

# **Massenmediale Ikonografien der Trauer**

Darstellungsstrategien in führenden Zeitungen  
der westlichen und arabischen Welt

**Dissertation**

zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie  
an der Fakultät Geisteswissenschaften der Universität Hamburg  
im Promotionsfach Medienwissenschaft

vorgelegt von

**Natalie Neudert**

geb. am 13.12.1985 in München

Hamburg, 2018

Gutachterinnen:

Prof. Dr. Kathrin Fahlenbrach

Prof. Dr. Irene Neverla

Tag der Verteidigung: 11.01.2018

# Inhalt

<b>I. Einleitung</b> .....	1
<b>II. Theoretische Grundlagen</b> .....	5
<b>1. Forschungsstand zu massenmedialen Trauerbildern</b> .....	5
1.1 »Trauer« als fotojournalistischer Bildtypus .....	5
1.2 Gegenwärtige Strukturen und Entwicklungen im Fotojournalismus .....	8
1.3 Kunsthistorische Methodik der Bildanalyse .....	11
<b>2. Kleine Kulturanthropologie der Emotionen</b> .....	15
2.1 Allgemeine Standpunkte der Emotionsforschung .....	15
2.1.1 Theorie und Kritik der Universalitätsthese .....	15
2.1.2 Emotionen und kulturelle Prägung .....	19
2.2 Kulturvergleichende Emotionsstudien .....	22
2.2.1 Was ist Kultur? – Kulturdimensionen und Kulturstandards .....	22
2.2.2 Begriffsbestimmung .....	27
2.2.2.1 »Arabische Welt« .....	27
2.2.2.2 »Westliche Welt« .....	29
2.2.3 Studien zum kulturell geprägten Ausdruck von Trauer .....	32
2.2.3.1 Arabische Länder .....	32
2.2.3.2 Westliche Länder .....	37
2.3 Kulturelle (Bild-)Stereotypen .....	41
2.3.1 Orientalismus .....	41
2.3.2 Okzidentalismus .....	46
<b>3. Geschichte der Repräsentation von Trauer</b> .....	50
3.1 Tod und Trauer in der arabischen Kulturgeschichte .....	50
3.1.1 Altmesopotamische Trauerriten .....	50
3.1.2 Trauerdarstellungen im Alten Ägypten .....	53
3.1.3 Bilder und Bilderverbot in der islamischen Kunst .....	60
3.2 Tod und Trauer in der westlichen Kulturgeschichte .....	66
3.2.1 Tradierte Trauerrituale der Antike .....	66
3.2.2 Christliche Bildtraditionen seit dem Mittelalter .....	70
3.2.3 Trauerszenen in der Kultur der Neuzeit .....	77
<b>4. Zusammenfassung</b> .....	81

<b>III. Bilder der Trauer in der zeitgenössischen Pressefotografie</b> .....	85
<b>1. Untersuchungsaufbau</b> .....	85
1.1 Definition und Abgrenzung der Bildkategorie »Trauer«.....	85
1.2 Analysekorpus .....	87
<b>2. Trauerbilder in westlichen Tageszeitungen</b> .....	88
2.1 Einführung in westliche Mediensysteme .....	88
2.1.1 Merkmale westlicher (Print-)Medien.....	88
2.1.2 Medienauswahl .....	89
2.1.2.1 USA: The New York Times.....	89
2.1.2.2 Deutschland: Süddeutsche Zeitung .....	90
2.2 Die visuelle Darstellung von Trauer .....	92
2.2.1 Einzelmotive .....	92
2.2.2 Übergeordnete Topoi.....	106
2.2.3 Selbst- und Fremdkonzeptionen.....	114
<b>3. Trauerbilder in arabischen Tageszeitungen</b> .....	120
3.1 Einführung in arabische Mediensysteme .....	120
3.1.1 Besonderheiten arabischer (Print-)Medien.....	120
3.1.2 Medienauswahl .....	123
3.1.2.1 Ägypten: Al-Ahram.....	123
3.1.2.2 Transnationale Arabische Presse: Al-Hayat .....	126
3.2 Die visuelle Darstellung von Trauer .....	128
3.2.1 Einzelmotive .....	128
3.2.2 Übergeordnete Topoi.....	137
3.2.3 Selbst- und Fremdkonzeptionen.....	144
<b>IV. Schlussbetrachtung</b> .....	153
<b>V. Literatur- und Internetquellen</b> .....	160
<b>VI. Anhang</b> .....	178
<b>1. Abbildungsverzeichnis</b> .....	178
<b>2. Interview mit Amel Pain, Chefredakteurin des EPA-Nahostbüros</b> .....	187
<b>3. Eidesstattliche Versicherung</b> .....	192

# I. Einleitung

Man kann sie förmlich schreien hören: Umm Saad lehnt an einer weißen Kachelwand und hat den Kopf in den Nacken gelegt. Die Enden eines beigefarbenen Kopftuchs hängen lose an ihren Schultern herab. Ihre Begleiterin scheint sie umarmen und trösten zu wollen, legt ihr schützend die Hand auf die Brust. Doch Umm Saad hat sich von ihr abgewandt. So ist das schmerzverzerrte Gesicht der Frau aus dem Ort Bentalha nahe der algerischen Hauptstadt Algier um die Welt gegangen.



Abbildung 1: Foto: Hocine Zaourar/AFP, 1997.

1997 erschien es auf den Titelseiten internationaler Zeitungen. Das Bild der Muslimin erhielt das Etikett »Madonna von Bentalha« und sein Urheber, AFP-Fotograf Hocine Zaourar, noch im gleichen Jahr den World Press Photo Award. Die Abgebildete selbst reichte Klage ein, da sie sich „als christliche Heilige verunglimpft“ (Kilb 2010) fühlte. Dennoch wurde die Fotografie bald zu einer Ikone des algerischen Bürgerkriegs.

2004 verewigte sie der französische Künstler Pascal Convert als ein überlebensgroßes Relief in Wachs.



Abbildung 2: Skulptur nach »Madonna von Bentalha« des Bildhauers Pascal Convert, 2001.

Er verzichtete auf die Abbildung individueller Gesichtszüge und machte Umm Saad wie auch ihre Begleiterin zu anonymen Trauergestalten, um das Pathos ihrer Gebärden herauszustellen. Das persönliche Leid gerät hier explizit in den Hintergrund. Stattdessen tritt ein klassisches Bildschema der Trauerdarstellung zutage: ein weibliches Opfer mit zurückgelehntem Kopf und weit geöffnetem Mund.

Umm Saads Schicksal, die nach einem blutigen Massaker durch bewaffnete Angreifer am 23. September 1997 den Tod mehrerer Familienmitglieder verarbeiten musste, ist einzigartig. Ihr berühmtestes Foto dagegen zeigt eine typische Repräsentantin medialer Opferinszenierungen: Frauen, die ihrem Schmerz durch expressive Gesten Ausdruck verleihen, dürften den meisten aus den Nachrichten bekannt sein. Weltweit greifen Fotojournalist\*innen das Thema »Trauer« regelmäßig auf. In der Berichterstattung über Krisen und Konflikte zählt es zu den dominanten Bildtypen, die in tagesaktuelle, oft politische Mediendiskurse eingebunden und massenhaft verwertet werden.

Mit meiner Arbeit verfolge ich das Ziel, das Thema »Trauer« als populären Bildtypus in der Pressefotografie aus einer komparatistischen Perspektive zu erschließen. Neben ihrer gesellschaftlichen Brisanz transportieren Fotografien dieses Bildtypus kollektive Vorstellungen über normierte und sozial »anerkannte« Ausdrücke von Trauer, die aus historisch wandelbaren und kulturell kodierten Zeichensystemen bestehen. Daher gehe ich der Frage nach, inwiefern sich tradierte Vorstellungen und gesellschaftliche Selbst- bzw. Fremdbilder auf die Entstehung, Auswahl und Präsentation fotojournalistischer Trauerdarstellungen auswirken. Mein Schwerpunkt liegt auf der »westlichen Welt« und der »arabischen Welt«, die bis heute als kulturelle Gegenspieler konstruiert und gehandelt werden. Dieser Fokus bezieht sich sowohl auf die ausgewählten Printmedien wie auch die dargestellten Bildakteur\*innen selbst.

Die Forschungsfrage lautet: Wie wird »Trauer« in der zeitgenössischen Pressefotografie visuell vermittelt? Weisen die Darstellungsstrategien arabischer und westlicher Medien signifikante Unter-

schiede oder Gemeinsamkeiten auf und inwiefern nehmen kulturelle sowie bildhistorisch tradierte Konventionen Einfluss auf das Bildmaterial?

Die Dissertation besteht aus zwei Abschnitten. Im ersten Teil werden die theoretischen Grundlagen dargelegt. Diese umfassen bildbezogene Studien aus den Politik-, Kunst-, Medien- und Kommunikationswissenschaften, Ansätze der Emotionsanthropologie, Erkenntnisse der Stereotypenforschung im Rahmen der postkolonialen Theorie sowie eine kulturvergleichende Ikonografiegeschichte der Trauer, auf der die Untersuchung des Analysekorpus aufbaut.

Nach einem Überblick über bisherige Forschungsergebnisse zu »Trauer« als medial genutztem Bildtypus werden gegenwärtige Strukturen des Fotojournalismus vorgestellt. Anschließend gehe ich auf Aby Warburg, den Wegbereiter der modernen Ikonografie, ein und erläutere das Drei-Stufen-Modell des Kunsthistorikers Erwin Panofsky, das ich als methodische Basis bei der Interpretation von Trauerfotografien verwende.

Durch die Einbindung zentraler Studien über die nonverbale Kommunikation sind psychologische und sozialanthropologische Perspektiven berücksichtigt, die sich mit der Natur und Kultur von Emotionen beschäftigen. Jenseits spezifischer Darstellungsstile ist zu klären, ob tradierte Trauerpraktiken in der arabischen und westlichen Welt kulturell verschieden geprägte Formen des Ausdrucks von Trauer hervorgebracht haben, die sich auf ihre fotojournalistische Repräsentation auswirken.

Da die »arabische Welt« und die »westliche Welt« mehr denn je zu Projektionsflächen für stereotype kulturelle Zuschreibungen gemacht werden, sind postkoloniale Studien ein wichtiger Bezugspunkt. Es gilt herauszufinden, inwieweit sich kulturell konstruierte Selbst- und Fremdbilder zu stereotypen Wahrnehmungen eines »Eigenen, Vertrauten« gegenüber einem »Fremden, Abweichenden« verfestigen und über Trauerfotografien medial verbreiten.

Daran schließt die ikonografische Aufarbeitung einzelner Motive und Topoi an, die im Fotojournalismus häufig auftauchen, doch auf dem Gebiet der Medien noch nicht oder nur kaum erforscht sind. Die Auswahl der kulturgeschichtlichen Epochen orientiert sich an zugänglichen Quellen der religiösen Ikonografie in der arabischen und westlichen Welt, die vor dem Hintergrund ihrer jeweils vorherrschenden Trauernormen reflektiert werden. Dabei haben sich die Figuren und Symbole der hier versammelten überlieferten Bildtraditionen tief in das kollektive, visuelle Gedächtnis der Menschen eingeschrieben und die medialen Inszenierungen von Trauer in einer globalisierten Medienlandschaft nachhaltig geprägt, wie der zweite Abschnitt der Arbeit zeigt.

Dieser widmet sich der Analyse von Trauer in der zeitgenössischen Pressefotografie. Vorangestellt ist ein Kapitel zum Untersuchungsaufbau, in dem das Thema »Trauer« als eigenständige Bildkategorie definiert und das Vorgehen während meiner Recherche beschrieben wird. Zum Analysekorpus zählen die Jahre 2010 bis 2012 der Print- und Onlineausgaben von vier Tageszeitungen, deren gesellschaftliche Rahmenbedingungen, insbesondere Fragen der Pressefreiheit, berührt werden. Bei den westlichen Zeitungen fiel die Wahl auf die *Süddeutsche Zeitung* und *The New York Times* als nationalen Leitmedien. Bei den arabischen Medien wurde mit der ägyptischen Zeitung *Al-Ahram* eine auflagen-

starke nationale Zeitung gewählt, die das einflussreiche, transnationale und in Großbritannien herausgegebene Blatt *Al-Hayat* ergänzt.

Die vergleichende Analyse von Trauerbildern in den ausgewählten Printmedien erfolgt durch die Auswertung vertretener Motive und Topoi, deren Merkmale anhand typischer Beispiele erläutert werden. Dabei wurden primär Artikelüberschriften und Bilduntertitel zur Kontextualisierung charakteristischer Bilder des Analysekorpus herangezogen und die Inszenierung im Rahmen ihrer politischen und medienökonomischen Verwertung diskutiert.



## II. Theoretische Grundlagen

### 1. Forschungsstand zu massenmedialen Trauerbildern

#### 1.1 »Trauer« als fotojournalistischer Bildtypus

Fotografien von Trauer sind ein fester Bestandteil des internationalen Fotojournalismus, insbesondere der Krisen- und Kriegsberichterstattung. Dabei macht die Darstellung trauernder Menschen die Folgen von Krieg und Gewalt sicht- und in gewisser Weise auch greifbar. Dennoch scheinen es immer wieder dieselben Bilder zu sein, die uns von den Katastrophenschauplätzen erreichen: weinende Frauen, die ein Unglück einzeln oder in Gruppen beklagen, trauernde Verwandte und Menschen, die sich um einen Leichnam versammeln.

In seinem Buch *Photojournalism and Foreign Policy* (1998) liefert David Perlmutter umfassende Fallanalysen der visuellen Berichterstattung über Krisen und Konflikte. Für den Politikwissenschaftler gibt es dabei zwei Arten von konventionalisierten Bildtypen: *discrete icons* und *generic icons*. Beim sogenannten *discrete icon* handelt es sich um eine Bildikone, also ein berühmtes Einzelbild mit einem unverwechselbaren Set an Bildelementen. Einige Trauerdarstellungen sind in der Geschichte der journalistischen Fotografie zu Medienikonen geworden. Dazu gehört das Bild des sterbenden Benno Ohnesorg, der 1967 während der Anti-Shah-Demonstrationen in Berlin ums Leben kam. Der Fotograf Jürgen Henschel hielt den Moment fest, in dem die Studentin Friederike Dollinger verzweifelt um Hilfe rief, nachdem sie dem Schwerverletzten ihre Tasche unter den Kopf gelegt hatte.



Abbildung 3: Foto: Jürgen Henschel, 02.06.1967.

In seinem Artikel *Das kanonische Foto* (2007) bezeichnet der Historiker Christoph Hamann die Abbildung als »Pieta 1967«, eine moderne Reinszenierung der trauernden Maria:

Maria hält ihren toten Sohn in den Armen, und auch dieser ist schuldlos „für uns“ gestorben. Selbst Dollingers schwarzer Mantel erinnert von fern ein wenig an das den Körper verhüllende Habit von Nonnen. Ihr Blick aus dem Bild heraus, ihr offensiver Gesichtsausdruck verhindern jedoch den Eindruck stiller Andacht, der Trauer und Kontemplation. Sie ist keine christlich leidende „Maria“, vielmehr liegt ein Moment des Aufbegehrens in ihrem Blick. Faktisch hat Friederike Dollinger damals um Hilfe gerufen, doch wer weiß das schon. Es könnte auch der stumme Schrei der Empörung, der Klage wie der Anklage sein (Hamann 2007:57).

Durch die flächendeckende Publikation dieser Opferdarstellung geriet Ohnesorgs Tod zum symbolischen Ausgangspunkt für die Radikalisierung der Studentenbewegung, die in den westdeutschen Terrorismus der späteren RAF mündete. Henschels denkwürdige Momentaufnahme erfüllt alle wesentlichen Kriterien, die Perlmutter für die Entstehung von medialen Ikonen bestimmt: Innerhalb kürzester Zeit (»Instantaneousness«) erlangte die Fotografie kommerzielle Berühmtheit (»Profit« & »Prominence«), wurde auf den Titelseiten von Zeitungen und Zeitschriften verkauft und später medienübergreifend, etwa in Büchern, reproduziert (»Transposability«). Sie konzentriert ein gesellschaftlich relevantes Ereignis (»Importance of Event«) in einer auffälligen und einprägsamen Komposition (»Metonymy« & »Striking Composition«), die sich auf kulturhistorisch verankerte Vorbilder bezieht (»Primordality«, vgl. Perlmutter 1998:12ff).

Dieser und anderen populären Medienikonen steht eine breite Masse an Fotografien des aktuellen Tagesgeschäfts gegenüber, die wiederkehrende Bildmuster aufweisen und von Perlmutter als *generic icons* definiert werden:

The second type of icon is the *generic*, in which certain elements are repeated over and over, from image to image, so that despite varying subjects, times and locations, the basic scene becomes a familiar staple, a visual cliché. An example [...] is the “hungry child in Africa”. These words may not attune one’s memory or focus to a single sharp image taken at one moment by one photographer. Rather they probably elicit a vague mental picture of a black-skinned, naked, crying baby with a bloated belly. There is no doubt that the hungry child image is strongly triggered by the prime words “Africa” and “hunger”. Of course, the subjects are interchangeable; the child may be Ethiopian, Sudanese, Somali or Liberian. The generic scene then is infamous; the cast and the backdrop may differ from picture to picture (Perlmutter 1998:11).

Im Gegensatz zu medialen Ikonen sind *generic icons* nicht an ein konkretes Einzelbild gebunden. Zeit, Ort und Akteur\*innen sind variabel und austauschbar, während die gezeigte Grundsituation dieselbe bleibt.

Auch der deutsche Kunsthistoriker Martin Hellmold beschäftigt sich in seinem Aufsatz *Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege* (1999) mit visuellen Ikonen des 20. Jahrhunderts. Fotografien, die Perlmutter als *discrete icons* bezeichnet – in der deutschsprachigen Kulturwissenschaft gemeinhin als Bild- bzw. Medienikone übersetzt – fasst Hellmold unter dem Begriff „historische Referenzbilder“ (Hellmold

1999:36). Mit diesem Terminus beschreibt er Aufnahmen, die „sich als Symbole für einen bestimmten historischen Ereigniszusammenhang“ etabliert haben und dabei zu „Schlüsselbildern“ avancieren, „mit deren Wiedererkennen bestimmte Ereignisinhalte aktualisiert werden“ (ebd.).

Die von Hellmold untersuchten Fotografien verbindet, dass ihr visueller Fokus auf den Emotionen und dem Leid der Opfer liegt. Diese „Opferorientierung“ (ebd:43) macht sich zum Beispiel am Zuschnitt der Originale auf einen ausgewählten Teil des Bildes bemerkbar – eine Maßnahme, die auch bei Henschels Foto von Benno Ohnesorg zum Einsatz kam. Bei den meisten Publikationen wurde das ursprüngliche Querformat zu einem Hochformat, das sich auf Kopf und Oberkörper der Protagonist\*innen beschränkt (vgl. Hamann 2007:57). Diese dramatisierende Beschneidung betont den Ausdruck der Trauer und (An-)Klage als überzeitlichen Opferthemen, während die näheren Umstände der Situation sprichwörtlich aus dem Rahmen fallen. Die fokussierte Wiedergabe eines existenziell bedrohten Menschen oder einer kleinen Personengruppe, deren „gesamte Körperhaltung, Gestik und Mimik bei der Schilderung eines emotionalen Ausdrucks zusammenwirkt“ (Hellmold 1999:41) nennt Hellmold »Gebärdefiguren«. Sie bündeln zentrale Bildaussagen in der Darstellung von Gefühlen, richten sich unmittelbar an die Betrachter\*innen und besitzen häufig einen appellativen Charakter.

Als stereotyp verwendete Figuren und Motive können sie zu regelmäßig auftauchenden Bildtypen zusammengefasst werden. In ihrer Studie *Das politische Bild* (2007) über die überregionale, deutsche Pressefotografie unterscheidet Elke Grittmann fünf Bildtypen, die sich den Opfern von Kriegen, Konflikten oder Attentaten widmen und eine „ganz spezifische Ikonografie“ (Grittmann 2007:382) aufweisen. Dazu gehören 1. Opfer im Moment der Rettung oder Bergung, 2. Menschen in Ruinen 3. Aufnahmen von Flucht und Vertreibung, die etwa die Verteilung von Hilfsgütern und Notunterkünften zeigen, 4. Motive des Gedenkens, die durch das Anzünden von Kerzen oder auch niedergelegte Blumen gekennzeichnet sind, und 5. Bilder der Trauer (vgl. ebd.). Grittmann erwähnt zwar, dass Trauernde ein spezifisches „Bildthema“ (ebd.) darstellen und macht auf eine Tendenz zur Emotionalisierung bei Einzel- oder Gruppenportraits aufmerksam, eine nähere Beschreibung über wiederholt auftretende Motive liefert sie allerdings nicht.

Erste Anhaltspunkte für die Kategorisierung von »Trauer« als eigenständigem Bildtypus bietet Kathrin Fahlenbrach in ihrem Aufsatz *Strategien televisueller Evidenz* (2012) zu gängigen Mustern der TV-Berichterstattung über Katastrophen. Eine zentrale Strategie der Inszenierung ist die Personalisierung von komplexen Ereignissen durch ritualisierte „Krisenrhetoriken“ (Fahlenbrach 2012:244). Dabei greifen Journalist\*innen auf feste Bildformeln zurück und generieren ästhetisch vergleichbare Darstellungen, in denen die Opfer als „metaphorische Bildakteure“ (ebd:252) auftreten und durch ihre klischeehafte Präsentation das Gezeigte zusätzlich dramatisieren. Wie Grittmann betont Fahlenbrach die Emotionalisierung der Bilder, die zur affektiven Beteiligung der Zuschauer\*innen beiträgt. Außerdem macht sie auf spezifische Topoi aufmerksam, die als stereotype Motivvorlagen für audiovisuelle Affektbilder verwendet werden (vgl. ebd:235). Diese „Ikonografie des Leids“ (Sontag 2005 zit. n.ebd:252) lässt sich historisch bis in die Antike zurückverfolgen. Fahlenbrach nennt hier die Pietà und die Beweinung Christi sowie den Klagefrauen-Topos, der bereits im Alten Ägypten belegt ist.

Die einzige nähere Auseinandersetzung mit der medialen Vermittlung von Trauer findet sich in Georges Didi-Hubermans Aufsatz *Klagebilder, beklagenswerte Bilder?* (2009). Unter Rückgriff

auf Forschungsnotizen des Philosophen Roland Barthes zu einer Serie von Klagebildern aus Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) verdeutlicht er die ideologischen Implikationen klischeehafter Opferbilder. Allerdings beschränkt er sich auf die Mediatisierung von Klagefrauen als personalisierten Gefühlsträgerinnen. Nach Didi-Huberman konzentrieren Presse und Fernsehen das Leid trauernder Frauen in vertrauten Bildformeln, sogenannten »Pathosformeln« im Sinne des Kunsthistorikers Aby Warburg, deren massenhafte Verwertung die Abgebildeten ununterscheidbar macht:

Wenn also sämtliche <World Press Klageweiber> die schreckliche Einheit eines generischen und austauschbaren Lamentos bilden, dann nur, weil das Klageweib aus dem Kosovo und das Klageweib aus Tschetschenien an einem bestimmten Punkt auf die gleiche Ebene eines abstrakten Allgemeinen gehievt wurden, das nur durch die mediale Vervielfältigung, Darstellung und Zirkulation zustande kommt [...]. Das Klageweib aus dem Kosovo hat also auch unter dem zu leiden, was im Okzident in der Ära der Vervielfältigung der Bilder und ihrer Einspeisung in den Warenkreislauf aus dem *Pathos* geworden ist: Angleichung im Hinblick auf ihren Tauschwert, somit Gleichgültigkeit im Hinblick auf ihren ethischen Wert. Die wirkliche Gleichgültigkeit aber entsteht nicht durch die Bilder selbst, sondern vor allem durch die Art und Weise, wie sie präsentiert und montiert werden (Huberman 2009:52).

Durch die Ökonomisierung ihres Leids geraten »Klagefrauen« in den Massenmedien zu entindividualisierten und entkontextualisierten Opfern »irgendeines« Krisengebiets, die sich in eine scheinbar endlose Kette an Katastrophenbildern einreihen, was sie für Didi-Huberman „unbetrachtbar“ (ebd.) macht. Die bildjournalistischen Praktiken, die auf die Produktion und Auswahl dieser strukturell ähnlichen Aufnahmen von Trauer Einfluss nehmen, werden im nächsten Kapitel behandelt.

## 1.2 Gegenwärtige Strukturen und Entwicklungen im Fotojournalismus

In *Global, lokal, digital* (2008) fassen die Autorinnen Elke Grittmann, Irene Neverla und Ilona Ammann den Fotojournalismus als ein „soziales Funktionssystem“ (Grittmann/Neverla/Ammann 2008:12), dessen alltägliche Praktiken sich unter drei Aspekten betrachtet lassen: berufliche Organisationsgefüge, spezifische Rollen sowie Programme der Be- und Verarbeitung.

Betrachtet man die organisatorischen Strukturen von Redaktionen, sind Bildressorts bislang selten zu finden. Eine eigene Bildredaktion leisten sich vor allem Magazine, Illustrierte und Qualitätszeitungen wie die *Süddeutsche*. Dabei wird der Bildermarkt primär durch große Nachrichtenagenturen bestimmt, über die Printmedien tagesaktuelle Angebote als kostenlose Zusatzleistung neben dem Abonnement von Wortmeldungen beziehen können (vgl. ebd:16). Zu den »Global Playern« der Wort- und Bildproduktion gehören die französische Agence France-Presse (AFP), die amerikanische Associated Press (AP) und die Agentur Reuters mit Hauptsitz in London:

Über die exakten Reichweiten der einzelnen Weltagenturen sind letztlich keine verlässlichen Aussagen zu treffen, da zahlreiche nationale Agenturen mit mehreren globalen Partnern zusammenarbeiten. Das bedeutet, dass in den Redaktionen der nationalen Anbieter von Fall zu Fall entschieden wird, welcher Nachrichtenkomplex von welchem internationalen Partner übernommen wird [...]. Die mit Abstand meisten Agenturen sind nationale Größen. Allerdings finden sich darunter einige, die über ein eigenes Netz an Auslandskor-

respondenten verfügen und ihre Dienste in anderen Sprachen als der eigenen mehr oder weniger weltweit anbieten (Segbers 2007:15f).

Jenseits der globalen und nationalen Nachrichtenanbieter gibt es Agenturen, die sich eigens auf den Vertrieb von Bildmaterial spezialisiert haben und gleichfalls *über* einen Stab an fest, meist aber frei angestellten Fotograf\*innen verfügen. Auf überregionaler Ebene ist die in Frankfurt am Main ansässige, weltweit tätige European Pressphoto Agency (EPA) zu nennen, die aus einem Zusammenschluss von zehn marktführenden, europäischen Anbietern besteht, darunter die Deutsche Presse-Agentur (dpa):

Die Mitgliedsagenturen der *epa* sind verpflichtet, die »key photos« von allen Ereignissen in ihrem Land, an denen ein internationales Interesse besteht, an die *epa* weiterzugeben [...]. Welche Fotos letztlich in den *epa*-Dienst übernommen werden, entscheidet die dortige Redaktion [...]. Die *dpa* erhält von der *epa* Bilder aus aller Welt. Diese werden in der *dpa*-Zentrale von den Auslandsredakteuren gefiltert, die wichtigsten Fotos werden in den Bildfunk übernommen. Andere relevante Bilder werden dagegen nur an das Archiv weitergeleitet (Wilke 2008:71).

Abgesehen von Bilddienstleistern, die ihren Kund\*innen den Zugriff auf Pressefotos und Archive bereitstellen, existieren freie „Fotografenvereinigungen wie *Visum*, *Focus* oder *Bilderberg*“ (Grittmann/Neverla/Ammann 2008:16) neben unabhängig arbeitenden Fotojournalist\*innen. Daraus entsteht ein vielfältiges, zum Teil schwer überschaubares Forschungsfeld.

Im Gegensatz zum Textjournalismus ist die Trennung der Rollen von Redakteur\*innen und Reporter\*innen in der professionellen Nachrichtenfotografie weit verbreitet. Seitens der Medienunternehmen sind Bildredaktionen nach den gleichen Prinzipien wie die bestehenden Themenressorts aufgebaut und mit entsprechenden personellen Hierarchien wie dem Bildredakteur oder der redaktionellen Leiterin ausgestattet. Diese sind meist für die Beschaffung und Auswahl des Materials zuständig, während die Fotograf\*innen selbst die Reporter\*innenfunktion übernehmen. Welche Bilder am Ende veröffentlicht werden, obliegt den am Auswahlprozess beteiligten Fotograf\*innen, Agenturen und Redaktionen. Hier haben sich journalistische Routinen entwickelt, die nach spezifischen „Programme[n]“ (ebd:17) ablaufen. Von Grittmann, Neverla und Ammann werden diese folgendermaßen unterschieden:

- a) Rechercheprogramme, die Aufschluss über die jeweiligen Recherchemethoden von Bildjournalist\*innen geben. Diese *können* sich sowohl auf tagesaktuelle Termin- und Auftragsarbeiten als auch aufwendige Fotoreportagen beziehen.
- b) Darstellungsprogramme, die durch normierte Arbeitstechniken und Leitregeln wie Objektivität und Authentizität bestimmt sind. Dazu gehören zum Beispiel die Nennung der verwendeten Quellen oder die Vorgabe, Bilder nur geringfügig zu bearbeiten – ein Graubereich, der in der Praxis unterschiedlich gehandhabt wird. Darüber hinaus achten die Verantwortlichen bei Pressefotografien auf die Aufnahmetechnik: Die Bilder weisen „selten extreme Einstellungsgrößen auf und die Aufgenommenen wirken unbeobachtet“ (ebd:18), was sie »natürlich« erscheinen lässt.

- c) Selektionsprogramme, die die Kriterien der Bildauswahl beschreiben. Hier gibt es drei wesentliche Sujets: Portraits, Sach- oder Landschaftsaufnahmen und Situationsfotografien, von denen die Tagespresse dominiert wird (vgl. ebd:19). Im Rahmen dieser Sujets hat sich eine eigene, themenbezogene Ikonografie herausgebildet, die „sich in der Wiederkehr ähnlicher Bildmotive, sogenannter Bildtypen, zeigt“ (ebd.). Über die bildbezogenen Selektionsprogramme ist noch vergleichsweise wenig bekannt, da sich viele kommunikationswissenschaftliche Inhaltsanalysen auf die Texte konzentrieren und die „damit verknüpften Fotos [...] gar nicht oder nur minimal zur Kenntnis nehmen“ (ebd:18).

Auch wenn die endgültige Entscheidung über die Publikation eines Bildes bei den Verantwortlichen der Zeitungsredaktionen liegt, treffen die sie beliefernden Agenturen bereits eine Vorauswahl der Themen und Motive. Die gebürtige Algerierin Amel Pain, Fotografin und Chefredakteurin des Regionalbüros der European Pressphoto Agency in Kairo, gibt einen Einblick in dieses alltägliche Agenda-Setting:

Every morning, I come here and have an eye on the news. After that I must judge: What are the big stories in the Middle East and the world today? On the professional side, I have to decide what is important. But you also decide personally: What are you more interested in? As I work for a world news agency, I won't be interested in a small strike of factory laborers.

Once you know what is important, you contact the photographers and get the big picture organized figuring out exactly what to cover, how to cover it and who is going to cover it. When the pictures are sent, we edit them. The quality is very important.

This job needs a lot of focus because you are working on very different subjects from very different countries. You always have to be focused and systematic. At the same time, you have to keep your mind open to the visual part: Is it a good picture or not? Can I make it better? Photoshop for a news agency means no alteration. It is mainly cropping to go to the point or change a little bit of light. We do only what we could do in a traditional lab to make the picture as good as possible. Compared to documentary photographers, you don't have the time to do the perfect frame.

Photo editors must decide quickly and prioritize: The pictures of two guys shaking hands might look very boring, but it can be a very big deal. Then you have to be able to choose two out of 20 in a short time. It is your choice, there is no minimum or maximum. But we try to not throw our clients in a pool of too many pictures. If there are too many, the good ones don't appear. It is better to be very selective (Pain 2014).

Amel Pain, deren Redaktion für den gesamten Nahen und Mittleren Osten zuständig ist, beschreibt hier zwei zentrale Selektionskriterien: Erstens müssen die Fotos wichtige Ereignisse darstellen, die von internationalem Publikumsinteresse sind – ein Aspekt, der in der Nachrichtenwerttheorie als Relevanz- bzw. Bedeutsamkeits-Faktor bekannt ist und die Auswahl durch Journalist\*innen beeinflusst (vgl. Ruhrmann/Göbbel 2007:22). An zweiter Stelle betont Pain die visuell-ästhetische Qualität als ein entscheidendes Merkmal. Nachträgliche Bearbeitungen bestehen laut Pain vor allem im Beschneiden des Bildausschnitts zur Verstärkung der Kernaussage.

Neben internen journalistischen Programmen prägen die fortschreitende Digitalisierung, die Globalisierung sowie Prozesse der Be- bzw. Entschleunigung die Medienlandschaft:

Die elektronisch-digitalen Medien der heutigen Moderne sind rund um die Uhr und ohne Pause jederzeit verfügbar. Darin liegen Potenziale in jede Richtung: Stillstand kann ebenso erzeugt werden wie extreme Beschleunigung [...]. Der Druck in Richtung zunehmender Beschleunigung wird als Tempowahn und Beschleunigungsrausch oft kritisch diskutiert. Aber fast immer finden sich in den Zeitgestalten, die den Medien eingeschrieben sind, auch widersprüchliche Komponenten. So kann man die Pressefotografie per se, in Form der unbewegten Bilder, im Verhältnis zu den bewegten Bildern des Fernsehens, als einen Moment des Innehaltens und der Entschleunigung sehen (Grittmann/Neverla/Ammann 2008:28f).

