur wenige Objekte zur Seite stehen, verdeutlichen, wie sehr die Erzählung vom Bosnienkrieg insgesamt auf die Fotografie angewiesen ist. Die Bilder werden ohne jeglichen Text präsentiert – jedes spricht für sich. Auch ohne Worte machen sie sofort und unmissverständlich klar, um welchen Krieg es sich hier handelt. Wie ist das möglich?

Die Ausgangsfrage meiner Arbeit richtete ich an die Bilderwelt des Bosnienkriegs, um herauszufinden, wie sich diese zusammensetzt, wie sie entstand und ob es möglicherweise eine visuelle Signatur gibt, die sie charakteristisch kennzeichnet, die sich konkret ermitteln und beschreiben lässt. Nun, am Ende meiner Untersuchung angelangt, sehe ich, dass die in Brüssel gezeigten Fotografien die visuelle Signatur, der ich auf meiner Suche nachgegangen bin, belegen. Unterschiedliche Aspekte aufgreifend, fügen sie sich wie Puzzleteile zu den von mir beschriebenen Ikonographien zusammen. Sicher: Die dargelegten Ikonographien gehen an vielen Stellen ineinander über, zerfransen an den Rändern, und gelegentlich werfen sie weitere Fragen auf, anstatt Antworten bereit zu stellen. Aber sie ermöglichten doch eine Disposition und Typisierung des Bildmaterials – und dort, wo ich lediglich die Ansätze einer jeweiligen Ikonographie skizziert habe, zeichneten sich nicht zuletzt Inspirationen und mögliche Richtungen für weiterführende Fragstellungen ab.

Die Fotografie des Kämpfenden an dem zerschossenen Fenster in der Brüsseler Vitrine erkennen wir sogleich als typisches Schulterblickfoto und darstellungsästhetisch als Teil der Combat Fotografie. Die visuelle Inszenierung und Selbstinszenierung von Kämpfern und Kämpferinnen sowohl im Gefecht, als auch in den Gefechtpausen verortete ich innerhalb der *Ikonographie der Kriegsführung*. Diese Fotografien bestehen v. a. durch die Dynamik der bildlich eingefangenen Kriegssituationen und die suggerierte Nähe zum Kampfgeschehen, mit der sie die

Bildbetrachterin unvermittelt einbinden. Wenn die Fotografien von Gewalttaten Opfer und Täter zusammen abbildeten, bringen sie zudem die Frage nach der Rolle des Zuschauers – des Fotografen und des Bildbetrachtenden gleichermaßen – auf den Punkt.

In den Serien der Gefecht-und-Pose-Fotografien wurde zudem deutlich, inwiefern die Fotografien der Kriegführenden für ganz unterschiedliche Diskurse von Männlichkeit, Weiblichkeit und Bürgerkrieg anschlussfähig waren, und wie diese Diskurse mit der visuellen Umsetzung bestehender Narrative vom Balkan kombiniert wurden.

Insbesondere jene Bilder vom Krieg, die von Flucht und Vertreibung erzählen, trafen im Europa der 1990er Jahre einen empfindlichen Nerv. Die *Ikonographie der zivilen Not* führt deutlich vor Augen, dass die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg massgeblichen Einfluss auf die Gestaltung und Präsentation der Fotografien in den deutschsprachigen Presseperiodika hatte, und dass der Rückgriff auf entsprechende Darstellungstraditionen zur gängigen Praxis gehörte. Darüber hinaus fanden auch traditionelle Ikonographien der bildenden Kunst und christliche Bildmotive auffällig Eingang in Bildaufbau und -diskurse.

Eine Schlüsselrolle ist in diesem Kontext der Bildberichterstattung über die Flucht der Frauen, Kinder und Alten aus Srebrenica zuzuweisen: „Srebrenica wurde zur Formel, auf die die ethnisch motivierten Massenhinrichtungen muslimischer Männer in Bosnien ortsübergreifend gebracht wurde“² – jedoch ohne dass Srebrenica als Ort selbst in den zeitgenössischen Fotografien sichtbar geworden wäre. In der Presse fanden die zeitnahen Ereignisse vom Sommer 1995 vorwiegend in Bildern von der Ankunft von Geflohenen in Tuzla ihre Repräsentation – es gehört zu den Paradoxa der Berichterstattung, dass das Medienereignis fern der Kameras stattfand. In diesem Zusammenhang erscheint es signifikant, dass in Brüssel als Verweis auf den Genozid in Ostbosnien denn auch die Fotografien der klagenden „Mütter von Srebrenica“ gezeigt werden: Sie sind es, die das heute erinnerte Bild von Srebrenica geprägt haben. Zusammen mit den Richtern des ICTY stehen sie für das, was man eine *Ikonographie der Aufarbeitung* nennen könnte, – ein Konvolut an Bildern mit eigener Kennung, die über meinen Untersuchungszeitraum hinausweisen.

Mehrheitlich sind es Frauen, Alte und Kinder, die auf der Flucht von den Kameras begleitet wurden. Ob per Bus, Zug oder zu Fuss im Flüchtlingstreck aus der Kriegsregion hinaus unterwegs: Die bosnischen Fluchtbilder zeugen von einer überwiegend fotojournalistisch geprägten Bildsprache, die dem Bildbetrachter Leid und Elend der Flüchtlinge vorwiegend in Gestalt von Nahaufnahmen nahebrachte, und die einen zugänglichen bildrhetorischen „Modus des Mitleids“³ zitierte. Diese Fotografien zeugten von einem empathischen, mitfühlenden Blick auf die Schicksale

² Wiedenmann, Die Rückkehr der Kriegsfotografie, S. 61.

³ Baleva, Bulgarien im Bild, S. 92.

der Abgebildeten und verbanden innerhalb ihres Publikationskontextes wie auch bildimmanent die Ausformulierung von Leid mit Appellen zu Hilfeleistung.

Dieser fotojournalistische Zugang ist auch in den zahlreichen Bildern von Bosniens Brücken zu erkennen. Innerhalb der *Ikönographie der urbanen Architektur* etablierte die teilnahmevolle Blickrichtung auf den zerstörten urbanen Raum einen entscheidenden Teil der visuellen Signatur, wenn sich im Motiv der Brücke gleich mehrere visualisierte Narrative bündelten: Die Fotografien der vom Krieg schwer beschädigten oder gänzlich zerstörten Bauwerke erzählten in eindrucksvollen Bildern vom Kappen gesellschaftlicher Banden entlang ethnischer Diversifikation, und sie zeugten von der Auslöschung der jahrhundertealten Spuren osmanischer Herrschaft und Ingenieurskunst. In diesem Sinne wurden die beschädigten Brücken als „Erinnerungsorte“ visualisiert, während zugleich regionale Spezifika wie der Diskurs vom Balkan als „Brücke zum Orient“ mit weiteren symbolischen, architektonischen und militär-strategischen Bedeutungsschichten kombiniert wurden.

Schliesslich finden in der *Ikönographie der Belagerung* die wichtigsten Erzählstränge und Topoi zusammen. Sarajevo, die 44 Monate lang belagerte Hauptstadt, wurde nicht nur zum thematischen wie logistischen Zentrum der internationalen Berichterstattung aus Bosnien, sondern sie avancierte innerhalb der Bilderwelt auch zum Kristallisationspunkt für sämtliche identifizierten Bildnarrative. Die Combat Fotografien der Kriegsführung fanden in diesen Kontext ebenso Eingang wie die Bilder der zivilen Not und der zerstörten urbanen Architektur.

Aus der visuellen Erzählung von der unter der Belagerung suspendierten bürgerlichen Ordnung ragen die Fotografien der in Sarajevo um ihr Leben rennenden Menschen heraus – und das unterstreichen auch die in Brüssel ausgestellten Fotos der rennenden Frauen mit aller Deutlichkeit. Das fotografisch detailliert ausformulierte Narrativ der Gefahr im Belagerungsalltag, die insbesondere in der Versorgungsnot und der Bedrohung durch Granaten und Scharfschützen bestand, sowie des zivilen Widerstands in Form einer Aufrechterhaltung des Alltags und letzter Resten von Normalität fügen sich zu einer spezifischen ästhetischen Kennung. Diese rückte das Kriegsgeschehen in die unmittelbare Realitätsnähe des westlichen Publikums und eröffnete dadurch ein starkes und hochemotionales Identifikationspotenzial: Der Ausnahmezustand, der die Zivilbevölkerung der bosnischen Hauptstadt „über Nacht aus dem europäischen Zusammenhang“⁴ herausgerissen und in die Agonie stürzte, wurde in Form von den deutlich ins Bild gerückten Kriegsschäden dargestellt. Aber die trotz der ganzen Verwüstung und ungeachtet des an der Stadt begangenen Urbizids gleichwohl noch sichtbaren Spuren dieses europäischen Zusammenhangs in Kombination mit den bei der Bewältigung ihres Alltags abfotografierten

⁴ Rüb, *Balkan Transit*, S. 66.

Menschen unterbreiteten den Medienkonsumentinnen und -konsumenten ein Identifikationsangebot, das die geografische, gesellschaftliche und kulturelle Nähe des Kriegsschauplatzes unterstrich. In ihrer unverwechselbaren Wiedererkennbarkeit steht die ästhetische Kennung beispielhaft für Sarajevo. Sie ist aber angesichts der grossen Bedeutung der belagerten Hauptstadt für die gesamte Berichterstattung auch als visuelle Kennung des Bosnienkriegs insgesamt zu begreifen.

Für seine Analyse von Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg hält Bernd Hüppauf fest: „Der Krieg war nicht der Krieg. Er zerfiel in verschiedene Kriege.“ Im Diskurs sei er vieles, „viele verschiedene Kriege“ geworden. An dieser Aufspaltung des einen Krieges – in eine Katastrophe, in einen Überlebenskampf der Kulturen, eine politische Neuordnung Europas, in eine Schicksalsprobe – habe sich die Fotografie aktiv beteiligt.⁵ Auch die thematisch-motivische – oder eben ikonographische – Untersuchung der Pressefotografien aus Bosnien hat gezeigt, dass sich dieser Krieg aus mehreren visuellen Erzählsträngen zusammensetzte. Einerseits griffen die Fotografinnen und Fotografen aus vergangenen Kriegen bereits bekannte Bildmuster auf, kombinierten diese aber mit dem konkreten bosnischen Kriegskontext neu, um die spezifischen Problematiken und Ereignisse des Bosnienkriegs mitauszudrücken.⁶

Mit welchem Resultat? Dass und insbesondere wie die Fotografien aus Sarajevo den Krieg in die unmittelbare Nähe des westlichen Publikums brachten, wurde ausgeführt. Gleichzeitig rückten andere Fotografien die Kriegsregion bisweilen in weite Ferne. – „Der Balkan ist ein ferner Ort“, zitiert in einem Beitrag vom Oktober 1993 die *Profil* einen Blauhelmsoldaten.⁷ Bilder, die längst vergangene Kriege zitierten und visuell die Erinnerung an die Geschichte aus vergangenen Zeiten hervorriefen, bewirkten u. a., dass das bosnische Kriegsgeschehen mit Rekurs auf orientalistische und balkanistische Bilddiskurse exotisiert erschien und entwarf eine „anachronistische Physiognomie“⁸ dieses Krieges. Rückgriffe auf kriegsfotografische ebenso wie auf christliche Sujettraditionen waren überdies nicht selten begleitet von einer „Tendenz zur symbolischen Überhöhung des Dargestellten“⁹, infolge derer die Fotografien grundlegend und quasi überzeitlich und schlechthin „die hässliche Fratze des Krieges an sich“¹⁰ nachzeichneten.

Je nach Blickwinkel, Fokus und Thema weisen die Bilder sowohl Distanzierungs- als auch Identifizierungsstrategien auf. Wir haben gesehen, wie viele und welche Gesichter vom Krieg durch

⁵ Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, S. 18.

⁶ Vgl. Wiedenmann, *Die Rückkehr der Kriegsfotografie*, S. 62.

⁷ Vgl. Misha Glenn: „Müde vom Zuschauen“, in: *Profil* Nr. 40, 04.10.1993, S. 69-70, hier S. 69.

⁸ Wiedenmann, *Die Rückkehr der Kriegsfotografie*, S. 62.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

die Fotografie entworfen wurden, sodass die visuelle Signatur des Bosnienkriegs letztlich zwischen Balkanbildern und westeuropäischen Bilderwelten changiert – sofern sich beide überhaupt überzeugend voneinander trennen lassen. Und je detaillierter die Ikonographien aufgeschlüsselt wurden, desto mehr Aspekte und Nuancen traten zutage; der Bosnienkrieg als solcher entzieht sich bei genauem Hinschauen einer griffigen Formel.