Eine der folgenreichsten Umwälzungen ist die Digitalisierung, die Ende der 1980er Jahre ihren Anfang nahm. Durch den Wegfall der früher notwendigen Fotolabors und Transferwege per Post hat sich der Ablauf von der Entstehung bis zur Publikation eines Bildes beschleunigt. Zudem macht die Digitalfotografie eine Aufnahme vieler Bilder in kurzer Zeit *möglich*:

Der richtige Moment muss nicht vorweg und vor Ort antizipiert werden, es bedarf nicht mehr des jahrelang erarbeiteten Wissens, der Übung und Erfahrung, um den entscheidenden Augenblick zu erwischen. Er kann vielmehr nachträglich und retrospektiv bei Betrachtung der Aufnahmen ausgewählt werden. Die Zuständigkeit und Kompetenz für die Bildauswahl (»editing«) verlagert sich mehr und mehr vom Fotografen in die Redaktion hinein [...]. Die Vereinfachung und Automatisierung [...] einerseits und die expansive Nachfrage eines Massenmarktes andererseits sind Kennzeichen eines Industrialisierungsprozesses, der einen Großteil der Produkte standardisiert und konventionalisiert (ebd:21f).

Inzwischen wird der Bildermarkt durch das Internet und die mobile Kommunikation bestimmt. Nachrichten verbreiten sich viral *über* Online-Portale und soziale Medien, während der klassische Printvertrieb Einbrüche verzeichnet. Mit dem Hypertext-Prinzip des Internets löst sich die für Printmedien typisch lineare Anordnung von Informationen auf. Online führen Querverweise (Hyperlinks) zu verknüpften Artikeln, Fotos, Grafiken, Videos oder externen Websites. Über Fotogalerien lassen sich zahlreiche Bilder in einen Online-Artikel integrieren und durch interaktive Elemente wie die Kommentarfunktion ergänzen.

Für die global vernetzten Online-Gemeinschaften ist die ehemals strikte Trennung von Produzent\*innen und Konsument\*innen nicht mehr gültig. Die Publikation von Amateurbildern aus den „Aufmerksamkeitsmärkte[n] des Internet“ (Reichert 2008:7) durch klassische Anbieter ist längst eine gängige Praxis. Zweifellos hat die wachsende Materialvielfalt den Anpassungs- und Präsenzdruck für (Foto-)Journalist\*innen erhöht. Gleichzeitig haben sich innovative *Möglichkeiten des visuellen Storytellings*, Online-Geschäfts- und Bezahlmodelle als auch Plattformen wie Instagram zur Vermarktung journalistischer Arbeiten etabliert.

### 1.3 Kunsthistorische Methodik der Bildanalyse

1994 konstatierte der Kunsthistoriker Gottfried Boehm den »iconic turn« (vgl. Reichle 2007:169). Seit dieser »ikonischen Wende«, die auf den »linguistic turn« der 1960er Jahre anspielt, nehmen Forscher\*innen verschiedener Fachbereiche die Analyse visueller Botschaften als ein „Gegengewicht zur Erschließung der Welt durch Sprache“ (ebd:170) verstärkt in den Fokus. Damit ist auch der Ruf nach einer „interdisziplinär orientierten Bildforschung“ laut geworden, die sich auf eine

„übergreifende Konzeption des Bildbegriffs“ festlegt und die „Idee einer allgemeinen Bildwissenschaft“ (Sachs-Hombach 2006:7) vorantreibt. Diese soll nicht mehr nur Kunstwerke oder Fotografien umfassen, sondern ebenso Film-, Video- oder Fernsehmaterial und die digitalen „Bilder des Internetzeitalters“ (Müller 2003:259). Die Kunstgeschichte gilt dabei nach wie vor als visuelle Leitdisziplin, auch wenn die Kommunikations- und Medienwissenschaften eine „zunehmend zentrale Stellung“ (Sachs-Hombach 2006:7) einnehmen.

Den „vielversprechendste[n] und anschlussfähigste[n] Ansatz“ (Müller 2003:245) unter den kunstwissenschaftlichen Herangehensweisen stellt die Ikonografie mit der darauf aufbauenden Ikonologie dar, die in den 1910er Jahren von Aby Warburg entwickelt und durch Erwin Panofsky als Methode etabliert wurde.

Der Terminus *Ikonografie* setzt sich aus den griechischen Wörtern *eikon* (»Bild«) sowie *graphein* (»schreiben«) zusammen und heißt übersetzt »Bildbeschreibung« (vgl. Straten 1985:15). In der Kunstwissenschaft wird sie als die „Lehre von den Bildinhalten“ (Büttner/Gottdang 2006:13) definiert. Ihr Ursprung liegt in der antiken *Ekphrasis* – der literarischen Beschreibung eines Werks der bildenden Kunst – und setzt sich fort von neuzeitlichen Studien über christliche Malerei bis zur Motivforschung der Romantiker, die den Beginn der modernen Ikonografie „als Methode avant la lettre“ (Kopp-Schmidt 2004:46) einleiteten.

Der Hamburger Privatgelehrte Aby Warburg (1866-1929) bediente sich der Ikonografie, um dem Einfluss der Antike auf Kunstwerke der Renaissance nachzugehen. Das Neue und Innovative seiner Bemühungen lag zunächst in seiner „fundamentalen Erweiterung des Bildbegriffs“ (Müller 2003:249): So erklärte er Bilder jeder Art – Alltagsdokumente wie traditionelle Kunstwerke – zu gleichwertigen „Quellen für vergangene Realität“ (ebd.). Ausschlaggebend war für ihn nicht mehr – wie bislang üblich – die ästhetische Qualität, sondern „die Aussage, das Motiv“ und „die Bedeutung des Bildes“ (ebd.). Diese „transdisziplinäre Grenzüberschreitung“ (ebd.) erhob Warburg zum Grundprinzip seiner Arbeit.

Ein zentraler Moment seines Wirkens war ein Vortrag über die Fresken des Palazzo Schifanoia zu Ferrara, für den er 1912 auf den internationalen Kunsthistorikerkongress nach Rom reiste. Zu diesem Zeitpunkt war der zwölf Bilder umfassende und bewusst chiffrierte Freskenzyklus der Frührenaissance noch nicht vollständig erschlossen. Durch sein unkonventionelles Vorgehen, das antike Schriften über Sterndeutung miteinbezog, gelang es ihm, das Bilderprogramm als astrologischen Monatskalender zu entschlüsseln. Im Geiste der Philosophie Ernst Cassirers hatte sich Aby Warburg von der reinen Formbetrachtung und Stilgeschichte abgewendet, um die Kunst als „Bedeutungsträger in eine historische und geistesgeschichtliche Tradition zu stellen“ (Poeschel 2005:13). Er selbst nannte seine Methode damals „kritische Ikonologie“ (ebd.), ein Verfahren, bei dem man versucht, sich in die Entstehungszeit eines Werks einzufühlen und dieses ausgehend von den Umständen seiner Epoche zu verstehen. Auf diese Weise würde es zum „Symptom“, einem Ausdrucksträger“, der die „spezifische kulturelle Situation“ (Kopp-Schmidt 2004:49) seiner Entstehung wiedergibt.

Während sich seine Kollegen überwiegend Zeugnissen christlicher Kunst widmeten und somit mehr oder weniger die ikonografischen Studien katholischer Geistlicher seit der Gegenreformation fortführten, wandte sich Warburg vermehrt auch weltlichen Inhalten zu. Dabei erkannte er die „unun-



terbrochene künstlerische Tradition“ (Warburg 1908 zit. n. Gombrich 1992:250), die in den Themen der Renaissance durch den Rückgriff auf die antike Mythologie zum Vorschein kommt.

Zu seinem Vermächtnis gehört eine Bibliothek mit Schriften über Religion, Geschichte, Philosophie, Naturwissenschaft, Kunst und Literatur. Das Hamburger Warburg-Haus, das infolge der NS-Diktatur zwischenzeitlich nach London umziehen musste, wurde 1995 wiedereröffnet und ist seitdem ein Zentrum der ikonografischen Forschung in Deutschland. Im Archiv des Hauses befindet sich das umfangreiche Bildmaterial, das Warburg für seinen unvollendeten Mnemosyne<sup>1</sup>-Atlas sammelte. Ausgehend von der künstlerischen Überlieferung „antiker Motive der Leidenschaft (Pathos)“ (Knappe 2008:118) sollte der Atlas zu einer kommentierten Bilderreihe über die „Urworte[n] der Gebärdensprache“ (ebd:121) werden. In seiner letzten Fassung bestand er aus 65 Bildertafeln, die collagenähnlich angeordnet waren (vgl. Barta-Fliedl 1999:220). Mit dem Mnemosyne-Atlas ordnete Warburg verschiedene pathetisch aufgeladene Gebärden den Themen „Verfolgung, Raub, Verwandlung, Opfertod, Opferspiel“ sowie „Klage“ (Settis 1997:40) zu.

Vor diesem Hintergrund schuf er den Begriff der »Pathosformel«, die sich als ein „visuelle[r] >Superlativ<“ (Knappe 2008:120) beschreiben lässt. Für Warburg war sie eine zentrale Struktur antiker Menschendarstellungen, an deren formalen Eigenschaften sich die Künstler\*innen der Renaissance orientierten. Die Pathosformel repräsentiert ein „bildlich tradiertes, wiederkehrendes Affektphänomen“ (ebd:122), das sich durch eine formelhaft übersteigerte Gestik und Mimik auszeichnet. Nach Warburg manifestiert sich in jeder Pathosformel ein eigenes körperliches Kommunikationsmuster, das sich als visueller Code für Gefühle wie Trauer etabliert hat. Die eigentliche Unmittelbarkeit des Gefühls avanciert zur starren Ausdruckskonvention, deren „spezielle ikonographische Schemata“ von „Generation zu Generation weitergegeben“ (Settis 1997:40) werden. Daher sind sie keineswegs nur auf alten Gemälden zu finden, sondern ebenso in den modernen Massenmedien, wie Didi-Huberman am Beispiel des zur kapitalistischen Ware degradierten Klagefrauen-Topos verdeutlicht.

Warburg selbst brachte seine Methodik nie als konsistente Theorie zu Papier. Nach seinem Tod 1929 wurde sie durch eine junge Generation von Kunsthistoriker\*innen weiterentwickelt – allen voran Erwin Panofsky, der Warburgs Ideen in ein dreistufiges Interpretationsmodell überführte. Kurz vor der Machtergreifung Hitlers, die den jüdischen Intellektuellen zur Emigration in die USA zwang, erschien sein Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932). Darin stellt er erstmals sein Analysemodell vor, das theoretisch auf „drei getrennten Sinnschichten“ (Panofsky 2006:29) operiert. Praktisch ist es allerdings zu einem „völlig einheitlichen“ und „organisch sich entfaltenden Gesamtgeschehnis“ (ebd:30) verwoben. In *Grundlagen der visuellen Kommunikation* (2003) überträgt Marion Müller das von Panofsky entwickelte Drei-Stufen-Modell auf die modernen Massenmedien. Dieser Ansatz besteht aus der Bildbeschreibung, der eine ikonografische Analyse folgt, auf der die abschließende Interpretation aufbaut.

---

<sup>1</sup> Das Wort *Mnemosyne* kommt aus dem Griechischen und bedeutet Erinnerung. In der griechischen Mythologie gilt Mnemosyne, die Tochter von Himmelherrscher Uranos und Erdmutter Gaia, als Göttin des Gedächtnisses.

Die erste Ebene umfasst die „phänomenale Beschreibung“ (Panofsky 2006:11) eines Bildes. Hier geht es nur darum, auf möglichst unbefangene, präzise und sachlich-objektive Weise zu erfassen, was dargestellt ist. Panofsky bezeichnet die Wahrnehmung einzelner Elemente und Gegenstände als „Phänomensinn“, der nichts weiter voraussetzt, als dass „wir uns das Bild gut ansehen und es auf Vorstellungen beziehen, die uns aus der Erfahrung geläufig sind“ (ebd:11).

Wie schwierig es ist, den »Phänomensinn«, vom parallel ablaufenden Vorgang der Bedeutungszuweisung zu trennen, erklärt er am Beispiel von Da Vincis *Abendmahl*: Eine Person, die noch „nie etwas vom Inhalt der Evangelien gehört hätte“, würde das Bild „wahrscheinlich als die Darstellung einer erregten Tischgesellschaft auffassen“, die sich – „dem Beutel nach zu schließen – wegen einer Geldangelegenheit veruneinigt hätte“ (ebd:10). Bei Kenntnis der christlichen Kultur hingegen drängt sich sofort ein „bildungsmäßig Hinzugewußtes“ (ebd:8) auf, durch das die Runde als Jesus und seine zwölf Apostel identifiziert wird. In beiden Fällen wirkt die automatische Interpretation des Gesehenen einer »reinen« Anschauung des Bildes entgegen. Idealerweise handelt es sich bei der ikonografischen Beschreibung jedoch um die bloße Bestandsaufnahme von Formen, Tatsachen, Personen, Gegenständen und Motiven wie Ausdruck, Posen oder Gesten (vgl. Poeschel 2005:14). Dafür müssen die Betrachter\*innen mit den künstlerischen Gestaltungsprinzipien und Darstellungskonventionen des Bildes vertraut sein. Beispielsweise sollten sie erkennen, ob der Raum perspektivisch abgebildet ist oder nicht.

Im Rahmen der Bildbeschreibung rät Müller zur Konzentration auf das Wesentliche mit einer möglichst objektiven und nüchternen Schilderung relevanter Gestaltungsmerkmale wie Motiv, Komposition und Technik: „Auch die Blick- und Aufmerksamkeitslenkung sowie die Größenverhältnisse des Dargestellten können in die Beschreibung einbezogen werden“ (Müller 2003:35). Bei Fotografien stellt insbesondere auch die Auswahl von Einstellungsgrößen und Perspektiven ein wichtiges Gestaltungsmerkmal dar.

Auf die formale Beschreibung folgt die ikonografische Analyse, die zweite Ebene, die den „Bedeutungssinn des Bildes“ (Panofsky 2006:20) erkennbar machen soll. Um diese „sekundäre Sinnschicht“ (ebd.) zu erfassen, müssen die Betrachter\*innen auf tradiertes Wissen aus Literatur, Religion oder Geschichte zurückgreifen. Oft sind sie nur so in der Lage, das Thema und seine Figuren, Motive oder Symbole zu identifizieren. In einigen Fällen kann die Bedeutung des Bildes nicht spontan erkannt, sondern erst nach längerer Quellenarbeit freigelegt werden. So ist es denkbar, dass „den Menschen im Jahre 2500 die Geschichte von Adam und Eva genauso fremd geworden ist, wie uns diejenigen Vorstellungen, aus denen [...] die religiösen Allegorien der Gegenreformation [...] hervorgegangen sind“ (ebd:11). Daher bedarf es der Recherche von schriftlichen und bildlichen Bezugspunkten, um „nach der Bildquelle zu fahnden“ und „Vorbilder oder ähnliche Bildmotive“ (Müller 2003:43) zu finden. Neben relevanten Quellen – bei Da Vincis *Abendmahl* etwa das Neue Testament – ist auch die Vertrautheit mit spezifischen Bildtraditionen hilfreich, die Panofsky „Typengeschichte“ (Panofsky 2006:20) nennt. An dieser lässt sich ablesen, wie Kunstschaffende – oder im Bereich der Massenmedien: Fotojournalist\*innen – ein Thema unter wechselnden historischen Rahmenbedingungen verar-

beiten. Durch den Vergleich mit anderen Werken, die dasselbe Sujet abbilden, lassen sich Analogien und Darstellungsformeln, aber auch Abweichungen nachweisen.

Auf der Basis von Beschreibung und Analyse erfolgt schließlich der dritte Schritt: die ikonologische Interpretation, die nun alle „forensisch ermittelten Indizien zu einer sinnvollen Erklärung“ (Müller 2003:56) zusammenfügt. Diese soll den eigentlichen Gehalt des Bildes ergründen, also die in ihm enthaltenen Werte, die „dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden davon abweichen können, was er bewusst auszudrücken suchte“ (Panofsky 2006:41). Auf dieser letzten Ebene wird das Bild zu einem kulturellen Dokument, das Zeugnis ablegt über seine „politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Tendenzen“ (ebd:55).

Während es bei der Ikonografie um die korrekte Klassifikation künstlerischer Themen und Konzepte geht, stellt die Ikonologie die bewusst oder unbewusst vermittelten Botschaften des Bildes in einen geistesgeschichtlichen Gesamtzusammenhang. Sie zielt darauf ab, allgemeine Vorstellungen im Wandel der Zeit zu analysieren. Ihre Resultate sollen über das konkrete Einzelbild hinausweisen und ein „grundsätzliche[s] Verhalten zur Welt“ offenbaren, das für den individuellen Schöpfer oder die Schöpferin, „die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist“ (ebd:25).

Unter Kunsthistoriker\*innen und Bildforscher\*innen hat die ikonologische Deutung von Bildern nicht nur Anhänger\*innen. Die Kritik besteht darin, „das eigentliche Ziel der kunstgeschichtlichen Interpretation, nämlich das Kunstwerk, aus den Augen zu verlieren“ und die „Entschlüsselung eines vermeintlich hinter dem Werk zu findenden ‘Sinns’ als eigentliche Aufgabe zu betrachten“ (Büttner/Gottdang 2006:22). Auch wenn diese zum Teil berechtigt sein mag, ist das Analyseschema insbesondere bei Bildern tragfähig, die keine Kunstobjekte, sondern ein Teil der öffentlichen Kommunikation sind. Im Fotojournalismus ist primär der Nachrichtenwert des Bildes entscheidend, nicht seine ästhetische Qualität. Unbestritten ist die zweite Stufe des Modells: Die ikonografische Analyse hat sich als eine „Voraussetzung jeder kunsthistorischen Bildinterpretation“ (Büttner/Gottdang 2006:22) durchgesetzt. Ihre besondere Stärke liegt in einem „universellen Motivvergleich“, der „über große Zeitspannen und weit auseinanderliegende Regionen zur Anwendung kommen“ (Müller 2003:252) kann.

## **2. Kleine Kulturanthropologie der Emotionen**

### **2.1 Allgemeine Standpunkte der Emotionsforschung**

#### **2.1.1 Theorie und Kritik der Universalitätsthese**

Jede Fotografie kann unter Generalverdacht gestellt werden: Ihre Authentizität ist schon allein deswegen anzweifelbar, da sie nur *einen* Ausschnitt und nur *eine* Perspektive der Wirklichkeit wiedergibt. Was sich außerhalb des Bildrands zugetragen hat, können die Betrachter\*innen lediglich vermuten.

Nichtsdestotrotz sind die Gefühle, die auf Bildern der Trauer festgehalten sind, in den meisten Fällen echt. Allerdings unterliegen sie den Einflüssen ihrer Umwelt. Wie natürlich sind Emotionen also und welche Rolle spielt der soziokulturelle Hintergrund der Dargestellten?

In der Emotionsforschung gibt es Wissenschaftler\*innen, die bis heute davon ausgehen, dass Gefühle universell sind, sich also überall und zu allen Zeiten auf dieselbe Weise vermitteln. Andere wiederum halten sie in hohem Maße für kulturabhängig und somit für historisch wie auch gesellschaftlich wandelbar.

Der Gedanke über die Universalität menschlicher Gefühle geht auf Charles Darwin zurück, der 1872 sein Buch *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und bei den Tieren* veröffentlichte. Nach Darwin werden Emotionen durch „kognitive Einschätzungen von Ereignissen oder Sachverhalten“ (Meyer/Schützwohl/Reisenzein 2003:41) hervorgerufen und führen zu ihrem körperlichen Ausdruck. Dieser äußert sich durch Veränderungen der Gestik, der Mimik und des Stimmverhaltens sowie durch physiologische Symptome wie einen Anstieg der Pulsfrequenz. Für Darwin stellt der Ausdruck von Emotionen nicht nur ein wichtiges Kommunikationsmittel dar, sondern ist aus den damit verbundenen „nützliche[n] Auswirkungen“ (ebd.:54) entstanden. Zum Beispiel schützt Ekel vor dem Verzehr giftiger Nahrung, Angst führt zu Flucht und Zorn zu Kampfbereitschaft, in allen drei Fällen eine lebenserhaltende Maßnahme, die wesentliche adaptive Vorteile bringt. Daraus schloss Darwin, dass die Mechanismen des Gesichtsausdrucks erbbedingt und viele der „wichtigsten Ausdrucksformen nicht erlernt worden sind“ (Darwin 1872 zit. n. ebd.:50), sondern sich als biologisch zweckmäßige Funktionsträger stammesgeschichtlich entwickelt haben.

Hundert Jahre später entwarf Paul Ekman die Theorie der Basisemotionen, die Darwins Annahme über die Universalität der menschlichen Mimik stützt. Demnach gibt es eine begrenzte Anzahl an Gefühlen, die angeborene Reaktionsmuster darstellen: Freude, Zorn, Trauer, Ekel, Überraschung, Furcht und Verachtung. Um dies zu untermauern, entwickelte der US-Psychologe 1976 mit seinem Kollegen Wallace Friesen das *Facial Action Coding System (FACS)*. Dabei handelt es sich um ein Verfahren, durch das sich Bewegungen der Gesichtsmuskulatur ermitteln lassen (vgl. Ekman 2004:19f).

1987 veröffentlichte Ekman eine Studie mit College-Student\*innen aus zehn Ländern. Die Versuchspersonen sollten Bilder mit mimischen Ausdrücken jeweils einer Emotion aus einer vorgegebenen Liste zuordnen. Die überwiegende Mehrheit interpretierte die Fotos gemäß den Erwartungen und erkannte auf Anhieb diejenigen Basisemotionen, die sie ausdrücken sollten. Ekman wertete seine Ergebnisse als Beleg für ein genetisch verankertes Mimik-Programm, das in emotionsauslösenden Situationen mehr oder weniger automatisch abläuft.

In *Gefühle lesen* (2004) beschreibt Ekman die äußerlichen Merkmale für jede der sieben Basisemotionen. Demnach äußert sich das Gefühl der Trauer im Extremfall durch das Verziehen des ganzen Gesichts. Die „Aufwärtsneigung der Augenbraueninnenseiten“ ist ein „verlässliches Zeichen“ (ebd.:138), selbst wenn die Person versucht, ihre Gefühle zu kontrollieren oder zu verbergen.



Abbildung 4: Der Ausdruck von Trauer nach Paul Ekman. Copyright: Paul Ekman Ph. D/Paul Ekman Group, LLC.

Manchmal wird die Stellung der Augenbrauen zum einzigen klar erkennbaren Merkmal, das allerdings stark in seiner Wirkung und prägend für den gesamten Gesichtsausdruck ist. Zudem drückt sich Trauer über den unteren Teil des Gesichts aus: Die Mundwinkel zeigen in der Regel nach unten oder sind horizontal verzerrt. Die Haut zwischen Kinnspitze und Unterlippe ist oft „gerunzelt und durch das Wirken des Kinnmuskels nach oben gezogen, jenes Muskels, der, wenn er allein aktiv ist, einen Schmolldmund erzeugt (ebd.:139). Die Intensität des Ausdrucks kann durch einen geöffneten Mund erhöht werden. Viele Menschen pressen jedoch ihre Lippen leicht zusammen, um gerade in der Öffentlichkeit ein „lautes Weinen zu unterdrücken“ (ebd.). Derartige Techniken der Einflussnahme beschreibt Ekman als Darbietungsregeln (*display rules*). Dabei handelt es sich um „sozial erlernte, bei verschiedenen Kulturen unterschiedlich definierte Regeln für die Zurschaustellung von Gesichtsausdrücken, also dafür, wer wem zu welchem Zeitpunkt welche Emotionen offen zeigen darf“ (ebd.). Je nach den sozialen Erwartungen und Normen variieren diese Kontrollmaßnahmen im sichtbaren Ausdruck. So kann die Mimik verstärkt, abgeschwächt, neutralisiert oder durch die Zurschaustellung einer anderen Emotion »verborgen« werden (vgl. Ekman 1978 zit. n. Bartsch/Hübner 2004:145). Ekman unternahm diesbezüglich einen Versuch mit amerikanischen und japanischen Versuchspersonen, denen Filme über Unfälle und Operationen vorgeführt wurden:

Wenn sich die Probanden die Filme allein anschauten, so spiegelten die Gesichtszüge von beiden Gruppen ziemlich genau dieselben Regungen wider. Sobald aber ein Wissenschaftler mit ihnen im Raum saß, über-

spielten die Japaner ihre negativen Empfindungen sehr viel häufiger mit einem Lächeln als die Amerikaner (Ekman 2004:5).

Laut Ekman ist der natürliche emotionale Ausdruck prinzipiell gleich, das *äußerlich* gezeigte Verhalten jedoch Produkt eines soziokulturellen Lernvorgangs. Demnach wird die ursprüngliche Übereinstimmung zwischen Gefühlszustand und Verhalten durch die jeweilige Sozialisation in „kulturspezifische Bahnen“ gelenkt, was „Verstellungen und Maskierungen einschließt“ (Meuter 2010:46). Trotz dieser Einschränkung ist Ekmans Modell der Basisemotionen scharfer Kritik ausgesetzt, die alternative Thesen für eine Anthropologie der Emotionen hervorgebracht hat.

Inzwischen gibt es vier zentrale Definitionsansätze über den Ursprung von Emotionen und ihre Vermittlung nach außen, wie Anne Bartsch und Susanne Hübner in *Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell* (2004) darlegen. Die erste Forschungssicht betrachtet Emotionen aus neurologischer Perspektive: Sie entstehen, wenn neuronale Emotionssysteme durch eine Analyse der Relevanz von Reizen aktiv werden und zu äußerlichen Reaktionen führen. Diese Reiz-Reaktionsmuster sind biologisch zwar vorgegeben, aber lernfähig, da sie mit anderen Funktionsgefügen wie dem Gedächtnis sowie verhaltensaktivierenden oder hemmenden und regulierenden Mechanismen im Gehirn interagieren:

Emotionssysteme [...] können lernen, auf neue Auslöser zu reagieren oder auf bestimmte Auslöser nicht mehr zu reagieren. Sie können neue Reaktionen lernen, die positive Emotionen herbeiführen bzw. negative Emotionen vermeiden. Außerdem können sie Reaktionen unterdrücken, die in der Vergangenheit zu negativen Emotionen geführt haben (Bartsch/Hübner 2004:28).

Der zweite Ansatz – die sogenannten Bewertungstheorien – geht davon aus, dass Gefühle nicht durch die in einer Situation ausgelösten Reize zustande kommen, sondern auf einer individuellen kognitiven Bewertung beruhen. Diese orientiert sich jeweils an den Bedürfnissen gegenüber dem Umfeld. Weitere Kriterien sind normative Faktoren, die sich im Streben nach einer Übereinstimmung der eigenen Verhaltensweisen mit „dem Selbstbild der Person oder den Erwartungen wichtiger Bezugspersonen“ (ebd:46) ausdrücken. Einer der bekanntesten Repräsentanten dieser emotionstheoretischen Sicht ist der Psychologe Nico Frijda.

Eine dritte Forschungsperspektive – die Theorie der Prototypen – führt Emotionen auf Wahrnehmungs- und Handlungsschemata zurück, die durch Erfahrungswissen über angeborene und erlernte Auslöser aktiviert werden:

Dabei handelt es sich um assoziative Wissensstrukturen, die verallgemeinerte Erfahrungen über den Ablauf emotionaler Erlebnisse beinhalten. Sie werden als emotionale Skripts bezeichnet, weil man sich darunter so etwas Ähnliches wie »Drehbücher« für Emotionen vorstellen kann. Der Skript-Begriff [...] veranschaulicht, dass diese emotionalen Wissensstrukturen gleichzeitig zwei verschiedene Funktionen erfüllen. Auf der einen Seite haben sie die Funktion von Wahrnehmungsschemata, die dazu dienen, Erfahrungen einzuordnen und das Verhalten anderer zu verstehen. Auf der anderen Seite dienen sie aber auch als Handlungsschemata, d. h. als »Regieanweisungen« für eigenes Verhalten (ebd:62).

Demnach beinhalten emotionale Skripts für Ärger, Angst, Freude oder Trauer sowohl eine kognitive Bewertung der eigenen Befindlichkeit als auch emotionale Reaktionen in Form ihres äußerlichen Ausdrucks und entsprechende Techniken der Selbstkontrolle, die den Erregungszustand regulieren (vgl. ebd.:63). Eine sehr wichtige Erkenntnis des Prototypenansatzes ist die Tatsache, dass Menschen innerhalb einer Gemeinschaft ihre Emotionen auf Basis derselben Wissensstrukturen ausdrücken (vgl. ebd.:71).

Der vierte und letzte Ansatz betrachtet Emotionen aus sozialkonstruktivistischer Sicht. Seine Vertreter\*innen verstehen Gefühle als gesellschaftlich konstruierte Phänomene, die auf soziokulturell geprägten Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern basieren. Dieses Emotionswissen manifestiert sich beispielsweise in dem für Emotionen vorhandenen Sprachwortschatz, der ihr Erleben als moralisch verpflichtend nahelegt. Aber auch symbolische Handlungen wie Rituale und nicht zuletzt der nonverbale (körperliche) Ausdruck sind Teil kulturspezifischer Emotionskonzepte. Ihr Gebrauch „spiegelt die impliziten Normen und Regeln für das Erleben von Emotionen wider. Auf diese Weise trägt jede Verwendung symbolischer Ausdrucksformen dazu bei, dass die emotionalen Regeln und Normen einer Kultur bestätigt, weitergegeben und permanent neu ausgehandelt werden“ (ebd.:83).

Aus diesen vier Forschungsperspektiven lässt sich schließen, dass Emotionen zwar auf biologischen Prozessen begründet sind, ihre Interpretation und ihr Ausdruck aber erst durch ein Wechselspiel aus selektiven Bewertungs- und Wahrnehmungsmechanismen und den damit verbundenen sozialen Einflüssen zustande kommen. Im nächsten Kapitel werde ich daher auf ausgewählte Emotionsthesen unter besonderer Berücksichtigung von soziokulturellen Erklärungsansätzen eingehen.

## 2.1.2 Emotionen und kulturelle Prägung

Dass der Ausdruck von Gefühlen »natürlich« ist, gilt für Wissenschaftler\*innen nur bedingt. Von linguistischer Seite kommt der Einwand, dass „das Feld des emotionalen Erlebens je nach Kultur sprachlich anders strukturiert wird“ (Meuter 2010:43). Was also in einer Kultur als fundamentale und vielschichtige Gefühlserfahrung empfunden wird, muss in einer anderen lange nicht dieselbe Bedeutung haben oder als solche allgemein anerkannt sein. Noch ist nicht geklärt, inwieweit „das emotionale Erleben *auch* davon abhängt, welche sprachlichen – und allgemeiner welche symbolischen – Möglichkeiten den erlebenden Individuen überhaupt zur Verfügung stehen“ (ebd.).

In ihrem Aufsatz *Bereavement and Loss in two Muslim Communities: Egypt and Bali compared* hält Unni Wikan fest, dass auf der indonesischen Insel Bali kein Wort für Trauer existiert (vgl. Wikan 1988:454). Das bedeutet nicht, dass die Einwohner\*innen Balis angesichts des Todes keine Verlust-erfahrungen erleben. Wie die Anthropologin aufzeigt, wird ihr Verhalten jedoch durch die kollektive Überzeugung beeinflusst, nach der offen ausgedrückter Schmerz – selbst im engsten Freundes- und Familienkreis – eine gesundheitliche Bedrohung und soziale Schwächung für den Einzelnen sowie die Gemeinschaft darstellt (vgl. ebd.:454ff). Wikans Feldforschung beweist, dass sich die Abwesenheit eines entsprechenden Begriffs auf die persönliche Wahrnehmung und den Umgang mit der Trauer anderer auswirkt.

Alan Fridlund geht noch weiter: Der Sozialpsychologe kritisiert bereits die Vorstellung, dass innere Emotion und äußerer Ausdruck miteinander verbunden sind. Im Kontext der Kritik an Ekman's neurokultureller Theorie der Mimik formuliert er seine Hypothese der Verhaltensökologie und hält ein spontanes emotionales Ausdrucksverhalten für wenig plausibel:

Jede vernünftige Erklärung der Signalgebung muss anerkennen, dass Signale sich in der Evolution nicht entwickeln, um Informationen weiterzugeben, die dem Sender schaden. Sender dürfen Signale nicht automatisch aussenden, sondern nur dann, wenn es nützlich ist, das heißt, wenn es ihren Motiven dient. Der automatische [...] Ausdruck von Emotionen in der Mimik wäre [schon] früh in der Stammesgeschichte zugunsten von Täuschung, Ökonomie und Geheimhaltung eliminiert worden (Fridlund 1994 zit. n. Meyer/Schützwohl/Reisenzein 2003:81).

Nach Fridlund dient der mimische Ausdruck lediglich der Kommunikation sozialer Motive und Absichten. Wenn jemand ein verärgertes Gesicht aufsetzt, drückt das laut Fridlund nicht Ärger aus, sondern signalisiert den Interaktionspartner\*innen die eigene Angriffsbereitschaft. Ebenso verhält es sich mit einem niedergeschlagenen Gesicht, das keine Trauer zeigt, sondern ein Bedürfnis nach Beistand äußert. Der emotionale Ausdruck hat hier eine rein handlungssteuernde Funktion, die sich an situativen Gegebenheiten orientiert. Dabei dient die Äußerung von Emotionen der Sicherstellung lebenswichtiger Ziele und der Vermeidung unangenehmer Situationen. Fridlund behandelt Natur und Kultur nicht mehr als klar voneinander getrennte Faktoren, wie etwa Ekman, sondern betrachtet das Verhalten des Individuums im Kontext seiner Umwelt: „Beim Menschen sind in diese Umweltsituationen auch die kulturellen Traditionen eingeschrieben, auf die er dann durchaus ‘natürlich’ reagiert (Meuter 2010:51). Die Radikalität, mit der Alan Fridlund das Konzept der Emotionen aufgibt, um in der Mimik nur mehr eine bloße Darbietung von Handlungsabsichten zu erkennen, lehnen Wissenschaftler\*innen wie Nico Frijda als behavioristischen Reduktionismus ab:

Irgendetwas [...] muss die sozialen Motive anregen, denen die Ausdrücke oder mimischen Veränderungen dienen. Warum sollen das nicht in der Hauptsache emotionale Zustände sein? Weinen ist ohne Zweifel ein soziales Signal, ein Hilferuf. Wir weinen meistens deshalb, weil wir diese Hilfe benötigen, und das heißt, weil wir Kummer haben. Was den zu Grunde liegenden Prozess betrifft, so ist es plausibler anzunehmen, dass Weinen durch Kummer verursacht wird als [etwa] durch die Überlegung, dass Hilfe nützlich sein könnte; armes Baby, wenn letzteres wahr wäre. (Meyer/Schützwohl/Reisenzein 2003:91f).

In der Emotionsforschung herrscht ein breiter Konsens darüber, dass die Mimik durch das Zusammenwirken von Emotionen *und* sozialen Absichten zustande kommt (vgl. Meyer/Schützwohl/Reisenzein 2003:91). Zwar lässt sie sich nicht vollends steuern, wohl aber kontrollieren, und kann nur im Rahmen dieser Einschränkung als »natürlich« bezeichnet werden. Wie aber steht es um die Gestik des Menschen?

Im Gegensatz zur Mimik geht die Wissenschaft davon aus, dass die Gestik vor allem „kulturell geformt“ (Fischer/Zander 2004b) und dementsprechend wandelbar ist. Eine Ausnahme bildet das Deuten mit dem Zeigefinger: Die Bewegung ist nicht nur in allen Kulturen, sondern auch in jedem menschlichen Lebensstadium zu beobachten. Gesten haben eine kommunikationsbegleitende Funk-



tion oder führen ein „sprachunabhängiges Eigenleben“ (Hansen 2008:151). Neben der Mimik zählen sie zu den ältesten Formen der Kommunikation und waren als Vorläufer der Lautsprache in der Entwicklung des Menschen von zentraler Bedeutung.

Studien weisen auf einen engen „Zusammenhang zwischen Geste, Sprache, Denken und Imagination“ (Wulf 2011:10) hin. Bis heute übernehmen Gesten wichtige Aufgaben bei der Ritualisierung von Verhalten: „Wie Rituale, so erzeugen auch Gesten das Soziale“ (ebd:11). Gesten steuern die „Kommunikation und Interaktionen und bringen etwas in Erscheinung, was ohne sie nicht sichtbar würde.“ (ebd.). Der Erziehungswissenschaftler Christoph Wulf betont ihre Rolle bei der „Her- und Darstellung von Emotionen und deren Modulation“ (ebd.) sowie den performativen Charakter, der sie auch im Alltag auszeichnet, wenn sie „inszeniert und aufgeführt“ (ebd.) werden.

Auf Basis von empirischem Material aus der Primaten- und Säuglingsforschung fasst der Anthropologe Michael Tomasello Gesten als Kommunikationsträger auf, die sich vor dem Hintergrund sozialer Kooperation herausgebildet haben. Ihre Motive liegen im „Auffordern, Informieren und Teilen“ (Tomasello 2009:113). Voraussetzung ist hier die Identifikation eines »Ich« mit einem »Wir«, das sich kollektiv handelnd und intentional auf seine Umwelt bezieht. Erst über die intersubjektive Identifikation durch Imitation werden Gesellschaft und kulturelles Lernen möglich. Diese „Infrastruktur geteilter Intentionalität“ (ebd:112) führt zu der Entstehung von „Konventionen als geteilte[n] Kommunikationsmittel[n]“ (ebd:115). So werden Gesten zu kulturell kodierten Zeichen, auf die sich eine Gemeinschaft mit der Zeit geeinigt hat. Ihre Mitglieder verwenden nun alle „dasselbe Mittel zur Koordination von Aufmerksamkeit und Handeln“, wobei „andere Formen ebenfalls möglich wären, solange jeder sich nach ihnen richten würde“ (ebd.).

Auch der Sozialpsychologe Michael Argyle vertritt in seinem Buch *Körpersprache und Kommunikation* (1979) die Sicht, dass sozial tradierte und anerzogene Verhaltensweisen den individuellen Ausdruck von Emotionen erheblich beeinflussen. Dies trifft sogar auf spontane und überwältigende Gefühle wie Trauer zu: „Da Signale und deren Bedeutung erlernt werden können, können menschliche Gruppen und Kulturen leicht ihre eigenen Signalformen entwickeln (Argyle 1979:57). Diese etablieren sich als „lokale Variablen universaler Grundthemen“, zum Beispiel, wie „Gefallen oder Missfallen ausgedrückt wird“ (ebd.). Was die Mimik anbelangt, so stimmt Argyle der These Ekman bei, dass emotionale Gesichtsausdrücke „in allen Kulturen sehr ähnlich“ sind. Inwieweit diese jedoch „unterdrückt oder offen gezeigt werden“, kann stark variieren. Bei gestischen Signalen wiederum sind die Unterschiede wesentlich größer. Dieselbe Geste kann von Kultur zu Kultur divergierende Bedeutungen haben: Zum Beispiel »heißt« jemandem die Zunge herauszustrecken hierzulande, dass man sich über ihn lustig macht (vgl. ebd:80f). In einigen Teilen Tibets dagegen gilt die Geste als höflicher Gruß, der dem Gegenüber signalisiert, dass man keine Reinkarnation eines Dämons ist (vgl. Website Uni Kassel 2013).

Darüber hinaus unterscheiden sich Menschen je nach Kulturzugehörigkeit auch darin, in welchem Ausmaß sie von ihrer Gestik Gebrauch machen. Es gibt nonverbale Signale, die in manchen Kulturen wirksamer sind als in anderen. So ist die Gestik in südlichen Ländern wie Italien deutlich ausgeprägter als etwa in England. Analog zur Sprache basiert sie auf einer „Entwicklung von Zeichen mit jeweils vereinbarten Bedeutungen“ (Argyle 1979:237).

Noch stärker als die Mimik werden Gesten zu Manifestationen der in einer Gesellschaft etablierten Emotionskonzepte. Für den Psychologen James Averill handelt es sich hier um kulturspezifische Regelsysteme, die auf drei Ebenen operieren. Die konstitutiven Regeln stellen die Rahmenstruktur des nonverbalen emotionalen Ausdrucks dar, wie die Grammatik einer Sprache, ohne die Kommunikation kaum möglich wäre. Zudem bilden regulative Regeln – vergleichbar mit Ekman's *display rules* – den Orientierungsmaßstab dafür, ob der Gefühlsausdruck sozial angemessen oder gegebenenfalls anzupassen ist:

Wie Averill [...] betont, bedeutet Regulation nicht nur, emotionale Reaktionen zu unterdrücken. Regulation kann auch darin bestehen, emotionale Reaktionen zu intensivieren. Denn Gefühle, die nicht intensiv genug erlebt und zum Ausdruck gebracht werden, können genauso unangemessen erscheinen wie zu heftige emotionale Reaktionen (Bartsch/Hübner 2004:87).

Sogenannte Ausführungsregeln legen schließlich fest, wie eine Emotion effektiv und glaubwürdig zu präsentieren ist (vgl. ebd.). Trauergefühle unterliegen den genannten Regeln besonders, da diese nur auf den ersten Blick eine rein persönliche Angelegenheit darstellen (vgl. Schäfer 2011:47). Bei näherer Betrachtung ist Trauer untrennbar mit den sie strukturierenden, sozialen Ritualen und kulturellen Verhaltenserwartungen verknüpft und folglich eine anthropologisch veränderliche Konstante:

Den herrschenden Normen unterliegt, in welchem Fall wie stark getrauert wird und wie die Trauer gelebt werden darf bzw. soll [...]. So handelt es sich [...] bei jeder individuellen und als einzigartig empfundenen Trauer nicht um ein naturhaftes Phänomen, sondern um einen sozialen Vorgang. Dieser ist in allgemeine, gesellschaftliche Vorstellungen über das Erleben und den Ausdruck von Trauer eingebettet (ebd.).

Nach dem aktuellen Wissensstand basiert die Mimik von Trauernden auf einem primär angeborenen, »natürlichen« Ausdrucksrepertoire. Allerdings unterliegt ihre nach außen gezeigte Intensität sozialen Kontrollmechanismen. Die dabei verwendeten Trauergesten wiederum stellen ein erlerntes Zeichensystem aus kodierten Verhaltensmustern dar, die auf kollektiv vereinbartem sowie kulturell geformtem Wissen beruhen und damit zum Gegenstand unterschiedlicher Interpretationen werden können.

## 2.2 Kulturvergleichende Emotionsstudien

### 2.2.1 Was ist Kultur? – Kulturdimensionen und Kulturstandards

Wenn von »Kultur« die Rede ist, stellt sich unweigerlich die Frage: Worauf bezieht sich dieser Begriff und nach welchen Kriterien sind Kulturen voneinander zu unterscheiden? An den „über 200 Definitionen des Kulturbegriffs“ (Schugk 2004:28) lässt sich ablesen, dass es für diese Aufgabe keine unumstößliche Lösung gibt. In der vorliegenden Arbeit betrachte ich das Phänomen »Kultur« aus sozialpsychologischer und anthropologischer Perspektive, wie es auf dem Gebiet der interkulturellen Kommunikation erforscht wird. Im Mittelpunkt steht der Austausch zwischen Kulturen, die jeweils verschiedene Sets an „Denk-, Fühl- und Handlungsmuster[n]“ (Blom/Meier 2004:38) teilen. Geert

Hofstede vergleicht »Kultur« mit einer mentalen Programmierung, deren Werte, Normen, Rituale und Symbole das individuelle Kommunikationsrepertoire in einer Gesellschaft formen (vgl. Hofstede 1984:21). Der im Bereich interkulturelle Kommunikation spezialisierte Sozialpsychologe Alexander Thomas definiert »Kultur« als ein Orientierungssystem mit spezifischen Standards:

Kultur strukturiert ein für die Bevölkerung spezifisches Handlungsfeld, das von geschaffenen und genutzten Objekten bis hin zu Institutionen, Ideen und Werten reicht. Kultur manifestiert sich immer in einem für eine Nation, Gesellschaft, Organisation oder Gruppe typischen Orientierungssystem. Dieses Orientierungssystem wird aus spezifischen Symbolen (z.B. Sprache, Gestik, Mimik, Kleidung, Begrüßungsritualen) gebildet und in der jeweiligen Gesellschaft, Organisation oder Gruppe tradiert, das heißt an die nachfolgende Generation weitergegeben. Das Orientierungssystem definiert für alle Mitglieder ihre Zugehörigkeit zur Gesellschaft oder Gruppe und ermöglicht ihnen ihre ganz eigene Umweltbewältigung. Kultur beeinflusst das Wahrnehmen, Denken, Werten und Handeln aller Mitglieder der jeweiligen Gesellschaft. Das kulturspezifische Orientierungssystem schafft einerseits Handlungsmöglichkeiten und Handlungsanreize, andererseits aber auch Handlungsbedingungen und setzt Handlungsgrenzen fest (Thomas 2005:22).

Um kulturelle Unterschiede in einzelnen Ländern und Regionen beschreiben zu können, verwendet Hofstede das Modell der Kulturdimensionen. Es basiert auf der Idee, dass es universale Themen gibt, die alle Kulturen betreffen und sie miteinander vergleichbar machen (Thomas/Utler 2013:42). Hofstedes Kulturdimensionen gründen sich auf einer zwischen 1967 und 1972 durchgeführten Erhebung in vierzig Ländern mit 116.000 Mitarbeitern des Konzerns IBM. Aus dieser Studie gingen vier Kategorien hervor, die beeinflussen, wie Menschen interagieren und welchen Rahmenbedingungen sie folgen, wenn sie ihre Emotionen gegenüber anderen artikulieren. Die erste Dimension bildet die Höhe der Machtdistanz ab, d.h. die Ausprägung von Autoritäten und Hierarchieebenen zwischen Eltern und Kind, Lehrer und Schüler oder Vorgesetzten und Angestellten:

Im Gegensatz zu sogenannten egalitären Gesellschaften wie zum Beispiel Neuseeland und die skandinavischen Länder zeichnen sich Länder wie Guatemala, die Philippinen oder arabische Länder mit einer hohen Machtdistanz durch eine ungleiche Machtverteilung aus. Dort sind Status und Autorität sehr wichtig, und es gibt viele Hierarchieebenen (Podsiadlowski 2004:11).

Eine hohe Machtdistanz hat zur Folge, dass Individuen eine starke Asymmetrie in der Beziehung zu beispielsweise politischen oder religiösen Autoritäten erwarten und eher geneigt sind, deren Entscheidungsmacht zu akzeptieren. Dagegen nehmen Menschen in Kulturen mit niedrigem Machtgefälle mehr Mitspracherechte für sich in Anspruch (vgl. (Thomas/Utler 2013:43).

Die zweite Dimension widmet sich dem Faktor Unsicherheitsvermeidung. Er umfasst den „Umgang mit der unvorhersehbaren Zukunft, die der Mensch mithilfe von Religion, Regeln oder Technik hofft in den Griff zu bekommen“ (vgl. ebd:43f). So weist etwa der angloamerikanische Raum eine geringe Unsicherheitsvermeidung auf, die sich in einer vergleichsweise hohen persönlichen Risikobereitschaft, weniger klar vorgeschriebenen, handlungseinschränkenden Codes des Zusammenlebens und Toleranz bei unorthodoxen Verhaltensweisen äußert. Demgegenüber spielen Struktur und Ordnung in Ländern wie Deutschland eine deutlich größere Rolle (vgl. Podsiadlowski 2004:11). Auch

arabische Staaten zeichnen sich durch ein hohes Sicherheitsbedürfnis aus (vgl. Azzam/Athamneh 2012:75).

Hofstedes dritte Kategorie bezieht sich auf das Verhältnis des Individuums zu seinem gesellschaftlichen Umfeld, bei dem er zwischen kollektivistisch und individualistisch geprägten Nationen unterscheidet. Kennzeichen einer kollektivistischen Sozialisierung ist die enge Verbundenheit des Einzelnen mit seiner sozialen Bezugsgruppe, deren Ziele den persönlichen Interessen übergeordnet sind. Auf privater Ebene bedeutet dies, dass Individuen ihren Verwandtschaftsbeziehungen einen sehr hohen Stellenwert beimessen, der durch den Einfluss traditioneller Großfamilien im arabischen Raum zum Ausdruck kommt. Das Modell der Großfamilie hat hier durch die mitunter nicht ausreichenden staatlichen Sicherungssysteme auch einen ökonomischen Hintergrund.

Demgegenüber steht die Kernfamilie, bestehend aus Vater, Mutter und einem oder mehreren Kindern, die in westlichen Ländern dominant ist (vgl. Thomas/Utler 2013:43). Dabei stuft Geert Hofstede westliche Gesellschaften als individualistische Kulturen ein – allen voran die USA, Großbritannien und einen Großteil Europas mit Ausnahme von Griechenland – in denen die „Freiheit des Einzelnen im Vordergrund“ (Podsiadlowski 2004:12) steht und seine persönliche Unabhängigkeit eine hohe Wertschätzung erfährt (Thomas/Utler 2013:43).

Die letzte Dimension bewegt sich entlang der Pole Maskulinität und Feminität – ein Begriffspaar, das auch durch die Einteilung in »quantitativ« und »qualitativ« orientierte Gesellschaften ersetzt wird (vgl. Blom/Meier 2004:54). »Maskuline« Kulturen betonen Werte wie Karriere, Wettbewerb und ein konservatives Rollenverständnis, bei dem der Mann für das finanzielle Auskommen sorgt, während die Frau beziehungsorientierte Aufgaben erfüllt. Für Hofstede gelten die USA, Frankreich oder der deutschsprachige Raum als »maskulin« d.h. konkurrenz- und leistungsorientiert, während die Niederlande und skandinavische Länder »feminine« Kulturen darstellen, in denen sogenannte *soft skills* großgeschrieben werden (vgl. ebd:54). Die Arabischen Staaten bewegen sich hier im Mittelfeld: „Arab countries are one example in Hofstede’s extended study of cultures which are considered to have both moderate masculine and feminine characteristics“ (Obeidat et. al. 2012:515).

Eine berechtigte Kritik an Hofstedes Kulturdimensionen betrifft seine Ausrichtung nach konventionellen Gender-Dualismen, die in der vierten Kategorie explizit zum Ausdruck kommt. Außerdem reicht seine standardisierte Erhebung über Fragebögen nicht aus, um „unbewusste Symbolsysteme und Kulturausprägungen“ (Blom/Meier 2004:55f) adäquat zu erfassen. Dennoch bieten Hofstedes Ergebnisse eine Grundlage für weiterführende, vergleichende Gesellschaftsstudien. Darauf aufbauend entwickelte der Ökonom Alfons Trompenaars in den 1980er Jahren eigene Klassifizierungsmerkmale, die aus drei Hauptkategorien bestehen: die Beziehung eines Individuums zu Umwelt und Technik, sein Umgang mit der Zeit sowie sein kulturell geformtes Verhältnis zu anderen Menschen (vgl. ebd:58). Innerhalb dieser Kategorien führt Trompenaars neue und von Hofstede vernachlässigte Faktoren ein. Von besonderer Relevanz ist hier die Unterscheidung zwischen neutralen und emotionalen Kulturen:

According to Trompenaars, people from neutral cultures admire cool and self-possessed conducts and control their feelings, which can suddenly explode during stressful periods. [...] People from cultures high on

*affectivity* use all forms of gesturing, smiling and body language to openly voice their feelings, and admire heated, vital and animated expressions (Binder 2007:31).

Unter den »neutralsten« Ländern befinden sich laut Trompenaars Studie Japan, Kanada, Neuseeland und Österreich. Am anderen Ende der Emotionalitäts-Skala stehen neben Spanien und Argentinien mehrere arabische Staaten, darunter Kuwait, Saudi-Arabien, der Oman, Ägypten und Bahrain (vgl. ebd.). Diese Beobachtung wird von der Arabistin Margaret Nydell in ihrem Buch *Understanding Arabs* (1996) bestätigt. So konstatiert sie für den arabischen Raum einen intensiven Gebrauch von Mimik und Gestik in der Kommunikation: „Arabs make liberal use of gestures when they talk, especially when they are enthusiastic about what they are saying. Hand and facial gestures are thus an important part of Arab communication“ (Nydell 1996:52).

Als *Low-Context-Cultures* tendieren westliche Länder mehrheitlich zu einer expliziten, direkten Vermittlung von Informationen. Demgegenüber hängt der Kommunikationsstil in arabischen Ländern stark von den Begleitumständen ab (vgl. Kiehling 2009:118): Sie zählen zu den sogenannten *High-Context-Cultures* – eine wichtige Unterscheidung, die Edward Hall 1976 mit seinem Buch *Beyond Culture* in die Diskussion eingebracht hat. Um *High-Context-Cultures* zu verstehen, bedarf es der Vertrautheit mit den jeweiligen „nonverbalen kommunikativen Mittel[n], der Körpersprache und der Kultur-Artefakte“ (Blom/Meier 2004:65).

Bei der Einordnung dieser Ergebnisse muss berücksichtigt werden, dass sich Hofstedes, Trompenaars und Halls Studien auf Berufskontexte konzentrieren. Alle drei verfolgen das Ziel, die Firmen- und Arbeitskulturen verschiedener Länder aufzudecken, um ein besseres Verständnis für die Kommunikation internationaler Geschäftspartner\*innen in Unternehmen zu schaffen. Erst auf sekundärer Ebene ermöglichen sie Rückschlüsse auf gesamtgesellschaftliche Strukturen. Außerdem stützen sich ihre Studien auf empirisches Material aus den 1970er und 1980er Jahren, weshalb aktuelle kulturelle Prozesse nicht berücksichtigt sind. Die Psychologen Alexander Thomas und Astrid Utler weisen auf einen weiteren Aspekt hin, der stets reflektiert werden muss: „Ein [...] Problem an den Kulturdimensionen ist deren Anspruch der übergreifenden Gültigkeit und Neutralität, und dass die westliche Perspektive, aus der heraus die Forschung erfolgt, ausgeblendet bleiben soll“ (Thomas/Utler 2013:47).

Ein aktueller Standpunkt in der vergleichenden Sozialforschung ist das von Alexander Thomas entwickelte Konzept der Kulturstandards: ein „kulturellrelativistische[r] Ansatz zum Verständnis von Verhaltensunterschieden“ (ebd.:48). Dieser beschreibt spezifische Verhaltenserwartungen, die „von der Mehrheit der Mitglieder und Mitgliederinnen einer bestimmten Kultur als normal, typisch und verbindlich angesehen werden“ (Heiden 2009:11). In Interaktionssituationen regulieren und steuern sie das eigene Verhalten und stellen eine Bewertungsgrundlage für die Reaktionen anderer dar. Verhaltensweisen, die einen gewissen Toleranzbereich im Umgang mit üblichen Standards verlassen, werden von der sozialen Umwelt abgelehnt und gegebenenfalls sanktioniert (vgl.: ebd.).

In den Ergebnissen der Kulturstandardforschung spiegeln sich einige der von Hofstede, Trompenaars und Hall bereits erfassten Kulturunterschiede wieder. Deutsche Standards sind beispielsweise eine geringe Kontextualität im Kommunikationsstil, ausgeprägter Regelbezug, individualistisches und leistungsorientiertes Streben nach Unabhängigkeit sowie starke Distanzwahrung, wobei offene Emotionalität eher dem privaten Bereich zugeordnet wird (vgl. Schroll-Machl 2007:80f).

Ganz andere Kulturstandards gelten in Ägypten, das durch Religiosität, eine enge Einbindung in Beziehungsnetze und die Orientierung an Autoritäten geprägt ist (vgl. Amin 2007:223). Zudem ist Ägypten eine sogenannte High-Context-Kultur:

Der Kulturstandard *Starker oder Hoch-Kontext* bezieht sich auf die Kommunikationsformen der Ägypter, bei denen nonverbale Elemente dominieren. Der Anteil des explizit und eindeutig Gesagten im Verhältnis zur Gesamtinformation einer Situation ist dabei relativ gering, wohingegen der Anteil der nichtsprachlichen Botschaft hoch eingeschätzt werden muss. Der Kontext, die Körpersprache und der Ton spielen eine bedeutende Rolle für das Verstehen der Aussage. Aufgeregtes Gestikulieren, lautes Sprechen und ein Wechsel von freundschaftlichem Plaudern und dramatischen Ausbrüchen prägen das Gespräch. Hart und leidenschaftlich werden Auseinandersetzungen auch um Kleinigkeiten geführt. Bei Deutschen, die sich oft durch Werte wie Selbstbeherrschung und Sachorientierung charakterisiert zeigen, können somit leicht Missverständnisse entstehen (ebd:218).

Nach Amin lassen sich die eben genannten Standards in Ägypten mit Vorbehalt auf den ganzen arabischen Raum beziehen, den er durch seine gemeinsame Geschichte, Sprache und Religion als Einheit auffasst. Gleichzeitig weist er auf die kulturellen Eigenheiten der einzelnen Länder hin. Für die arabische Halbinsel etwa – bestehend aus den Staaten Saudi-Arabien, Jemen, Oman, Kuwait, Katar und die Vereinigten Arabischen Emirate – geht Amin von einem höheren Stellenwert der Religion sowie einer weitaus stärkeren Identifikation mit sozialen Bezugsgruppen und den vorherrschenden Geschlechterrollen aus (vgl. ebd:223).

Anders als Hofstede, Trompenaars und Hall beziehen die Vertreter\*innen der Kulturstandard-Methode ihre Ergebnisse aus qualitativen Interviews. Sie zielen damit „nicht auf eine Quantifizierung kultureller Unterschiede im Rahmen allgemeiner Kategorien“, sondern stützen sich auf „eine jeweils kulturspezifische Abstraktion von Einzelbeobachtungen“ (Kühnel 2014:60). Ein weiteres Novum dieses Modells ist die Betonung, dass sich die Standards permanent verändern und weiterentwickeln. Als ebenso dynamisch gilt die allgemeine Verbindlichkeit der Standards. Die Relativität ihrer verhaltensregulierenden Wirkungen wird dadurch hervorgehoben (vgl. Reisch 2015:12ff).

Abweichungen der »realen« Kultur von ihrer »idealen« Form sind möglich. Sie treten auf, wenn zwischen „tatsächlichem, beobachtbarem soziokulturellem Verhalten“ und „‘geistiger Kultur’ (Ideale, Normen, Werte, Erklärungen etc.) erhebliche Diskrepanzen“ entstehen (ebd:10). Die Balance zwischen sozialer Realität und Verhaltensidealen kann im Falle eines Missverhältnisses durch die Re-Interpretation bestehender Normen und Regeln wiederhergestellt werden (vgl. ebd.).

Die angeführten Studien aus der vergleichenden Sozialforschung demonstrieren, dass kulturspezifische Denk-, Verhaltens- und Gefühlsweisen in unterscheidbaren Faktoren zu benennen sind. Ihre Gültigkeit muss angesichts der Dynamik sozialer Wirklichkeiten zwar regelmäßig überprüft werden, doch lassen sich diese in der Auseinandersetzung mit Kulturen als historisch variable Orientierungswerte anwenden.

## 2.2.2 Begriffsbestimmung

### 2.2.2.1 »Arabische Welt«

Das Phänomen »Trauer« stellt „keine menschliche Konstante“, sondern einen „kulturell erlernte[n] Prozess“ dar, der von den „gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gesteuert wird“ (Sörries 2006:8). Die Begriffe »Arabische Welt« und »Westliche Welt« dienen hier als Referenzrahmen, der jeweils grenzübergreifende historische und soziokulturelle Gemeinsamkeiten der dazugehörigen Länder kennzeichnet. Beide Bezeichnungen sind mit stereotypen Vorstellungswelten über den »Orient« und den »Okzident« aufgeladen, jedoch nicht identisch<sup>2</sup>. Dabei umfassen die Termini vielschichtige Lebensrealitäten, die in ihrer Bandbreite nicht dargestellt werden können und sollen. Vielmehr geht es um die Frage, inwiefern einzelne, nationale Kulturen unter Dachbegriffen wie der sogenannten »westlichen Kultur« oder der »arabischen Kultur« erfasst werden können, die in ihren länderspezifischen Ausformungen heterogene und gleichzeitig verbindende Merkmale aufweisen. Im Folgenden stelle ich verschiedene Ansätze vor, die Definitionen durch spezifische Ein- bzw. Ausschlusskriterien anbieten. Diese werden zur Bestimmung der »westlichen Welt« sowie der »arabischen Welt« herangezogen und in Hinblick auf zwei umstrittene Aspekte diskutiert: die wissenschaftliche Praxis der Zuordnung zu „einem konkreten Raum (Essenzialisierungsproblematik)“ sowie die „Charakterisierung dieses Raums als kulturelle Einheit (Homogenisierungsproblematik)“ (Bauriedl 2007:137).

Die Termini »Islamische Welt«, »Islamischer Orient« oder »Arabische Welt« sind in wissenschaftlichen und medialen Diskursen sehr geläufig. Sie beruhen auf territorialen Zuschreibungen mit divergierenden Perspektiven. Sybille Bauriedl nennt vier zentrale Kriterien der Abgrenzung in der Geographie, aus denen diese hervorgegangen sind: die „gemeinsame arabische Sprache, die gemeinsame Religion, die gemeinsame arabisch-islamische Kultur“ sowie „das Kriterium der Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Staatenbund“ (ebd:140).

Der Begriff »Islamische Welt« hat einen umfassenden Anspruch und weist laut Anton Escher die folgenden Merkmale auf: 1. eine islamische Öffentlichkeit, in der Religion einen identitätsstiftenden Charakter hat, 2. islamische Kunst, die sich in übergreifenden ästhetischen Formeln sowie der Architektur und Stadtplanung spiegelt und 3. spezifisch islamische Diskurse mit einem eigenen Vokabular, das sich in „Wort, Schrift und Bild in allen traditionellen und modernen Medien niederschlägt“ (Escher 2005:10). Daraus konstituiert sich die „islamische Weltkultur“ (ebd.), die auch für nicht-arabische Länder wie Brunei, Malaysia und Indonesien geltend gemacht werden kann. Die »Islamische Welt« als „segmentäres, d.h. insulares Netzwerk sozialer Beziehungen“ (ebd.:11) wird

---

<sup>2</sup> Die Konzepte von »Orient« und »Okzident« als Projektionsflächen für emotional-wertende kulturelle Selbst- und Fremdbilder werden im Kapitel über visuelle (Bild-)Stereotypen vor dem Hintergrund der Orientalismus- und Okzidentalismus-Forschung behandelt (ab S. 48 bzw. S. 55).

über Kommunikation und symbolische Systeme vermittelt, ist letztlich aber nur vage zu bestimmen und für die vorliegende Arbeit daher nicht praktikabel.

Ein weiterer Ansatz geht von den kulturellen Verflechtungen zwischen den arabischen Nationen und Ländern mit einer mehrheitlich muslimischen Bevölkerung in der Region des »Nahen Ostens« aus. Detlef Müller-Mahns Definition des »Islamischen Orients« versammelt die arabischsprachigen Staaten, die Türkei und den Iran (vgl. Müller-Mahn 2006:46). Damit orientiert er sich an den Kriterien einer gemeinsamen Religion sowie einer arabisch-islamischen Kultur. Jedoch betont Müller-Mahn die Schwierigkeiten bei der Abgrenzung des »Islamischen Orients« als territoriale Einheit und weist auf seine starke Heterogenität hin:

Das Bild von innerer Homogenität und äußerer Geschlossenheit beruft sich auf eine Reihe von verbindenden Aspekten, die nicht der Realität des Alltags der Menschen entsprechen [...]. Einige Faktoren haben zwar durchaus eine identifikatorische Bedeutung für länderübergreifende Verbindungen, doch diese gelten niemals für die gesamte Region des Islamischen Orients. So bildet der Islam zweifellos eine starke Klammer, aber die Spaltung zwischen Sunniten und Schiiten, die sprachlich-kulturellen Unterschiede zwischen Arabern, Persern und Türken und auch die unterschiedlichen historischen Erfahrungen begründen eine ausgesprochene [...] Vielfalt in der gesellschaftlichen Wirklichkeit (ebd.:45).

Es bleibt nicht zu vergessen, dass der sogenannte »Islamische Orient« auch die Heimat vieler Christ\*innen ist, die je nach Region diverse Glaubensgemeinschaften, etwa die koptisch-orthodoxe Kirche Ägyptens, bilden. Teil der Länderübersicht des »Islamischen Orients« ist schließlich auch Israel, ein religiöser und kultureller Schmelztiegel sowie geopolitischer Brennpunkt:

In der Vergangenheit haben sich die Tendenzen zur Fragmentierung, zu internen Interessensgegensätzen und Konflikten immer wieder als mindestens ebenso wirkmächtig erwiesen wie der lose Zusammenhalt der islamischen Umma. In dieser Situation mag es paradox erscheinen und ein Stück weit auch tragisch, dass heute die stärkste verbindende Kraft auf der Gemeinsamkeit der Feindschaft mit Israel beruht (ebd.:45).

Die Definition des »Islamischen Orients« ist durch die kulturhistorische Verzahnung des Irans und der Türkei mit den arabischsprachigen Nationen schlüssig. Trotzdem ist der Ausdruck »Orient« konnotativ belastet, indem er auf die „süßen und schrecklichen Traumwelten der Märchen aus 1001 Nacht“ (Escher 2005:4) rekurriert und als eine „Projektionsfläche für europäische Klischees“ (Bauriedl 2007:142) dient.

Der Begriff der »Arabischen Welt« ist enger bestimmt und bezieht sich auf diejenigen Staaten, in denen Arabisch Nationalsprache ist und die Mehrheit der Einwohner\*innen Araber und Araberinnen sind. Dazu gehören die Staaten Ägypten, Algerien, Bahrain, Djibouti, Irak, Jemen, Jordanien, Katar, Komoren, Kuwait, Libanon, Libyen, Marokko, Mauretanien, Oman, Palästina, Saudi-Arabien, Somalia, Sudan, Syrien, Tunesien und die Vereinigten Arabischen Emirate (vgl. Völkel 2008:29). So enthält diese Definition alle Mitglieder der Arabischen Liga, einen politischen Staatenbund, der 1945 in Kairo für die Stärkung der Beziehungen zwischen den arabischsprachigen Ländern gegründet wurde. Wichtigstes Bindeglied ist die arabische Sprache:



Trotz der zahlreichen unterschiedlichen Dialekte, die in den verschiedenen Regionen gesprochen werden, können sich die Menschen auf der Basis der gemeinsamen Hochsprache, dem klassischen Arabisch, der Sprache des Koran, der klassischen Literatur, der Sprache der Radio- und Fernsehnachrichten sowie der offiziellen Reden und wöchentlichen Predigten verständigen [...]. Mit der Unabhängigkeit der arabischen Staaten und insbesondere im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts beginnt sich eine staatenübergreifende arabische Kultur aus den lokalen Kulturen der verschiedenen Ethnien und der zahlreichen Länder zu entwickeln (Escher 2005:9).