Die Fotografien haben den Bosnienkrieg überdauert und erzählen von ihm bis heute in einer Vielfalt und mit einer Wirkungsmacht, der man sich schwer entziehen kann. Sie stehen signifikant für bestimmte Ereignisse und treten in ihrer mehrfachen Publikation zu verschiedenen Zeiten als „Mehrwegbilder“¹¹ auf; sie kursieren in Bildbänden, im WWW und in Erinnerungen, einige von ihnen fanden Eingang in das sogenannte kollektive Gedächtnis. Hierzu leistet mitunter auch das „Haus der europäischen Geschichte“ mit seiner Ausstellung von Fotografien aus Bosnien einen Beitrag. Das „Museum für alle“¹² richtet sich an Besucherinnen und Besucher jeglichen Alters, Geschlechts und Herkunft, denen über eine „europäische Sichtweise auf die Geschichte“ internationale Ereignisse, die den europäischen Kontinent geprägt haben, vermittelt werden sollen.¹³ Innerhalb der Räumlichkeiten des Museums sind die Bosnienkriegsfotografien in einen gesamteuropäischen Kontext gebettet: Sie erscheinen als Komponente des Narrativs von der europäischen Einigung nach dem Ende des Kalten Krieges, kontrastieren dasselbe aber als deutlicher Ausdruck von Konflikten um neue Grenzziehungen. Diese Zäsur ist in Brüssel betitelt mit „erschütterte Gewissheiten“¹⁴: Im zusammenwachsenden Europa der frühen 1990er Jahre gehören der Faschismus und seit kurzem auch der Sozialismus der Vergangenheit an, die grossen weltpolitischen Widersprüche scheinen aufgelöst und Francis Fukuyama verkündet das „Ende der Geschichte“¹⁵. In dieser Zeit, als man die Spaltung des Kontinents für überwunden hält, kehrt mit dem Zerfall des ehemaligen Jugoslawien der Krieg zurück nach Europa – und er enttarnt das „in vierzig Jahren europäischer Friedfertigkeit eingeschliffene ‚Porträt der Moderne‘ als Selbsttäuschung, wonach kriegereische Gewalt nur mehr ein Phänomen einer ‚rückständigen‘, außereuropäischen Peripherie, Friedfertigkeit hingegen das Signum der entwickelten ‚Zentren‘ sei.“¹⁶ Die Gewalt, die in Bosnien vor den Augen der anwesenden Blauhelme und über die anwesende Presse vor den Augen der ganzen Welt wütete, entlarvte die Ineffizienz der

¹¹ Baleva, Bulgarien im Bild, S. 68.

¹² <https://historia-europa.ep.eu/de/allgemeine-information> (22.03.2019)

¹³ <https://historia-europa.ep.eu/de/auftrag-zielsetzung> (22.03.2019)

¹⁴ <https://historia-europa.ep.eu/de/permanent-exhibition/erschuetterte-gewissheiten> (22.03.2019)

¹⁵ Francis Fukuyama: The end of history and the last man, London 1992.

¹⁶ Höpken, Das Dickicht der Kriege, S. 319.

Internationalen Gemeinschaft als Krisenmanagerin und unterminierte und konterkarierte das Selbstverständnis europäischer Identität.¹⁷

Europa blickte – und das wird in meiner Studie wie auch in den Vitrinen des Museums gleichermaßen offensichtlich – weitgehend aus transnationaler Perspektive auf die gewaltsamen Ereignisse im ehemaligen Jugoslawien. Denn offenbar wurden in der *visuellen* Erzählung nationale Spezifika jeweils hinfällig, wenn sich die Fotografien und visuellen Narrative zum Bosnienkrieg in den drei Untersuchungsländern Deutschland, Schweiz und Österreich allerhöchstens geringfügig unterscheiden.¹⁸ Dies erklärt sich zum einen dadurch, dass die meisten Fotos von freischaffenden Fotografinnen und Fotografen aufgenommen wurden, deren Arbeiten man international wahrnahm. Die Journalistinnen und Journalisten rezipierten sich nicht nur gegenseitig, woraus sich eine stellenweise Annäherung in Motivik und Bildaufbau ergab. Über international agierende Bildagenturen bedienten sie überdies einen gemeinsamen Markt, der die Fotografien weltweit in Umlauf brachte und der sich nicht in nationale Öffentlichkeiten aufspalten lässt.

Zu dieser transnationalen Bildöffentlichkeit, die eng verknüpft ist mit der Mobilität der Fotojournalisten und ihrer Bilder,¹⁹ gesellt sich zudem eine genrespezifische Komponente: Im Unterschied zu Zeitungen, denen von der Medienbranche eine starke kulturelle Distinktion attestiert wird, ist es eine Eigenschaft der meisten Nachrichtenmagazine, dass sie das amerikanische Modell zu imitieren versuchten – allen voran das *Time Magazine* und die *Newsweek*, die als *die* Vorbilder zu betrachten sind.²⁰

In meinem Quellenkorpus kristallisieren sich denn die Unterschiede wie gesagt auch nicht nach nationalen Kriterien heraus, sondern sind v. a. dort am deutlichsten, wo zwischen den Periodika die grössten genrespezifisch unterschiedlichen Ausrichtungen festzumachen sind; die *News* publizierte ähnlich wie der *Focus* oder die *Facts* zahlreiche grössere und kleinere, oft nicht zusammenhängende Bilder, die in ihrer Komposition bisweilen den Eindruck einer gewissen Willkür erwecken. Der *Stern* und bis zu einem gewissen Grad auch die *Profil* arbeiteten vorwiegend mit zusammenhängenden Bildstrecken, die sie in Grossformat präsentierten. Sie bezogen die qualitativ meist hochwertigen Bilder von ihren magazineigenen Fotografen oder kauften sie bei international angesehenen Agenturen und Magazinfotografen ein. Der *Spiegel*, dem sich überhaupt international kein Äquivalent und damit vergleichbares Blatt zur Seite stellen lässt, benutzte

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Dieses Ergebnis zeichnet sich auch ab ohne einen systematischen Vergleich der Bildberichterstattung in Deutschland, Österreich und Schweiz. Ein solcher erwies sich angesichts des Umfangs des Quellenkorpus als utopisch. Einen abweichenden Befund dürfte der Vergleich der textlichen Berichterstattung ergeben, wo sich sicherlich argumentative Tendenzen und das Hinzuziehen unterschiedlicher Erklärungsansätze und Lösungsvorschläge feststellen liessen.

¹⁹ Vowinckel, *Agenten der Bilder*, S. 57.

²⁰ Wolf, *Bildsprache und Medienbilder*, S. 240.

ebenfalls Bildmaterial von Agenturen, platzierte die Fotografien aber weniger prominent und druckte auch die Farbdias fast durchgehend in Schwarz-Weiss. Insgesamt nahmen sich die Fotos im *Stern*, im *SonntagsBlick* und der *Bild am Sonntag* um einiges „blutrünstiger“ aus als in den restlichen Magazinen, die nur selten Schockfotos publizierten. Gerade die Magazine mit Kulturanspruch wie das *Magazin*, *Du* oder der *Falter* setzten vorwiegend auf ästhetisch ansprechende, stimmungsvolle Schwarz-Weiss-Fotografien mit grundsätzlich ruhiger, subtiler Bildsprache.

Obleich die Periodika verschiedene Ausrichtungen und Aufmachungen aufweisen, liessen sich innerhalb ihrer Summe zahlreiche mehrfach publizierte Fotografien identifizieren. Sie unterstreichen den internationalen Bildertransfer, angesichts dessen – trotz unterschiedlicher historischer und politischer Bezüge zur Kriegsregion – nationale Spezifika bei der Bildproduktion und visuellen Erzählung in den Hintergrund treten. In Anbetracht der am Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend global ausgerichteten Bilderwelt, konnte anhand eines Samples ein Segment eines transnationalen Diskurses – und, wenn wir so wollen, des westlichen Blickes – sichtbar gemacht werden.

„Die Fotografie“, so überlegt mit Bezug auf Roland Barthes’ „Helle Kammer“ die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen, „sichert das Überleben von Bildern aus der Vergangenheit, während sie gleichzeitig das Ableben der Abgelichteten erahnen lässt. Welchen Stellenwert hat vor diesem Hintergrund die Kriegsfotografie, die sich auf dem Schauplatz der Vergänglichkeit schlechthin abspielt?“²¹ Sie, die Kriegsfotografie, konfrontiert uns als Betrachtende nicht nur vehement mit der eigenen Sterblichkeit, sondern wirft auch die Frage nach Komplizenschaft auf: „Nicht nur, dass sich der Kriegsreporter entschieden hat, ein Bild zu machen, statt in das Geschehen einzugreifen, das sich vor dem Auge der Kamera abspielt. Wenn diese Kriegsfotografien einmal im Umlauf sind, mobilisieren sie auch die öffentliche Meinung über die Feindseligkeiten, die sie abbilden. Bleibt also ein eigensinniger Referent dem fotografischen Bild verhaftet, verdeckt es gleichzeitig immer auch diesen Realitätsgehalt. Die Szene wird als Augenzeugenbericht vorgestellt, doch eine Fotografie zwingt zwangsläufig alles, was sie festhält, in einen Rahmen; sie kodifiziert das Reale, übersetzt es in den Bereich des Imaginären.“²²

Ungeachtet dieser von Bronfen adressierten Kodifizierung bleibt die Augenzeugenschaft insbesondere im Zusammenhang mit Kriegsfotografie *das* zentrale Kriterium der Bildreportage. Der Fotograf schafft mit seinem Foto ein Beweismittel und ein Medium der Erfahrbarkeit, macht

²¹ Elisabeth Bronfen: Kriegsfotografie, in: Stahel, Fotomuseum Winterthur, Darkside II, S. 125-129, hier S. 125.

²² Ebd., S. 125f.

mit seiner Arbeit den Konsumenten der Zeitschrift zum „imaginären Zuschauer der Geschichte“²³ – durch die Fotoreportage wird im Kontext einer illustrierten Zeitschrift das Leiden und Sterben von Menschen zum Konsumgegenstand für das Publikum.²⁴ Indem die Fotografin oder der Fotograf „geeignete“ Orte, Gesichter oder Gesten sucht, und dadurch die Realität mit Blick durch den Sucher der Kamera auf einen Bildausschnitt reduziert, indem schliesslich auch die Medienpublikationen Bildschnitte, Spiegelungen und Veränderungen der Farbigkeit anbringen, wird die „Wirklichkeit zum Spektakel stilisiert“, verändert und überformt.²⁵

Gerade im Umgang mit Kriegsfotografie drängt sich eine reflektierte Perspektive auf. Der geschichtswissenschaftliche Erkenntnisanspruch, der meiner historischen Einordnung der Bildmotivik zugrunde liegt, hat zum einen gezeigt, dass die Bosnienkriegsfotografie in ihrer Darstellung beeinflusst war von vergangenen Kriegen wie dem Spanischen Bürgerkrieg und den beiden Weltkriegen, und dass sie auch ihre Wirkungsmacht vor dem Hintergrund anderer Kriege entfaltete, allen voran dem kurz zuvor beendeten Krieg am Golf. An mehreren Stellen habe ich offengelegt, wie die visuelle Erzählung Sujets und Narrative der traditionellen Kriegsfotografie aufgriff und damit kollektive Vorstellungen bediente, die insgesamt massgeblich durch die visuelle Überlieferung vergangener Kriege geprägt sind.²⁶ Das letztlich über die Presse verbreitete Potpourri an Fotografien bebilderte deshalb im Sinne des zuvor genannten Zitats von Hüppauf nicht *einen*, sondern gleichsam *viele* Kriege – je nachdem, wo in der Bilderwelt man gerade unterwegs war.

Zum anderen förderte das Nachvollziehen der Transformationsprozesse, die die Fotografien durchliefen, deutlich zutage, mit welcher Dringlichkeit die Frage nach dem authentisch-dokumentarischen Anspruch der Pressefotografie zu stellen ist. Obwohl – oder gerade *weil* – an vielen Stellen der Entstehungskontext der Fotografien im Dunkeln bleibt, erscheint der Nimbus der Authentizität, der nicht nur der dokumentarischen Fotografie nach wie vor anhaftet, durchlässig. Bereits in Bezug auf ihre Entstehung, als der Fotograf oder die Fotografin den Auslöser der Kamera betätigte, ist der forschende Blick auf verschiedene Parameter zu richten, die die Situation gestalteten – war die Fotografin alleine oder in einer Gruppe mehrerer Fotografen zugegen, wurde sie vom fotografierten Subjekt bemerkt oder nicht, befand sie sich selber in Gefahr oder in sicherer Deckung? Auf welches Selbstverständnis berief sich der fotografierende Akteur, welche konkrete Wirkung erhoffte er sich von seiner Arbeit? Die Unberechenbarkeit der Bildreise

²³ Sigrid Schneider: Von der Verfügbarkeit der Bilder. Fotoreportagen aus dem Spanischen Bürgerkrieg, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 8, H. 29, Marburg 1988, S. 49-64, hier S. 49.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Jäger, Fotografie und Geschichte, S. 145.

führt anschliessend vom Auswahlverfahren durch den Fotografen über die Übermittlung an eine Zeitschriftenredaktion oder Bildagentur bis zur Entscheidung auf Redaktions- und Layout-Ebene. Wenn die angestellten Bildanalysen ergeben haben, dass das letztlich über die Printmedien verbreitete Foto ursprünglich aus mehrfachen Adaptions- und Transformationsprozessen hervorging, kristallisiert sich heraus, dass die Bilder strukturell fest eingebunden sind in eine Logik visueller Erzählung. Der analytische Einbezug solcher Strukturen und pragmatischer Umgebungen, den *Visual Culture Studies* und *Visual History* explizit einfordern und im Sinne einer Medien- und Bildkompetenz auf der Sensibilisierung hinsichtlich spezifischer Mechanismen der Bildpolitik beharren, wirkt nachweislich mittelbar und unmittelbar auf die Bildimmanenz zurück – und stärkt nicht zuletzt das theoretische Rückgrat einer konstruktivistischen Perspektive.