Einzuwenden ist, dass hier Teilkulturen außerhalb der arabischen Liga unberücksichtigt bleiben, wie arabische Bevölkerungsgruppen in den Küstenregionen Tansanias sowie der iranischen Provinz Khusistan und im Südosten der Türkei (vgl. Bauriedl 2007:141). Im Gegensatz zur Definition »Islamischer Orient« als auch der geopolitisch bezogenen Bezeichnung »Naher Osten«, die im Wesentlichen mit Müller-Mahns Verständnis übereinstimmt, handelt es sich hier allerdings um keine Fremdschreibung. Vielmehr entspricht die »Arabische Welt« dem Selbstverständnis der arabischen Staaten, die sich als »arabisch« definieren:

Dabei ist Arabische Welt mehr als regionaler Begriff [...]. Es geht dabei nur bedingt darum, wer Araber oder wer Muslim ist, um diese Welten zu beschreiben oder abzugrenzen, es geht vielmehr darum, praktikable Begriffe zu finden, die sowohl von denjenigen, die das Phänomen beschreiben als auch von denjenigen, die das Phänomen repräsentieren, das heißt in diesem Fall von den Menschen, die in den Ländern leben, benutzt, mit Inhalt gefüllt und gebraucht werden (Escher 2005:11).

#### 2.2.2.2 »Westliche Welt«

Es gibt wohl kaum einen Wissenschaftler, der die Diskussion über den »Westen« und seine Unterscheidung von anderen Teilen der Welt derart nachhaltig beeinflusst hat wie Samuel Huntington. In seinem Buch *Kampf der Kulturen* (1993) vertritt er die These, dass nach dem Ende des Kalten Krieges nicht politische Ideologien, sondern kulturell motivierte Konflikte die künftige, globale Ordnung prägen würden:

Die Menschen definieren sich über Herkunft, Religion, Sprache, Geschichte, Werte, Sitten, Gebräuche und Institutionen. Sie identifizieren sich mit kulturellen Gruppen: Stämmen, ethnischen Gruppen, religiösen Gemeinschaften, Nationen und, auf weitester Ebene, Kulturkreisen. Menschen benutzen Politik nicht nur dazu, ihre Interessen zu fördern, sondern auch dazu, ihre Identität zu definieren. Wir wissen, wer wir sind, wenn wir wissen, wer wir nicht sind und gegen wen wir sind (Huntington 1996:23).

In Huntingtons Welt des 21. Jahrhunderts entzündet sich ein multipolarer Konfliktherd, den die dominierenden Staaten identitätsstiftender Kulturkreise – in der Originalfassung als »civilizations« bezeichnet – bestimmen. Nach Huntingtons Einteilung gibt es acht Kulturkreise, die er primär anhand der vorherrschenden Religionen differenziert: 1) den christlich-orthodoxen mit Russland als Kernstaat, 2) den sinischen, bestehend aus China 3) den hinduistischen (Indien) 4) den japanischen 5) den islamischen einschließlich der muslimischen Länder in Südostasien 6) den christlich-westlichen mit

den Kernstaaten USA, Deutschland und Frankreich 7) den lateinamerikanischen, der dem Westen eng verbunden ist und 8) den südlich der Sahara gelegenen afrikanischen Kulturkreis (vgl. ebd.:60ff). Den »Westen« grenzt Huntington folgendermaßen ab:

Der Westen umfasst [...] Europa, Nordamerika sowie andere von Europäern besiedelte Länder wie Australien und Neuseeland [...]. Der Terminus »der Westen« wird heute allgemein benutzt, um das zu bezeichnen, was man einmal das christliche Abendland zu nennen pflegte. Der Westen ist damit der einzige Kulturkreis, der mit einer Himmelsrichtung und nicht mit dem Namen eines bestimmten Volkes, einer Religion oder eines geographischen Gebiets identifiziert wird. Das löst diesen Kulturkreis aus seinem geschichtlichen, geographischen und kulturellen Kontext heraus. Historisch gesehen ist westliche Kultur europäische Kultur. Heute ist westliche Kultur euroamerikanische oder nordatlantische Kultur. Europa, Nordamerika und den Atlantik kann man auf einer Landkarte finden; den Westen nicht [...]. Die europäisch-amerikanische Kultur wird jedoch allgemein als »westliche« Kultur bezeichnet, und so werden wir diesen Terminus trotz seiner ernsthaften Nachteile hier beibehalten (ebd:62f).

Für den »Westen« prognostiziert Huntington eine antagonistische Konfrontation mit dem islamischen Kulturkreis, in der sich die konfliktreichen, historischen Beziehungen von Muslim\*innen und Christ\*innen weiter fortsetzen würden (vgl. ebd:335). Auf den ersten Blick scheint sich Huntingtons Voraussage bewahrheitet zu haben: Seit 9/11 haben die USA zwei Kriege gegen muslimischen Länder geführt (Afghanistan sowie den Irak). Auch wurden wirtschaftliche und kulturelle Zentren Europas – darunter Paris, Brüssel und Berlin – in der jüngeren Vergangenheit zur Zielscheibe islamistischer Anschläge. Diese politisch und medial instrumentalisierten Ereignisse haben Szenarien der Bedrohung geschaffen, die sich zum Kulturkampf zwischen dem »Westen« und einem militanten »Islam« zuspitzen ließen.

Bei näherer Betrachtung lag Huntington mit seiner These allerdings falsch: Religiöse Differenzen sind zwar nach wie vor eine Hauptquelle von Misstrauen und Gewalt, doch hinter derartigen Angriffen gegen den »Westen« und die »westliche Kultur« als solche stehen fundamentalistische Einzel-täter\*innen und Gruppierungen wie Al-Qaida oder der IS. Diese haben die Muslim\*innen weltweit mehr gespalten denn zu einer Einheit geführt. Zudem finden viele Konflikte heute nicht zwischen, sondern innerhalb der von ihm gezogenen Kulturkreise – insbesondere der „blutigen Grenzen des Islam“ (ebd:414) – statt, wo tausende Muslim\*innen Bürgerkriegen sowie den Auseinandersetzungen zwischen Sunnit\*innen und Schiit\*innen zum Opfer fallen (vgl. Joffe 2016).

Ein weiterer, wiederkehrender Kritikpunkt im kontroversen Diskurs über Huntingtons »Clash«-Theorie setzt bei seiner uneinheitlichen Kategorisierung der Kulturkreise an, die sich mal am Kriterium der Religion orientiert, in anderen Fällen (China, Japan) nach nationalen Grenzen richtet. Fraglich ist auch die als gegeben vorausgesetzte, blockartige Gegnerschaft homogener undurchlässiger Kulturkreise, die wie ein Naturgesetz *per se* erscheint: Die Kulturkreise stellen „in sich geschlossene Totalitäten ohne übergeordnete Größe“ dar, die „aufeinander keinen Einfluss ausüben und sich nicht durch Begegnung verändern, sondern allenfalls aufeinanderprallen“ (Dietz 2007).

Eine Definition der »westlichen Welt«, die ohne den marktschreierischen Impetus von Huntingtons Kulturkampf auskommt, bietet Heinrich August Winkler. In vier Bänden zeichnet er die *Geschichte*

*des Westens* (2009-2016) von der Antike bis zur Gegenwart nach. Der jüdisch-christliche Monotheismus ist nach Winkler die tragende Säule des »Westens«: „Am Anfang war ein Glaube: der Glaube an *einen* Gott. Zur Entstehung des Westens war mehr erforderlich als der Monotheismus, aber ohne ihn ist der Westen nicht zu erklären“ (Winkler 2016:25). Allerdings verortet der Historiker die Keimzelle des jüdisch-christlichen Monotheismus im Alten Ägypten, wo Pharaos Amenophis IV. im zweiten Jahrtausend v. Chr. den Sonnengott Aton zum einzigen Gott erklärte. Auch wenn sich die Ägypter\*innen nach dem Tod des Pharaos wieder dem Polytheismus zuwandten, versteht Winkler unter der Aton-Religion eine »Kulturrevolution östlichen Ursprungs« und die ideengeschichtliche Voraussetzung für die Genese des Judentums sowie des daraus hervorgehenden Christentums.

Seinen flächendeckenden Siegeszug trat der westliche Monotheismus allerdings erst Jahrhunderte später an, als der römische Kaiser Konstantin das Christentum im Jahr 380 zur Staatsreligion erhob. Die kurz darauffolgende Spaltung der jungen Kirche in einen westlichen und einen östlichen Teil mit den Hauptstädten Rom sowie Konstantinopel markierte einen bedeutsamen Einschnitt für die Ausformung des heutigen »Westens«:

Historisch gesehen gehören das östliche Mitteleuropa, das Baltikum und der Westen der Ukraine zum »Okzident« oder »Abendland«, also zu jenem Teil des Kontinents, der seinen gemeinsamen geistlichen Mittelpunkt bis zur Reformation in Rom gehabt hatte und der sich eben dadurch vom orthodox geprägten Ost- und Südosteuropa unterschied (ebd.:18f).

Dieses lateinische Europa erlebte bereits im Mittelalter frühe Formen der Trennung von geistlicher und weltlicher Autorität sowie die Ausdifferenzierung einer fürstlichen und ständischen Gewalt:

Im Bereich der Ostkirche fehlte der Dualismus zwischen Papst und Kaiser beziehungsweise König; die geistliche Gewalt blieb der weltlichen untergeordnet [...]; es entwickelte sich, anders als im Westen, kein wechselseitiges Treueverhältnis zwischen Landesherr und Feudaladel, keine Stadtfreiheit und kein selbstbewusstes städtisches Bürgertum und infolgedessen auch keine Tradition individueller und korporativer Freiheit (ebd.:20).

Diese Faktoren ebneten den Weg für die spezifisch westlichen Emanzipationsprozesse der Neuzeit. Sie mündeten in die Ideen von Renaissance, Humanismus, Aufklärung und den „westliche[n] Geist des Individualismus“ (Winkler 2007:67). Zusammen bilden sie das geistes- und kulturhistorische Fundament, auf der die Konzeption einer modernen „westlichen Wertegemeinschaft“ (ebd.:66) fußt.

Hierzu rechnet er zunächst den »alten Westen«, also die katholisch-protestantischen Länder Europas einschließlich der ehemaligen »Ostblock«-Staaten Polen, Tschechien, Slowakei, Slowenien, Ungarn sowie Estland, Lettland und Litauen (vgl. ebd.:67). Als Teil des »neuen«, »außereuropäischen Westens« bezeichnet Winkler die USA, Kanada, Australien, Neuseeland und den Staat Israel seit seiner Gründung im Jahr 1948 (Winkler 2016:19). Um das Verhältnis Europas aus geographischer Sicht und seiner Definition des »Westens« zu verdeutlichen, greift er auf ein Zitat des Historikers Gerald Stourzh zurück: „»Europa ist nicht (allein) der Westen. Der Westen geht über Europa hinaus. Aber: Europa geht auch über den Westen hinaus«“ (ebd.).

Trotz seiner konsistenten und akribischen Argumentation ist auch Winklers Auffassung des »Westens« nicht unproblematisch: Griechenland, auf dessen Mythologie der Name Europa beruht, gehört für ihn nicht zum »Westen«. Dementsprechend wird der Einfluss seines antiken Erbes auf das weströmische Reich und die gesamte christlich-westliche Kulturgeschichte praktisch ausgeklammert (vgl. Blanning 2009) – ein Standpunkt, dem ich mich in meiner Arbeit nicht anschließe.

Am Beispiel Griechenlands offenbaren sich die Grenzen einer trennscharfen Definition der »westlichen Welt«: Zwar weicht Griechenland, das Teil des oströmischen Gebiets war und jahrhundertlang unter der Herrschaft des osmanischen Reiches stand, deutlich von den historischen Entwicklungen des »Westens« ab, wie ihn Winkler definiert. Doch muss es als Wiege politisch-philosophischer Ideen – darunter der Demokratiedanke – sowie seiner kunst- und kulturhistorischen Traditionen berücksichtigt werden. In diesem Punkt folge ich Sylvia Schroll-Machl, einer Vertreterin der Kulturstandardtheorie, nach der sich die heutige »westliche Welt« aus zwei Quellen speist:

dem Judentum einerseits und den antiken griechischen Stadtstaaten andererseits. Aus dem Judentum entwickelte sich das Christentum und das Römische Reich trat in vielerlei Hinsicht das griechische Erbe an. Diese beiden Linien vereinigten sich dann, als das Christentum im Römischen Reich offizielle Religion wurde, seine Mission entfalten konnte und die Kirche sogar später Ideen und Strukturen des zerfallenden Römischen Reichs übernahm. Mentalitätsgeschichtlich brachte das unter anderem folgende Phänomene hervor: Rechtsdenken und Gesetzesmoral, Sachorientierung [...] sowie Individualismus als Betonung des Einzelmenschen [...]. Weiterentwickelt wurden diese Ideen dann in der Renaissance, Reformation und Aufklärung. Dieser Rahmen gilt (trotz seiner aus westlicher Sicht sehr unterschiedlichen Ausformung) in diversen länderspezifischen Varianten im gesamten Westen (Schroll-Machl 2007:87).

## 2.2.3 Studien zum kulturell geprägten Ausdruck von Trauer

### 2.2.3.1 Arabische Länder

Der Tod gilt im Islam als vorbestimmt. Wie Muslim\*innen mit dem Verlust umgehen sollten, hat in der religiösen Literatur viel Aufmerksamkeit erfahren – vor allem in den Hadithen, den tradierten Aussprüchen und Handlungen des Propheten Mohammed, auf die sich Islamgelehrte beziehen. Das Vertrauen in die göttliche Vorsehung gehört zu den zentralen Glaubensvorschriften, wie Hend Yasien-Esmael und Simon Rubin vom *International Bereavement Center* der Universität Haifa betonen. In ihrem Aufsatz *Loss and Bereavement among Israel's Muslims* betonen sie, dass die Akzeptanz der Allmacht Allahs auch den Tod als frohe Heimkehr zu Gott einschließt: „The Qur'an says that all creatures/things come from God and are to return to him, although how they are received will reflect how they lived their lives“ (Rubin/Yasien-Esmael 2004:153). Der Tod stellt die Wiedervereinigung mit Gott und die Befreiung aus einem trügerischen Diesseits dar (vgl. ebd:154). Deshalb wird die lautstarke Beweinung der Toten in der religiösen Lehre strikt verurteilt. Der in Großbritannien lebende Imam Abduljalil Sajid, Vorsitzender des *Muslim Council for Religious and Racial Harmony*, äußert sich zu der als nonkonform abgelehnten Totenklage folgendermaßen:

Wailing refers to mourning in a loud voice and crying in a high pitch, which was prohibited by the Prophet, peace be upon him [...]. Umm ‘Atiyyah<sup>3</sup> reports: “The Messenger of Allah made us pledge that we will not wail over (the dead)” (Bukhari and Muslim)<sup>4</sup>. Al-Bazzar has transmitted, through a sound chain of authorities the report that the Prophet, peace be upon him, said: “Two sounds are accursed in this world and in the hereafter: the sound of wind instruments (to celebrate) good fortune, and of moaning aloud when afflicted with a misfortune” (Sajid 2003: S. 17f).

Empfohlen ist – vor allem in der Öffentlichkeit – eine gefasste, »leise« und kontrollierte Trauer. Doch machen die beiden Autoren darauf aufmerksam, dass sich auch gläubige Muslim\*innen nicht unbedingt an diesen religiösen Vorgaben orientieren. So kommt es etwa bei ethnischen Minderheiten wie den Beduin\*innen Ägyptens zu Abweichungen von der geforderten Norm. Ursache ist die traditionelle Macht der Familienbande, deren Anerkennung durch starke emotionale und ritualisierte Trauerformen bekräftigt wird. Ihre Verbindlichkeit dominiert die den islamischen Vorschriften gemäße Beherrschung der Gefühle: „These deviations frequently reflect significant trends and elements that owe their existence to the continued expression of important and meaningful forces within society“ (Rubin/Yasien-Esmael 2004:155).

Die Historikerin Gerdien Jonker konstatiert in ihrem Essay *The many facets of Islam: Death, dying and disposal between orthodox rule and historical convention* (1997), dass es in muslimischen Ländern zwei tradierte Formen der Trauer gibt: die laute Totenklage sowie die religiös gebilligte Variante, die sich durch eine stoische Haltung ausdrückt (Jonker 1997:154). Hier tritt eine Diskrepanz zwischen den als »ideal« propagierten Normen einer Kultur und dem *real* praktizierten Verhalten auf. Jedoch stellt Jonker die beiden Trauerformen nicht konträr gegenüber, sondern betrachtet sie in ihrer direkten Beziehung zueinander: „[T]here is an inner coherence and link between the two attitudes. The first generally works as a catharsis for the men and women who are witnesses. And it allows for an attitude of serene stoicism to be built upon it“ (ebd:155).

In seinem Artikel *Muslim Ways of Death: Between the Prescribed and the Performed* (2006) beschäftigt sich der Religionswissenschaftler Juan E. Campo mit der Spannung, die sich zwischen der offiziell erwünschten Emotionskontrolle auf der einen Seite und ihrer partiell gebilligten »Entladung« auf der anderen Seite bewegt. Einen Grund dafür liefern zunächst die verschiedenen Glaubensrichtungen. Diese sind in Schiit\*innen und Sunnit\*innen aufgeteilt, die mit ca. 85 Prozent die Mehrheit der Muslim\*innen weltweit darstellen. Die sunnitische Gemeinschaft ist wiederum in die Anhänger\*innen mehrerer Rechtsschulen gegliedert, wie zum Beispiel die im Libanon tonangebenden, gemäßigten Hanafiten oder die als sehr streng geltenden Wahhabiten in Saudi-Arabien (vgl. Kerber 2010:92). Die nationalen und kulturellen Identitäten in den islamisch geprägten Ländern der arabischen Welt üben erheblichen Einfluss auf die lokalen Trauerrituale aus:

To understand Islamic beliefs and practices relating to death, it is necessary to recognize both what is prescribed and what is performed. The prescribed consists of formalized rules governing belief and practice cons-

<sup>3</sup> Weggefährtin des Propheten Mohammed

<sup>4</sup> Das Sahīh al-Buchārī und das Sahīh Muslim zählen zu den zentralen sunnitischen Hadith-Sammlungen, deren Ursprung ins 9. Jahrhundert nach Christus zurückgeht. Diese umfassen Kommentare zur Auslegung des Korans, zu moralisch-ethischen Bestimmungen sowie Fragen des Religionsrechts.

tructed, maintained, and implemented by religious authorities [...]. The performed dimension of religion, on the other hand, tends to be suppler, giving people the freedom not only to express religious and cultural norms, but also to appropriate, contest, adapt, and change them (Campo 2006:149).

Existierende und von Rechtsgelehrten verworfene Trauergesten, die vor allem bei den Zusammenkünften weiblicher Hinterbliebener ausgeführt werden, sind lautes Klagen sowie das Raufen der Haare (vgl. ebd:165). Ferner kommt es zu autoaggressivem Verhalten wie dem Zerreißen der Kleidung – beides Praktiken, die an Traditionen aus vorislamischer Zeit anknüpfen und im Alten Mesopotamien und Alten Ägypten üblich waren. Gleichzeitig zeigen neuere Entwicklungen im urbanen Raum, insbesondere unter Angehörigen der Mittelschicht, Tendenzen zu einem kontrollierten Trauerausdruck:

In recent times, such distinctive traditional local funeral practices appear to be waning - middle-class women living in cities and abroad attempt to exhibit more controlled forms of behavior. In conformity with what is prescribed by religious authorities and influential family members, especially those attracted to revivalist Islamic currents, they moderate their weeping, avoid ostentatious social displays and entertainments, and dress in somber colors during the mourning period (ebd:165).

In beiden Fällen ist die öffentliche Trauer in einen vorgeschriebenen und weitgehend einheitlichen Rahmen gebettet. So führen die islamischen Bestattungsgesetze dreizehn Punkte für eine ordnungsgemäße Beerdigung an. Dazu zählt die Ausrichtung der Toten nach Mekka und die rituelle Waschung durch Verwandte des gleichen Geschlechts (vgl. ebd:161ff). Weitere Regulierungen sieht die *Fiqh* – die mit den religiösen Normen in nahezu allen Lebensbereichen betraute islamische Rechtswissenschaft – auch bei der Art und Dauer der Totentrauer vor:

Grieving is allowed for three days after death – any longer is reprehensible, unless either the corpse or the mourner is not available. [...] A number of grieving rites are explicitly condemned: multiple mourning observances for the same person, slaughtering an animal at home when the corpse is removed or at the cemetery, preparing and serving food to condolers as if it were a feast occasion, visits to the cemetery by women who may cause trouble (*fitna*) or engage in immoral activity, and circumambulating or kissing the tomb (a practice typically performed at shrines). As a general rule, visiting cemeteries must be done in conformity with religious law, with little room allowed for deviation (ebd:163).

Ebenso unterliegt der Leichenzug klaren Regeln. Der Verstorbene ist von vier Männern auf einer Bahre zu schultern, der ausschließlich männliche Prozessionsteilnehmer zum Friedhof folgen sollten: „It is a customary practice (*sunna*) for men to accompany the bier on foot, but it is wrongful (*makruh*) or even forbidden (*haram*) for women to join the procession out of fear that they might cause a public disturbance” (ebd:162). Imam Abduljalil Sajid rechtfertigt die geforderte Abwesenheit von Frauen durch die ihrem Geschlecht zugeschriebene Sensibilität und damit verbundene emotionale »Schwäche«: „Religious law does not allow Muslim women to attend burials [...]. This is as a result of the belief that women are of “faint heart” and will easily break down” (Sajid 2003:11). Diese genderspezifischen Zuschreibungen gründen sich auf streng definierten Rollenbildern, die nicht zuletzt im Angesicht des Todes für Männer und Frauen eine klare Kompetenzverteilung vorsehen:

Men are generally expected to master their emotions, to express their grief in a quiet and controlled manner, and to maintain composure in the face of the reality of loss. These traditional perceptions of the masculine role were fairly widespread in the western world until recent years as well. By contrast, women receive societal legitimacy to express their grief in various ways, although here too with constraints. An example of a constraint would be the prohibition on attending funerals. Nevertheless, women may scream, keen, and their responses are tolerated even when they are unable to quickly return to their societal roles and normal function (Rubin/Yasien-Esmael 2004:157).

Hier tritt ein Misstrauen vor der subversiven Kraft weiblicher Emotionalität zutage: „Some men abhor the women’s reaction to their loss, and try to suppress any overtly expressed emotion by keeping the women apart, or forbidding them to attend the funeral for fear of crying or tumultuous scenes” (Jonker 1997:155). Wird Frauen die Teilnahme aufgrund ihrer verwandtschaftlichen Nähe und besonderen sozialen Stellung doch gewährt, dürfen diese den männlichen Angehörigen nur am Ende des Leichenzugs folgen (vgl. ebd:157f). Während also der offizielle Teil – sprich: Prozession, Totengebete und Begräbnis – in der Hauptverantwortung der Männer liegt, kommt den Frauen die weiblich konnotierte Pflicht der »Trauerarbeit« zu: „Just as the expression of sorrow is seen as women’s duty, the task of mourning the deceased is also carried out by women“ (ebd:160). Dieses kulturhistorisch bedingte Denkschema hat ebenso in westlichen Ländern Tradition.

Der Aufsatz *Bereavement and Loss in two Muslim Communities: Egypt and Bali compared (1988)* gehört zu den spärlichen sozialanthropologischen Quellen, die sich nicht nur mit muslimischen Beisetzungsriten auseinandersetzen, sondern den Ausdruck des Trauerns selbst als kulturelle Praxis in den Blick nehmen. In den Ergebnissen ihrer Feldforschungen untermauert die Autorin Unni Wikan die These, dass Trauerrituale weniger durch die Religion als durch die nationale bzw. lokale Kultur geformt werden. Sie vergleicht Verhaltensmuster einer muslimischen Gemeinde auf Bali mit typischen Reaktionen in ökonomisch benachteiligten Familien der ägyptischen Hauptstadt Kairo und beobachtet, dass die Gemeinschaften trotz derselben Religionszugehörigkeit sehr gegensätzliche Strategien zur Bewältigung von Tod und Trauer entwickelt haben.

Während Balines\*innen Gefühlsausbrüche als Beeinträchtigung der sozialen Harmonie erleben, ist der uneingeschränkte Ausdruck von Trauer in den Armenvierteln Kairos ein Schritt zur Wiederherstellung des psychischen Gleichgewichts: „Unhappiness must find a way out of the body, or it weighs upon the soul (*nafs*) to occasion mental illness (*marad nafsiiyya*) or chronically tired nerves (*‘asab ta ‘bana*)“ (Wikan 1988:458). Offen ausgelebte Trauer ist hier eine Maßnahme zur psychischen Gesundheitspflege und eine Voraussetzung, um anschließend wieder in der Gesellschaft funktionieren zu können (vgl. ebd:459). Dass kollektiv erlebte und durch Musik oder Gesang begleitete Trauer eine starke psychohygienische Wirksamkeit entfaltet, bekräftigt der Therapeut Jorgos Canacakis mit seinen Studien zur rituellen Totenklage: Diese kann „eine Konfrontation und ein Durchleben der Trauer“ anstoßen, die „leib-seelische Erstarrung“ mobilisieren und „eine positive Wirkung durch den kollektiven Beistand“ (Schäfer 2011:178) bieten. Hat eine ägyptische Familie den Tod einer/s Angehörigen zu verkraften, ist expressives Trauern – zumindest in den »unteren« Gesellschaftsschichten Kairos – akzeptiert:

The response of close family members will be of intense heart-rending grieving. They will cry as if pouring their hearts out. Females will scream, yell, beat their breasts, collapse in each other's arms and be quite beyond themselves for days, even weeks on end. Mothers take it hardest. They are expected to – and often do – enter a period of mourning whereby they sit speechless and listless for weeks or even months. (ebd.: 452).

In den ersten Wochen nach dem Todesfall können die Betroffenen mit der Anteilnahme ihres gesamten Umfelds rechnen. Nachbar\*innen, Freund\*innen und Bekannte finden sich im Haus der Familie ein, um ihr Beileid auszudrücken: „[I]n the congested room of mourners they huddle on the floor, draped in the black cloaks fit for the occasion, and rock their bodies back and forth as they reminiscence and wail over the loss of the one recently dead [...]” (ebd.: 453). Wikan beschreibt, dass die Trauernden ermutigt werden, ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen. Der Gemeinschaft kommt hier eine große Bedeutung zu. Durch ihre Präsenz soll sie dazu beitragen, die emotionale Stabilität der Trauernden im Sinne aller wiederherzustellen: „[T]he bereaved [...] grieve in words and gesture amidst wild, uncontrollable sobbing and angry, lamentful shrieks that the visitors both encourage and seek to console” (ebd.:453f).

An dieser Stelle taucht die Frage auf, wie sich diese intensive und kollektiv praktizierte Trauer mit den islamischen Bestimmungen vereinbaren lässt – vor allem, da gerade in wirtschaftlich schwachen sozialen Schichten von einer höheren Religiosität auszugehen ist, wie eine Studie des Meinungsforschungsinstituts Gallup bestätigt<sup>5</sup>. Laut Wikan aber betrachten die Einwohner\*innen Kairo lautes Klagen nicht nur als legitim, sondern auch als soziale Pflicht, die keineswegs im Widerspruch zu ihrer Religion steht:

The world they inhabit [...] partakes crying one's sadness out as the natural, normal, sensible response. Attachment as they conceive it, bespeaks such reactions to loss. Health, as they think of it, likewise renders a 'hydraulic' response a prerequisite for ridding oneself of detrimental emotion. There is no contradiction between acting like this and submitting to God's will. [...]

The impact of Islam on expressions of grief and modes of coping thus appears minimal in that particular cultural conceptions of health, sanity and interpersonal obligation [...]. I shall argue that attachment and loss are amongst the experiences most deeply affected by culture, in that they involve complex configurations of feelings, thoughts and fantasies, besides bodily reactions, that are culturally shaped and constructed (ebd.:459).

Über zwanzig Jahre nach Wikans Feldstudien beleuchtet die Gender-Wissenschaftlerin Sherine Hafez ein ganz anderes Spektrum der Trauerkultur in Ägypten, das mit der Metropole Kairo nicht zuletzt wegen der dort ansässigen Al-Azhar-Universität – eine der bekanntesten theologischen Bildungsinstitutionen – zu den kulturellen Zentren der arabischen Welt gehört. In *An Islam of Her Own (2011)* argumentiert Hafez, dass expressive Trauer in der heutigen ägyptischen Gesellschaft als »unislamisch« gilt. Gerade in den gebildeten Kreisen der Mittel- und Oberschicht – hier ist zu bedenken, dass Teile der Bevölkerung Analphabet\*innen sind – wird der ungehemmte Ausdruck von Gefühlen mit religiö-

---

<sup>5</sup> Die 2009 in 114 Nationen durchgeführte Studie machte einen direkten Zusammenhang zwischen dem sozioökonomischen Status eines Landes und der Religiosität seiner Einwohner\*innen erkennbar: So spielte gerade in den weltweit ärmsten Ländern wie dem Jemen Religion mit über 90 Prozent bei den Befragten eine sehr große Rolle im Gegensatz zu einkommensstarken Ländern wie Schweden, wo der Glaube im Alltag für gerade einmal 17 Prozent der Menschen von Bedeutung war (vgl. Crabtree 2010).



ser Ignoranz und sozialem Fehlverhalten assoziiert (vgl. Hafez 2011:106). Dennoch teilt sie Wikans Ansicht, dass sich die praktizierten Trauerrituale unterscheiden: „Mourning and celebrating death are approached differently in Egypt and vary across socioeconomic classes. In the past two decades, funerals have shifted from a celebration of mourning and loss to a renewal of ties to God and acceptance of his control over people’s lives” (ebd:107).

Insgesamt lässt sich also schließen, dass muslimische Trauerrituale nicht nur in den einzelnen arabischen Ländern, sondern auch lokal in Abhängigkeit von den jeweiligen Milieus variieren. Im Vergleich zu den individualisierten Beisetzungsformen westlicher Länder jedoch stellen die sozialen Rahmenbedingungen persönlicher Trauer durch die islamischen Bestattungsgesetze, wie etwa das Erdbegräbnis des Leichnams innerhalb von 24 Stunden, grenzüberschreitend noch weitgehend gültige Normen dar.

### 2.2.3.2 Westliche Länder

Wie im Islam ist der Tod auch für die christliche Religion ein auf göttlicher Vorsehung beruhendes Ereignis, dem die Gläubigen mit äußerer Fassung begegnen sollten. An dieser Stelle stimmt die christliche Geistestradiation in ihrer ablehnenden Einstellung zu uneingeschränkt ausgelebter Emotionalität mit den Forderungen muslimischer Gelehrter überein. Bereits im neuzeitlichen England gibt es eine Reihe religiöser Traktate, die sogenannte »obsessive« Trauerformen nicht nur als »unsittlich« bezeichnen, sondern als Missachtung von Gottes Recht über Leben und Tod verstehen:

There was a broad consensus among English divines who wrote on the subject that it was unnatural to feel no grief in face of the deaths of loved ones, and indecent to show indifference. But obsessive mourning was equally indecent and invited divine retribution. God softened the hearts of the bereaved to make them more responsive to his purposes. The ideal of temperate sorrow for dead friends, bounded by religious consolations, was expounded in countless tracts and sermons (Houlbrooke 1999:187).

Diese Grundhaltung hat die Emotionsregeln westlicher Gesellschaften – im Englischen von dem Soziologen A.R. Hochschild als *Feeling Rules*<sup>6</sup> bezeichnet – beeinflusst. Heutzutage verlieren christliche Perspektiven allerdings zunehmend an Bedeutung und stellen für die überwiegend säkular geprägte Alltagskultur kaum mehr verbindliche Bestimmungen dar, wie es bei den islamischen Bestattungsgesetzen der Fall ist. Daher spielt die Religion in soziologischen Studien über das Trauerverhalten in westlichen Ländern keine tragende Rolle.

In *Herzliches Beileid: Eine Kulturgeschichte der Trauer* (2006) widmet sich Reiner Sörries den Ausdrucksmodalitäten des Phänomens »Trauer« und ihren Einflussfaktoren. Demnach gibt es zwei Dimensionen von Trauer, für die das Englische eigene Wörter besitzt: „Im Englischen unterscheidet man sachgerecht zwischen *mourning* und *grief*, wobei *mourning* den sozialen und kulturellen As-

---

<sup>6</sup> Damit sind – analog zu Ekmans *display rules* bzw. Averills regulativen Regeln – die soziokulturellen Normen gemeint, die bestimmen, *was* in welchen Situationen *wie* gefühlt und gezeigt werden kann bzw. soll (vgl. Gerhards 1988:171).

pekt der Trauer beschreibt“ (ebd.:11). *Grief* hingegen bezeichnet „die damit verbundene Gefühlswelt“ (ebd.). Unter *mourning* fallen all jene sozial verpflichtenden Verhaltensweisen, die ehemals eine von kollektiv bindenden Ritualen gekennzeichnete Aufgabe waren. *Mourning* im Sinne seiner sozial determinierenden Funktion hat an Verbindlichkeit eingebüßt: „War ehemals die Trauer grundsätzlich verordnet und normiert, so gilt dies heute nur noch eingeschränkt“, etwa bei „offiziellen Anlässen“ oder „Akten der Staatstrauer“ (ebd.). Dementsprechend gibt es keine homogenen Trauer- und Bestattungsnormen mehr.

Die mit dem Terminus *grief* umfasste, psychologische Dimension eines persönlichen Verlusts ist ein Phänomen der Moderne als Folge von ansteigenden Säkularisierungs- und Individualisierungsprozessen:

Trauer ist heute so individuell wie die Menschen selbst, zeitlich unbestimmt und nicht kanalisiert. Darin unterscheidet sich Trauer in unseren Tagen von früheren Zeiten, in denen sie kanalisiert und zeitlich befristet war. Weiterhin ist festzuhalten, dass Trauer heute im Sinne von *grief* psychologisch betrachtet wird und ihre individuellen Verläufe im Vordergrund stehen, während in der Vergangenheit das Trauerverhalten im Sinne von *mourning* als wesentlich angesehen und verallgemeinert wurde (Sörries 2006: 28).

Das Spektrum der Trauerrituale in westlichen Ländern reicht vom Trauerverzicht bis hin zur mediatisierten Massentrauer. Diese medial »angeheizten« Trauerphänomene, bei denen sich die kollektive Anteilnahme auf Nicht-Betroffene und mitunter eine ganze Nation ausweitet, sind ein Ventil, um die im Alltag scheinbar »gezähmte« Sehnsucht nach Emotionalität öffentlich auszuleben:

Trauer ist zwar in einem öffentlichen und kollektiven Rahmen wieder gesellschaftsfähig, doch bedeutet dies längst nicht, dass die individuelle Trauer eines Einzelnen im Lebens- und Berufsalltag akzeptiert wird. Die mit Tausenden anderen öffentlich gelebte Trauer im Falle einer Katastrophe oder beim Tod eines Prominenten erscheint wie ein willkommener Ersatz für die im Privaten obsolete Trauer. Dieses Massenphänomen [...] ist jung und noch kaum erforscht. Worin besteht hier die Trauer, wenn die Trauernden die Toten gar nicht gekannt und im Sinne der Definition eigentlich gar keinen persönlichen Verlust erlitten haben? Trauern sie möglicherweise um den Verlust eines Lebensgefühls, das bis dahin von Sicherheit und Unverletzlichkeit geprägt war? (Sörries 2006:14).

Mit der Diagnose des AIDS-Virus und dem Unglück von Tschernobyl während der 1980er Jahre bröckelte das lange Zeit vorherrschende Vertrauen in die Möglichkeit, den Tod durch den Siegeszug von Medizin und Technik „tatsächlich ausklammern“ (ebd.) zu können. Auch der Glaube an die ökonomische Stabilität und die sicherheitspolitische Unangreifbarkeit westlicher Industriestaaten wurde spätestens durch die Anschläge vom 11. September 2001 sowie die später einsetzende Finanzkrise nachhaltig erschüttert. Vor diesem Hintergrund hat das privat schwindende und als »unzeitgemäß« verdrängte »mourning« die heutige Medienöffentlichkeit (zurück-)erobert: So kamen nach den Attentaten des Amokläufers Anders Breivik allein in der Hauptstadt Oslo hunderte Menschen zusammen, um den öffentlichen Raum in emotionale wie auch symbolische Trauerstätten zu verwandeln, bei denen Blumen, Kerzen und Stofftiere zu ihren Trauerutensilien wurden.

Dass die Produktion hochemotionalisierter Negativ-Nachrichten über Krisen, Konflikte und Gewalt einen absatzstarken Teil des Mediengeschäfts ausmacht, gehört längst zum Common Sense. Ein

relativ neuer Trend ist jedoch eine Berichterstattung, die nicht das Ereignis selbst, sondern die Trauer darüber zum Thema macht, wie die Historiker Peter Jupp und Tony Walter feststellen:

After the initial news of the disaster, grief and the search for causes *become* the news stories. One consequence of this is that the evolving folk response to mass death increasingly relies on media portrayals of other mourners. How do I learn how to behave when there is a tragedy? In part through observing how the media portray other people behaving. The origins of the laying of flowers, or of teddy bears and other mementoes at the scene of an accident are unknown, but it is clear that it became far more widespread after the televising of the mourning for the Hillsborough victims<sup>7</sup> (Jupp/Walter 1999:277).

Diese mediale Allgegenwärtigkeit des Todes sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass er in der täglichen Wahrnehmung kaum sichtbar in Erscheinung tritt. Abseits der medial inszenierten Schauplätze sind Situationen der Trauer durch schwindende „traditionelle Formen des Affektausdrucks“ (Schäfer 2011:41) sowie eine Tendenz zur Vermeidung des Umgangs mit Sterben und dem Tod geprägt – im Unterschied zu den islamischen Bestattungsbräuchen, die eine rituelle Waschung der Verstorbenen vorsehen als auch die Präsenz des in ein Totentuch gehüllten Leichnams während der Trauerfeier.

Diese »Unsichtbarkeit« des Todes lässt sich auf seine wachsende Bürokratisierung und Professionalisierung zurückführen, die im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen des Leichenbestatters als Berufsbild für die logistische Abwicklung der Trauerzeremonie begann. Die sogenannte Tabuisierung des Todes in der westlichen Moderne ist bis heute eine weit verbreitete These. Der französische Historiker Philippe Ariès spricht gar von der „Abschaffung der Trauer“ und einem generellen „Verfall der Trauerbräuche“ (ebd:34) .

In ihrem Buch *Tod und Trauerrituale in der modernen Gesellschaft* (2011) nimmt Julia Schäfer einen abweichenden Standpunkt ein. Laut Schäfer trifft die Verdrängungsthese – die Autorin bevorzugt den Ausdruck „Auslagerung“ bzw. „Enteignung des Todes“ – nur auf bestimmte Bereiche zu: „nämlich die des direkten, alltäglichen Umgangs mit Sterbenden, Toten und Trauernden“ (Schäfer 2011:46). Dazu zählen „mögliche Rituale um den Tod und in der Trauerzeit“ (ebd.). Angesichts der zahlreich erscheinenden Ratgeberbücher und Institutionen für Trauerarbeit sei der Tod aber ein vielbeachtetes Thema, das auch jenseits der medialen Berichterstattung behandelt wird. Daher geht die Soziologin eher von einer „Psychologisierung und Subjektivierung des Todes“ (Schäfer 2011:43) aus, die Ambivalenzen aufweist. So wüssten viele Menschen nicht, „wie sie Trauernden begegnen“ sollen, während zugleich „viele (unausgesprochene) Maßstäbe und Regeln“ (ebd:76) existieren.

Die von Schäfer konstatierte „Unsicherheit“ (ebd:42) im Umgang mit Trauer ist den Veränderungen in der westlichen Bestattungskultur geschuldet: So ist die ehemalige Kompetenzstellung von Kirche und Religion bei Trauerfällen einer „Pluralisierung der Abschiedskulturen“ (ebd:195) gewichen. Darunter fallen auch immer mehr areligiöse Begräbnisse, zum Beispiel Seebestattungen und personalisierte Trauerfeiern, die einige herkömmliche rituelle Bestandteile wie Ansprachen, Kerzen und Blumen als Symbole des Gedenkens oder den klassischen Trauerzug beibehalten (vgl. ebd:138ff).

---

<sup>7</sup> Die Autoren beziehen sich hier auf ein Zuschauerunglück mit fast hundert Toten, das sich am 15. April 1989 im Hillsborough-Stadion in der britischen Stadt Sheffield ereignete.

Im Unterschied zu der starken Betonung einer *kollektiv* gelebten Betroffenheit, wie sie Unni Wilkan für die ägyptische Trauerkultur beschrieben hat, bleibt das größere soziale Umfeld in westlichen Ländern von der Trauer der direkten Angehörigen unberührt:

Ebenso wenig wie eine Totenwache allgemein üblich ist, gibt es noch selbstverständlich Kondolenzbesuche von NachbarInnen. In der Regel erfährt die soziale Umgebung von dem Todesfall indirekt über Dritte (Personen oder Anzeigen) und vermeidet eher den Kontakt zu den Trauernden, anstatt ihn zu suchen. Von einer Rücksichtnahme auf Trauernde durch vorgeschriebene Bräuche (mithilfe von Tätigkeits- und Arbeitsverboten) kann nicht die Rede sein. Im Gegenteil wird [...] die volle Leistungskraft der Betroffenen gesellschaftlich eingefordert (ebd:80).

Die gegenwärtige Gefühlskultur in westlichen Ländern weist eine Vielfalt alternativer Trauer- und Bestattungsformen auf. Gleichzeitig existiert ein hoher Normierungsdruck mit Maßregelungen bezüglich einer gesellschaftlich »wünschenswerten« Äußerung von Emotionen:

Trauer korrespondiert mit Verhaltenserwartungen, die sich auf die innere Befindlichkeit beziehen und gleichzeitig jedoch sozial erlaubte Formen zum Ausdruck von Emotionen in der Öffentlichkeit beinhalten. Dieser normative Komplex besteht auf der einen Seite in der Ausbildung von Gefühlskulturen und der gleichzeitigen Beschränkung des emotionalen Ausdrucks durch die Entwicklung von Schambarrieren. Dem Ausdruck von Trauer als private, persönliche Angelegenheit werden somit im öffentlichen Raum klare Grenzen gesetzt (Schäfer 2011:76).

Insgesamt lässt sich folgern, dass die westliche Trauerkultur von einem fundamentalen Wandel der konventionellen Religiosität gekennzeichnet ist, die mit einer Auflösung verbindlicher Beisetzungsvorgaben und Verhaltensnormen einhergeht. Dabei stellt Trauer tendenziell eine Privatsache dar, deren Ausdruck von einer als sozial »angemessen« geltenden Disziplinierung des eigenen Gefühlshaushalts geprägt ist. Entlädt sich diese öffentlich im Rahmen kollektiver und mediatisierter Anlässe, so unterliegt die Trauer auch hier einer vergleichsweise starken Affektkontrolle.

Die Tatsache, dass Trauer nach wie vor zu den weiblich konnotierten Kulturtätigkeiten zählt, erklärt, warum ihr offener, ungehemmter Ausdruck bei Frauen eher toleriert wird. So richten sich die für westliche Länder charakteristischen Tendenzen zur Normierung und Disziplinierung vor allem an Männer: „European and American adults – especially men – are discouraged from crying in public“ (Shiota/Kalat 2012:67f). Traditionell gelten Frauen als Vermittlerinnen von Leben und Tod, was sich an den von weiblichen Figuren dominierten Trauerdarstellungen in der Kultur- und Mediengeschichte ablesen lässt.

## 2.3 Kulturelle (Bild-)Stereotypen

### 2.3.1 Orientalismus

I have begun with the assumption that the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely *there*, just as the Occident itself is not just *there* either [...]. Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other (Said 1978:4f).

Diese These bildet den Ausgangspunkt in Edward Saids Buch *Orientalism*, mit dem der palästinensische Literaturwissenschaftler Ende der 1970er Jahre die Geburtsstunde der postkolonialen Theorie einläutete. Ein Hauptanliegen der postkolonialen Theorie ist die kritische Auseinandersetzung mit den Folgen des Kolonialismus. Ihr Gegenstand ist die Analyse von Machtstrukturen, die das Verhältnis zwischen den ehemals Kolonisierten und den früheren Kolonialmächten bis heute prägen. Dazu gehören neoimperialistische Hegemonieverhältnisse als auch Möglichkeiten der Emanzipation. Saids Theorie des Orientalismus hinterfragt nicht die Existenz verschiedener kultureller Identitäten in den Ländern, die mit dem »Orient« und dem »Okzident« assoziiert werden: „[I]t would be wrong to conclude that the Orient was *essentially* [...] a creation with no corresponding reality“ (ebd:5). Vielmehr geht es Said um die Demontage tradierter Vorstellungen, die den »Orient«<sup>8</sup> als Projektionsfläche für stereotype Klischees generieren.

Durch ihre hohe Reichweite haben gerade Pressefotos das Potenzial, an der Verbreitung schablonenhafter Bilder über »den Orient« und »den Islam« als vermeintlich homogene Einheiten mitzuwirken. Sie können eine starke suggestive Wirkung entfalten, indem sie die Dargestellten als Träger\*innen kultureller Fremdzuschreibungen inszenieren und an die Gefühlswelt der Rezipient\*innen appellieren.

Im Mittelpunkt orientalistischer Denkweisen steht die Wahrnehmung des »Orients« als in sich geschlossene Einheit, die einem ebenso vereinfacht imaginierten »europäischen Abendland« oder dem »Westen« konfrontativ entgegengesetzt wird (vgl. ebd:186). Diese willentlich geschaffenen, kulturellen Grenzziehungen sind die Voraussetzung für die sprachliche und visuelle Konstruktion des »Orients«, der in öffentlichen Bereichen wie Wissenschaft, Kunst, Literatur oder Medien häufig als traditioneller Antagonist des »Westens« markiert wird.

Eine solche Trennlinie beruht auf klassischen Wir-Sie-Polarisierungen, mit denen sich eine Gemeinschaft von anderen Gruppen absetzt. Was Chantal Mouffe als maßgeblich für das kollektive Mit- und Gegeneinander formuliert, ist auch für die Bestimmung der »orientalen Anderen« gültig: „Das politische Leben [...] zielt auf die Konstruktion eines ‚Wir‘ innerhalb einer vielfältigen und konfliktgeladenen Umgebung. Doch um ein ‚Wir‘ zu konstruieren, muss es von einem ‚Sie‘ unterschieden

---

<sup>8</sup> Der Begriff »Orient« bezieht sich in der Regel auf die „Länder Nordafrikas, Vorder- und Mittelasiens“ (Escher 2005:11), zu denen unter anderem die arabischen Staaten sowie die Türkei, der Iran, Pakistan und Afghanistan zählen.

werden, und das beinhaltet die Errichtung einer Grenze“ (Mouffe:1993). Die Politikwissenschaftlerin wertet sozialen Agonismus durchaus positiv, da er eine treibende Kraft innerhalb von Demokratie und Gesellschaft darstellt. Dies trifft allerdings nur zu, solange die Abgrenzung eines ‚Wir‘ nicht zur kategorischen Ausgrenzung avanciert und das ‚Sie‘ nicht *per se* abgewertet wird.

Eine zeitgenössische Einführung in die dualistische Logik orientalistischer Denkfiguren, die Saids Ausführungen kritisch reflektiert, bieten María Do Mar Castro Varela und Dhawan Nikita. In *Orientalismus und postkoloniale Theorie* (2007) verfolgen sie die Geschichte des Orientalismus von der Kolonialzeit bis ins Mittelalter. Diese kann als ein konstanter Prozess des »Othering« beschrieben werden, in dem sich die Identität des »christlichen Abendlandes« im Gegensatz zum »muslimischen Fremden« etablierte: „Der Okzident stellt sich in der Begriffsfolge des Orientalismus“ in seiner „Abgrenzung vom Orient als aufgeklärt, zivilisiert und emanzipiert dar“ (Varela & Nikita 2007:31) und legitimiert auf diese Weise „selbst gewaltsame territoriale Beherrschungen“ (ebd.) Bis in das 20. Jahrhundert hinein dienten orientalistische Diskurse den hegemonialen, wirtschaftspolitischen Ansprüchen auf die zu Kolonien oder Protektoraten degradierten »orientalischen« Länder.

Ein zentrales Merkmal des Orientalismus ist die postulierte Überlegenheit des Westens gegenüber seinem vermeintlich schwächeren, rückständigen Gegenstück. Dabei kommt es zu einer schematischen Aufteilung in einen »guten« und einen »bösen« Teil (vgl. ebd:33). Der »gute Orient« unterliegt der Exotisierung und wird bisweilen mit visuellen Klischees aus 1001 Nacht überfrachtet. Ähnlich wie der »schwarze« Kontinent Afrika gerät er zu einer fiktiven Idee von sinnlich verführerischer und gleichzeitig chaotischer Ursprünglichkeit, die in imaginativen Sehnsuchtslandschaften schwelgt. Das Spektrum reicht von eng verwinkelten Bazaren voller unbekannter Gewürze und Düfte bis hin zu den tanzenden Haremsfrauen, deren Bildtradition auf die europäische Malerei des 19. Jahrhunderts zurückgeht – eine Epoche, in der die früheren Kolonialmächte, allen voran das Britische Königreich, ihre größte territoriale Ausdehnung erreichten.

Auf der anderen Seite des orientalistischen Vorstellungsspektrums befindet sich der als »gefährlich« dramatisierte, negativ verzerrte, diffamierte »Orient«. Dieser sogenannte »böse Orient« kommt in der Idee des Aggressors und des brutalen, »vorgestrigen« Patriarchen zum Ausdruck: Er ist der muslimische »Eindringling« dessen religiöser Expansionsdrang der Einheit des Westens feindlich gegenübersteht und seine Freiheit, Werte und Ideale gefährdet. In Anlehnung an Said betont der Politikwissenschaftler Thomas Schmidinger, dass ein orientalistisches Selbstverständnis des »Okzidents« als *dem* „Träger von Zivilisation“ den »Orient« zu einem Ort der Exotik und Sexualität einerseits sowie der Bedrohung und Gewalt andererseits reduziert: „Der Harem und das Schwert stehen sozusagen im Mittelpunkt der europäischen Phantasien über den Orient“ (Schmidinger 2009:1). In diese Denktradition lassen sich auch aktuelle Praktiken der Verknüpfung von Islam mit religiösem Fanatismus und Terrorismus einordnen, wobei der ehemals säbelrasselnde Muselman im angstbesetzten Prototyp des vermummten Dschihadisten sein modernes Äquivalent findet.

Wie die genannten Beispiele zeigen, weisen die diskursiv hergestellten Orientbilder eine funktional wechselnde Vergeschlechtlichung des »christlichen Abendlandes« und seines orientalischen Alter Egos auf. Betrachtet man die Verflechtung orientalisierender und sexualisierender Diskurse, so verbinden sich mit der Exotisierung des »guten Orients« »weibliche« Bereiche wie „Haremsschleier,

Bauchtanz, Gastfreundschaft“ und „Küche“ (Attia 2007:11). So ist der »gute Orient« vor allem in der Figur der »orientalischen« Frau personifiziert, die von einem männlich konnotierten und gewalterfüllten »Islam« unterdrückt wird. Der ebenfalls meist männlich personifizierte »Westen« tritt dann als Repräsentant des Fortschritts und progressiver Verfechter universeller Menschen- und Frauenrechte auf den Plan, der längst „das richtige Gleichgewicht gefunden habe und sich nicht weiter legitimieren müsse“ (ebd.).

Hier wird deutlich, dass orientalistische Diskurse nicht zuletzt auch hierarchisierende Genderrollen reproduzieren. Im Rahmen dieser dichotomen Geschlechterkonstruktionen übernimmt der männliche Pol die Eigenschaften »aktiv«, »dominant«, und »überlegen«, während der weibliche Pol zum Beispiel auf Attribute wie »passiv« oder »unterlegen« festgeschrieben ist (vgl. Marx 2007:62). Diesen Aspekt hat Said in seiner weitgehend geschlechtsneutralen Abhandlung kaum berücksichtigt. Von feministischer Seite kam die berechtigte Kritik, dass „den Argumenten von *Orientalism* nur eine Leserin folgen kann, die für die Zeit des Lesens ihr eigenes Geschlecht beiseitelässt (Mills 1994 zit. n. Varela & Dhawan 2007:40). Außerdem bedenkt Saids Konzept des Orientalismus keine Möglichkeiten für potenzielle Gegen-Diskurse:

Konsequenz der Missachtung von Widerstandskonfigurationen gegen den hegemonialen Kolonialismus in *Orientalism* ist eine ungewollte Stabilisierung der Repräsentationen des kolonisierten Subjekts als passiv und zum Widerstand unfähig. Said hat den Kritiker/innen entgegengehalten, dass innerhalb des imperialen Diskurses der Orient kein gleichberechtigter Gesprächspartner Europas gewesen sei, sondern auf die Position des schweigenden *Anderen* reduziert wurde (Varela & Dhawan 2007:39f).

Da sich Said dezidiert auf Foucaults Begriffe und Methoden der Diskursanalyse bezieht, verwundert diese Vernachlässigung von Widerständen. So wenden sich die Schriften des französischen Philosophen gerade *gegen* eine bloße Einteilung in Mächtige und Machtlose, Unterdrücker\*innen und Unterdrückte oder Herrschende und Beherrschte. Dass sich Machtstrukturen untergraben und verändern lassen, hat Foucault mit dem Satz „Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand.“ (Foucault 1984:114) auf den Punkt gebracht. Auch wenn Said später Formen der Opposition gegen orientalistische Muster der Repräsentation einräumte, fand diese nachträgliche Feststellung keinen Weg in sein von „Machtblöcken“ (Varela & Dhawan 2007:40) geprägtes Theoriegebäude.

In seinem gemeinsam mit Ute Gerhard verfassten Aufsatz *Der Orient im Mediendiskurs* (1993) widmet sich der Diskurstheoretiker Jürgen Link der medialen Darstellung des »Fremden« gegenüber dem »Eigenen«, »Vertrauten«. Dabei betont er die Bedeutung von Kollektivsymbolen, die in Konflikten wie dem zweiten Golfkrieg zur Generierung kultureller Feindbilder beitragen:

Als im Januar 1991 die militärische Eskalation am Golf in ihr letztes Stadium trat, war ihr bereits eine Eskalation von Feindbildern in den Medien vorausgegangen [...]. Vorrangig wichtig erscheint uns dabei die Betonung der Bildlichkeit, also der tatsächlich ikonischen und quasi-ikonischen Elemente solcher Phänomene. Häufig vernachlässigt wird nämlich, dass es sich um Bilder im Wortsinne handelt, und zwar um bestimmte Fotos etwa [...] oder suggestive bildliche Formulierungen der Sprache. Wir sprechen von Kollektivsymbo-

len, um solche kollektiv verankerten Bilder als Träger symbolischer Bedeutungen genauer zu kennzeichnen (Gerhard/Link 1993:277)

Gängige Kollektivsymbole bei der Schaffung orientalistischer Feindbilder sind etwa Feuer, Nacht, Schwert, Säbel oder die Wüste. Als Sinnbild eines außersystemischen Chaos verkörpert die Wüste den Verlust der Selbstkontrolle, Orientierung und Ordnung, wodurch sich die mit dem »Orient« assoziierte Region des Nahen und Mittleren Ostens als ein »Ort des Wahnsinns« markieren lässt (vgl. ebd:286f).

Vor dem Hintergrund dieser impliziten Freund-Feind-Konstruktionen vermittelt gerade die negativ aufgeladene Wüstenmetapher sehr anschaulich, dass jedes Kollektivsymbol ideologische Wertungen enthält. Sie beeinflussen die „individuelle Urteilsbildung“ als auch eine „Verfestigung von ‘Wissen’“ (Link 1988 zit. n. Jäger.1999:141). Letztlich beschreibt Links Konzept der Kollektivsymbole, mit denen die als gültig anerkannten Selbst- und Fremdbilder einer Gesellschaft transportiert werden (vgl. ebd:134), zentrale Eigenschaften von Stereotypen.

Nach Walter Lippmann sind Stereotype ein schlichtweg notwendiges und zeitsparendes Werkzeug in der Nachrichtenproduktion. Bereits 1922 hält der amerikanische Journalist in seinem Standardwerk *Die öffentliche Meinung* fest: „Ohne Standardisierung, ohne Stereotypen, ohne Routineurteile, ohne eine ziemlich rücksichtslose Vernachlässigung der Feinheiten stürbe der Redakteur bald an Aufregungen“ (Lippmann 1990:240). Dabei lassen sich Stereotype folgendermaßen definieren:

Ein Stereotyp ist der verbale [und visuelle, Anm. d. V.] Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung. Es hat die logische Form eines Urteils, das in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotionalwertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht. (Quasthoff 1973:28).

In Alltag und Medien übernehmen Stereotype die Aufgabe von Ordnungshilfen. Diese ermöglichen es, zahlreiche Informationen effektiv und schnell zu verarbeiten, indem sie vorstrukturierte Kategorien für die Wahrnehmung von Personen, Gegenständen oder Situationen liefern. Auf kognitiver Ebene dienen sie der Entlastung, da sie komplexe Sachverhalte vereinfachen (vgl. Reich/Spitzner 2009:45). Im Bereich des Sozialen wirken Stereotype durch die Abgrenzung einer meist positiv bewerteten »Eigengruppe« von einer oder mehreren »Fremdgruppen«, mit der sich Einzelne nicht identifizieren können oder wollen, identitätsstiftend.

Das aus der Soziologie stammende Konzept der Eigen- und Fremdgruppe – auch In- und Outgroup genannt – beruht auf den bereits bei Mouffe thematisierten Wir-Sie-Polarisierungen. So definiert sich jeder Mensch nicht zuletzt durch die Zuschreibung von Gruppenzugehörigkeiten, in denen Stereotype als Verständigungsmittel fungieren und Machtverhältnisse zwischen gesellschaftlichen Ingroups sowie Outgroups festigen. Dabei sind Autostereotype, d.h. die Selbstbilder einer Gruppe, von Heterostereotypen zu unterscheiden. Letztere beziehen sich auf pauschalisierte Vorstellungen über eine Outgroup. Es kommt zum Outgroup-Homogenitätseffekt, durch den die Fremdgruppe vergleichsweise weniger detailliert und differenziert betrachtet wird – wenn etwa von »dem Araber« oder »den Musliminnen« die Rede ist. Damit verbunden sind Tendenzen, die jeweilige Fremdgruppe



negativer zu bewerten. Auf diese Weise werden Stereotype zur Basis von kulturellen oder ethnischen Vorurteilen (ebd.:45f).

In der Berichterstattung heben sich visuelle Stereotype von Textstereotypen in mehreren Aspekten ab: Sie können gegenüber dem geschriebenen oder gesprochenen Wort noch schneller und einfacher »gelesen« werden. Zudem sprechen sie als bildliche Träger der Nachricht die Emotionen der Betrachter\*innen direkt und unmittelbar an (vgl. Koch 2009:60). Dadurch gewährleisten sie ein müheloses Erkennen der Kernaussage. Über die Wahrnehmung bekannter und vertrauter Bildmuster lassen sich neue Informationen leichter organisieren sowie nach grob kodierten Merkmalen klassifizieren: „Hierin liegt natürlich die Ökonomie. Denn der Versuch, alle Dinge frisch und im Detail zu sehen statt als Typen und Verallgemeinerungen erschöpft“, was „bei eiligen Angelegenheiten praktisch überhaupt nicht in Frage“ (Lippmann 1990:67) kommt.

Durch den Rückgriff auf phänotypische Merkmale wie Hautfarbe, Nationalität oder Geschlecht sowie bekannte Symbole und räumliche Umfelder weisen Bildstereotypen einen hohen Wiedererkennungswert auf. Im Rahmen ihrer eingängigen und emotional aufgeladenen Inszenierung erregen sie Aufmerksamkeit und animieren zum Lesen. Ihr Einsatz kann als „genuiner Bestandteil fotojournalistischer Routinehandlungen gedeutet werden“ (Koch 2009:60). Dabei sind negativ belegte, visuelle Stereotype häufig an Angstappelle gebunden und in ihrer Wirkung mit Archetypen vergleichbar: Sie lösen oft tiefgreifende und von Urinstinkten geleitete Gefühle aus, die „nicht rational kontrolliert werden können“ (Demarmels 2009:40).

Eine aufschlussreiche Studie zu fotografischen Fremdstereotypen über Geflüchtete und Migrant\*innen liefert der Kommunikationswissenschaftler Ansgar Koch mit *Visuelle Stereotype im öffentlichen Zuwanderungsdiskurs?* (2009). Darin betont er, dass seit den 1990er erste Anzeichen einer differenzierteren Berichterstattung zu beobachten sind, die die Akteur\*innen aktiv als Gesprächspartner\*innen in Szene setzen. Dennoch seien zeitgenössische Redaktionsbeiträge nach wie vor durch eine primär „negativ verzerrte Darstellung“ (ebd.:58) von Migrant\*innen geprägt. Gerade bei Frustrationserfahrungen wie Wirtschaftskrisen besteht laut Koch die kollektive Tendenz, ethnische oder religiöse Fremdgruppen zum »Problemfaktor« zu erklären. Dabei ist vor allem die Inszenierung von Muslim\*innen als kulturellem „>Fremdkörper<“ (ebd.) ein (Bild-)Thema, das in gängigen Debatten über Kopftücher, Burkas und Burkinis zur Anwendung kommt und traditionelle orientalistische Vorstellungsschemata reaktiviert.

Ein dominierendes visuelles Orient- und Islam-Stereotyp sind Fotos von verschleierten Frauen, die sich als „gesichtsloses Symbol für Unfreiheit und als Bedrohung für die Mehrheitsgesellschaft“ (ebd.:71) verstehen lassen. Mitunter haben Bilder dieser Art einen konfrontativen Charakter, wie in einem Artikel des Hamburger Abendblatts mit dem Titel „Studie: Ein Viertel der Muslime in Deutschland lehnt Integration ab“:



Abbildung 5: Foto: picture-alliance/ZB, 2012. Hamburger Abendblatt. Website.

Zur Verdeutlichung dieser vermeintlich mangelnden Integrationsbereitschaft ist eine Gruppe Frauen mit Kopftüchern in anonymer Rückenansicht abgebildet, denen die vertraute, einheimische Kleinfamilie entgegengesetzt wird. Minder- und Mehrheitsgesellschaft prallen aufeinander, wobei „entindividualisierende und exotisierende“ (ebd.) Formen der Darstellung miteinander verknüpft werden – eine Bildpraxis, auf die auch Andrea Hertlein in *Repräsentation und Konstruktion des Fremden in Bildern* (2010) hinweist. Durch stilisierte Kontraste und die Betonung von Symbolen wie den Schleier als ein Merkmal für ethnisch-kulturelle Differenz festigen sich Ideen über die „patriarchalen, kollektiven Gesellschaftsstrukturen“ muslimischer Gemeinschaften, die „noch nicht in der modernen, individuellen, westlichen Welt angekommen“ (Hertlein 2010:162f) zu sein scheinen.

### 2.3.2 Okzidentalismus

Verglichen mit dem lebhaften Interesse am Orientalismus, steckt die Okzidentalismus-Forschung noch am Anfang. Dazu kommt, dass der Begriff des Okzidentalismus nicht einheitlich definiert ist. Gabriele Dietze, Claudia Brunner und Edith Wenzel verstehen ihn im Sinne eines europäischen Neo-Orientalismus:

Wir gehen davon aus, dass sich im Unterschied zur [...] Systemkonkurrenz ›Freiheit versus Sozialismus‹ des Kalten Krieges gegenwärtig eine Verschiebung und Neukonstituierung (west-)europäischer Identitäten herausbildet. Diese bedürfen nach dem Ende der bipolaren Weltordnung [...] eines neuen Gegenübers, um sich selbst in [...] der internationalen Gemeinschaft wiederzuerkennen und bestehende Dominanzansprüche zu sichern oder auszubauen. Wenngleich es sich keinesfalls um ein völlig neues Phänomen handelt und sich zahlreiche historische Kontinuitäten in [...] okzidentalistischen Praktiken zeigen lassen, spitzen sich diese Selbstvergewisserungsprozesse insbesondere seit ›9/11‹ in ihren Projektionen auf einen bedrohlichen ›Orient‹ zu (Dietze/Brunner/Wenzel 2009:11).

In *Kritik des Okzidentalismus* (2009) beschreiben sie aktuelle Prozesse europäischer Identitätsbildung, die erst über eine polarisierende Abgrenzung von den »muslimischen Anderen« Sicherheit gewinnt. Dabei soll die Verwendung des Begriffs Okzidentalismus deutlich machen, dass es sich um binäre Denkschemata von Seiten der »Orientalisierer« und nicht der »Orientalen« selbst handelt (vgl. Dietze 2006 zit. n. Varela & Dhawan 2007:31). Ihre Definition des Okzidentalismus bezieht sich im Sinne des ehemals enger gefassten Begriffs »Okzident« nur auf (West-)Europa und nicht die gesamte westliche Welt<sup>9</sup>. Sie spiegelt den in der wissenschaftlichen Forschung bislang ungleich verteilten Fokus auf das »westlich-abendländische« Subjekt und seinen Blickwinkel wieder, aus dem heraus ein »orientalisiertes Fremdes« kreierte wird:

Many of the studies into Western images of the East tend to criticize these Western images for being Eurocentric. Yet looking at the sheer mass of publications on Western images – when compared to the modest number of studies into non-Western images – we must conclude that also in this field of image studies, there is a certain preference for studying a Western rather than a non-Western actor. Therefore one could argue that the plethora of studies of Western images of the Orient [...] betrays an ironic Eurocentrism (Woltering 2011:3).

Andere Wissenschaftler\*innen beziehen in ihre Definition des Okzidentalismus gerade *nicht*-westliche Perspektiven mit ein, die keineswegs auf den »Orient« beschränkt bleiben. So fasst der Anthropologe James Carrier unter Okzidentalismus ganz allgemein ein Set von stilisierten Bildern über den Westen (Carrier 2003:7) – ein Standpunkt, der auch in der vorliegenden Arbeit eingenommen wird.