„Ich mache gerade die letzten Seiten fertig, schneide und klebe Bilder von Körpern, die niemandem gehören. Wiederherstellung einer Erfahrung. Unfähig zur Konzentration, zur Auswahl. Ich spreche nonstop zu mir selbst – in der Dusche, beim Essen und Gehen –, mein Kopf füllt sich mit totgeborenen Worten, mit lautlosen Schreien. Ich schaue mir die Schlagzeilen der letzten zwei Jahre an, eine prophezeit: ‚Weitere Unruhe aus dem Land, das euch den Ersten Weltkrieg brachte.‘“²⁷ 1994 schrieb Gilles Peress diese Zeilen an seinen Kollegen François Hers, einen belgischen Fotografen, während er seinen Bildband „Farewell to Bosnia“ fertigstellte.

Wie die Auslegeordnung von Peress' Fotografien ungefähr ausgesehen haben mag, kann ich mir nach dem Schreiben dieser Arbeit in etwa vorstellen; zerstörte Ortschaften, die daraus vertriebenen Menschen, schmutzige Operationssäle in überfüllten Krankenhäusern, verstümmelte Kinder, ungezählte Verwundete und Tote. Auch dass die Bilder den Fotografen dazu anregten, über vergangene Kriege nachzudenken, liegt nahe; über den Ersten Weltkrieg, aus dem die in den 1990er Jahren kriegführenden Staaten als Verbund in einem ersten Jugoslawien hervorgegangen waren. Über den Zweiten Weltkrieg, im Verlauf dessen das zweite Jugoslawien als sozialistischer Vielvölkerstaat gegründet worden war. In Form gedanklicher Bilder über die Erzählungen des eigenen im Krieg verwundeten Vaters hatte sich der Zweite Weltkrieg in Peress' Erinnerung gelegt.²⁸ Die jahrelange Beschäftigung mit dem Krieg in Bosnien, in dem er als Fotograf unterwegs war, hatte dem Fotografen zugesetzt und ihn nach seiner Rückkehr, als es galt, das Material für die eigene Publikation vorzubereiten, weiter verfolgt.

Und auch das kann ich mir ansatzweise vorstellen – dass die Bilder Peress nicht ruhen liessen. Meine eigene Perspektive hielt sich so weit wie möglich an einem detaillierten und reflektierten Blick auf Machart und Wirkung der Bilder fest, um konkrete Aufnahmesituation und Strategien

²⁷ Peress, *Farewell to Bosnia*, o. Seitenangabe.

²⁸ Ebd.

visueller Darstellung und Inszenierung freizulegen. Aber ungeachtet aller Fragwürdigkeit von Authentizität und ungeachtet der Überzeugungskraft konstruktivistischer Zugänge: Eine Untersuchung solcher emotionalisierender Bilder kommt ohne die Problematisierung des eigenen Blicks und das Hinterfragen der eigenen Haltung nicht aus. Insbesondere dann, wenn die Fotografien Gewalt abbilden und Menschen in Situationen existenzieller Bedrohung zeigen, entpuppte sich für mich die kritische Herangehensweise als Herausforderung. Denn die Fotografien zeigen doch Geschichte – persönliche wie öffentliche Geschichte, „die von den einzelnen immer als persönliche Geschichte gelebt wird.“²⁹ Wenngleich ihr Entstehungskontext in vielen Fällen nicht dokumentiert ist, verleiteten mich einige Fotos immer wieder dazu, sie in erster Linie als *Evidenz* anzusehen, gänzlich in Barthes' „Es-ist-so-gewesen“³⁰ einzutauchen und reflexartig nach dem *Wahrheitsgehalt* zu suchen – anstatt sie entsprechend meiner Fragestellung als *Bilder* zu begreifen, deren Aufbau, diskursiver Gehalt und mediale Präsentation auf Eigenheiten hin abzutasten sind. Aber, und darauf weist auch der Wiener Philosoph Thomas Macho ausdrücklich hin: „Kaum eine Frage ist schwieriger zu beantworten als die Frage nach der Haltung, mit der wir Bilder betrachten, die das Leiden, den Schmerz, die Erniedrigung oder den Tod anderer Lebewesen zeigen. Die Motive sind widersprüchlich, die Empfindungen vieldeutig. Neugier, Schaulust, Sadismus und eine gewisse Komplizenschaft mischen sich mit Entsetzen, Empathie, Trauer und dem Wunsch, Erinnerungen als wahr zu bezeugen.“³¹ Die Ermittlung von Darstellungslinien und -formen, die historische Analyse von Bildtraditionen bzw. deren Zurückverfolgung ermöglichten es, jeweils nicht bei der Frage nach der unmittelbaren emotionalen Wirkung und im schieren Affekt hängen zu bleiben, sondern innerhalb des Entstehungs- und Verwendungszusammenhangs weiterführende Pfade zu betreten.

Die jahrelange Beschäftigung mit und das intensive Nachdenken über die Bosnienbilder führte mich gleichwohl zu einer oft widersprüchlichen Auseinandersetzung mit der eigenen Haltung und dem eigenen Blick auf Kriegsfotografie. Derselbe konnte geschärft werden und mag sich im Sinne einer vielbesagten Abstumpfung bis zu einem gewissen Grad an Leid, Gewalt und Not gewöhnt haben – aber er ist nicht abgestumpft gegenüber von Gewalt selbst, sondern vielmehr vertraut geworden mit gewissen *Darstellungsweisen* von Gewalt.³² Das heisst demnach nicht, dass mich die Bosnienbilder nicht immer wieder aufs Neue herausgefordert und berührt, verwirrt und erschüttert haben. Im Gegenteil. Sie tun es nach wie vor.

²⁹ Hanna Johansen: „Capas Kinder“, in: *Magazin* Nr. 51, 20.12.1991, S. 28-39, hier S. 33ff.

³⁰ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 87.

³¹ Thomas Macho: *Verdunkelte Blicke*, in: Stahel, *Fotomuseum Winterthur, Darkside II*, S. 111-113, hier S. 111.

³² Vgl. Milena Massalongo: *Was von der Gewalt in Bildern übrig bleibt*, in: Stahel, *Fotomuseum Winterthur, Darkside II*, S. 255-258, hier S. 258.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AFP	Agence France-Presse
AP	Associated Press
ARBiH	Armija Republike Bosne i Hercegovine Armee Bosnien-Herzegowinas
dpa	Deutsche Presse-Agentur
epa	European Pressphoto Agency
HOS	Hrvatske obrambene snage Kroatische Verteidigungskräfte
HSP	Hrvatska stranka prava Kroatische Partei des Rechts
HV	Hrvatska Vojska Streitkräfte der Republik Kroatien
HVO	Hrvatsko vijeće obrane Kroatischer Verteidigungsrat
ICTY	International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia Internationaler Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien
JNA	Jugoslovenska/Jugoslavenska narodna armija Jugoslawischen Volksarmee
KSZE	Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa
NATO	North Atlantic Treaty Organization Organisation des Nordatlantikvertrags/Nordatlantiktakt-Organisation
sda	Schweizerische Depeschenagentur
SFRJ	Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien
SVK	Srpska vojska Krajine Serbische Armee der Krajina

UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur bzw. Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur
UNHCR	United Nations High Commissioner for Refugees Hochkommissar der Vereinten Nationen für Flüchtlinge
UNPROFOR	United Nations Protection Force Schutztruppe der Vereinten Nationen,
VRS	Vojska Republike Srpske Armee der Republika Sprska

BIBLIOGRAPHIE

Quellenkorpus

Spiegel, Ausgaben Nr. 01, 30.12.1991–Nr. 52, 25.12.1995.

(geschlossener Bestand einsehbar in Universitätsbibliothek Basel)

Stern, Ausgaben Nr. 01, 23.12.1991–Nr. 02, 04.01.1996.

(geschlossener Bestand einsehbar bei Gruner+Jahr, Hamburg)

Focus, Ausgaben Nr. 05, 01.02.1993–Nr. 52, 22.12.1995.

(geschlossener Bestand einsehbar in BSB Bayerische Staatsbibliothek München)

Bild am Sonntag, Ausgaben vom 24.05.1992–24.12.1995

(geschlossener Bestand einsehbar in BSB Bayerische Staatsbibliothek München)

Profil, Ausgaben Nr. 01, 30.1.21991–Nr. 52, 23.12.1995

(geschlossener Bestand einsehbar in BSB Bayerische Staatsbibliothek München)

News, Ausgaben Nr. 01, 15.10.1992–Nr. 51, 21.12.1995

(geschlossener Bestand einsehbar in Universitätsbibliothek Wien)

Falter, Ausgaben Nr. 01/02, 10.01.1992–Nr. 51/52, 22.12.1995

(geschlossener Bestand einsehbar in Universitätsbibliothek Wien)

Weltwoche, Ausgaben Nr. 04, 23.01.1992–Nr. 50, 14.12.1995 (geschlossener Bestand einsehbar im Archiv der Weltwoche, Zürich)

Facts, Ausgaben Nr. 14, 06.04.1995–Nr. 49, 07.12.1995

(geschlossener Bestand einsehbar in Universitätsbibliothek Basel)

SonntagsBlick, Ausgaben vom 12.01.1992–22.10.1995

(geschlossener Bestand einsehbar im Archiv des Ringier Verlags, Zürich)

Magazin, Ausgaben Nr. 51, 20.12.1991–Nr. 52, 30.12.1995 (geschlossener Bestand einsehbar in Bibliothek von Roll, Bern)

Du, Ausgabe Nr. 5, Mai 1993.

Literatur

- Ahmad, Roshak: Zwölf Tage, zwölf Nächte in Damaskus. Dokumentarfilm, Deutschland 2017.
- Alexijewitsch, Swetlana: Der Krieg hat kein weibliches Gesicht, München 2015.
- Alijagic, Adnan: Die neue Kriegsführung. Der Bosnienkrieg im Fokus der Belagerung der Region von Bihac, 1992-1995, Hamburg 2014.
- Allhutter, Doris: Gewaltdarstellungen, in: Jessica Heesen (Hrsg.): Handbuch Medien- und Informationsethik, Stuttgart 2016, S. 161-177.
- Andrić, Ivo: Die Brücke über die Drina. Eine Wischegrader Chronik, 11. Auflage, München 1999.
- Azoulay, Ariella: Was wäre die Fotografie einer Vergewaltigung? Die Notwendigkeit, über nie realisierte Fotografien zu sprechen, in: Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod, Göttingen 2009, S. 244-249.
- Baleva, Martina: Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar 2012 [zugl. Diss., Universität Erlangen-Nürnberg 2009].
- Baleva, Martina: Den männlichen Balkan gibt es nicht. Überlegungen zum visuellen Balkanismus als bildgeschichtliche Kategorie, in: Martina Baleva und Boris Previšić (Hrsg.): Den Balkan gibt es nicht. Erbschaften im südöstlichen Europa, Wien 2015, S. 93-112.
- Baleva, Martina, Ingeborg Reichle, Oliver Lerone Schultz: Image Match: neue Indizes einer globalen Bildtheorie, in: Dies. (Hrsg.): Image Match: Visueller Transfer, ›Imagescapes‹ und Intervisualität in globalen Bildkulturen, München 2012, S. 9-24.
- Barthes, Roland: Schockphotos, in: Ders.: Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1967, S. 55-58.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1989. (Im Original: La chambre claire. Note sur la photographie, Paris 1980.)
- Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt am Main 1990, S. 11-27.
- Bathrick, David, Brad Prager, Michael D. Richardson (Hrsg.): Visualizing the Holocaust. Documents, aesthetics, memory, Rochester 2008.
- Bauer, Harry, Thomas Kimmig: Frieden um jeden Preis? Ein Diskussionsbeitrag zum Krieg in Bosnien und seiner Wahrnehmung in der Bundesrepublik, in: Nenad Stefanov, Michael Werz (Hrsg.): Bosnien und Europa. Die Ethnisierung der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1994, S. 42-59.
- Baumgarten, Jens, Jens Jäger, Martin Knauer, Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hrsg.): Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg, Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung, Frankfurt am Main, 2003.
- Bauschinger, Sibylle: Der gedruckte Krieg. Zur Berichterstattung über den Jugoslawienkonflikt (1993–1995) in taz und FAZ, in: AVN (Augsburger Volkskundliche Nachrichten Jg. 13, H. 26 (2007), o. Seitenangabe.
- Becker, Frank: Deutungswaffen und Leitbilder. Die Bildwelt des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71, in: Gerhard Paul (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 114-133.
- Becker, Frank: Deutschland im Krieg 1870/71 oder die mediale Inszenierung der nationalen Einheit, in: Hermann Nöring, Thomas F. Schneider, Rolf Spilker (Hrsg.): Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst, Göttingen 2009, S. 138-153.