Eine höchst kontroverse Publikation zu diesem Thema ist das Buch *Okzidentalismus: Der Westen in den Augen seiner Feinde* (2004). Die Autoren Ian Buruma und Avishai Margalit verbinden mit ihrem Konzept eines »Okzidentalismus des Ostens« nicht bloß (kritische) Außenperspektiven: Vielmehr schlage dem Westen aus verschiedenen Teilen der Welt unverhohlener und blinder Hass entgegen. Diese Form des Okzidentalismus gründe auf dem negativen Bild eines entmenschlichten Westens, der aus einer Masse „seelenloser, dekadenter, geldgieriger, entwurzelter, ungläubiger, gefühlloser Parasiten“ (Buruma/Margalit 2004:18) bestehe. Dabei verorten die zwei Autoren die Geburtsstätte okzidentalischer Positionen im Westen selbst: „Wir sind [...] davon überzeugt, dass der Okzidentalismus ähnlich wie der Kapitalismus, der Marxismus und viele andere moderne »Ismen« in Europa entstanden ist und erst später in andere Teile der Welt transferiert wurde“ (ebd:14). So hätten vor allem Philosoph\*innen wie Hegel, Herder oder Nietzsche und romantische Literat\*innen dem zeitgenössischen Okzidentalismus den Weg bereitet. Diese wandten sich allesamt kritisch gegen die »Entzauberung der Welt«<sup>10</sup> durch eine säkulare, fortschritts- und vernunftbetonte Gesellschaft. Wie unter den europäischen Intellektuellen des späten 18. und 19. Jahrhunderts würden nun auch im Osten

---

<sup>9</sup> Der »Okzident« bezieht sich ursprünglich auf das sogenannte »Abendland« oder die »Alte Welt«, d.h. den christlich-lateinischen Teil Europas im weströmischen Reich ab dem Mittelalter. Inzwischen wird der Begriff auch als Synonym für die »westliche Welt« verwendet.

<sup>10</sup> Der Ausspruch geht auf den Soziologen Max Weber zurück. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer verwendeten ihn später in ihrer *Dialektik der Aufklärung*: „Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt“ (Horkheimer/Adorno 2006:9).

Stimmen laut, die einen urbanen Materialismus, kühlen Rationalismus sowie individualistischen und areligiösen Werteverfall nach »westlich-aufgeklärtem« Vorbild anprangerten.

Laut Buruma und Margalit bildet der Okzidentalismus den ideologischen Nährboden für gewaltbereite, fundamentalistische Islamist\*innen, kann aber praktisch „überall seine Blüten treiben“ und ist „geographisch nicht eindeutig fest[zul]egen“ (ebd:19). Dabei lassen die Autoren in ihrer letztlich einseitigen Analyse außer Acht, dass das Phänomen des Okzidentalismus vielfältiger ist und über die Idee eines durchweg verachtenswerten und zu bekämpfenden, imperialistischen Westens hinausgeht.

Eine differenzierte Definition des Okzidentalismus, die auf darin enthaltene Selbstbilder (Auto-stereotype) und Fremdbilder (Heterostereotype) eingeht, gibt Robbert Woltering:

Occidentalism is both the activity of constructing an image of the West, and the result of this activity (the image itself). Anyone can engage in this activity. In order to distinguish in Western Self-images and non-Western images of the West [...] I would suggest referring to Western Occidentalism as ‘auto-Occidentalism’. I do not presume Occidentalism to have a specific content, be it positive or negative. I do presume it to be stereotypical, in the sense that I presume it to stand in a dialectical relationship with images of the Self [...]. In other words, I seek out images in which the West has taken the place of the typical Other. As is well known, images of the Other will always be connected to the image of one’s Self. Although this means that the image is always a distortion from reality, I will argue that the image is *never* entirely detached from reality. Real experiences of real facts are ingredients for images of Orient, Occident, British or Egyptian alike (Woltering 2011:26f).

In *Occidentalisms in the Arab World: Ideology and Images of the West in the Egyptian Media* (2011) geht der Arabist und Politikwissenschaftler verschiedenen Ausprägungen des Okzidentalismus auf den Grund. Sein breit gefächertes Korpus konzentriert sich mit nicht-fiktionalen Texten aus Ägypten auf ein führendes geistig-kulturelles Zentrum in der arabischen Welt. Sein Materialspektrum umspannt die Publikationen einflussreicher Intellektueller wie des Ökonomen Galal Amin als auch journalistische Quellen, darunter die auflagenstärkste Zeitung Ägyptens *Al-Ahram*.

Im Rahmen seiner Analyse identifiziert Woltering fünf historisch tradierte, stereotype Ideen über die westliche Welt. Für Woltering jedoch verlaufen diese bewusst im Plural angesprochenen Okzidentalismen nicht einspurig in eine negative Richtung – wie dies bei Buruma und Margalit der Fall ist – sondern können ebenso positive Assoziationen beinhalten: eine Feststellung, die auch der Politikwissenschaftler Jochen Hippler teilt, der gegenwärtige Konstruktionen des Westens im Nahen und Mittleren Osten zwischen idealisierenden Phantasien von Wohlstand und Fortschritt auf der einen Seite sowie der imperialistischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedrohung andererseits ansiedelt (vgl. Hippler 1996).

Die erste Form des Okzidentalismus fasst Woltering unter dem Terminus »The Benign West«, ein »bewundernswerter« Westen, der mit Errungenschaften aus Wissenschaft und Technik sowie Demokratie, Gleichheit und Gerechtigkeit verbunden ist: „It is the West where responsible governments uphold both personal freedoms as well as a communal spirit among their well-mannered peoples“ (Woltering 2011:82).

In Opposition dazu steht der sogenannte »Malign West«. Hier wird das Portrait eines antagonistischen Westens gezeichnet, der nach wie vor rücksichtslos nach territorialer Expansion und

Hegemonie strebt. Diese Perspektive ist geprägt von den Erfahrungen aus der Kolonialzeit, als ein Großteil der arabischsprachigen Länder unter europäischer Vorherrschaft stand: „[O]ne may still see the admirable side described above. But that Benign West is [...] a West of double standards. It is the imperialist West, the West as enemy“ (ebd.).

Auf solche janusköpfigen Vorstellungen über den Westen weist auch Shadia Husseini de Araújo hin, deren Forschungsarbeit *Jenseits vom »Kampf der Kulturen«* (2011) Konzeptionen des Eigenen und Fremden in den transnationalen arabischen Printmedien *Al-Hayat*, *Al-Quds al-Arabi* und *Asharq Alawsat* nachgeht. Sie stellt fest, dass der Westen einerseits zum „Vorbild“ deklariert wird, andererseits jedoch ebenso als ein „rassifizierendes, ausbeutendes, marginalisierendes“ sowie „unterwerfendes Subjekt“ (Husseini de Araújo 2011:298) erscheint. Dies sei insbesondere bei zeitgenössischen Artikeln zu politisch-militärischen Interventionen des Westens in Afghanistan, dem Irak oder dem Nahostkonflikt der Fall. Festzuhalten sei außerdem, dass die arabische Welt in beiden Fällen eine dem Westen untergeordnete Rolle einnehme, deren Selbstverständnis noch tief in „koloniale[n] und postkoloniale[n] Verhältnisse[n]“ (vgl. ebd.) verwurzelt sei. Als das »Eigene« werde sie als „›unvereint‹, ›uneinig‹ und ›zersplittert‹“ (ebd.:301) sowie von Krisen gebeutelt dargestellt. Zudem gingen Berichte über die arabische und muslimische Bevölkerung *im* Westen als »den Anderen« von der Überzeugung aus, dass diese zu Bürgern zweiter Klasse degradiert oder sogar gewaltsam ausgegrenzt würden (ebd.:298).

Die zwei eben beschriebenen Okzidentalismen setzen eine prinzipielle Überlegenheit des Westens voraus und sind in der überregionalen arabischen Presse häufig präsent. Nach Woltering stellt jedoch die dritte Form von Okzidentalismus – die Konstruktion eines kollabierenden, schwachen Westens – diese imaginierte Vorrangstellung in Frage. Hier wird ein Westen portraitiert, der sich im Niedergang befindet: „It is the West as a ‚Paper Tiger‘, an image that aims to take away the awe with which the West is often regarded. The Weak West is a comforting image, for it can take away the unpleasant thought that the other is superior to oneself (Woltering 2011:83).

Mit dem Begriff des »Appropriated West« bezeichnet Robbert Woltering den vierten Okzidentalismus. Dabei handelt es sich um einen Westen, der dem »Eigenen« nicht als »das Andere« konfrontativ gegenübersteht, sondern vielmehr in ein positives Selbstbild integriert wird:

[T]his means that the West is presented as being Islamic (or Arabic) in origin [...]. We find it often in topics dealing with Islam and science, where the general conclusion is that all Western science [...] is an outgrowth of medieval Islamic input. Also the commendable aspects of democracy, capitalism and communism may in this vein be claimed as Islamic: Islam simply unites the best aspects of these concepts (ebd.:84).

Der fünfte Okzidentalismus kommt in der Vorstellung des »True West« zum Tragen. Auch wenn in diesem »wahren Westen« negativ konnotierte Eigenschaften enthalten sind, bringt er die Hoffnung zum Ausdruck, dass sich dahinter ein Kern aus positiven Qualitäten verbirgt: „That West behind the façade [...] consists of the appealing writings of French philosophers, constitutionalism, progress and the ideal of democracy and equality. It is the desired West that one would like to see come to fruition“ (ebd.:85).

Woltering und Hussein de Araújo zeigen auf, mit welchen Ideen und Zuschreibungen verschiedene Stereotype über den »Westen« verknüpft sind. Studien über die visuelle Stereotypisierung des Westens in der arabischen Welt gibt es allerdings noch nicht, da die Okzidentalismus-Forschung erst allmählich an Fahrt gewinnt. Demgegenüber finden sich vor dem Hintergrund (neo-)orientalistischer Perspektiven bereits Arbeiten, die sich der visuellen Typisierung von Muslim\*innen als »den Anderen« widmen. Festzuhalten ist, dass stereotype Orientbilder meist auf negativ belastete Symbole – allen voran den Schleier – zurückgreifen und durch visuell-ästhetische Techniken wie starke Kontraste die »Bedrohlichkeit« bzw. »Fremdartigkeit« der »Anderen« herausstellen. Inwiefern sich visuell generierte Fremdbilder in der Darstellung Trauernder niederschlagen und in welchem Verhältnis diese zu den entsprechenden Selbstbildern stehen, ist eine Frage, die bei der späteren Untersuchung meines Analysekorpus berücksichtigt wird.

### 3. Geschichte der Repräsentation von Trauer

#### 3.1 Tod und Trauer in der arabischen Kulturgeschichte

##### 3.1.1 Altmesopotamische Trauerriten

Bilder der Trauer haben eine Jahrtausende alte ikonografische Geschichte. An ihrem Anfang stehen schriftliche Zeugnisse über die Trauerrituale der sumerisch-akkadischen Hochkulturen Mesopotamiens, deren Einflussbereich sich über das Gebiet des heutigen Irak sowie Teile Syriens und des Irans erstreckte. Im Zweistromland zwischen Euphrat und Tigris entwarfen sumerische Verwaltungsbeamte Ende des vierten Jahrtausends v. Chr. erstmals eine Schrift (vgl. Maul 2005a:359). Die sumerische Schrift beruhte auf stilisierten, assoziativen Bildern, die mit der Spitze eines Schilfrohrgriffels in Tontafeln gedrückt wurden (vgl. Casaretto 2007:23). Ausgehend von den Kombinationen dieser ideographischen Bilderschrift entwickelten sich komplexe Zeichenformen, die abstrakte Bedeutungsinhalte darstellen konnten (vgl. ebd:24).

Da die archäologischen Funde in Gräbern keine konkreten Anhaltspunkte liefern, sucht der Alt-orientalist Stefan Maul in der Sprache nach Hinweisen auf die Trauerrituale Mesopotamiens, das bis zur Mitte des dritten Jahrtausends unter der Vormachtstellung der Sumerer stand und anschließend von assyrisch-babylonischen Herrscherhäusern regiert wurde. Mauls Studie über *Altorientalische Trauerriten* (2005) beginnt mit der Konsultation einschlägiger Wörterbücher zum Sumerischen wie auch der akkadischen Sprache, die sich in ihre assyrischen und babylonischen Hauptdialekte aufspaltete: „Das akkadische Wort, das »trauern« bedeutet, lautet *sapādu*. Seine sumerische Entsprechung (*gaba-ra*) lässt sich wörtlich als »auf die Brust schlagen« übersetzen und weist auf einen für den Alten Orient ganz typischen auto-aggressiven Trauergestus“ (Maul 2005a:360) hin. Die sprachliche Verknüpfung des Begriffs *sapādu* mit dem Akt des Brustschlagens legt nahe, dass dieser eine bekannte Geste darstellte. Vermutlich war sie Bestandteil der lauten Totenklage, die das aus dem Sumerischen entlehnte Wort *ikkilum* bezeichnet. Es wurde auch verwendet, um das „Gedrüll“ (ebd.) einer in den Wehen liegenden Kuh zu beschreiben. Noch weitere Begriffe geben über das Trauerverhalten der

Bevölkerung Aufschluss: *Bakkītu* steht im Akkadischen für die „berufsmäßige Weinerin“ (ebd:361), also professionelle Klagefrauen, deren Dienste die Trauerzeremonien begleiten konnten. Vermutlich erschienen die Trauernden in vorsätzlich beschmutzter, ärmlicher Kleidung als äußerem Zeichen ihres Verlusts, auf das sich das akkadische Wort *karru* bezieht. Welche Handlungen am Schauplatz der Trauerriten stattfanden, können nur über den Rückgriff auf literarische Quellen rekonstruiert werden.

Berühmtestes Werk der Epoche ist das Gilgamesch-Epos, dessen Textfragmente ins 18. Jahrhundert v. Chr. zurückgehen. Auf elf Tontafeln erzählt das Epos die Geschichte des Königs Gilgamesch, der mit tyrannischer Hand den Stadtstaat Uruk beherrscht. Um ihm Einhalt zu gebieten, erschafft Göttin Aruru den aus Lehm geformten Krieger Enkidu, der gegen den Despoten Gilgamesch in einen unentschieden endenden Kampf zieht. Aus den Widersachern werden Verbündete und gefeierte Helden. Als Gilgamesch die Liebe der Göttin Ishtar zurückweist, sendet diese einen wütenden Stier auf die Erde, den die Freunde töten. Aus Rache belegt sie die Göttin mit einem Fluch, woraufhin Enkidu an Fieber stirbt. Der König von Uruk ist von tiefer Trauer gezeichnet und begibt sich auf die Suche nach Unsterblichkeit. Obwohl er sein Ziel nicht erreicht, kehrt er als geläuterter und weiser Herrscher von seinen Reisen in die Heimat zurück.

Für das Alte Mesopotamien spielt Gilgamesch in zweifacher Hinsicht eine bedeutende Rolle: Sein Name findet sich auf einer Königsliste, die ihn als den fünften Herrscher der Uruk-Dynastie anführt. Jedoch verwischt die ihm zugeschriebene Regierungszeit von 126 Jahren die Grenzen zwischen Mythos und Geschichte (vgl. Sallaberger 2013:46). Unumstritten ist die Existenz eines Totengottes mit diesem Namen, der im dritten vorchristlichen Jahrtausend im Zweistromland verehrt wurde (vgl. Maul 2005b:17f). Als mythischer Held repräsentiert Gilgamesch die leidvolle Auseinandersetzung des Menschen mit der eigenen Sterblichkeit, als Gott legt er den rituellen Rahmen für den Umgang mit den Toten fest. Die achte Tafel des Gilgamesch-Epos ist den verzweifelten Klagerufen um den geliebten Freund gewidmet:

Ich [...] werde Enkidu, meinen Freund, beweinen,  
wie ein Klageweib werde ich bitterlich klagen! [...]  
Er rauft sich aus, lässt büschelweise fallen sein gelocktes Haar.  
Er reißt vom Leibe sich, er wirft zu Boden all den schönen Schmuck [...]  
Ich werde dich betten auf einem großen Lager [...].  
Des Erdbodens Fürsten werden dir die Füße küssen.  
Ich werde um deinetwillen die Leute von Uruk weinen lassen,  
ich werde sie klagen lassen um dich (Gilg. VIII, 44–64 – ebd:111ff).

Der Schmerz des Gilgamesch äußert sich in lautem Wehgeschrei, Haare raufen sowie dem gewaltsamen Ablegen von teurer Kleidung und Schmuck. Dabei begreift er seinen Verlust nicht als privaten Schicksalsschlag, sondern fordert das ganze Land dazu auf, öffentlich an seiner Trauer teilzuhaben. Doch wie gestalteten die Mesopotamier\*innen innerhalb und außerhalb des Königspalastes – den Abschied von ihren Toten?

Laut Maul können wir von der folgenden rituellen Grundstruktur ausgehen: Nach dem Salben und Schmücken des Leichnams lag dieser im Bett aufgebahrt, an dem sich Angehörige versammelten, um ihn zu betrauern (vgl. Maul 2005a:365). Es folgte ein feierliches Begräbnis, nach dem die

Seele ihre Reise in die Unterwelt antrat. Um den Verstorbenen eine möglichst angenehme Existenz als Totengeist zu sichern, mussten die Hinterbliebenen für ihr Andenken und ihre Pflege sorgen, zu der auch Grabbeigaben als Opfergeschenke für die Wesen der Unterwelt gehörten (vgl. Osten-Sacken 2010:138ff). Die rituelle Beweinung und Bestattung der Toten war Teil einer siebentägigen Trauerzeremonie (vgl. ebd.). Vermutlich dauerte sie aufgrund der bedeutungsträchtigen Symbolkraft der Zahl Sieben eine Woche: Den Sumerern und den „himmelskundigen Assyrern und Babyloniern“ galt die Sieben als „heilige kosmische Zahl“ (Reinhold 2008:7), die sie mit dem Sternbild der Plejaden verbanden. In der neuassyrischen und neubabylonischen Kunst war das Siebengestirn ein Sinnbild der Götter (vgl. ebd:8).

Für die altesopotamische Totenklage sind noch weitere Gesten literarisch belegt: das Bedecken des Hauptes, ein Schütteln des Kopfes und autoaggressive Verhaltensweisen wie das Schlagen oder Zerkratzen von Gesicht, Oberkörper und Schenkeln (vgl. Maul 2005a:361). Diese Akte der Selbstverletzung und Selbsterniedrigung sind Bestandteil von Minderungsriten: „Wer sie vollzieht, gibt damit zum Ausdruck, dass er gebeugt ist, eine Minderung erfahren hat. Ursache dieses Gemindertseins ist der Todesfall bzw. das Unglück, derentwegen die Trauer geübt wird“ (Kutsch 1986:87f). Wie der Theologe Ernst Kutsch in seinen *Schriften zum Altem Testament* nachweist, waren kollektiv praktizierte Minderungsriten nicht nur im altesopotamischen Raum Brauch. Auch die frühe israelitische Gesellschaft kannte rituelle Formen der Beschneidung und Kasteiung sowie vorübergehenden Vernachlässigung des eigenen Körpers während der Trauerzeit. Die Bibelforscherin Ruth Poser deutet diese im Kontext der kulturwissenschaftlichen Trauma-Forschung:

Gefühle werden nicht in Worte gefasst, sondern gewinnen über am Körper sichtbar werdende Handlungen Gestalt. Der Körper kann hierüber zum Bedeutungsträger werden, über den in Phasen, in denen Orientierung und Identität verloren gegangen sind oder drohen, verloren zu gehen, mögliche Sinnverluste und Sinnangebote materialisiert werden. Die Körperinszenierungen [...] machen den Verlust, das Trauma und die Trauer sichtbar und lesbar (Poser 2012:460).

Die Mesopotamier\*innen setzten den Kreislauf von Leben und Tod mit dem natürlichen Wechsel der Jahreszeiten gleich, der aus milden Wintern mit reichen Ernten bestand und von einer langen Dürre in den heißen Sommern abgelöst wurde. Während eines alljährlichen Trauerfests beweinten die Menschen den Tod des Vegetationsgott Dumuzi (sumerisch: Tammuz), der laut der mythischen Erzählung *Ischtars Höllenfahrt* jeden Sommer in die Unterwelt hinabsteigen muss. Er verbüßt hier eine Strafe, die eigentlich seiner Liebhaberin, der himmlischen Liebesgöttin Ishtar, gilt: Ischtars Versuch, ihren Herrschaftsbereich auf die Totenwelt auszuweiten, scheitert, da sie an jedem der sieben Unterweltstore eine Insignie ihrer Macht abgeben muss, darunter ihren Geburtsstein, mit dem sie für die Fruchtbarkeit auf Erden sorgt. Die am Ende völlig machtlose Göttin wird zu ewiger Verbannung in der Unterwelt verurteilt, aus der sie nur entkommen kann, indem sie den Göttern des Jenseits einen Ersatzgefangenen ausliefert. Ihre Wahl fällt auf Dumuzi, der bei ihr in Ungnade gefallen ist, da er während ihrer Abwesenheit „nicht angemessen um sie getrauert“ hat (Maul 2005a:370). Von nun an muss Dumuzi jedes Jahr sechs Monate unter den Toten verweilen.



Das Trauerfest fand am 29ten des Monats Tammuz statt, der im gregorianischen Kalender in die Zeit von Juni und Juli fällt. Kollektiv würdigte man dem Gott mit einem öffentlich aufgeführten Kultdrama. Privat kamen Familien in ihren Häusern zusammen, um an einem für Dumuzi errichteten Sterbelager die Totenklage abzuhalten. An diesem Tag erinnerten sie sich auch der Verwandten im Jenseits sowie der Götter und Dämonen, die ihre Totengeister umgaben. Von den mächtigen Unterweltswesen erbaten die Lebenden Milde und hofften auf ihre Gunst, um lange vom Tod verschont zu bleiben (vgl. Maul 2005a:370f). Dass die rituelle Beweinung des Dumuzi auch im Raum Palästina Brauch war, legt das alttestamentarische Buch des Ezechiel nahe. In seinen Schriften tadelt der Prophet das altisraelitische Volk für seinen Götzenkult, in dem auch dem Gott Tammus gehuldigt wird: „Menschenkind, siehst du, was die Ältesten des Hauses Israel tun in der Finsternis, ein jeder in der Kammer seines Götzenbildes? [...]. Und er führte mich zum Eingang des Tores am Hause des Herrn, [...] und siehe, dort saßen Frauen, die den Tammus beweinten“ (Ez. 8, 12-14).

Im heutigen Iran und Irak lebt die Tradition der kollektiven Klage durch das Aschura-Fest weiter, mit dem die schiitischen Muslim\*innen ihren Märtyrer Husain ehren, der Anspruch auf das Amt des Kalifen erhob und 680 n. Chr. im Streit um die Nachfolge Mohammeds von den überlegenen Truppen der Omajjaden-Dynastie getötet wurde. Die ersten zehn Tage im Monat Muharram, mit dem der islamische Kalender beginnt, gelten unter Schiiten als offizielle Trauerperiode. Während dieser Zeit gedenken sie dem Tod des Husain und Mitgliedern seiner Familie in Gesängen, Rezitationen, Bußritualen und zum Teil sogar dramatisch inszenierten Passionsspielen. Wie der Gott Dumuzi wird nun Husain, durch eine Schilfpuppe verkörpert, auf einem Totenbett aufgebahrt und von der schiitischen Gemeinschaft kollektiv beweint (vgl. Maul. 2005a:368).

### 3.1.2 Trauerdarstellungen im Alten Ägypten

Im Reich der ägyptischen Pharaonen war der Glaube an ein Jenseits von so zentraler Bedeutung, dass sich die Menschen schon zu Lebzeiten darauf vorbereiteten. Der Tod nahm in der Alltagskultur einen „ungewöhnlich breiten Raum“ (Assmann 2005:307) ein. Für das Verständnis der Trauerrituale dieser Zeit ist es unumgänglich, die religiösen Vorstellungen zu skizzieren, die mit dem Tod verbunden waren:

Bilder und Riten gehören zusammen. Bilder überwinden die lähmende, traumatisierende Wirkung des Todes und machen den Tod in gewisser Weise behandelbar. Ohne solche Figurationen des Todes wäre kein Handeln möglich. Was dieses Behandeln des Todes angeht, unterscheidet man Trauerriten und Totenriten. Die einen konzentrieren sich auf die Hinterbliebenen, die anderen auf den Toten oder die Tote selbst. Beide verlaufen in drei Phasen, die man als Trennung, Umwandlung und Wiederangliederung unterscheidet (Assmann 2006:19).

Die wichtigste Gestalt des Totenkults war Osiris, der als Gott der Unterwelt den Zyklus von Sterben und Wiedergeburt verkörperte. Sein Mythos beginnt mit der Ermordung des Gottes durch seinen machthungrigen Bruder Seth. Dieser zerstückelt den Leichnam und wirft seine Überreste in den Nil.

Gemeinsam mit ihrer Schwester Nephthys sucht die Göttin Isis den Leichnam ihres Gatten, um ihn beweinen zu können. Die Totenklage der Frauen holt Osiris soweit ins Leben zurück, dass er in der Lage ist, mit Isis den Himmelsgott Horus zu zeugen, der den Vater rächt und in seiner Nachfolge den Thron des Pharaos besteigt (vgl. Assmann 2005:311).

Dass die Göttin Isis ein Objekt reger kultischer Verehrung war, bezeugen zahlreiche Figurinen und Wandbilder, auf denen sie als Mutter mit ihrem Knaben Horus auf dem Schoß zu sehen ist.



Abbildung 6: Isis mit dem Horuskind, Bronzestatue aus Ägypten (664-332 v. Chr.).

Durch die ägyptischen Handelsbeziehungen verbreitete sich der um Isis entstandene Mysterienkult ab dem ersten vorchristlichen Jahrhundert auch im Römischen Reich und gewann trotz staatlicher Verbote – unter anderem durch Kaiser Octavian – zahlreiche Anhänger:

Die um ihren Gemahl trauernde, ihr Kind fürsorglich liebende Isis, die zeigte, wie man Schmerz in Freude verwandeln konnte, bot vielen Römern eine emotionale Projektionsfläche. Isis war ein Wesen, das man leichter als die römischen Staatsgötter um persönliche Hilfe anflehen konnte. Vor allem Frauen begeisterten sich für den Isiskult – oft zum Missfallen ihrer Männer (Pötzl 2012).

Von Rom aus fand die ägyptische Göttin Eingang in den abendländischen Bilderkanon, indem sie während der Zeit des „aufstrebenden Christentums mit Maria zu einer neuen Gottesmutter verschmolz“ (ebd.). Die Passionsgeschichte des von Isis betraurten Osiris bildet den Hintergrund für die aufwendigen Mumifizierungsriten der Ägypter:

Die Umwandlung des Leichnams in eine Mumie ist eine echte rituelle Verwandlung, denn die ägyptische Mumie ist viel mehr als lediglich der präparierte, haltbar gemachte Leichnam. Sie ist ein Abbild des Gottes Osiris und damit selbst zu Osiris [...] geworden, einem *sacrum*, einem Gegenstand oder besser Wesen von allerhöchster Heiligkeit. Mit dem Ritual der Einbalsamierung ist der Tote in seine Ewigkeitsgestalt überführt worden (Assmann 2005:309).

Nach der Übergabe des Leichnams an fachkundige Tempelpriester setzte der siebzig Tage währende Umwandlungsprozess ein, der für die Hinterbliebenen auch Anfang und Ende einer festgelegten Trauerperiode markierte. Wie im Alten Mesopotamien begegnet uns hier erneut die mit dem Göttlichen verbundene Zahl Sieben.

Die Maßnahmen zur Konservierung sollten den Leichnam für das Leben im Jenseits erwecken. Begleitet von Gebeten und Gesängen des Vorlesepriesters wurden den Toten alle inneren Organe und das Gehirn entnommen. Das Herz jedoch verblieb in dem mit Ölen, Gewürzen und aromatischen Stoffen behandelten Körper. Anschließend stopften die Priester die Körperhülle mit Sägespänen aus und umwickelten sie mit Leinenbinden. Während der Einbalsamierung übernahm der Vorlesepriester die Rollen der Isis und Nephthys, indem er ihre Klagerufe aus einer Papyrusrolle vortrug. Die letzten drei Tage der Trauerzeit wurde der Leichnam in der Balsamierungshalle für eine zeremonielle Beweiningung durch berufsmäßige Klagefrauen aufgebahrt (vgl. El-Shohoumi 2004:132f).

In der Tempelanlage von Dendera nahe Luxor ist ein Abbild der trauernden Schwestern Isis und Nephthys erhalten:



Abbildung 7: Die Schwestern Isis und Nephthys beklagen ihren toten Bruder Osiris.

Osiris, dessen Leichnam als Zeichen seiner königlichen Macht auf dem langgestreckten Rücken eines Löwen ruht, nimmt hier den Mittelpunkt ein. Über dem leblosen Körper des Osiris schwebt sein Sohn, der Himmelsgott Horus, in Gestalt eines Falken. Zu beiden Seiten des Leichnams knien die Göttinnen auf einem Sockel. Isis ist am Fuß- und Nephthys am Kopfende des Toten. Die Trauerhaltung der Isis spiegelt die Pose ihrer Schwester exakt wieder. Beide Frauen haben eine Hand auf dem Oberschenkel abgelegt und führen die andere zum Kopf. Einziges Merkmal zur Unterscheidung ist die Bedeckung des Hauptes, die bei Isis aus einem Thron besteht. Ihre Schwester hingegen trägt die Hieroglyphen ihres Namens auf dem Kopf.

Als Totenwächterinnen verkörperten Isis und Nephthys ein Vorbild für alle weiblichen Angehörigen und insbesondere Ehefrauen, denen eine zentrale Stellung im Prozess der Trauer zukam: „Die Totenklagen in den Grabinschriften sind immer Klagen der Witwe [...]. Natürlich wird auch von

Männern Trauer erwartet, aber [...] diese Trauer äußert sich offenbar nicht in solchen wortreichen Klagen“ (Assmann 2005:314).

Welche Reaktionen der Verlust eines Verwandten bei den Familien auslöste, schildert der griechische Historiker Herodot, der Ägypten im 5. Jahrhundert v. Chr. bereiste:

Wenn in einem Haus ein angesehener Hausgenosse stirbt, bestreichen sich sämtliche weiblichen Hausbewohner den Kopf oder auch das Gesicht mit Kot, lassen die Leiche im Haus liegen und laufen mit entblößter Brust, sich schlagend, durch die Stadt; alle weiblichen Verwandten schließen sich ihnen an. Auch die Männer schlagen sich und haben ihr Gewand unter der Brust festgebunden (Historien II, § 85 zit. n. Kucharek 2005:345f).

Wie die Mesopotamier\*innen bedienten sie sich Gesten der Selbstminderung, um das Trauma des Todes sichtbar zu machen.

Auf den ersten Blick scheint das Ausdrucksrepertoire altägyptischer Trauergesten nur auf drastische Formen beschränkt zu sein. Betrachtet man jedoch die wenigen Szenen, die aus dem privaten Umfeld nach dem Tod eines Angehörigen überliefert sind, entsteht ein differenzierteres Bild. Im Grab des Ankhmahor existiert ein Wandrelief, das eine Hausgemeinschaft vor dem Abtransport des Verstorbenen zeigt:



Abbildung 8: Trauernde altägyptische Hausgemeinschaft.

Die Darstellung der Hinterbliebenen wird hier streng nach Geschlechtern getrennt. Die obere Reihe ist den Männern vorbehalten, deren Geschlecht deutlich an den kürzeren Haarschöpfen, ihrem freien Oberkörper und den gegurteten Beinkleidern abzulesen ist. Die Frauen wiederum nehmen den unteren Teil des Reliefs an. Sie tragen wesentlich längere Gewänder und ihr Haar reicht weit über die Schultern.

Ein Großteil der Abgebildeten nimmt expressive Posen ein. Wie es für die altägyptische Kunst typisch ist, sind die Köpfe der Figuren im Profil zu sehen, wobei die Mimik nicht zu erkennen ist. Allein die Körperhaltung und die Gesten der Akteur\*innen zeigen an, dass es sich um Trauernde handelt. Während der Leichnam abgeholt wird, reagieren die Angehörigen mit heftigen Klagegebärden. Teils stehend, teils hockend raufen sie sich mit beiden Händen die Haare, schlagen den eigenen Kopf oder führen weit in den Raum greifende Armbewegungen aus, die von Person zu Person variieren.

Mal haben sie die Arme weit ausgebreitet, mal heben sie beide oder auch nur eine Hand als Zeichen ihrer Verzweiflung in die Höhe. Eine Frau im rechten unteren Teil des Bildes hat sich auf die Erde geworfen und sucht bei ihren Begleiterinnen Halt. Inmitten dieser Gesellschaft befindet sich eine Figur, deren in sich selbst versunkene Trauerhaltung unter den nach außen gerichteten Gebärden der anderen heraussticht.



Abbildung 9: Bildausschnitt: Kauernde Trauerfigur.