- Becker, Jörg, Mira Beham: Operation Balkan: Werbung für Krieg und Tod, 2. Aufl., Baden-Baden 2008.
- Beganović, Davor, Peter Braun (Hrsg.): Krieg sichten: Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien, München 2007.
- Beham, Mira: Kriegstrommeln. Medien, Krieg und Politik, München 1996.
- Beham, Mira: Kriegsberichterstattung – Vom Telegrafem zum Echtzeitkrieg und Internet, in: Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus (Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung unter der Leitung von Thomas Roithner), Wien 2007, S. 39-55.
- Beinert, Wolfgang: Handbuch der Marienkunde, Regensburg 1996.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1977.
- Bernecker, Arabelle: Internationales Konfliktmanagement am Beispiel des Krieges um Bosnien 1992–1995, Frankfurt am Main 2001.
- Bilke, Nadine: Friedensjournalismus – Aufgaben einer konfliktsensitiven Berichterstattung, in: Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus (Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung unter der Leitung von Thomas Roithner), Wien 2007, S. 135-145.
- Bischoff, Christine: Blickregime der Migration. Images und Imaginationen des Fremden in Schweizer Printmedien, Münster 2016 [zugl. Diss., Universität Basel, 2012].
- Bittermann, Klaus (Hrsg.): Serbien muß sterben. Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg, 6. Aufl., Berlin 2013.
- Blum, Gerd, Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra: Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: Eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel. Die Fotografie Terror of War von Nick Ut (Vietnam, 1972), in: Josef Früchtl und Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, Hamburg 2007, S.117-152.
- Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Ders., Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995, S. 23-40.
- Brandes, Detlef, Holm Sundhaussen, Stefan Troebst (Hrsg.): Lexikon der Vertreibungen. Deportation, Zwangsaussiedlung und ethnische Säuberung im Europa des 20. Jahrhunderts, Wien u. a. 2010.
- Brandon, Laura: Art & war, London 2007.
- Bredenkamp, Horst: Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hrsg.): Iconic turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 15-26.
- Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998.
- Brink, Cornelia: Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung, in: Bilder von Körpern, Werkstatt Geschichte 47 (2007), S. 61-74.
- Brink, Cornelia: Bildeffekte. Überlegungen zum Zusammenhang von Fotografie und Emotionen, in: Geschichte und Gesellschaft (2011), Jg. 37, H. 1, S. 104-129.

- Brokoff, Jürgen: „Nichts als Schmerz“ oder mediale „Leidenspose“? Visuelle und textuelle Darstellung von Kriegsoptionen im Bosnienkrieg (Handke, Suljagić, Drakulić), in: Søren R. Fauth, Kasper Green Krejberg, Jan Süselbeck (Hrsg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2012, S. 163-180.
- Brokoff, Jürgen: „Ich wäre gerne noch viel skandalöser“ – Peter Handkes Texte zum Jugoslawien-Krieg im Spannungsfeld von Medien, Politik und Poesie, in: Anna Kinder (Hrsg.): Peter Handke. Stationen, Orte, Positionen, Berlin 2014, S. 17-38.
- Bronfen, Elisabeth: Kriegsfotografie, in: Urs Stahel, Fotomuseum Winterthur (Hrsg.): Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod, Göttingen 2009, S. 125-129.
- Brothers, Caroline: War and Photography. A cultural history, London u. a. 1997.
- Brunnbauer, Ulf, Michael Esch: Einleitung: Ethnische Säuberungen in Ostmittel- und Südosteuropa im 20. Jahrhundert, in: Dies. (Hrsg.): Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. „Ethnische Säuberungen“ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 7-20.
- Burg, Steven L., Paul S. Shoup: The War in Bosnia-Herzegovina: Ethnic Conflict and International Intervention, New York 1999.
- Bürgisser, Thomas: Wahlverwandtschaft zweier Sonderfälle im Kalten Krieg. Schweizerische Perspektiven auf das sozialistische Jugoslawien (1943–1991) (Quaderni di Dodis, 8), Bern 2017 [zugl. Diss., Universität Basel, 2016].
- Büttner, Frank, Andrea Gottdang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, 2. Auflage, München 2006.
- Calic, Marie-Janine: Das Ende Jugoslawiens. Informationen zur politischen Bildung, Informationen aktuell, hg. v. der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1996, S. 1.
- Calic, Marie-Janine: Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina, erw. Neuausg., Frankfurt am Main 1996.
- Calic, Marie-Janine: Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert, München 2010.
- Calic, Marie-Janine: Der Jugoslawienkrieg der 1990er Jahre: Theorie des ethno-nationalistischen Krieges, in: Rasmus Beckmann, Thomas Jäger (Hrsg.): Handbuch Kriegstheorien, Wiesbaden 2011, S. 448-456.
- Canetti, Elias: Masse und Macht, München u. a. 1994.
- Daniel, Ute (Hrsg): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 20. Jahrhundert, Göttingen 2006.
- Demick, Barbara: Die Rosen von Sarajevo. Eine Geschichte vom Krieg. Mit Fotos von John Costello, München 2012.
- Didi-Huberman, Georges: Klagebilder, beklagenswerte Bilder? In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 1 (2009), S. 50-60.
- Diers, Michael: Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt am Main 1997.
- Diers, Michael: Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes, Berlin 2006.
- Dormann, Markus: PR-Strategien im Krieg, Saarbrücken 2006.
- Drakulić, Slavenka: Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht, Wien 2004.
- Economopoulos, Nikos: In the Balkans, New York 1995.

- Eisermann, Daniel: Der lange Weg nach Dayton: Die westliche Politik und der Krieg im ehemaligen Jugoslawien 1991–1995, Baden-Baden 2000.
- Eschebach, Insa: Gedächtnis und Geschlecht, Frankfurt am Main 2002.
- Faulstich, Werner (Hrsg.): Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder, Bardowick 2010.
- Fauth, Søren R., Kasper Green Krejberg, Jan Süselbeck (Hrsg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2012.
- Fazlić, Admir: Čovjek i fotografija. Fikret Alić – čovjek iza žice logora Trnopolje, Sarajevo 2017.
- Fechter, Anja, Jürgen Wilke: Produktion von Nachrichtenbildern. Eine Untersuchung der Bilderdienste der Nachrichtenagenturen, in: Jürgen Wilke (Hrsg.): Nachrichtenproduktion im Mediensystem. Von den Sport- und Bilderdiensten bis zum Internet, Köln u.a. 1988, S. 55-119.
- Fedler, Fred: Changes in Wording of Cutlines Fail to Reduce Photographs' Offensiveness, in: Journalism Quarterly (1982), Ausg. 59, H. 4, S. 633-637.
- Fendl, Elisabeth (Hrsg.): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung, Münster u. a. 2010.
- Fendl, Elisabeth: In Szene gesetzt. Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung, in: Dies. (Hrsg.): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung, Münster u. a. 2010, S. 45-69.
- Ferhadbegović, Sabina, Brigitte Weiffen (Hrsg.): Bürgerkriege erzählen. Zum Verlauf unziviler Konflikte, Konstanz 2011.
- Flüeler, Niklaus: Grosse Fotografen unserer Zeit. Werner Bischof, Bibliothek der Photographie, Luzern 1973.
- Frei, Christian: War Photographer. Schweiz 2001. Dokumentarfilm mit James Nachtwey, Christiane Amanpour, Hans-Hermann Klare, Christiane Breustedt, Des Wright, Denis O'Neil.
- Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft, Reinbek 1993 (Erstausgabe 1979).
- Fritschi, Sabrina: Die Gedenkstätte in Srebrenica-Potočari. Ein identitätsstiftender Gedächtnis-Ort, [Proseminararbeit HS 2013, Departement Geschichte der Universität Basel], 01.03.2014.
- Frizot, Michel (Hrsg.): Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1996.
- Fröhlich, Romy: Frauen, Medien und Krieg: Die Darstellung von Frauen in der Kriegsberichterstattung überregionaler Tageszeitungen in Deutschland von 1989 bis 2000, in: Felix Reer, Klaus Sachs-Hombach, Schamma Schahadat (Hrsg.): Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen, Köln 2015, S. 117-141.
- Fukuyama, Francis: The end of history and the last man, London 1992.
- Gander Robert: Robert Capa. Fotograf im Spanischen Bürgerkrieg, in: Ders., Maria Markt (Hrsg.): Bild.Strategien. Fotografie zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch, Innsbruck 2009, S. 95-165.
- Geimer, Peter: Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern, in: Katharina Sykora, Ludger Derenthal und Esther Ruelfs: Fotografische Leidenschaften, Marburg 2006, S. 245-257.

- Germer, Stefan: Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nation durch die Kunst, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Begleitband zur Ausstellung im Historischen Museum, Berlin 1998, S. 33-52.
- Gerth, Sebastian: Den Krieg im Fokus. Eine Interviewstudie zu emotionalisierenden Bildelementen am Beispiel ausgewählter Kriegsphotografien von James Nachtwey, in: Felix Reer, Klaus Sachs-Hombach, Schamma Schahadat (Hrsg.): Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen, Köln 2015, S. 66-116.
- Giersch, Carsten: Konfliktregulierung in Jugoslawien 1991-1995. Die Rolle von OSZE, EU, UNO und NATO, Baden-Baden 1998.
- Glunz, Claudia, Thomas F. Schneider (Hrsg.): Wahrheitsmaschinen. Der Einfluss technischer Innovationen auf die Darstellung und das Bild des Krieges in den Medien und Künsten, Göttingen 2010.
- Grimm, Petra: Gewaltdarstellungen, in: Jessica Heesen (Hrsg.): Handbuch Medien- und Informationsethik, Stuttgart 2016, S. 161-169.
- Grittmann, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie, Köln 2007.
- Grittmann, Elke, Irene Neverla, Ilona Ammann: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus, in: Dies. (Hrsg.): Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 8-35.
- Grittmann, Elke, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hrsg.): Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute, Köln 2008.
- Grundmann, Reiner, Dennis Smith, Sue Wright: National Elites and Transnational Discourses in the Balkan War: A Comparison between the French, German and British Establishment Press, in: European Journal of Communication 15, 3 (2000), S. 299-320.
- Gutman, Roy: Augenzeuge des Völkermords. Reportagen aus Bosnien, Göttingen 1994. (Im Original: A witness to Genocide, New York 1993)
- Gutman, Roy: Krieg im Krieg. Kroatisch-muslimischer Konflikt, in: Ders.: Augenzeuge des Völkermords. Reportagen aus Bosnien, Göttingen 1994, S. 239-243.
- Hahn, Hans-Joachim: Repräsentationen des Holocaust. Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979, Heidelberg 2005.
- Haller, Michael (Hrsg.): Visueller Journalismus. Beiträge zur Diskussion einer vernachlässigten Dimension, Berlin 2008.
- Haller, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Authentisch und inszeniert: Zur Doppeldeutigkeit eindeutiger Bildaussagen, in: Ders. (Hrsg.): Visueller Journalismus. Beiträge zur Diskussion einer vernachlässigten Dimension, Berlin 2008, S. 29-53.
- Haller, Michael: Scheinbar authentisch. Was Bilder von Kriegen und Krisen (nicht) leisten können, in: Martin Löffelholz, Christian F. Trippe, Andrea C. Hoffmann (Hrsg.): Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch, Konstanz 2008, S. 271-277.
- Hansen, Lene: Security as Practice. Discourse analysis and the Bosnian war, London 2006.
- Hardten, Eggert, André Stanisavljević, Dimitris Tsakiris (Hrsg.): Der Balkan in Europa, Frankfurt am Main u. a. 1996.
- Hartwig, Stefan: Konflikt und Kommunikation. Berichterstattung, Medienarbeit und Propaganda in internationalen Konflikten vom Krimkrieg bis zum Kosovo, Münster 1999.

- Haumann, Heiko: Lebenswelten und Geschichte. Zur Theorie und Praxis der Forschung, Wien u. a. 2012.
- Haviv, Ron: Blood and Honey. A Balkan War Journal. Essays by Chuck Sudetic and David Rieff, Afterword by Bernard Kouchner, New York 2000.
- Haviv, Ron: Ten Years later, in: Ders.: Blood and Honey. A Balkan War Journal. Essays by Chuck Sudetic and David Rieff, Afterword by Bernard Kouchner, New York 2000, S. 182-184.
- Heesen, Jessica (Hrsg.): Handbuch Medien- und Informationsethik, Stuttgart 2016.
- Hellmold, Martin: Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Thomas F. Schneider (Hrsg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Bd. 1, Osnabrück 1999, S. 34-50.
- Hermann, Kai, Norbert Kleiner (Hrsg.): Jay Ullal. Man hat nur sieben Leben. Foto-Reportagen, die bewegen, Berlin 2002.
- Hofbauer, Hannes: Zehn Jahre Zerstörung Jugoslawiens, Wien 2001.
- Hoffmann, Stefan-Ludwig: Gazing at Ruins: German Defeat as Visual Experience, in: Journal of Modern European History, Jg. 9, H. 3, S. 328-350.
- Holzer, Anton: Krieg und Fotografie, in: Ders. (Hrsg.): Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, H. 43, Jg. 12, Marburg 1992.
- Holzer, Anton: Augenzeugen. Der Krieg gegen Zivilisten. Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg, in: Ders. (Hrsg.): Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, H. 85/86, Jg. 22 (2002), S. 45-74.
- Holzer, Anton (Hrsg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003.
- Holzer, Anton: Das fotografische Gesicht des Krieges. Eine Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003, S. 6-20.
- Holzer, Anton: „Wahrheit oder Fälschung? Kriegsphotografie im Zeitalter von Photoshop – was sich hinter der Aufregung um Paul Hansens ‚Begräbnis in Gaza‘ verbirgt“, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 117, 24.05.2013, S. 49.
- Höpken, Wolfgang: Das Dickicht der Kriege: Ethnischer Konflikt und militärische Gewalt im früheren Jugoslawien 1991–1995, in: Bernd Wegner (Hrsg.): Wie Kriege entstehen. Zum historischen Hintergrund von Staatenkonflikten, Paderborn u.a. 2000, S. 319-367.
- Hüppauf, Bernd: Modern Warfare and its Representation in Photography and Film, in: Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum (Hrsg.): Krieg und Literatur/War and Literature 4 (1992), Bd. 8, S. 63-84.
- Hüppauf, Bernd: Kriegsphotografie, in: Wolfgang Michalka (Hrsg.): Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse, München 1994, S. 875-909.
- Hüppauf, Bernd: Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Krieges, Bielefeld 2013.
- Hüppauf, Bernd: Fotografie im Krieg, Paderborn 2015.
- Imamović, Mustafa: Bosnien-Herzegowina bis 1918, in: Dunja Melčić (Hrsg.): Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2. erw. Aufl., Wiesbaden 2007, S. 67-88.
- Imhof, Kurt, Peter Schulz (Hrsg.): Medien und Krieg – Krieg in den Medien, Zürich 1995.
- Imhoof, Markus: Das Boot ist voll. Spielfilm nach dem Buch von Alfred A. Häsler, Schweiz, BRD, Österreich 1981.

- Ivanković, Željko, Dunja Melčić: Der bosniakisch-kroatische „Krieg im Kriege“, in: Dunja Melčić (Hrsg.): Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2. erw. Aufl., Wiesbaden 2007, S. 415-438.
- Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung, Tübingen 2000.
- Jäger, Jens: Fotografie und Geschichte, Frankfurt am Main 2009.
- Jakir, Aleksandar: Gab es in Jugoslawien Jugoslawen? Das Scheitern der jugoslawischen Nationsbildung im 20. Jahrhundert, in: Heiner Timmermann (Hrsg.): Nationalismus in Europa nach 1945, Berlin 2001, S. 305-321.
- Janiszewska, Aleksandra (Hrsg.): Die Farben des Krieges. Die Belagerung Warschaus in den Farbfotografien von Julien Bryan – The Colors of War. The Siege of Warsaw in Julien Bryan's Color Photographs, Berlin u. a. 2011.
- Jones, Jon, Gary Knight, Ziyah Gafić, Remy Ourdan (Hrsg.): BOSNIA 1992-1995, Bosnia and Herzegovina 2012.
- Jungmeister, Walter-Alexander: Das Bildmaterial von Schweizer Tageszeitungen. Wirklichkeitskonstruktion durch rituelle Redundanz: Eine vergleichende inhaltsanalytische Untersuchung zu Form und Funktion der Presseillustration, Zürich 1991.
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993.
- Kamber, Michael: Bilderkrieger. Von jenen, die ausziehen, uns die Augen zu öffnen. Kriegsreportagen erzählen, Hollenstedt 2013. (Im Original: Photojournalists on War – The Untold Stories from Iraq, University of Texas Press 2013.)
- Kanter, Heike: Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern, Opladen u. a. 2016.
- Kaser, Karl: Hirten, Helden und Haiduken. Zum Männlichkeitskult im jugoslawischen Krieg, in: L'homme Z.F.G. 3 (1992) 1, S. 155-162.
- Kaser, Karl: Das ethnische „engineering“, in: Dunja Melčić (Hrsg.): Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2. erw. Aufl., Wiesbaden 2007, S. 401-414.
- Kaser, Karl: Text und Bild – bleibt die Südosteuropaforschung auf einem Auge blind? In: Südosteuropäische Hefte 2 (1), 2013, S. 68-75.
- Kassel, Susanne: Konkurrenz der Wirklichkeiten – Die mediale Konstruktion weiblicher Stereotype im Krieg, in: Martina Thiele (Hrsg.): Konkurrenz der Wirklichkeiten, Göttingen 2005, S. 133-150.
- Keisinger, Florian: Unzivilisierte Kriege im zivilisierten Europa? Die Balkankriege und die öffentliche Meinung in Deutschland, England und Irland, 1876–1913, Paderborn 2008.
- Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 6. durchgesehene u. erweiterte Auflage, Berlin 2003, S. 240-257.
- Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München 2014.
- Kent, Sarah A.: Writing the Yugoslav Wars: English-Language Books on Bosnia (1992–1996) and the Challenges of Analysing Contemporary History, in: The American Historical Review, Vol. 102, No. 3 (1997), S. 1085-1114.
- Klemm, Michael: Bilder der Macht. Wie sich Spitzenpolitiker visuell inszenieren (lassen) – eine bildpragmatische Analyse, in: Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm, Hartmut Stöckl (Hrsg.): Bildlinguistik, Berlin 2011, S.187-209.

- Klein, Lars: Die „Vietnam-Generation“ der Kriegsberichterstatte. Ein amerikanischer Mythos zwischen Vietnam und Irak, Göttingen 2011.
- Klonk, Charlotte: Ikonen. Was ist das kollektive Bildgedächtnis? In: Jürgen Kaube, Jörn Laakmann (Hrsg.): Das Lexikon der offenen Fragen, Stuttgart 2015, S. 101.
- Knieper, Thomas, Marion G. Müller (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005.
- Knieper, Thomas: Ikonen der Pressefotografie – Ein Essay, in: Michael Haller (Hrsg.): Visueller Journalismus. Beiträge zur Diskussion einer vernachlässigten Dimension, Berlin 2008, S. 59-67.
- Koetzle, Hans-Michael (Hrsg.): Augen Auf! 100 Jahre Leica, Berlin 2014.
- Kohlrausch, Martin, Stefan-Ludwig Hoffmann: Introduction: Post-Catastrophic Cities, in: Journal of Modern European History, Jg. 9, H. 3, S. 308-313.
- Koltermann, Felix: Fotoreporter im Konflikt. Der Internationale Fotojournalismus in Israel/Palästina, Bielefeld 2017.
- Koslowski, Gerd: Die NATO und der Krieg in Bosnien-Herzegowina: Deutschland, Frankreich und die USA im internationalen Kriegsmanagement, Vierow bei Greifswald 1995.
- Kozol, Wendy: Distant Wars Visible. The Ambivalence of Witnessing, Minnesota 2014.
- Kracauer, Siegfried: Die Photographie (1927), in: Ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1963, S. 21-39.
- Krings, Annette: Die Macht der Bilder. Zur Bedeutung der historischen Fotografien des Holocaust in der politischen Bildungsarbeit, Berlin 2006.
- Kudo, Kerim: Europäisierung und Islam in Bosnien-Herzegowina. Netzwerke und Identitätsdiskurse, Baden-Baden 2016.
- Kunczik, Michael: Wer gewann den Medienkrieg? Erfahrungen eines NATO-Sprechers im Kosovo-Konflikt, in: Martin Löffelholz, Christian F. Trippe, Andrea C. Hoffmann (Hrsg.): Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch, Konstanz 2008, S. 220-227.
- Künzler, Jan: Medien und Gesellschaft. Die Medienkonzepte von Talcott Parsons, Jürgen Habermas und Niklas Luhmann, Stuttgart 1989.
- Landgrebe, Klaus Peter: Nachrichtenmagazine – ihr Stil, ihr Erfolg. In Europa und den USA, München 1994.
- Laudes, Walter: Der Hohe Repräsentant für Bosnien und Herzegowina. Der Vertreter der Internationalen Gemeinschaft – eine Bilanz des Amtes, Würzburg 2009.
- Leifert, Stefan: Bildethik: Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien, Paderborn 2007.
- Lengwiler, Martin: Praxisbuch Geschichte. Einführung in die historischen Methoden, Zürich 2011.
- Lensch, Volker: Bewegende Bilder. Über die Bildauswahl im Printjournalismus, in: Martin Löffelholz, Christian F. Trippe, Andrea C. Hoffmann (Hrsg.): Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch, Konstanz 2008, S. 277-279.
- Liedtke, Anja: Zur Sprache der Berichterstattung in den Kriegen am Golf und in Jugoslawien, Frankfurt am Main 1994.
- Löffelholz, Martin, Christian F. Trippe, Andrea C. Hoffmann (Hrsg.): Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch, Konstanz 2008.

- Löffelholz, Martin: Krisen- und Kriegskommunikation als Forschungsfeld. Trends, Themen und Theorien eines hoch relevanten, aber gering systematisierten Teilgebiets der Kommunikationswissenschaft, in: Ders. (Hrsg.): *Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004, S. 13-57, hier S. 31.
- Löffelholz, Martin: Hintergründe ausgeblendet. Wie Medien über Kriege und Krisen (nicht) berichten, in: Ders., Christian F. Trippe, Andrea C. Hoffmann (Hrsg.): *Kriegs- und Krisenberichterstattung. Ein Handbuch*, Konstanz 2008, S. 236-240.
- Loquai, Heinz: Sprache des Krieges, Bilder des Krieges – Medien als Kriegstreiber: Jugoslawien, Irak, Iran, in: *Gute Medien – Böser Krieg? Medien am schmalen Grat zwischen Cheerleadern des Militärs und Friedensjournalismus*, hg. v. Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung unter der Leitung von Thomas Roithner, Wien 2007, S. 56-74.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, 4. Auflage, Wiesbaden 2009.
- Maass, Hans-Joachim (Hrsg.): *Das war 1992. Stern Jahrbuch*, Hamburg 1993.
- Macho, Thomas: Verdunkelte Blicke, in: Urs Stahel, Fotomuseum Winterthur (Hrsg.): *Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod*, Göttingen 2009, S. 111-113.
- Macias, José: *Die Entwicklung des Bildjournalismus*, München, New York u.a. 1990.
- Malcolm, Noel: *Bosnia: A short History*, London 1994.
- Massalongo, Milena: Was von der Gewalt in Bildern übrig bleibt, in: Urs Stahel, Fotomuseum Winterthur (Hrsg.): *Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod*, Göttingen 2009, S. 255-258.
- Mazurana, Dyan, Karen Jacobsen, Lacey Gale (Hrsg.): *Research Methods in Conflict Settings. A View from Below*, Cambridge University Press, New York 2013.
- McLuhan, Marshall: *Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte*, Stuttgart 2011. (Im Original: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York 1967.)
- Mehmedinović, Semezdin: *Sarajevo Blues*, Göttingen 1999. (Im Original: *Sarajevo Blues*, Zagreb 1995.)
- Meier, Michael: *Das Engagement der Schweiz in den Konflikten im ehemaligen Jugoslawien. Eine deskriptive Analyse der Massnahmen und Entscheidungen des EDA zur Prävention und Beilegung der Konflikte im ehemaligen Jugoslawien 1989-1996*, Bern 2006.
- Meissner, Ursula: *HELP MY. Bilder vom belagerten Leben. Sarajevo 1992-1996*, Hannover 1996.
- Meissner, Ursula, Heinz Metlitzky: *Mit Kamera und kugelsicherer Weste – Der ungewöhnliche Alltag einer Kriegsfotografin*, Frankfurt am Main 2001.
- Melčić, Dunja (Hrsg.): *Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, 2. erw. Aufl., Wiesbaden 2007.
- Mitchell, William J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008. (Im Original: *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005.)
- Morokvasic, Mirjana: *Krieg, Flucht und Vertreibung im ehemaligen Jugoslawien*, in: *Demographie aktuell. Vorträge, Aufsätze, Forschungsberichte*, Berlin 1993, S. 1-22.
- Müller, Julia: *Beobachter oder Akteure? Autobiographische Darstellungen britischer Korrespondenten im Bosnienkrieg*, in: Barbara Korte, Horst Tonn (Hrsg.): *Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden 2007, S. 305-319.