Auf dem Boden kauernd hat sie die Beine dicht an die Brust gezogen und umschlingt mit den Armen ihren Oberkörper. Damit bildet sie einen stillen Kontrast zu der sie visuell übertönenden Umgebung. Auffällig sind auch die Figurengruppen, die sich schutzsuchend gegenseitig stützen. In der unteren Reihe haben sich zwei Klagefrauen auf dem Boden niedergelassen. Sie halten einander in den Armen, während sich eine Dritte tröstend zu ihnen hinunterbeugt. Links davon stehen zwei weitere Frauen, die sich ebenfalls eng umarmen. Allerdings durchbrechen ihre nach oben gestreckten Hände die Ruhe der Umarmungspose.

Eine derart intime, familiäre Trauerszene vor der Einbalsamierung geben die Bildfunde äußerst spärlich preis: „Wir verdanken es der ausgeprägten Neigung der Amarnareligion zu diesseitigen Inhalten, wenn wir etwa tausend Jahre später noch einmal und sogar noch unmittelbarer Einblick in die Reaktion auf einen Todesfall nehmen können“ (Kucharek 2005:347). Die Amarnazeit markiert eine radikale historische Zäsur und geht auf eine Reform des Pharaos Echnaton zurück. Dieser erklärte im Jahr 1350 v. Chr. den in Gestalt einer Sonnenscheibe verehrten Aton zum einzigen Gott und schuf eine der ersten monotheistischen Religionen der Geschichte. Ihren Stifter konnte sie jedoch nicht überdauern, da nach dem Tod des Echnaton die Heiligtümer seiner Hauptstadt Amarna zerstört wurden und die Ägypter\*innen zu ihrem alten Götterpantheon zurückkehrten (vgl. Sternberg-El Hatabi 2006:45). Dennoch sind einige Stätten des alten Amarna erhalten, darunter ein Königsgrab mit einem Relief, das die Beweinung einer jungen Prinzessin zeigt:

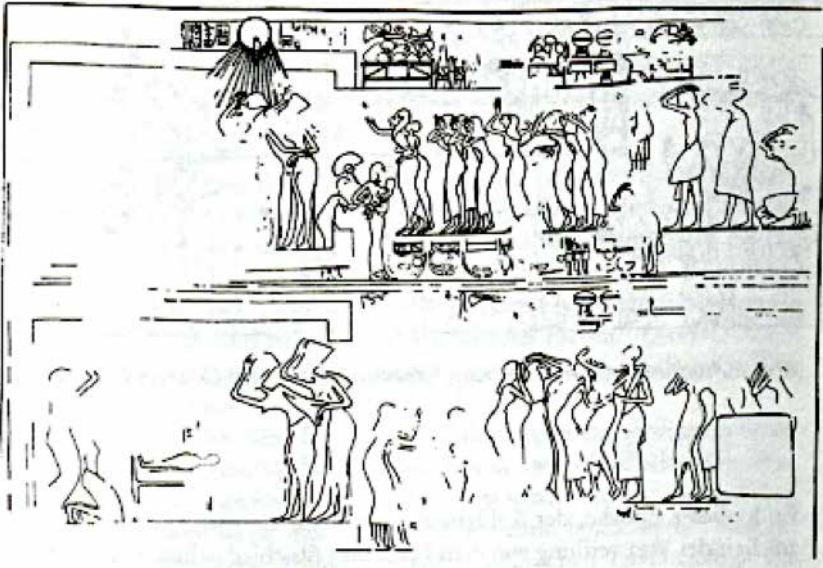


Abbildung 10: Trauer um zwei Prinzessinnen im Königsgrab von Amarna.

In zwei sehr ähnlich gestalteten Bildregistern ist links ein durch Grundrisslinien angedeuteter Raum zu sehen. Nur im unteren Register ist noch das Bett zu erkennen, auf dem eine kleine Gestalt ruht. Das anhand der hohen Kronen leicht zu identifizierende Königspaar Echnaton und Nofretete beugt sich in typischem Klagegestus über das Bett. Außerhalb des Raumes trauern die Höflinge und Hofdamen. Wie schon bei den Darstellungen aus dem Alten Reich fällt auch hier der enge Körperkontakt der Trauernden auf: König und Königin halten sich an den Armen, die Frauen und Männer der Entourage umschlingen und stützen sich gegenseitig. In dieser Suche nach tröstender Zuwendung liegt übrigens ein auffälliger Unterschied zu den sehr viel häufigeren Abbildungen der Klage beim Begräbnis (Kucharek 2005:347f).

Die Seltenheit privater Episoden des Abschieds weist darauf hin, dass ihr offizielles Gegenstück, nämlich die formalisierte Totenklage, für das kollektive Gedächtnis der Ägypter\*innen einen weitaus höheren Stellenwert besaß.

Den ersten formellen Anlass für öffentliche Trauerbekundungen bot die Überführung des Leichnams in die Balsamierungshalle, die – abgetrennt von der Welt der Lebenden am Ostufer – auf der westlichen Seite des Nils in der Totenstadt lag (vgl. Assmann 2003:395). Die Überfahrt fand in zwei Booten statt. Eines der Schiffe transportierte die lauthals klagende Trauergemeinde, dem eine Barke mit dem Leichnam im Schlepptau folgte. Nach Abschluss der 70tägigen Totenriten kam nun der zweite große Moment des demonstrativen Abschieds, bei dem die Mumie in einer feierlichen Prozession zum Grab geleitet wurde. Dieser Leichenzug markierte sowohl den Höhepunkt als auch das Ende einer ostentativen Trauerperiode.

Ein Wandrelief in der Grabkammer des Königs Amenemope vermittelt eine lebhaftere Vorstellung der am Leichenzug teilnehmenden Trauergesellschaft.

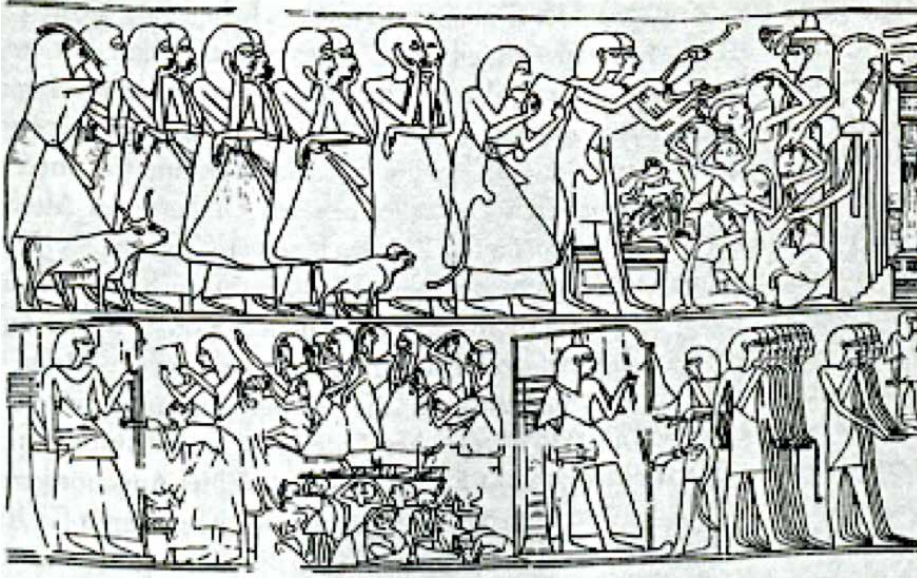


Abbildung 11: Klage beim Begräbnis des Priesters Amenemope.

Es zeigt mehrere dicht gedrängte Gruppen von Frauen *und* Männern, die „heftig gestikulierend weinen“ (Kucharek 2005:348) und ihre Köpfe zum Teil weit in den Nacken geworfen haben. Im Vergleich dazu nehmen die etwas größer abgebildeten Akteur\*innen der oberen Reihe – mit Ausnahme einer Klagefrau am linken Bildrand – eine gemäßigte Trauerhaltung ein. Sie haben einen Arm über dem Bauch verschränkt und ihren Kopf auf der Handfläche des anderen abgestützt.

Auffallend ist, dass trotz der bewegten Dichte der Komposition, die durch die räumliche Nähe der Körper verstärkt wird, jede der Figuren für sich allein zu trauern scheint. Während Szenen im häuslichen Umfeld der Verstorbenen einen engen Körperkontakt der Hinterbliebenen aufweisen, lässt die offizielle Totenbeweinung offensichtlich keine direkte „physische Bezugnahme“ (ebd.) zu. Dieser Unterschied in den Konventionen verdeutlicht, dass die offizielle Totenklage kein Ausdruck eines persönlichen Verlusts und der damit verbundenen Hinwendung nach Trost war, sondern eine gesellschaftliche Pflicht repräsentierte. Dabei weist diese Parallelen zu den öffentlichen Leichenumzügen der muslimischen und christlich-koptischen Bevölkerung im heutigen Ägypten auf. Die Grabprozessionen können große Menschenmengen umfassen. Für gewöhnlich treten die Angehörigen in nach Geschlechtern getrennten Gruppen auf. Die Frauen, manchmal von professionellen Klagefrauen angeführt, schließen das Geleit ab. An der Spitze des Zuges steht der koptische Priester mit Messdienern sowie einem sakralen Sänger (*.arīf*) oder der muslimische Koranleser (*fuqahā*) und gemietete Totenkläger (*afandīya*):

Analog zum ägyptischen Ritualpriester *hrj-ḥb* haben der koptische Priester und der *.arīf* bzw. der muslimische *faqīh* die Aufgabe, religiöse Texte, Bibel- und Koranstellen während der Prozession und vor dem Grab zu rezitieren. Ferner räuchern die Betreffenden den Weg und den Grabeingang. Der Räucherungsakt erfüllt den Zweck einer Reinigung, indem der Prozessionsweg von bösen Einflüssen befreit wird [...] Hervorzuheben sind die in drei Gruppen auftretenden trauernden Männer, die *afandīya*. In ihnen sind die drei Funktionen vereint, die im altägyptischen Begräbniszug als Kulthandlungen im Vordergrund stehen [...]. In den „Koranträgern“ spiegeln sich die Vorlesepriester mit dem Ritualbuch, in den „Weihrauchträgern“ und

„Getränkesspendern“ die Handlungen des vor oder bei der Bahre schreitenden, räuchernden [...] Priesters (El-Shohoumi 2004:153f).

Am rituellen Ablauf zeitgenössischer ägyptischer Leichenzüge mit ihren festgelegten Funktionen lässt sich ablesen, dass sowohl die muslimische Bevölkerung als auch die koptische Minderheit viele Elemente der alten Bräuche absorbiert und in ihre eigenen religiösen Praktiken integriert haben, zu der die Tradition einer kollektiven Trauerkultur gehört.

### 3.1.3 Bilder und Bilderverbot in der islamischen Kunst

Im 6. Jahrhundert n. Chr. gelang es dem Propheten Mohammed die teils verfeindeten Stämme der Arabischen Halbinsel unter dem Banner einer neuen Religion zu vereinen. Bis dahin waren ihre Bewohner\*innen einem polytheistischen Kult der Himmelskörper gefolgt (vgl. Ortog 2006:58). Als Mohammed 632 n. Chr. starb, war der Islam auf der arabischen Halbinsel fest etabliert. Von hier aus verbreitete sich die Religion innerhalb weniger Jahrzehnte mit beeindruckender Dynamik, bis ihr Einfluss vom pakistanischen Indus-Tal über Nordafrika mit der ehemals oströmischen Provinz Ägypten bis zu den spanischen Pyrenäen reichte:

Die sensationelle Geschwindigkeit der arabischen Expansion hat verschiedene Gründe. Zunächst einmal stoßen die islamischen Truppen auf keinen nennenswerten Widerstand an den Grenzen, weil diese kaum befestigt sind. Da das arabische Kernland bislang ein Gebiet zerstrittener, unbedeutender Stämme war, hielt vor allem Byzanz eine starke Sicherung seiner Grenzen in dieser Richtung nicht für notwendig. Hinzu kommt, dass viele Völker die Araber nicht als Invasoren, sondern als Befreier vom byzantinischen Joch begrüßen (Wienecke-Janž 2008:20f).

Identitätsstiftend für die frühen Muslim\*innen war ihr Glaube und das Arabische als die heilige Sprache des Korans. (vgl. Ettinghausen 1979:11). Das mittelalterliche arabische Imperium war ein Schmelztiegel verschiedenster Ethnien, darunter Berber, Türken und Perser, deren kulturelles Erbe in die aufblühende Kunst einfluss. Tonangebend waren dekorative Elemente für die Glas- und Steinmosaiken in den Palästen und Moscheen. Es entwickelte sich eine symbolische Formensprache, die zu einem typischen Merkmal islamischer Kunst avancierte, deren Formelhaftigkeit die abstrakten Gesetzmäßigkeiten der göttlichen Schöpfung wiedergeben sollte:

Allah offenbart sich im Worte des Korans, in der heiligen Schrift. Das ideelle Wesen des Göttlichen ist nach islamischem Glauben bildlich nicht erfassbar, und die Sinnenwelt, die von der göttlichen Wahrheit durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt wird, ist bloßer Schein und der Darstellung nicht wert. Daher bleiben Gott und die Wirklichkeit, die beiden voneinander nicht zu trennenden Grundthemen der christlich-abendländischen Malerei, der islamischen Bildkunst durchaus fremd (Ipsiroğlu 1972:9).

Im Koran selbst spricht sich der Prophet nicht direkt für ein Bilderverbot aus. Einer der Koranverse, der in theologischen Kommentaren des achten und neunten Jahrhunderts zur Klärung des »Bilderproblems« herangezogen wurde, lautet: „O die ihr glaubt! Wein und Glücksspiel und Götzenbilder und



Lospfeile sind ein Gräuel, ein Werk Satans. So meidet sie allesamt, auf dass ihr Erfolg habt“ (Sure 5, V.90).

Das aus einzelnen Koranversen abgeleitete Verbot ist als Reaktion auf Praktiken der Götzenanbetung im vorislamischen Heidentum zu verstehen – ein Thema, das auch in der orthodoxen Kirche des oströmischen Reichs diskutiert wurde. Der Byzantinische Bilderstreit ging zugunsten der – von Ikonoklasten als »blasphemisch« bekämpften – Verehrung christlicher Heiligenbilder aus. Die islamischen Kleriker hingegen kamen zu dem Urteil, dass das Potenzial kreativer Schöpfungen nur Gott vorbehalten sein sollte:

Der Ablehnung des Götzendienstes im Koran kommt daher, wie im Alten Testament, die Bedeutung eines absoluten Bilderverbots zu, und in diesem Sinne wurden auch die bezeichnenden Aussprüche der heiligen Schrift gegen die Idolatrie in der im 9. Jahrhundert kodifizierten Hadith-Literatur, die die überlieferten Worte und Handlungen des Propheten sammelt, verstanden (Ipsiroğlu 1972:22).

Da die Hadith-Literatur im strengen Sinne keine figürliche Ikonografie billigte, wandten sich muslimische Künstler\*innen bevorzugt ornamentalen und geometrischen Motiven zu. Gleichzeitig rückten sie die Sprache der Korantexte ins Zentrum ihres Schaffens. Die islamische Kalligrafie spiegelt die herausragende Bedeutung der arabischen Schrift wieder. Dennoch konnte sich das Bilderverbot nicht vollständig durchsetzen.

Dass es immer wieder umgangen wurde, zeigt sich etwa in den Miniaturmalereien der mittelalterlichen Buchkunst. Die Lehrbücher dieser Epoche sind nicht nur Zeugnisse der florierenden Wissenschaft, sondern enthalten auch Figurendarstellungen (vgl. Ipsiroğlu 1972:36). Ebenso finden sich Bilder von Tieren oder Menschen in einigen dichterischen Arbeiten und den Werken der »As-Sīran-Nabawīya«, einer literarischen Gattung der islamischen Historiografie, die sich dem Leben des Propheten widmet. Eine berühmte Mohammed-Biografie dieser sogenannten *Sira*-Literatur ist das 1388 verfasste türkische Propheten-Epos *Siyer-un-Nebi*. Zur Zeit seiner Entstehung waren die türkischen Sultane die entscheidenden Machthaber in Kleinasien, Nordafrika sowie dem Nahen Osten und behielten bis zum Zerfall des Osmanischen Reichs im Jahr 1922 die Oberhand.

Ende des 16. Jahrhunderts gab Sultan Murad III. eine aufwendig illustrierte Abschrift des *Siyer-un-Nebi* in Auftrag. Sie enthält eine Miniaturmalerei, die eine Trauerszene an Mohammeds Totenbett zeigt:



Abbildung 12: Der Tod des Mohammed, 1594.

Im Mittelpunkt des Bildes liegt der Verstorbene, dessen Gesicht nicht zu sehen ist. Während es auf anderen Abbildungen des Religionsgründers hinter einem weißen Schleier verborgen bleibt, wird es hier nicht nur verhüllt, sondern durch den über Mohammed gebeugten Abū Bakr verdeckt. Abū Bakr, seinerzeit enger Vertrauter und Schwiegervater Mohammeds, kniet vor dem Totenlager. Er hat den Kopf des Toten auf seine ausgestreckten Hände gebettet, legt sich tief über den Leichnam und scheint seine Wange an Mohammeds Gesicht zu schmiegen:

Fatima, the daughter of the Prophet, is shown standing in a dark red robe whose color symbolizes a bleeding heart. Her head is surrounded with a halo. Fatima, who was to write an elegy for her father and soon thereafter to die of grief for him, wipes her tears away with a handkerchief while, with her other hand she indicates the dead Prophet.

In the background is shown Ali, the husband of Fatima, mourning over his lost friend. The two children of Ali and Fatima, the future martyrs Hasan and Husein, kneel in the foreground, the one weeping and the other pounding his face in grief. Like Muhammed, whom he resembled, the one wears a green coat; the other, who resembled Ali, is clothed in the same deep shade of blue. Both wear flaming halos.

The walls of the room are divided in Turkish style into panels of different hues, in this case violet, blue and purple. A design of swords and arrows framed in stars and other geometric shapes covers the walls and appears to express, in the confusion and irregularity of its lines, the piercing sorrow of those whom death has separated from Muhammed. On the windowpanes are patterns suggesting tears (Esin 1965:90).

Auch wenn Mohammed als Überbringer der Botschaft Allahs die zentrale Figur des Islam darstellt, ist er für die Gläubigen ein gewöhnlicher Mensch ohne übernatürliche Fähigkeiten und wird nicht wie

Jesus Christus zum fleischgewordenen Gott stilisiert. Dementsprechend entwickelte sich im Islam keine vergleichbare Ikonografie über das Leben des Religionsgründers, wie sie für das Christentum charakteristisch ist:

Eine derartige Ikonographie entsteht aber im Schiitentum um die Person des Kalifen Ali und um die seiner in Karbalā ermordeten beiden Söhne Hasan und Husein, zu denen sich die Anhänger der Schi'a bekannten. Die Schiiten bestritten den Vorrang des Propheten sowie die Rechte seiner Nachkommen, und in ihrer [...] Verehrung für Ali kamen sie einer Anbetung und Vergottung nahe. Von hier aus war es nur noch ein Schritt zum Gottesbild, und tatsächlich wird auch dieses von den Schiiten keineswegs abgelehnt. Die zahlreichen Darstellungen Alis, die in schiitischen [...] Moscheen zu finden sind, kommen Kultbildern gleich, und man kann sie durchaus als Gottesbilder bezeichnen. (Ipsiroğlu 1972:23).

Die Spaltung der Muslim\*innen in Sunnit\*innen und Schiit\*innen geht auf den Streit um die Nachfolge Mohammeds zurück. Nach seinem Tod übernahm zunächst Abū Bakr und später Mohammeds Schwiegersohn Ali das höchste Amt der jungen muslimischen Gemeinde. Das Kalifat des Ali erkannten weder Aischa, Mohammeds Witwe, noch der einflussreiche Omaisjaden-Clan an, so dass es zu blutigen Auseinandersetzungen kam. Als sich Ali angesichts der Übermacht des zum Gegenkalifen ausgerufenen Omaisjaden-Führers Muawiya um Friedensverhandlungen bemühte, löste er Unmut in den eigenen Reihen aus und wurde 661 von einem Mitglied seiner Gefolgschaft ermordet. Knapp zwanzig Jahre später kam es erneut zu einem Aufstand der Partei Alis (,Schi'at Ali'), den sein jüngerer Sohn Husain anführte. 680 fand nahe Karbalā im heutigen Irak die entscheidende Schlacht zwischen den Omaisjaden und ihren militärisch unterlegenen Gegnern statt, bei der Husain den Tod fand. Dieses Ereignis führte zu der bis in die Gegenwart spannungsreichen Beziehung zwischen Sunnit\*innen und Schiit\*innen (vgl. Ortog 2006:67). Länder mit einem hohem Anteil an Schiiten in der Bevölkerung sind der Irak, der Libanon und der persische Iran.

Der religiöse Kult um Ali und seine Angehörigen findet sich auf Wandmalereien in schiitischen Grabdenkmälern wieder. In seinem Buch *Der schiitische Islam in Bildern* (2006) versammelt der Archäologe Mehr Ali Newid kaum erschlossene Darstellungen der Heiligen der Schi'a. Wie im Christentum messen die Bilderzyklen dem Märtyrertum ihrer Protagonist\*innen eine besondere Bedeutung zu.

Ein Wandbild aus dem Mausoleum von Imāmzāde Šāh-e Zaid im iranischen Isfahan erzählt die Geschichte vom Tod eines Kindes des Husain.



Abbildung 13: Der Tod des jüngsten Kindes des Husain, Ausschnitt eines Wandgemäldes aus dem Mausoleum von Imāmzāde Šāh-e Zaid.

Es stammt aus der Spätzeit der Safawiden, einer persischen Dynastie, die vom 16. bis zum 18. Jahrhundert regierte. Auf der linken Seite des Bildausschnitts ist Husain zu sehen, der auf einem Pferd sitzt und seinen tödlich verwundeten Sohn Alī Asghar im Arm hält. Der Hals des Kindes ist von einem Pfeil durchbohrt. Rechts von Husain sind ein Derwisch mit seinen „typischen Attributen (Axt und Bettelschale)“ sowie ein Kamelreiter mit einer grünen Flagge in der Hand, die beide ihr „Entsetzen über das Geschehen zum Ausdruck“ (Newid 2006:245) bringen. Hinter Husain haben sich zusätzlich drei klagende Haremsfrauen eingefunden, die „als Zeichen der Trauer ihre Hände gen Himmel“ (ebd.) strecken.

Mehrere Darstellungen des schiitischen Islam heben das Thema des Mannes, der einen toten Verwandten beklagt, noch in wesentlich konzentrierterer Form hervor. Husain steht als trauernder Vater oder Onkel regelmäßig im Zentrum, während der Hintergrund wie die von ihm Beweinten wechseln. Ein zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenes Fliesendekor zeigt den Heiligen mit seinem Sohn Alī Akbar auf dem Schlachtfeld.

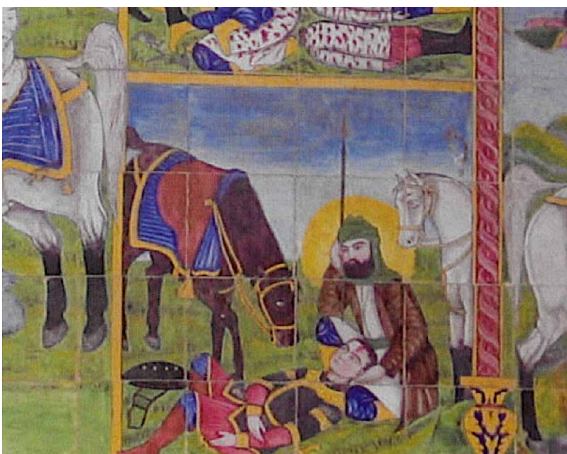


Abbildung 14: Der auf dem Schlachtfeld von Karbalā tödlich verletzte Alī Akbar wird von Husain betrauert. Shiraz, Imāmzāde Ibrāhim, Fliesendekor, Anfang 20. Jahrhundert.

Husain kniet vor Alī Akbar, die linke Hand unter den Kopf des Sterbenden gebettet. Mit der anderen Hand stützt Husain den eigenen Kopf, wobei sein Arm auf dem eng zu sich gezogenen rechten Knie ruht. Sowohl die Handhaltung als auch Husains „versunkene[r] Blick“ (ebd:239) drücken tiefe Trauer über den Verlust seines ältesten Sohnes aus.

Auf allen Abbildungen trägt Husain einen goldfarbenen Nimbus, der ihn als Heiligen kennzeichnet. Meist bleibt sein Gesicht von einem weißen Gesichtsschleier verdeckt – eine Darstellungsweise, die für den Propheten Mohammed grundsätzlich üblich ist. Diese künstlerische Geste ist als Zeichen der religiösen Ehrerbietung und Zugeständnis an das islamische Verbot der Wiedergabe von Menschen zu deuten. Die angeführten Beispiele zeigen, dass das Märtyrertum des Husain in der schiitischen Ikonografie einen breiten Raum einnimmt. Es ist vor allem die Trauer des Mannes und Vaters, die hier –auch stellvertretend für das Leid seiner männlichen Mitstreiter – visualisiert und als wiederkehrendes Bildthema etabliert wird. Die Erinnerung an die Märtyrer der Schiiten lebt bis heute in den kollektiv begangenen Trauerfeierlichkeiten während des Aschura-Fests weiter, das eine lange, allerdings nicht ungebrochene Tradition besitzt:

Den Schiiten im Irak, dem Kernland der Schia, war jahrzehntelang untersagt, die Trauerrituale feierlich zu begehen. Besonders unterdrückt und verfolgt wurden sie unter der diktatorischen Herrschaft von Saddam-Husain<sup>11</sup>. Im Jahre 2005 durften sie erstmalig öffentlich an diesen Zeremonien teilnehmen, so dass zahlreiche Menschen mehrere Tage zu Fuß nach Karbalā marschierten, um Imam Husain und anderen Märtyrern für deren „Aufopferung“ zu huldigen. (ebd:284).

Die Pilgermärsche und Zeremonien in den heiligen Stätten der Schiit\*innen werden von ritualisierten Klagegebärden begleitet.



Abbildung 15: Szene eines Trauerrituals am Heiligtum des Imam Husain zu Karbalā, Irak.

<sup>11</sup> Der ehemalige Machthaber Saddam Hussein war Sunnit und wurde 2006 unter anderem wegen eines Massakers an Schiiten von einem irakischen Sondergericht zum Tode verurteilt (vgl. Avenarius 2010).

Dazu gehören das Schlagen von Brust oder Kopf, beides expressive Trauergesten, die auch im Südlibanon und den Golfstaaten tradiert sind. Mitunter geißeln sich die Pilger durch Ketten: „Obwohl Selbstgeißelung in keiner der schiitischen Schriften positiv beurteilt wird, finden sich häufig Gläubige, die sich sogar mit entblößtem Oberkörper dieser nicht ungefährlichen Praktik hingeben“ (ebd.:283). Diese religiöse Bußübung ist in der christlichen Kultur ebenso bekannt und wird noch in Teilen Südeuropas während der Karwoche praktiziert, um das Leid Jesu nachzuempfinden.

## 3.2 Tod und Trauer in der westlichen Kulturgeschichte

### 3.2.1 Tradierte Trauerrituale der Antike

»Trauer« gehört zu den „ältesten und dauerhaftesten Bildthemen“ (Huber 2001:11) auf antiken Keramiken, Grabstelen und Reliefs. Die Archäologin Ingeborg Huber betrachtet das Thema als kulturhistorisches Phänomen, das sich durch die Kontinuität spezifischer Bildformeln auszeichnet. Diese Beständigkeit zeigt sich an den wiederkehrenden Posen und Gesten der Figuren, deren Darstellung sich in zwei Hauptkategorien unterscheiden lässt:

Trauer wird in der griechischen Kunst [...] an der menschlichen Figur aufgezeigt. Das wichtigste ikonographische Mittel ist dabei, unabhängig von Zeit und Ort, die Stellung der Arme und Hände. Die erste, ältere Gruppe ist die der drastischen Trauergesten [...]. Dabei werden die Arme vom Körper abgewinkelt, nehmen viel Raum ein und die Hände greifen an Kopf, Gesicht oder Brust. Diese Gesten wirken expressiv und dynamisch nach außen gerichtet und gehen oft mit einer körperlichen Verletzung oder Verunstaltung des Ausübenden einher [...].

Bei der zweiten Gruppe, den verhaltenen Trauergesten, [...] tritt die Gestik zurück und die Haltung des Oberkörpers als Ganzes wird bestimmend. Die Arme werden eng am Körper geführt, so dass sie sich kaum von der Körperkontur abheben, und die Hände berühren das Gesicht. Diese zweite Gruppe vermittelt den Eindruck des sich Abschließens und Zurückziehens nach innen, der für die klassische Zeit so oft zitierten „klassischen Ruhe“ (Huber 2001:199f).

Während dem 8. bis zum 5. vorchristlichen Jahrhundert wurden Bestattungen öffentlich zelebriert. Sie beruhten auf gesellschaftlich kodifizierten Bräuchen, in deren Zentrum die rituelle Totenklage stand. Diese war keine Privatangelegenheit, da die Gesetzgebung das Erbrecht „an die Pflicht zu trauern“ (Merthen 2005:28) koppelte. Somit waren auch heftige Gebärden der Trauer „keineswegs Ausdruck eines unkontrollierten individuellen Schmerzes, sondern ein fester und unverzichtbarer Bestandteil des stark ritualisierten Totenkults“ (ebd.:27). Das Grundschema der Totenklage war weitgehend einheitlich:

Zur Ehrung der Toten versammeln sich Angehörige und Freunde an der Totenbahre. Die nächsten Angehörigen berühren dabei den Toten. Alle Anwesenden beteiligen sich an der Totenklage. Diese besteht aus dem Goos, einem Sprechgesang in kunstloser Form, der von einem nahen Angehörigen an den Toten gerichtet und refrainartig von den anderen Anwesenden aufgenommen wird. Hinzukommen kann der Threnos, die

Totenklage in lyrischer Form, die von ausgebildeten Sängern oder Klagefrauen rezitiert wird. Am nächsten Morgen hat die Ekphora stattzufinden, dabei wird der bekleidete Tote zum Grabe gefahren oder getragen, Männer gehen vor, Frauen hinter der Leiche (Huber 2001:15).

Die Angehörigen schrieben der Totenaufbahrung (Prothetis) eine magische Wirkung zu, in der sich nicht nur ihre pflichtgemäße Trauer um den Verlust niederschlug, sondern auch die Vorstellung, dass sie die Verstorbenen durch rituelle Handlungen versöhnen und günstig stimmen müssten (vgl. ebd:18). Dabei weist das bildlich tradierte Trauer-Repertoire klare genderspezifische Unterschiede auf. So sind trauernde Frauen „weit in der Überzahl“ (ebd:199) und es gibt viele Szenen, auf denen *nur* weibliche Angehörige zu sehen sind. Darüber hinaus fallen die weiblichen Klagegesten oft weit intensiver aus:

Die häufig zu lesende Feststellung, dass Frauen expressiv und Männer verhalten trauern, verallgemeinert jedoch zu sehr. Männer können ebenfalls sehr eindrucksvoll trauern und zahlreiche Trauergesten der Frauen übernehmen, nur sind diese Beispiele zahlenmäßig nicht besonders auffällig. Die Bevorzugung von Frauen als Trauernde hat sicher ihren Grund darin, dass Frauen traditionell die Herrichtung eines Verstorbenen für die feierliche Aufbahrung übernehmen, und dass auch professionelle Klagende überwiegend weiblich sind. Vor allem bei den Bildern der Prothetis zeigt sich diese ungleiche Verteilung der Geschlechter (ebd:199).

Ein Vasenbild aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., dessen Fundort unbekannt ist, zeigt eine charakteristische Prothetis-Szene mit expressiven Trauerposen:



Abbildung 16: Prothetis, New York MMA 54.11.15, Einzelpinax, ohne Fundortangaben, ca. 500 v. Chr.

Von links treten zwei bärtige Männer mit erhobenen Armen ins Bild. Sie führen eine typisch männliche Geste aus, die einem klagenden Gruß gleichkommt. In der Nähe des Verstorbenen haben sich vier Frauen versammelt, wobei sich eine der beiden mittig Platzierten die Haare rauft – eine Geste, die mit beiden Händen ausgeführt wird. Die Frauen am Kopf- und Fußende der Bahre haben jeweils

eine Hand am Vorder- bzw. Hinterkopf abgelegt, während sie die andere weit nach oben ausstrecken. In der rechten unteren Ecke ist „ein Kind oder ein kleiner Diener“ (ebd.:98). Seine selbstversunkene Haltung unterscheidet sich von den sonstigen Gesten. Die kleiner gemalte Figur kauert mit gesenktem Kopf auf dem Boden. Die Trauernde, die sich über den Leichnam beugt und sein Gesicht umfasst, stellt vermutlich die nächststehende Angehörige dar.

Dieser Akt der Suche nach körperlicher Nähe zum Leichnam lässt sich als Geste des Totenabschieds bezeichnen:

Die Gesten Trauernder [umfassen] auch das Berühren des Toten oder das Ausstrecken der Hand nach ihm. Obwohl diese Gesten gemäßiger wirken als die Gesten der Selbstbeschädigung und Verunstaltung, gehören sie zum ersten [d.h. expressiven] Grundtypus, denn auch sie werden mit weit ausgestreckten Armen ausgeführt [...].