- Müller, Marion G., Thomas Knieper: Krieg ohne Bilder? In: Dies. (Hrsg.): War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 7-21.
- Münkler, Herfried: Die neuen Kriege, 2. Auflage, Reinbeck bei Hamburg 2002.
- Münkler, Herfried: Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie, Velbrück, 2006.
- Naimark, Norman, Holly Case (Hrsg.): Yugoslavia and its Historians: Understanding the Balkan Wars of the 1990s, Stanford 2003.
- Naythons, Matthew: Sarajevo: A Portrait of the Siege. Picture selection and design by Alex Castro, Text edited by Rebecca B. Taylor, New York 1994.
- Neu, Alexander S.: Die Jugoslawien-Kriegsberichterstattung der Times und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Ein Vergleich, in: Demokratie, Sicherheit, Frieden, Bd. 166, Hamburg 2004.
- Nieman Reports: The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University, Vol. 53, No. 2, Summer 1999.
- N. N. (Hrsg.): Flucht und Vertreibung. Europa zwischen 1939 und 1948. Mit einer Einleitung von Arno Surminski, Hamburg 2004.
- Nöring, Hermann, Thomas F. Schneider, Rolf Spilker (Hrsg.): Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst, Göttingen 2009.
- Owens, Craig: Posieren, in: Herta Wolf (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt am Main 2003, S. 92-114.
- Paletschk, Sylvia: Gender of Memory, Frankfurt am Main 2008.
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004.
- Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.
- Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, 2 Bde, Göttingen 2009.
- Paul, Gerhard: Der Flüchtlingstreck. Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de mémoire, in: Ders. (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder 1900 bis 1949, Bd. 1, Göttingen 2009, S. 666-673.
- Paul, Gerhard: Der Bildatlas – ein Streifzug durch unser kulturelles Gedächtnis, in: Ders. (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder 1949 bis heute, Bd. 2, Göttingen 2009, S. 9-39.
- Paul, Gerhard: BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013.
- Paul, Gerhard: Visual History, in: Frank Bösch und Jürgen Danyel (Hrsg.): Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, Göttingen 2012, S. 391-419.
- Pavić, Kathrin: „Da habe ich alles, was serbisch war, verteufelt.“ Wie gesellschaftliche Diskurse die natio-ethno-kulturellen Zugehörigkeiten von ethnischen Serbinnen und Serben in der Deutschschweiz beeinflussen, Bern 2015 [zugl. Diss., Universität Basel, 2014].
- Pensold, Wolfgang: Eine Geschichte des Fotojournalismus. Was zählt, sind die Bilder, Wiesbaden 2015.
- Perić Romić, Ranka, Duško Trninić, Dalibor Savić: Divided Brothers: Ex-Double Towns Brod and Slavonski Brod, in: Sociální studia/Social Studies 1/2017, S. 31-53.
- Petrovic, Vladimir: Power(lessness) of Atrocity Images: Bijeljina Photos between Perpetration and Prosecution of War Crimes in the Former Yugoslavia, in: International Journal of Transitional Justice 9 (2015), S. 367-385.

- Pfurtscheller, Daniel: Visuelle Zeitschriftengestaltung. Nachrichtenmagazine als multimodale Kommunikationsformen, Innsbruck 2017.
- Pilarczyk, Ulrike, Ulrike Mietzner: Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften, Bad Heilbrunn 2005.
- Pingel, Christoph: Die magischen Container, in: Rafael Capurro, Petra Grimm (Hrsg.): Krieg und Medien. Verantwortung zwischen apokalyptischen Bildern und paradiesischen Quoten? Stuttgart 2004, S. 117-140.
- Plešnik, Marko: Sarajevo, 2. Aufl., Berlin 2016.
- Previšić, Boris, Svjetlan Lacko Vidulić (Hrsg.): Traumata der Transition. Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls, Tübingen 2015.
- Pürer, Heinz, Johannes Raabe: Medien in Deutschland, Bd. 1: Presse, 2. korrigierte Auflage, Konstanz 1996.
- Pürer, Heinz, Johannes Raabe: Presse in Deutschland, 3. überarbeitete u. erweiterte Auflage, Konstanz 2007.
- Ramet, Sabrina P.: Balkan Babel. The disintegration of Yugoslavia from the death of Tito to the fall of Milošević, Boulder (Colorado) 2011.
- Rathfelder, Erich: Sarajevo und danach. Sechs Jahre Reporter im ehemaligen Jugoslawien, München 1998.
- Rathfelder, Erich: Schnittpunkt Sarajevo. Bosnien und Herzegowina zehn Jahre nach Dayton: Muslime, Orthodoxe, Katholiken und Juden bauen einen gemeinsamen Staat, Berlin 2006.
- Reer, Felix, Klaus Sachs-Hombach, Schamma Schahadat (Hrsg.): Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen, Köln 2015.
- Regele, Oskar: Zur Geschichte des k. u. k. Technischen Militär-Komitees 1869-1918, in: Josef Nagler (Hrsg.): Blätter für Technikgeschichte, H. 14, Wien 1952, 38-54.
- Reporters Sans Frontières: Report. Freedom of the press throughout the world, London, Paris, Rome, 1995.
- Rhode, David: A Safe Area. Srebrenica: Europe's Worst Massacre Since the Second World War, Glasgow 1997.
- Rhode, David: Endgame: The Betrayal and Fall of Srebrenica. Europe's Worst Massacre since World War II, New York 1997.
- Richter, Simone: Journalisten zwischen den Fronten: Kriegsberichterstattung am Beispiel Jugoslawien, Opladen 1999.
- Ritter, Christian: Postmigrantische Balkanbilder. Ästhetische Praxis und digitale Kommunikation im jugendkulturellen Alltag, Zürich 2018 [zugl. Diss., Kunsthochschule für Medien Köln, 2016].
- Röger, Maren: Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989, Marburg 2011.
- Rüb, Matthias: Balkan Transit. Das Erbe Jugoslawiens, Wien 1998.
- Rüthers, Monica: Moskau bauen, von Lenin bis Chruščev, Wien u.a. 2007.
- Rumiz, Paolo: Masken für ein Massaker. Der manipulierte Krieg: Spurensuche auf dem Balkan, München 2000.
- Salgado, Sebastião: Exodus, Köln 2016.

- Sawicki, Jacek Zygmunt: Die Farben des Krieges, in: Aleksandra Janiszewska (Hrsg.): Die Farben des Krieges. Die Belagerung Warschaus in den Farbfotografien von Julien Bryan – The Colors of War. The Siege of Warsaw in Julien Bryan's Color Photographs, Berlin u. a. 2011, S. 7-12.
- Saxer, Ulrich: Medien im internationalen und nationalen Gesellschaftszusammenhang II: Die Schweiz und ihr Mediensystem, Vorlesungsskript SS 1990, Zürich 1990.
- Schade, Sigrid: Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Einstellung der Fotografie, in: Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Hrsg.): Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Einstellung im Verhältnis der Künste, Köln u. a. 1996, S. 65-81.
- Schade, Sigrid: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2011.
- Schenk, Frithjof Benjamin: Mental Maps. Die Konstruktion von geographischen Räumen in Europa seit der Aufklärung, in: Christoph Conrad (Hrsg.): Geschichte und Gesellschaft, Jg. 28, H. 3, Göttingen 2002, S. 493-514.
- Schlögel, Karl: Planet der Nomaden, Zürich 2000.
- Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München u. a. 2003.
- Schlögel, Karl: Marjampole, oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte, München 2005.
- Schmidt, Jan-Hinrik: Ethik des Internets, in: Jessica Heesen (Hrsg.): Handbuch Medien- und Informationsethik, Stuttgart 2016, S. 284-292.
- Schneider, Pablo: Bildprägungen – Kunsthistorische und bildwissenschaftliche Perspektiven, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 149-163.
- Schneider, Sigrid: Von der Verfügbarkeit der Bilder. Fotoreportagen aus dem Spanischen Bürgerkrieg, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 8, H. 29, Marburg 1988, S. 49-64.
- Schneider, Thomas F. (Hrsg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des „modernen“ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Bd. 3, Osnabrück 1999.
- Scholz, Stephan: Schmerzens-Mutter-Liebe. Das Motiv der Mutter im bundesdeutschen Bildgedächtnis zu Flucht und Vertreibung, in: Elisabeth Fendl (Hrsg.): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung, Münster u.a. 2010, S. 165-191.
- Schwingeler, Stephan, Dorothee Weber: Der Schuss von Saigon. Gefangenentötung für die Kamera, in: Gerhard Paul (Hrsg.): Jahrhundert der Bilder, Bd. 2, Göttingen 2008, S. 354-361.
- Seaton, Jean: Why Do We Think The Serbs Do It? The New ‚Ethnic‘ Wars and the Media, in: The Political Quarterly Publishing, Oxford u. a. 1999, S. 254-270.
- Sehr, Marc: Embedded Journalism, in: Jessica Heesen (Hrsg.): Handbuch Medien- und Informationsethik, Stuttgart 2016, S. 126-131.
- Seib, Philip M.: The Global Journalist: News and Conscience in a World of Conflict, Maryland 2002.
- Seidler, Franz W.: Frauen zu den Waffen? Marketenderinnen, Helferinnen, Soldatinnen. Geschichte und Bestandsaufnahme, Koblenz u. a. 1978.
- Sieber, Anja: Krieg im Frieden. Frauen in Bosnien-Herzegowina und ihr Umgang mit der Vergangenheit, Bielefeld 2011.

- Sikima, Ana: Der Balkankrieg im Spiegel der österreichischen Presse, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Publizistik und Kommunikationswissenschaft, Wien 2009.
- Simić, Predrag: Bürgerkrieg in Jugoslawien: Vom lokalen Konflikt zur europäischen Krise, in: Südosteuropa Mitteilungen 1 (1993), S. 35-49.
- Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2010. (Im Original: Regarding the pain of Others, New York 2003.)
- Sontag, Susan: Über Fotografie, 20. Aufl., Frankfurt am Main 2011. (Im Original: On Photography, New York 1977.)
- Spirig, Stefan: Pressefotografie und Realität. Ein Beitrag zur Bildwissenschaft, Luzern 2007 [Lizentiatsarbeit].
- Stahel, Urs, Fotomuseum Winterthur (Hrsg.): Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod, Göttingen 2009.
- Stern*-Jahrbuch: Das war 1992, Hamburg 1992.
- Stiegler, Bernd: Fotografie und Bürgerkrieg, in: Felix Reer, Klaus Sachs-Hombach, Schamma Schahadat (Hrsg.): Krieg und Konflikt in den Medien. Multidisziplinäre Perspektiven auf mediale Kriegsdarstellungen und deren Wirkungen, Köln 2015, S. 43-65.
- Stieglitz, Ann: Wie man sich an den Krieg erinnert: Geschlechtsspezifische Unterschiede bei Darstellungen des Leids, in: Silvia Baumgart u. a. (Hrsg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 235-257.
- Stiglmeier, Alexandra (Hrsg.): Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen. Recherchen, Interviews, Analysen. Mit Beiträgen von Hanne-Margret Birckenbach, Helke Sander, Azra Zalihic-Kaurin u. a., Frankfurt am Main 1993.
- Simon, Annette: UN-Schutzonen – ein Schutzinstrument für verfolgte Personen? Eine Analyse anhand der internationalen Schutzonen im Irak, in Ruanda und Bosnien-Herzegowina mit besonderem Blick auf die schweren Menschenrechtsverletzungen in der *safe area* Srebrenica, Berlin u. a. 2005.
- Stoddart, Tom: iWitness, London 2004.
- Sudetic, Chuck: The Crime and the Witness, in: Ron Haviv: Blood and Honey. A Balkan War Journal. Essays by Chuck Sudetic and David Rieff, Afterword by Bernard Kouchner, New York 2000, S. 11-19.
- Sundhaussen, Holm (Hrsg.): Südosteuropa zu Beginn der neunziger Jahre. Reformen, Krisen und Konflikte in den vormals sozialistischen Ländern, Berlin 1993.
- Sundhaussen, Holm: Osteuropa, Südosteuropa, Balkan: Überlegungen zur Konstruktion historischer Raumbegriffe. In: Ders. (Hrsg.): Was ist Osteuropa? Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts 1, Berlin 1998, S. 4-22.
- Sundhaussen, Holm: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten. Konstruktion, Dekonstruktion, und Neukonstruktion von „Erinnerungen“ und Mythen, in: Monika Flacke (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Begleitband zur Ausstellung im Historischen Museum, Berlin 2004, S. 373-426.
- Sundhaussen, Holm: „Wir haben nur Missverständnisse geklärt“. Die Krisenregion Balkan, in: Bernhard Chiari, Gerhard P. Gross (Hrsg.): Am Rande Europas? Der Balkan – Raum und Bevölkerung als Wirkungsfelder militärischer Gewalt, München 2009, S. 27-45.
- Sundhaussen, Holm: Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011. Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen, Wien u. a. 2012.

- Sundhaussen, Holm: Sarajevo. Die Geschichte einer Stadt, Wien u. a. 2014.
- Surminski, Arno: Schweigen ist keine Antwort, in: N. N. (Hrsg.): Flucht und Vertreibung. Europa zwischen 1939 und 1948, Hamburg 2004, S. 6-23.
- Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als Historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung, Bd. 21 (1994), S. 289-313.
- Talkenberger, Heike: Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde, in: Hans-Jürgen Goertz (Hrsg.): Geschichte. Ein Grundkurs, Hamburg 2007, S. 88-103.
- Tappe, Inga: Bildethik, in: Jessica Heesen (Hrsg.): Handbuch Medien- und Informationsethik, Stuttgart 2016, S. 306-312.
- Todorova, Maria: Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil, Darmstadt 1999. (Im Original: Imagining the Balkans, New York 1997.)
- Todorova, Maria: Der Balkan als Analysekategorie: Grenzen, Raum, Zeit, in: Christoph Conrad (Hrsg.): Geschichte und Gesellschaft, Jg. 28, H. 3, Göttingen 2002, S. 470-491.
- Tomasević, Jozo: War and revolution in Yugoslavia, 1941–1945: Occupation and Collaboration, Stanford 2001.
- Treber, Leonie: Die „Trümmerfrau“ im Blitzlichtgewitter: Bilder eines deutsch-deutschen Erinnerungsortes, in: Ulf Engel, Matthias Middell, Stefan Troebst (Hrsg.): Erinnerungskulturen in transnationaler Perspektive, Leipzig 2012, S. 95-114.
- Van Straten, Roelof: Einführung in die Ikonographie, 3. überarbeitete Auflage, Berlin 2004.
- Veit, Alex, Klaus Schlichte: Gewalt und Erzählung. Zur Legitimierung bewaffneter Gruppen, in: Sabina Ferhadbegović, Brigitte Weiffen (Hrsg.): Bürgerkriege erzählen. Zum Verlauf unziviler Konflikte, Konstanz 2011, S. 153-176.
- Virilio, Paul: Krieg und Fernsehen, München u. a. 1993.
- Vitaljić, Sandra: Rat slikama. Suvremena ratna fotografija, Zagreb 2013.
- Vowinckel, Annette: Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert, Göttingen 2016.
- Vulliamy, Ed: „The art of war: Is the truth about Bosnia found in the camera’s lens or the mind’s eye?“, in: New Statesman, 25.04.1997, Vol. 126, Iss. 4331.
- Wagenlehner, Günther (Hrsg.): Konflikte, Konfliktlösung und Friedenssicherung in Südosteuropa, München 1994.
- Wenger, Andreas, Jeronim Perović (Hrsg.): Das schweizerische Engagement im ehemaligen Jugoslawien: über Grenzen und Möglichkeiten der Aussenpolitik eines neutralen Kleinstaates, Zürich 1995.
- Wenger-Deilmann, Astrid, Frank Kämpfer: Handschlag – Zeigestatus – Kniefall. Körpersprache, Gestik und Pathosformel in der visuellen politischen Kommunikation, in: Gerhard Paul (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 188-205.
- Wenig, Marcus: Möglichkeiten und Grenzen der Streitbeilegung ethnischer Konflikte durch die OSZE, dargestellt am Konflikt im ehemaligen Jugoslawien, Berlin 1996.
- Wenk, Silke: Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a)symmetrische Geschlechterbilder, in: Linda Hentschel (Hrsg.): Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 31-49.

- Wiedenmann, Nicole: Die Rückkehr der Kriegsfotografie, in: Davor Beganović, Peter Braun (Hrsg.): Krieg sichten: Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien, München 2007, S. 35-63.
- Wilke, Jürgen: Der Bildermarkt in Deutschland – Akteure, Vermarktungswege, Handelsgebräuche, Markttendenzen, in: Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hrsg.): Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 36-50.
- Wilke, Jürgen: Nachrichtenagenturen als Bildanbieter, in: Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hrsg.): Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 62-90.
- Wittwen, Andreas: Infotainment. Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung, Frankfurt am Main 1995.
- Wolf, Claudia Maria: Bildsprache und Medienbilder. Die visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen, Wiesbaden 2006.
- Wunsch Gaarmann, Margit V.: The War in Our Backyard. The Bosnia and Kosovo Wars through the Lens of the German Print Media, Berlin 2015 [zugl. Diss., London School of Economics and Political Science, 2013].
- Zeh, Juli: Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien, Frankfurt am Main 2002.
- Zgonjanin, Andrej: Der Umgang mit Kriegsverbrechen im ehemaligen Jugoslawien 1991–1999, Wien 2018.
- Zimmermann, Tanja: Ein Kriegsfoto aus Bosnien. Beglaubigungen und Verweigerungen durch Ron Haviv, Susan Sontag und Jean-Luc Godard, in: Natalia Borissova, Susi K. Frank, Andreas Kraft (Hrsg.): Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Zwischen Apokalypse und Alltag, Bielefeld 2009, S. 237-261.
- Zotto del, Augusta C.: Weeping Women, Wringing Hands: How the Mainstream Media Stereotyped Women's Experiences in Kosovo, in: Journal of Gender Studies 11, 2002, S. 141-150.
- Žunec, Ozren, Tarik Kulenović: Die jugoslawische Volksarmee und ihre Erben. Entstehung und Aktionen der Streitkräfte 1991–1995, in: Dunja Melčić (Hrsg.): Der Jugoslawien-Krieg: Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen, 2. erw. Aufl., Wiesbaden 2007, S. 377-400.
- Zwerger, Nadja: Werner Bischof. Menschen – Bilder – Augenblicke, in: Robert Gander und Maria Markt (Hrsg.): Bild.Strategien. Fotografie zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch, Innsbruck 2009, S. 183-232.

Online

- Alscher, Stefan, Johannes Obergfell, Stefanie Ricarda Roos: Migrationsprofil Westbalkan. Ursachen, Herausforderungen und Lösungsansätze, Working Paper 63, Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, 2015.
https://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/WorkingPapers/wp63-migrationsprofil-westbalkan.pdf?__blob=publicationFile (03.05.2018)
- Auer, Dirk, Simone Böcker: „Gesichter Europas. Geteilte Stadt, geteiltes Leben – Mostar, 20 Jahre nach der Zerstörung der Alten Brücke“, Sendung des *Deutschlandfunk*, 09.11.2013,
<http://www.deutschlandfunk.de/geteilte-stadt-geteiltes-leben-pdf.media.766556e1d147d9b90db71a53f6902800.pdf>;
http://www.deutschlandfunk.de/geteilte-stadt-geteiltes-leben.922.de.html?dram:article_id=263941 (23.01.2018)
- Bade, Klaus J., Jochen Oltmer: „Flucht und Asyl seit 1990“, in: Bundeszentrale für politische Bildung bpb, 15.03.2005, <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/56443/flucht-und-asyl-seit-1990> (03.02.2019)
- Barać, Mladen: Most između dva Broda 1991-1992, in: *Hrvatska revija* 2, 2014.
<http://www.matica.hr/hr/428/most-izmeu-dva-broda-19911992-23759/> (31.01.2018)
- Bauer, Anna: „Frauen an der Front“, in: *Wiener Zeitung*, 14.06.2015,
https://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/vermessungen/756984_Frauen-an-der-Front.html (26.04.2018)
- Baumgartner, Fabian, Ivo Mijnsen, Florian Schoop: „Granaten, Balkanbeats und die Angst vor dem Platzspitz“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 06.04.2017,
<https://www.nzz.ch/schweiz/bosnier-in-ch-ld.155543> (10.10.2017)
- Bogdanović, Bogdan: „Der rituelle Städttemord,,“, in: *Zeit Online*, 18. September 1992,
<http://www.zeit.de/1992/39/der-rituelle-staedtemord/> (19.12.2016)
- Burns, John F.: „Racing through Sniper’s Alley on Ride to Sarajevo“, in: *The New York Times*, 26.09.1992. <https://www.nytimes.com/1992/09/26/world/racing-through-snipers-alley-on-ride-to-sarajevo.html> (22.05.2018)
- Burns, John F.: „A Sarajevo Hospital works in ‚Horror beyond everything‘“, in: *The New York Times*, 18.10.1992, <https://www.nytimes.com/1992/10/18/world/a-sarajevo-hospital-works-in-horror-beyond-anything.html> (10.05.2018)
- Burns, John F.: „Muslim Officer Stops U.N. Evacuation of Srebrenica“, in: *The New York Times*, 05.04.1993, <http://www.nytimes.com/1993/04/05/world/muslim-officer-stops-un-evacuation-of-srebrenica.html> (24.05.2017)
- Calic, Marie-Janine: Srebrenica 1995: ein europäisches Trauma, in: Themenportal Europäische Geschichte, 01.01.2013. <http://www.europa.clio-online.de/essay/id/artikel-3730> (09.10.2017)
- Crawshaw, Steve: „Srebrenica 20 Jahre nach dem Völkermord“, in: *Amnesty International*, 10.07.2015, <https://www.amnesty.de/informieren/blog/serbien-srebrenica-20-jahre-nach-dem-voelkermord> (30.05.2017)
- Delvaux de Fenffe, Gregor: „Deutsche Geschichte. Flucht und Vertreibung“, in: *Planet Wissen*, 16.07.2018,
http://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche_geschichte/flucht_und_vertreibung/index.html (21.08.2017)

- Follath, Erich: „Sarajevo-Attentat 1914. Am Tag, als das Feuer kam“, in: *Spiegel Online*, 24.09.2013, <http://www.spiegel.de/einestages/attentat-von-sarajevo-1914-franz-ferdinand-und-der-erste-weltkrieg-a-977651.html> (16.01.2019)
- Fraund, Philipp: „The picture survives“. Zur Geschichte der Kriegsberichterstattung. Vietnam – Afghanistan – Globaler Krieg gegen den Terror, Konstanz 2009. [Dissertationsmanuskript] <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-80937> (23.02.2018)
- Geimer, Peter: „Bilder, die man nicht zeigt. Über den schwierigen Umgang mit Schockfotos“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.07.2005, S. 41; <https://www.nzz.ch/articleCX4CH-1.157136> (05.04.2018).
- Graaf de, Beatrice: Die Glienicker Brücke als „Gedächtnisort“ in der historischen Erinnerung, in: Ost-West Europäische Perspektiven 2 (2012), <https://www.owep.de/artikel/493/glienicker-bruecke-als-gedaechtnisort-in-historischen-erinnerung> (17.01.2019)
- Hermann, Nicolas: Rezension. Die Erfindung des Balkans. Klassiker der Geschichtswissenschaft, in: *etü HistorikerInnen-Zeitschrift der Universität Zürich*, Ausgabe 2014/II, <http://www.etue.ch/?p=355> (16.01.2018)
- Human Rights Watch: „War Crimes in Bosnia-Herzegovina“. A Helsinki Watch Report, New York etc. 1992, <https://www.hrw.org/reports/pdfs/y/yugoslav/yugo.928/yugo928full.pdf> (26.03.2017)
- Humbs, Chris: „Ich bin der Nestbeschmutzer“, in: *taz archiv*, 13.03.2010, <http://www.taz.de/!468042/> (06.03.2018)
- ICTY: „The Prosecutor of the Tribunal against Stanislav Galic and Dragomir Milosevic“, Case No. IT-98-29-I, <http://www.icty.org/x/cases/galic/ind/en/gal-ii011102e.pdf> (14.02.2019)
- ICTY Press Release: „Milan Lukić and Sredoje Lukić Convicted of War Crimes in Višegrad“, 20.07.2009, <http://www.icty.org/en/press/milan-luki%C4%87-and-sredoje-luki%C4%87-convicted-war-crimes-vi%C5%A1egrad> (20.01.2018)
- ICTY Press Release: „Six Senior Herceg-Bosna Officials Convicted“, 29.05.2013, <http://www.icty.org/en/press/six-senior-herceg-bosna-officials-convicted> (25.01.2018)
- Iseni, Bashkim, Didier Ruedin, Dina Bader, Denise Efionayi-Mäder: Die Bevölkerung von Bosnien und Herzegowina in der Schweiz. Hg. v. Bundesamt für Migration (BFM), Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA), Bern 2014. <https://www.sem.admin.ch/dam/data/sem/publiservice/publikationen/diaspora/diasporastudie-bosnien-d.pdf> (03.02.2019)
- Keller, Ullrich: *Kriegsbilder, Bilderkriege: Die Erfindung der Bildreportage im Krimkrieg*, 2007. <http://www.alteseite.meltonpriorinstitut.org/content/aktuell/Keller-dt.html> (03.04.2019)
- Koch, Erwin: „Mörder für zwei Wochen“, in: *Zeit Online*, 25.11.2004, <http://www.zeit.de/2004/49/Adolf/komplettansicht> (20.03.2017)
- Koltermann, Felix: *Pressefotografie und Kriegs-Realität. Der Gaza-Krieg in FAZ und SZ*, in: *Wissenschaft & Frieden* 2010-3: Afghanistan: Krieg ohne Ende, S. 50-53. <http://www.wissenschaft-und-frieden.de/seite.php?artikelID=1643> (03.03.2018)

- Kreye, Andrian: „Im freien Sündenfall. Serie: Kriegsberichterstattung (11)“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.11.2007, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/serie-kriegsberichterstattung-im-freien-suendenfall-1.609249> (23.03.2018)
- Kruse, Kuno, Stefan Scheytt, Michael Schweben: „Krieg ist kein Asylgrund“, in: *Die Zeit*, 10.07.1992, <http://www.zeit.de/1992/29/krieg-ist-kein-asylgrund/komplettansicht> (23.05.2017)
- Lamprecht, Gerald: Kriegsphotographie als Ort der Erinnerung. Photographie zwischen privat und öffentlich am Beispiel eines Kriegserinnerungsalbums und des Diskurses um die Photographien der Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, in: *eforum* 2/3, 2002, S. 8. http://www.eforum-zeitgeschichte.at/set2_3_02a9.htm (13.11.2017)
- Martens, Michael: „Die Brücke über die Neretva“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.07.2004, <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/mostar-die-bruecke-ueber-die-neretva-1173338.html> (22.01.2018)
- Martens, Michael: „20 Jahre Srebrenica Massaker. Die Muslime wurden im Stich gelassen“, in: *FAZ*, 11.07.2015, <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/srebrenica-massaker-muslime-im-stich-gelassen-13696084/historische-aufnahmen-zum-13696177.html> (10.10.2017)
- Masih, Archana: „The eyes of Jay Ullal“, in: *Rediff on the net*, <http://www.rediff.com/news/1999/nov/09ullal.htm> (06.03.2018)
- Mazowiecki, Tadeusz: „Serbien trägt die grösste Schuld“, in: *Die Zeit Online*, 11.12.1992, <http://www.zeit.de/1992/51/serbien-traegt-die-groesste-schuld> (09.05.2017)
- McLaughling, Daniel: „Srebrenica, July 1995: ‚Will anyone come?‘“, in: *The Irish Times*, 04.07.2015, <https://www.irishtimes.com/news/world/europe/srebrenica-july-1995-will-anyone-come-1.2272562> (10.10.2017)
- Michel, P.: „Hände“, in: Schweizerische Gesellschaft für Symbolforschung, April 2016, <http://www.symbolforschung.ch/haende> (08.09.2017)
- Modick, Klaus: Buchbesprechung Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Deutschlandfunk 1997. http://www.deutschlandfunk.de/schlagbilder.700.de.html?dram:article_id=80219 (27.03.2018)
- Nikolić, Zoran: „Neobićni Beograđani: Tomislav Peternek, umetnik sa foto-aparatom“, in: *novosti online*, 12.12.2013, <http://www.novosti.rs/vesti/beograd.74.html:467951-Neobicni-Beogradjani-Tomislav-Peternek-umetnik-sa-foto-aparatom> (15.05.2017)
- Nussbaum, Cordula: „HELP MY Sarajevo“, in: *Focus* Nr. 45, 04.11.1996, http://www.focus.de/kultur/medien/bosnien-help-my-sarajevo_aid_160749.html (28.02.2018)
- Paul, Gerhard: „Erster Weltkrieg. Bilder als Waffe“, in: *Zeit Online*, 25.02.2014. <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2014/01/erster-weltkrieg-propaganda/seite-2> (03.02.2017)
- Rada, Uwe: „Sarajevo Tagebuch“, November 2006. http://www.uwe-rada.de/projekte/rada_sarajewo_tagebuch.pdf; <http://www.uwe-rada.de/projekte/sarajewo.html> (19.12.2016)

- Reder, Eva: Der Krieg in Ex-Jugoslawien 1991-1995 in den Ö1-Journalen, in: Österreichische Mediathek, <https://www.mediathek.at/journale/journaleaufsaetze/der-krieg-in-ex-jugoslawien-1991-1995-in-den-oe1-journalen/> (08.02.2019)
- Renner, Andreas: Im Bild des Feindes. Oder wie für General Stessel' der russisch-japanische Krieg verloren ging, in: *Zeitenblicke* 10 (2011), Nr. 2, Absatz 1. <http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Renner/index.html> (09.02.2019)
- Rudić, Mirko: „Šta je ostalo od Arkanove garde“, in: *Vreme*, 10.04.2014, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1188784> (03.04.2017)
- Scholz, Stephan: Ein neuer Blick auf das Drama im Osten? Fotografien in der medialen Erinnerung an Flucht und Vertreibung, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 11 (2014), H. 1, S. 120-133. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2014/id=5014> (03.02.2018)
- Seifert, Ruth: Frauen, Männer und Militär II: Vier Thesen zur Männlichkeit (in) der Armee, *SoWi-Arbeitspapier* Nr. 61, München 1992, S. 14. <http://www.mgfa-potsdam.de/html/einsatzunterstuetzung/downloads/ap061.pdf?PHPSESSID=92bb8> (03.02.2017)
- Sorguc, Albina: „Legion of Faceless Snipers escape Their Crimes“, in: *Balkan Transitional Justice*, 21.06.2012. <http://www.balkaninsight.com/en/article/legion-of-faceless-snipers-escape-their-crimes/1452/4> (22.05.2018)
- Steffen Gerber, Therese: Bosnien-Herzegowina, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 19.08.2004, <https://beta.hls-dhs-dss.ch/de/articles/032206/2004-08-19/> (01.02.2017)
- Stieger, Cyrill: „Als die ersten Schüsse fielen. Der Krieg begann während einer Demonstration für den Frieden“, in: *NZZ Online*, 05.04.2012. <https://www.nzz.ch/als-die-ersten-schuesse-fielen-1.16274665> (01.02.2017)
- Todorova, Maria: „Ein veredelter und lebendiger Balkan“, in: *WOZ* Nr. 46, 14.11.2013 <http://www.woz.ch/1346/aria-todorova/ein-veredelter-und-lebendiger-balkan> (22.10.2018).
- Tomić, Đorđe: Tagungsbericht. „Haben die Kriege in Jugoslawien die Wahrnehmung gesellschaftlicher Konflikte verändert? Debatten und Projektionen in Deutschland und Frankreich.“ <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?pn=tagungsberichte&id=4565> (10.01.2013)
- Vučković, Snježana: „Šokantno! Fotograf je ‚srpskom Adolfu‘ dao 500 maraka da ubije nesretnog zarobljenika samo radi fotografije!!!“, in: *dnevno.hr*, 10.12.2015, <http://www.dnevno.hr/vijesti/regija/sokantno-fotograf-je-srpskom-adolfu-dao-500-maraka-da-ubije-nesretnog-zarobljenika-samo-radi-fotografije-foto-868515/> (21.03.2017)
- Woker, Martin: „Abgründe hinter renovierten Fassaden in Ostbosnien“, in: *NZZ Online*, 11.07.2008, <https://www.nzz.ch/abgruende-hinter-renovierten-fassaden-in-ostbosnien-1.781166> (20.01.2018)
- Wölfl, Adelheid: „Das Wasser hat sie mitgenommen“, in: *Frankfurter Rundschau*, 26.06.2017, <http://www.fr.de/politik/bosnien-herzegowina-das-wasser-hat-sie-mitgenommen-a-1302254> (20.01.2018)

- Wysling, Andres: „Schutzzone ohne Schutz“, in: *NZZ Online*, 11.07.2015, <https://www.nzz.ch/international/europa/schutzzone-ohne-schutz-1.18577923> (09.10.2017)
- Ziegler, Béatrice, Julia Thyroff: Tagungsbericht. Jugoslawienkriege und Geschichtskultur. Vergangenes Unrecht, Umgangsweisen und Herausforderungen. <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7664> (11.02.2019)
- Zimmermann, Tanja: Medien im Ausnahmezustand. Performanz und Simulakrum im Bild des Jugoslawienkrieges, in: *TRANS*, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 17, März 2010. http://www.inst.at/trans/17Nr/6-8/6-8_zimmermann17.htm (06.03.2017)
- Zumach, Andreas: „No more ‚Facts‘“, in: *taz*, 21.06.2007, <http://www.taz.de/15198975/> (10.04.2018)
- Zumach, Andreas: „Ende eines Bilderstreites“, in: *taz archiv*, 16.03.2000, <http://www.taz.de/11243405/> (25.08.2017)
- „Anti-Kriegsfotograf James Nachtwey in Zürich“, in: *vorwärts*, 07.01.2011, <https://www.vorwaerts.ch/kultur/anti-kriegsfotograf-james-nachtwey-in-zurich/> (31.01.2017)
- „Die Täter sind unter uns“, in: *Focus* Nr. 46, 15.11.1993, https://www.focus.de/magazin/archiv/kroaten-die-taeter-sind-unter-uns_aid_144110.html (03.01.2018)
- „Die Zerstörung der Brücke von Mostar“, in: *NZZ Online*, 08.11.2013, <https://www.nzz.ch/international/das-historische-bild/die-zerstoerung-der-bruecke-von-mostar-1.18182218> (20.01.2018)
- „Höchste Strafe des Haager Tribunals für Goran Jelisic“, in: *Der Tagesspiegel*, 14.12.1999, <http://www.tagesspiegel.de/politik/hoechste-strafe-des-haager-tribunals-fuer-goran-jelistic/110676.html> (21.03.2017)
- „Medien und Krieg – Wie in vergangenen Kriegen manipuliert wurde, um kriegslüstern zu machen. ‚Bilder, sagt man, lügen nicht – oder vielleicht doch?‘ Artikel von Thomas Deichmann in der Weltwoche vom 9.1.1997“, in: *Arbeiterfotografie*, <http://www.arbeiterfotografie.de/galerie/kein-krieg/hintergrund/index-vergangene-kriege-0003.html> (25.08.2017)
- „Neu erbaute Brücke von Mostar eingeweiht“, in: *NZZ Online*, 24.07.2004, <https://www.nzz.ch/article9QYU8-1.283277> (29.01.2018).
- „Pictures of Sarajevo 15 years ago and today show how the city has changed“, in: *The Telegraph*, <https://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/worldnews/9270205/Pictures-of-Sarajevo-15-years-ago-and-today-show-how-the-city-has-changed.html?frame=2221172> (11.04.2018)
- „Skandal: Fotograf ‚Adolfu‘ u Brčkom dao 500 DM da ubije civila kako bi to uslikali“, in: *Prnjavorski.net*, 12.12.2015, <https://prnjavorski.net/skandal-fotograf-adolfu-u-brckom-dao-500-dm-da-ubije-civila-kako-bi-to-uslikao/> (21.03.2017)

„Slobodan Praljak suicide: War criminal „took cyanide“ in Hague court“, in: *BBC News*, 01.12.2017, <https://www.bbc.com/news/world-europe-42204587> (16.01.2019)

„Srebrenica Report“, in: Institute for War-, Holocaust- and Genocide Studies (NIOD), 2002, <https://niod.nl/en/srebrenica-report> (09.10.2017)

„Srebrenica. Reconstruction, background, consequences and analyses of the fall of a ‚safe‘ area“, in: Institute for War-, Holocaust- and Genocide Studies (NIOD), 2002, http://publications.niod.knaw.nl/publications/srebrenicareportniod_en.pdf (09.10.2017)

„Sühne für Sarajevo“, in: *DW made for minds*, 05.12.2003, <http://www.dw.de/s%C3%BChne-f%C3%BCr-sarajevo/a-1050999> (23.01.2019)

„UN-Tribunal bestätigt Kriegsverbrecher-Urteil gegen Milizenführer Lukic“, in: *Der Tagesspiegel*, 04.12.2012, <http://www.tagesspiegel.de/politik/den-haag-un-tribunal-bestaetigt-kriegsverbrecher-urteil-gegen-milizenfuehrer-lukic/7477218.html> (20.01.2018)

„Visegrad – eine ‚ethnisch gesäuberte‘ Stadt“, in: *NZZ Online*, 19.05.2014, <https://www.nzz.ch/visegrad--eine-ethnisch-gesaeuberte-stadt-1.18305512> (20.01.2018)

„1993: UN makes Srebrenica ‚safe haven‘“, in: *BBC*, 16.04.1993, http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/april/16/newsid_4253000/4253441.stm (24.05.2017)

ANHANG

Eingetragene Kriterien und Schlagwortkatalog für die Bilderfassung auf der SALSAH Datenbank:

Genre

- Fotografie (aus den 1990er Jahren)
- Historische Fotografie (seit Ende 19. Jh. bis 1990)
- Gemälde
- Stich
- Karikatur/Zeichnung
- Karte
- Statistik

Aufnahmedatum (genau bis ungefähr)

Aufnahmeort (Bosnien, Ortschaft) (verlinkt mit Google Maps)

Publikationsort (Deutschland, Schweiz, Österreich)

Medium/Druckerzeugnis (Namen | Nr. | Datum | S. nn)

URL

Fotograf*in

Bildagentur

Auszeichnung (z. Bsp. World Press Photo etc.)

„Look“

- s/w
- farbig
- sepia

Historischer Kontext

Bildunterschriften

Notizen und Interpretationsansätze

Motive/Ikonographie (Dropdown-Liste)

- Tag
- Nacht
- Schiff/Boot
- Stadt/urbaner Raum
- Soldaten/Milizen/Paramilitärs/Warlords
- Land/Dorf
- Frauen
- Natur (Wald/Felder)
- Blumen
- Zivilisten
- Kinder
- Familie
- Alte Menschen
- Barrikaden/Sandsäcke
- Flüchtlinge
- Lachen/Lächeln
- Lebensmittel
- Politiker/Militärs
- Polizei
- Fotografen/Kriegsreporter/Journalisten
- Geiseln
- Geistliche(r)
- Gericht(ssaal)/Tribunal
- Getötete Menschen
- Vergewaltigung
- Verzweiflung/Ratlosigkeit
- Verwundete
- Entsetzen/Grauen/Schock
- Flugzeug/Helikopter
- Folter
- Hilfsgüter
- Holz
- Medizin/Krankenhaus
- IKRK
- Gedenken/Gedenkfeier
- Gefangene
- Gewässer
- Gewalt/Blut
- Waffen
- Kampffahrzeug/Panzer
- (Halb-)nackte Menschen
- (Kriegs-/Lager-)Gefangene
- Lager
- Leichenhalle

- Hunger
- Angst
- Auto(s)
- Wasser
- Winter/Kälte
- Tiere
- Zug/Bahnhof/Strassenbahn
- Bus/Lastwagen/Traktor
- Konvoi
- Sarg
- Graben/Grabenkampf
- Gräber/Friedhof/Massengrab
- Feuer/Brand/Explosion
- Flagge(n)/Wappen
- Massaker
- Alkohol/Drogen/Zigaretten
- (Zerstörer) Wohnraum/Innenräume
- Brücken
- UN/UNHCR/UNPROFOR
- Internationale Gemeinschaft
- NATO
- No-Man's-Land
- Opasne Zone/dangerous zones
- Graffiti
- Alltagsleben
- Hauskämpfe
- Snipers
- Tränen/Trauer
- Musik
- Markt
- Leere
- muslimische Symbole/Symbolik
- Kreuz
- Zerstörung
- Zaun
- Ruinen
- Aufräumarbeiten/Wiederaufbau
- Kirchen
- Moschee/Minarette