Neben den direkten Berührungen des Verstorbenen oder seiner Bahre ist bei den Prothetis-Darstellungen ein Ausstrecken der Hand zu sehen, das von weiter entfernt Stehenden ausgeführt wird. Auch bei Szenen am Grabe ist die Geste vertreten. Sie besteht in einem Emporstrecken einer Hand in Richtung auf die Totenkline oder den Grabstein, eine Haltung, die als letztes Grüßen interpretiert werden kann (Huber 2001:204ff)

Typische expressive Einzelgesten, die auch professionelle Klagefrauen ausführten, sind das „Zerreißen der Kleider“ (ebd.:14), das Schlagen der Brust und des Kopfes sowie die „Geste der erhobenen Arme“ (ebd.:18). Das „Raufen der Haare“ (ebd.:84) wird in den Epen Homers ebenfalls oft beschrieben und findet sich fast ausschließlich auf Abbildern von Frauen. Auch ein groß geöffneter Mund kommt vor, ein mimischer Ausdruck, der „nur ungenau dargestellt werden“ (ebd.:205) kann, doch immer wieder bei männlichen Figurengruppen im Profil angedeutet wird. „Die Beischrift von Klagelauten auf Vasen macht klar, dass diese Männer nicht singen, sondern mit lauten Worten oder Schreien den Verstorbenen betrauern“ (ebd.).

Ab dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert nahm die Darstellung eine entscheidende Wende. Es kam zu einer sichtbaren Affektdämpfung, die in eine Bevorzugung von bis dahin unüblichen kontemplativen Posen mündete. Die ehemals sehr drastischen Motive wichen einer stillen und beherrschten Melancholie: „Hände wurden nicht mehr erhoben oder ausgestreckt“, sondern „nah am Körper gehalten, abgestützt, verschlungen oder gefaltet“ (Dohrn 1955 zit. n. ebd.:20). Der Ausdruck „verlagerte sich von der Peripherie in die Gestalten hinein und führte zu einer deutlichen Beruhigung der Gebärdensprache“ (ebd.:20). Auf Vasen und Reliefs waren jetzt verhaltene Gesten wie verschränkte Arme oder gefaltete Hände die neuen „Allerweltsmotiv[e]“ (ebd.:20). Darüber hinaus gab es die ersten Versuche, Trauer mimisch zu vermitteln. Auch die Körperhaltung der Figuren wurde nun stärker betont.

Ein berühmtes Beispiel für diese neue Innerlichkeit ist der Klagefrauensarkophag von Sidon, der aus einer Serie kontemplativer Trauerposen besteht.



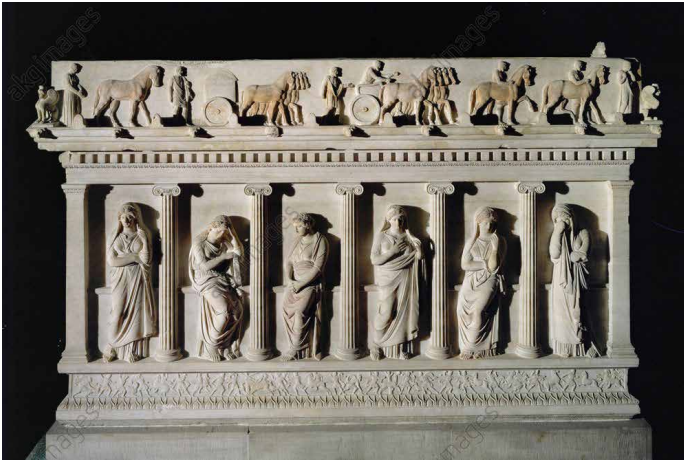


Abbildung 17: Klagefrauensarkophag von Sidon, Mitte 4. Jh. v. Chr. Sidon/Libanon.

Von den insgesamt sechs dargestellten Klagefrauen der zweiten Langseite haben vier ihren Kopf verhüllt. Zwei Frauen legen einen Arm schützend über den Bauch und führen die freie Hand zum Hals bzw. Kinn. Jede der Figuren hält den Kopf gesenkt. Eine stützt sich mit der Hand den Kopf, eine andere verschränkt die Hände, während sich ihre Nachbarin an die Brust greift. Die Figur am rechten Bildrand verbirgt ihr Gesicht. Dabei sind die Mundwinkel der Frauen nach unten gerichtet und die Augenbrauen schräg nach oben gezogen (vgl. Fleischer 1983:15f). Diese Posen haben nichts mit den „alten Gesten der klagenden Selbstverletzung“ (Huber 2001:22) gemeinsam. Doch was war der Auslöser für eine derart fundamentale Umorientierung?

Da sich die griechischen Künste am Prinzip der Nachahmung ausrichteten, legt dieser Wandel der Darstellungskonventionen auch die Veränderung der Trauerriten im Alltag der Menschen nahe. Dieser Wandel äußerte sich zunächst darin, dass sich die ehemals groß angelegten Zeremonien der Totenaufbahrung (Prothetis) sowie des Leichenzugs zu individuelleren Trauerfeiern entwickelten. Zur Zeit des athenischen Politikers Solon (ca. 640 – 560 v. Chr.) traten Gesetze in Kraft, die eine als bedrohlich geltende, öffentlich zur Schau gestellte Trauer eindämmen sollten:

Es wurde nicht nur der finanzielle Aufwand begrenzt, sondern auch die Lautstärke der Klage und die Anzahl der teilnehmenden Personen. All dies waren anscheinend Versuche, die Totenklage als privates Geschehen einzuordnen und Auswirkungen auf das politische und gesellschaftliche Leben des Demos zu vermeiden oder doch gering zu halten. Entsprechende Gesetze gab es im Verlauf der Jahrhunderte nicht nur in Athen, sondern auch in anderen Bereichen der griechischen Welt (ebd.:27f).

Von nun an sollten Bestattungsgesetze den Trauerprozess in der Polis reglementieren, kanalisieren und domestizieren. Dabei waren es vor allem die starken Gefühlsausbrüche der Ehefrauen und Mütter, auf die die Gesetzgeber abzielten. Damals wie heute gilt die Frau traditionell als die „Trägerin von Kummer und Leid“ (Fischer/Zander 2004a). Der Schmerz einer Mutter wird als ein „Leid im Allgemeinen imaginiert“, d.h. als Schmerz, der „alle Schmerzen in sich birgt“ (Loraux 1992:23). In der attischen Demokratie stand das potenzielle Übermaß trauernder Mütter unter Generalverdacht, galt als subversiv und wurde strengen Regeln sowie einer männlichen Kontrolle unterworfen. Zahl-

reiche Verordnungen sollten mögliche Exzesse verhindern, die „der Definition nach weiblich“ (ebd. 39) waren.

Laut der Historikerin Nicole Loraux stellte das weibliche Trauer-Pathos eine Gefahr für die bürgerliche Ordnung dar. Daher wurde es immer mehr aus dem öffentlichen Leben verbannt und ins Private zurückgedrängt. Frauen war es zum Beispiel verboten, „sich die Haut zu zerkratzen, wie es die Klageweiber tun“ oder „Wehklagen in Form von Versen zu singen“ (ebd.:38). Man untersagte ihnen, am Leichenzug durch die Stadt teilzunehmen. Vielmehr war es von da an üblich, „den weiblichen Schmerz hermetisch innerhalb des Hauses einzuschließen“ (ebd. 41), um eine vermeintliche „Zügellosigkeit der Frauen“ (ebd.:38) zu unterdrücken. Dennoch konnten exzessive Trauerformen nicht vollends eingedämmt werden und waren auch zur Römerzeit Teil des Begräbnisrituals. In *Trauer am Grab – Trauerdarstellungen auf römischen Sepulkraldenkmälern* (2008) beschreibt Anna Schreiber-Schermutzki dieselben expressiven, teils selbstverletzenden Gesten, die schon im alten Griechenland bekannt waren: das Schlagen der Brust oder des Kopfes, das Raufen der Haare und Zerkratzen des Gesichts. Die wirkungsbezogene, inszenierte Totenklage gehörte als offizielle Handlung zu den obligatorischen Pflichten der Lebenden gegenüber den Toten. Doch auch im antiken Rom wurde demonstrative, ritualisierte weibliche Trauer „als bedrohlich für das soziale Leben empfunden“ (ebd.) und durch die Vorschriften der römischen Begräbnisgesetze begrenzt.

Neben expressiven Klagegebärden gab es eine Reihe verhaltener Trauerposen. Zu dieser Gruppe zählt Schreiber-Schermutzki vier Motive, die durch „eng am Körper geführte Arme und eine völlig unbewegte Körperhaltung“ geprägt sind. Sie verleiht den Figuren einen „verschlossenen Charakter“ (ebd.:85). Dazu zählen das Weinen, ein aufgestützter Kopf, vor dem Körper verschränkte Arme sowie die sogenannte Penelope-Pose, die eine sitzende Person in versunkener Haltung mit gebeugtem Kopf und darüber gezogenem Mantel zeigt (vgl. ebd.:86). Durch die zunehmende Etablierung dieser in sich gekehrten Trauer werden die früheren, expressiven Formen merklich zurückgedrängt, aber nicht vollständig abgelöst. Daher sind beide Kategorien als gleichberechtigte Traditionen zu betrachten, die in den „Kanon der Trauergesten“ (Fischer/Zander 2004b) eingegangen sind.

### 3.2.2 Christliche Bildtraditionen seit dem Mittelalter

Die christliche Ikonografie geht in ihren Ursprüngen auf die griechisch-römische Kunst zurück. Im Jahr 313 erließ der römische Kaiser Konstantin in Mailand ein Edikt, das der Christenverfolgung ein Ende setzte. Knapp fünfzig Jahre später erhob sein Nachfolger Theodosius I. das Christentum zur Staatsreligion und die Glaubensgemeinde stand nun vor der Aufgabe, ein Bildprogramm für seine Kirchenräume zu entwickeln.

Zur Gestaltung der biblischen Stoffe mussten feste, wiedererkennbare Typen geschaffen werden wie Jesus Christus „mit langem Haar und kurzem Bart“ oder die Apostel, für die sich nun standardisierte „physiognomische[n] Eigenheiten“ (Kopp-Schmidt 2004:35) herausbildeten. Dabei bedienten sich die Beauftragten in den Werkstätten freimütig am „Bildpersonal antiker Darstellungen“ (ebd.). Hinzu kamen neuartige Themen wie die Bilderzyklen über die Passion Christi und die Kreuzigungs-

szene. Auch hier orientierten sich die frühen Christ\*innen an den kollektiv lesbaren antiken Bildkonventionen, deren Einfluss bis heute an einzelnen Archetypen wie der Beweinung Christi zu erkennen ist.

Dem Bedürfnis der Bevölkerung nach kultischer Verehrung kam die neue Staatskirche durch die religiöse Verklärung von Jesus Christus und der Jungfrau Maria entgegen. An die Stelle des seit 391 verbotenen heidnischen Götterkults trat die Andacht christlicher Gläubiger. 431 erkannte das Konzil von Ephesos Maria als die Gottesgebälerin an und erklärte sie zu einer verehrungswürdigen Heiligen. In der christlichen Kunst avancierte die Gottesmutter zu der „am häufigsten dargestellten Figur“ (Poeschel 2005:116), wobei sich der Marienkult unter der Bevölkerung über Bildikonen verbreitete.

Unter »Ikonen« sind ursprünglich kultische Heiligendarstellungen zu verstehen, die in Form von Skulpturen, Gemälden und graphischen Abbildungen (vgl. Müller 2003:27) verehrt werden. Als Andachtsbilder dienen sie der „verinnerlichten“ und „persönlichen Frömmigkeit“ (Büttner/Gottdang 2006:79), die zu religiöser Versenkung (*contemplatio*) sowie Mitgefühl (*compassio*) anregt. Manche Gläubige schreiben ihnen eine „heilende Kraft“ zu, wobei das Abbild als „unmittelbare Repräsentation des Originals verstanden“ (Müller 2003: ebd.) wird. Eine der populärsten Mariendarstellungen, die gleichzeitig auch das „älteste Frauenbild im Christentum“ (Poeschel 2005:117) wiedergibt, ist die Madonna mit dem Jesuskind. Madonnenbilder sind ab dem 3. Jahrhundert überliefert und weisen Parallelen zu ihrem altägyptischen Vorläufer, der nährenden Muttergöttin Isis mit dem Horuskind, auf.

Bei der Betrachtung von Madonnenbildern fällt ihr oft sorgenvoller Blick ins Auge, der sich entweder auf das Kind richtet oder den Betrachter direkt adressiert. Es scheint, als sei sie sich des Schicksals ihres Sohnes voll bewusst. Ihre schmerzliche Vorausahnung wird von Da Vinci mit einem um 1501 entstandenen Bildnis durch die Präsenz einer Spindel betont. Diese steht in Sagen und Märchen für den sogenannten Lebensfaden, der nur lose am Rad des Schicksals hängt. Auf Da Vincis Gemälde *Madonna mit der Spindel* wird sie aufgrund ihrer auffälligen Ähnlichkeit mit einem Kreuz zum Symbol der unausweichlichen Gefahr und des späteren Opfertods:

Das Bildchen thematisiert einerseits die Zuneigung Mariens zu ihrem Kind, auf dem ihr liebevoller Blick wohlgefällig ruht, und andererseits die Passion Christi: Der Jesusknabe befasst sich intensiv mit einer Spindel [...]. Maria scheint die Bewegung des Kindes zu dieser Spindel unterbinden zu wollen, zärtlich umfasst ihre linke Hand seinen Leib. Doch die Bestimmung Christi, den Kreuzestod zu erleiden, kann auch Maria nicht aufhalten (Zöllner 2007:43).



Abbildung 18: *Madonna mit der Spindel*, 1501. *Leonardo Da Vinci*.

In der Mystik des Mittelalters war Maria immer wieder Thema von Hymnen, Liedern sowie lyrischen Texten wie dem lateinischen Gedicht »Stabat Mater Dolorosa« (»Es stand die Mutter schmerzfüllt«) des Theologen Bonaventura. Für die Ordensgründerin Brigitta von Schweden (1303-1373) ist die Gottesmutter die bedauerlichste, traurigste aller Mütter:

Als sie ihn in die Windeln einwickelte, betrachtete sie in ihrem Herzen, wie sein ganzer Leib mit scharfen Geißeln zerrissen werden sollte, so dass er wie ein Aussätziger anzuschauen sein würde, und wenn sie ihres kleinen Sohnes Hände und Füße leise in die Windeln band, vergegenwärtigte sie sich, wie hart dieselben mit eisernen Nägeln am Kreuze durchbohrt werden sollten (Offenbarungen der Birgitta v. Schweden, 14. Jh. zit. n. Clarus 1888:79f).

Für die christliche Ikonografie spielt Maria eine herausragende Rolle und setzt die seit der Antike tradierte Verknüpfung des Weiblichen mit den Themen Tod und Trauer fort. Dabei versinnbildlicht sie nicht nur das Leid *aller* Mütter, sondern repräsentiert auch eine in der westlichen Kulturgeschichte primär weiblich konnotierte Trauer *an sich*.

Auch wenn die christliche Ikonografie insgesamt eher von den verhaltenen, nach innen gerichteten Formen antiker Trauergesten beeinflusst ist, gibt es dennoch eine Reihe von Bildern, auf denen die ältere und scheinbar verdrängte expressive Darstellungstradition zum Vorschein kommt. So zeigt ein Gemälde von Giovanni di Paolo eine *Kreuzigung Christi*, auf der Maria und ihre Begleiterinnen als Klagefrauen auftreten und ihrer Verzweiflung mit entsprechend „pathetischen Klagegebärden“ (Otto 2013:14) Ausdruck verleihen:

Die Gruppe der drei klagenden Frauen links im Bildvordergrund ist von ergreifender Intensität, die der Maler vor allem durch Ausdrucksgebärden erreicht. Maria hat die Hände über dem Kopf verschränkt, eine hinter ihr stehende Heilige die Arme verzweifelt emporgehoben, während Maria Magdalena im roten Gewand die weit geöffneten leeren Hände verkrampft vor sich hält, als wollte sie zeigen, dass sie mit dem Tod Christi alles verloren habe (Bürger 2015).



Abbildung 19: Die Kreuzigung Christi, um 1440/1445. Giovanni di Paolo.

Sehr häufig wird Maria ikonografisch mit dem »Schmerzensmann« Jesus verbunden. Die Mutter mit dem toten Gottessohn gilt als ein eigenständiges Thema, das unter dem Namen Vesperbild oder Pietà (nach dem lat. Wort *Pietàs*: Erbarmen) bekannt ist.



Abbildung 20: Pietà, 1498-1499. Michelangelo.

Die Pietà ist jedoch kein biblisches Motiv, sondern entstammt ursprünglich der religiösen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. Es zeigt die trauernde „Maria mit dem vom Kreuz abgenommenen Leichnam“ (Riese 2007:440). Nach Peter Hartmanns großem Kunstlexikon haben sich in der Kunst vier wiederkehrende Posen der Pietà etabliert:

1. Jesus befindet sich in Sitzhaltung auf dem Schoß Marias, die ihn mit den Armen umfasst hält.
2. Später wurde der Körper Christi auf dem Schoß Marias in eher ausgestreckter Haltung dargestellt.
3. Der Leichnam Christi wird wiedergegeben, wie er vom Schoß Marias auf den Boden gleitet.
4. Jesus auf dem Boden ruhend, das Haupt im Schoß Marias gebettet (Hartmann 1996, zit. n. Website BeyArs.com).

Während frühe Vesperbilder auch eine »freudvolle« Pietà darstellen, die ihre Trauer mit Erleichterung über die Ankunft Jesu im Himmel kombinieren, steigern sich ab dem 14. Jahrhundert die Zeichen des Leids: „Wundmale und Marterspuren werden betont, das Lächeln auf Marias Gesicht verschwindet“ und sie beugt sich mit „herabfallendem Kopf und schlaffen Armen“ (Riese 2007:440) über den Toten.

Auch in der modernen Kunst ist die Pietà präsent. Auf Picassos *Guernica* (1937) ist eine Frau zu sehen, die ihr totes Kind beweint.

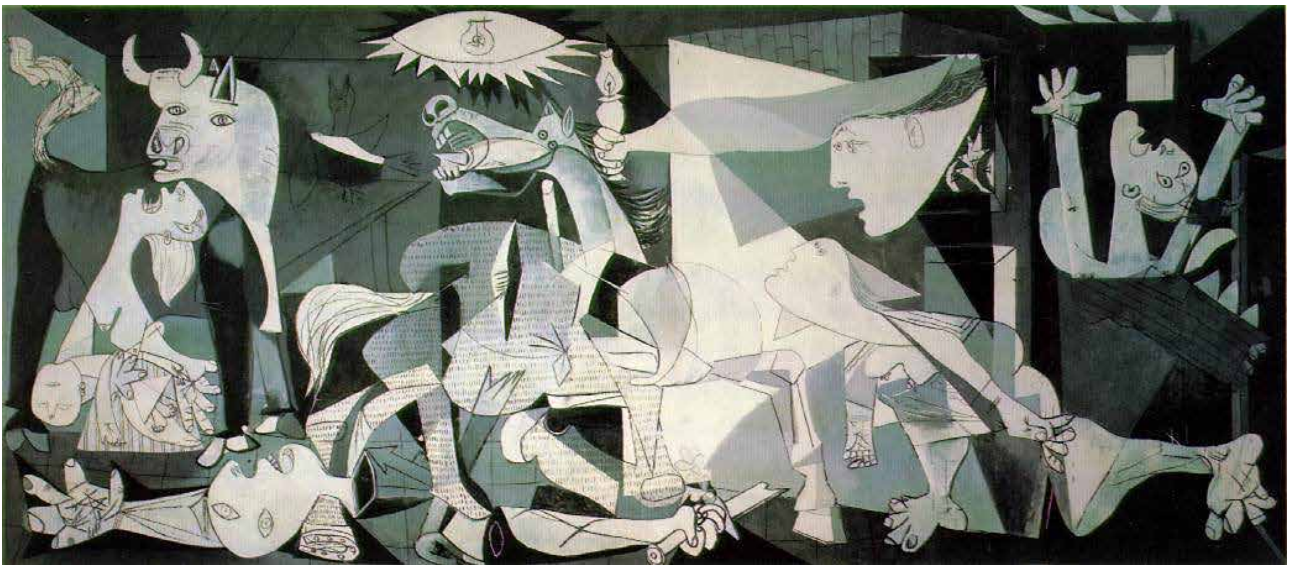


Abbildung 21: *Guernica*, 1937. Pablo Picasso.

Das Gemälde thematisiert die Zerstörung der Stadt Guernica während des spanischen Bürgerkriegs, in dem Hitler den Putschisten und späteren Diktator Francisco Franco militärisch unterstützte. Die Frau steht hier für die trauernden Einwohner\*innen, die nach dem Bombardement durch deutsche Truppen zahlreiche Opfer zu beklagen hatten. Doch während ältere Pietà-Darstellungen eine gefasste Schmerzensmutter abbilden, lässt die Frau auf Picassos Gemälde ihrer Trauer freien Lauf: Sie hat den Kopf tief in den Nacken gelegt und den Mund weit aufgerissen. Ihr totes Kind im Arm haltend, schreit sie sich das Entsetzen über seinen Tod förmlich aus dem Leibe. Picassos Pietà macht deutlich, dass die Adaption kulturgeschichtlich tradiertter Motive nicht starr und unwandelbar ist, sondern sich an neue Kontexte und veränderte kompositorische oder technische Darstellungsmodi anpassen kann.

Als Zentralmotiv wurde die Pietà aus einer eigentlich größeren Szene der christlichen Passionsgeschichte herausgelöst: der Beweinung Christi. Dieses Bildthema ist „in den Evangelien nicht überliefert“ (Poeschel 2005:184), sondern findet sich erst ab dem 11. Jahrhundert in kirchlichen Passionszyklen. Es zeigt die Beweinung Jesu nach seiner Kreuzabnahme. Zum wiederkehrenden Figurenpersonal gehören die Gottesmutter und Maria Magdalena, der Evangelist Johannes, Josef von Arimathäa, Nikodemus sowie die Jüngerinnen Maria Kleophae und Maria Salome. Gelegentlich kommen noch weitere biblische Figuren und Heilige hinzu. Manchmal sind sie von einer Engelschar umgeben.

Eine Altartafel über die *Grablegung Christi* des Malers Simone Martini (1284-1344) trägt klare Züge des antiken Klagegestus:

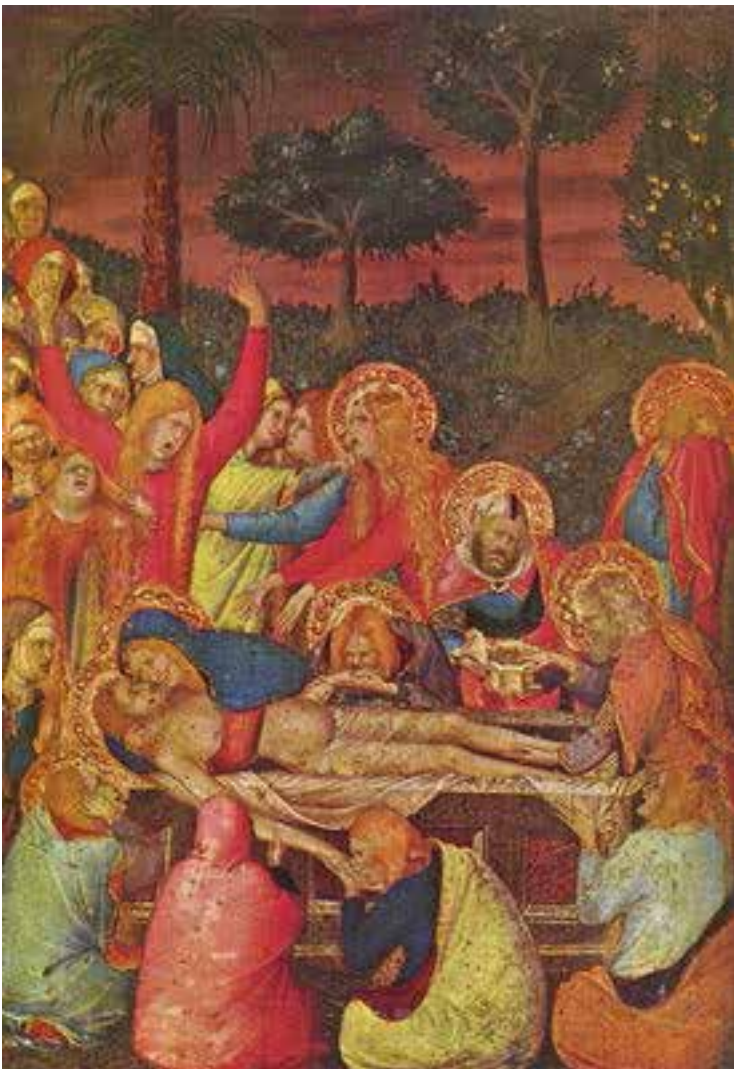


Abbildung 22: *Grablegung Christi*, um 1340. Simone Martini.

Auf dieser handtellergroßen Malerei, die um 1340 entstanden ist, hat sich eine erregte Gruppe von Frauen um Maria versammelt. Die Mutter hat den Leichnam ihres Sohnes innig umarmt und ihre Wange fest an die seine gepresst. Ihre Haltung ist vor allem für christliche Beweinungsszenen der

spätgotischen Malerei typisch. Dabei kann sich Maria nicht vom Leichnam Jesu lösen und macht den Eindruck, als wolle sie „mit ihm gemeinsam bestattet werden“ (Otto 2013:20). Diese eigentlich intime Abschiedsszene spielt sich inmitten einer großen Menschenmenge ab, „flankiert von der theatralischen Trauergestik der von Christus bekehrten Sünderin Maria Magdalena im auffällig roten Kleid“ (ebd.). In Magdalenas Nähe stehen eine ebenfalls in Rot gekleidete Frau mit erhobenen Armen und eine Trauernde, die sich wie eine antike Klagefrau gewaltsam an den Haaren reißt: „Die Geste ist Ausdruck der Wut oder des Schmerzes, einer starken nicht zu verbergenden Erregung, die in gegen sich selbst gerichtete Aggression mündet“ (Pasquinelli 2007:157). Diese sehr „exzentrische Gestik“ (Bürger 2015) lässt Ähnlichkeiten mit der zuvor behandelten Kreuzigungsszene Giovanni Di Paolos erkennen:

Eine nicht zum engeren Kreis der um den Leichnam Christi Versammelten gehörende Frau in rotem Gewand hat schreiend ihre Arme mit einer solch unbändigen Verzweiflung emporgerissen, dass der neben ihr stehende Johannes der Täufer sich ihr zuwendet, sie mit seiner Linken berührend, um sie zu beruhigen. Während Simone Martini den Ausdruck des Schmerzes durch die anrührende Szene verstärkt, erreicht Giovanni eine vergleichbare Wirkung durch das Mittel des Kontrasts. Beide Künstler aber scheinen das Rot der Gestalt vorzubehalten, deren Klage von ganz besonderer Heftigkeit ist (ebd. 2015).

Andere Werke bilden eine deutlich ruhigere und in sich gekehrte Trauer ab, wobei die Beweinung Christi nicht nur ein beliebtes Thema in der religiösen Malerei ist, sondern in Form von vielfigurigen Reliefs auch die Innenräume zahlreicher Kirchen schmückt. Auf dem um 1500 entstandenen Beweinungsalter der hessischen Pfarrkirche Lüderbach treten die Figuren der Beweinungsikonografie in goldfarbenen Gewändern auf, gerahmt durch zwei übereinander angeordnete Reihen mit Heiligen.



Abbildung 23: Beweinungsalter, Ev. Pfarrkirche Lüderbach, 1500–1520



Im Hintergrund ist eine grüne Hügellandschaft zu erkennen, die den Jerusalemer Tempelberg als Schauplatz der Kreuzigung andeutet. Den großflächig angelegten Mittelpunkt nehmen Maria und der von Johannes gestützte Leichnam ein: „Dieses Phänomen kristallisiert das Trauern der Mutter über den toten Sohn gleichsam fokussierend als Hauptgedanken der Beweinungsszene heraus“ (Dessel 1993:69). Ihr Blick ruht auf dem ausgestreckten Körper, der mit Blut und Wundmalen übersät ist. Dabei greift sie nach einem Zipfel ihres weißen Schleiers, eine Geste, die ein Trocknen der Tränen anzeigt (vgl. Steege 2015:7). Hinter Maria stehen Nikodemus mit abgewendetem Blick und Joseph, der eine Hand zur Brust geführt hat und die andere tröstend nach Maria ausstreckt. Neben den beiden Männern haben sich die trauernden Marien aufgestellt: Maria Kleophae und Maria Salome, „von denen eine die Hände vor der Brust kreuzt und die andere die ihren bittend erhebt“ (ebd.). Ganz rechts im Bild befindet sich Maria Magdalena, die einen herabhängenden Zipfel ihres Kopftuches umfasst und so die Geste der Mutter Gottes spiegelt.

Ab der Neuzeit tauchen die aus Heiligen- und Bibelillustrationen übernommenen oder leicht abgewandelten Motive der Trauer zunehmend auch außerhalb religiöser Kontexte auf und werden immer häufiger für Beweinungsszenen des weltlichen Lebens genutzt. Dieser Wandel ist darauf zurückzuführen, dass Künstler\*innen seit der Renaissance den Menschen und seinen Lebensalltag ins Zentrum ihres Schaffens rückten.

### 3.2.3 Trauerszenen in der Kultur der Neuzeit

Neben Malereien und Holzschnitten kommen neuzeitliche Trauerszenen vor allem in der Sepulkralplastik vor. Schon seit dem Spätmittelalter fand das weltliche Totengeleit Eingang in die „Bildwelt des Grabmals“ (Deckers 2010:72) Ab dem 13. Jahrhundert wurden die Figurenreihen an den sarkophagförmigen Grabmälern „um Personen aus dem weltlichen Kreis der Angehörigen ergänzt“ (ebd.). Mitglieder der Herrscherhäuser nutzten ihr in Stein verewigtes Totengeleit zur „dynastische[n] Selbstdarstellung“, indem sie ihren Gräbern durch das Aufgebot einer Gefolgschaft aus Untertanen und Geistlichen „einen betont vornehmen Charakter“ (ebd.:73) gaben.

Als der Hofbildhauer Juan de la Huerta zwischen 1443 und 1456 das Grabdenkmal des burgundischen Herzogs Johann Ohnefurcht ausschmückte, führte er eine entscheidende Neuerung in der Sepulkralkunst ein. Bis dahin hatten die beauftragten Bildhauer ihre Figurenfriese nur als Beiwerk von Sarkophagreliefs gestaltet und sich hauptsächlich auf den Sargdeckel mit dem Abbild der Verstorbenen konzentriert. Huerta dagegen verlegte den Akzent auf die trauernde Gefolgschaft selbst, die als frei bewegliche Figuren aus Alabaster in den kunstvoll verzierten Bogengängen über der Grabplatte aufgestellt und als sogenannte »Pleurants« in die Kulturgeschichte eingegangen sind:

Die Klageprozession [...] besteht aus einem Bischof, Diakonen, Chorknaben und Kartäusermönchen. Jeder Einzelne von ihnen verharrt in einer individuellen Trauerhaltung. Während der Bischof und die Diakone eher gefasst, aber dennoch bedrückt wirken, haben einige der Mönche als Ausdruck tiefster Trauer nicht nur ihr Haupt bedeckt, sondern auch ihr Gesicht mit den großen Kapuzen ihrer Kutten verhüllt. Einer wischt sich

mit dem Stoff seines weiten Gewandes die Tränen vom Alabastergesicht, ein anderer reckt verzweifelt die Hände zum Himmel [...].

Der Trauerzug soll für das Seelenheil des Verstorbenen beten. Pleurants an Grabmälern haben seit dem 13. Jahrhundert eine lange Tradition. Das Bahnbrechende der Pleurants vom Grabmal Jean sans Peur besteht darin, dass sie eine Hauptrolle im Zierwerk spielen: Sie schreiten durch Arkaden, auf denen der Sarkophag ruht, und sind nicht wie früher nur Nebenspieler auf einem Relief (Brockschmidt:2012).



Abbildung 24: Jean de la Huerta, Pleurants, 1443-1456.

Eine besonders eindringliche Pose der Pleurants ist die Verhüllung des Körpers. Ihre Kapuze über den Kopf gezogen, falten die Figuren die Hände oder führen sie vor das Gesicht, das mitunter gar nicht zu sehen ist. Mit der Verhüllung wird ein von der Welt abgewandter, in sich selbst versunkener Gefühlszustand verkörpert. Die geschlossenen Umrisse der Gestalten unterstreichen hier „die Zurückhaltung, welche die Gestik der Pleurants auszeichnet“ (Deckers 2007:76). Diese trägt dazu bei, dass die Trauer als innerliche Erfahrung spürbar wird“ (ebd.). Für den Ausdruck der Pleurants ist ihr Mantel von zentraler Bedeutung. Schon seit der Antike übernehmen Schleier eine Schutzfunktion und sind als „Zeichen der Unantastbarkeit“ sowie „der Enthaltensamkeit“ (ebd.:11) zu verstehen. Im „Angesicht des Todes“ (ebd.) werden sie zu einem Symbol der Trauer. Bisweilen ist es auch heute noch Brauch, auf einen Schicksalsschlag mit einer „Bedeckung des Kopfes“ (ebd.) zu reagieren.

In der Renaissance- und Barockkunst gab es noch „stark bewegte Figuren“, deren „Gebärden und Gewänder dynamisch in den Raum“ (Fischer/Zander 2004b) stießen. Gleichzeitig hatte sich schon ein breit gefächertes Ensemble an kontemplativen Posen etabliert, das weiter ausdifferenziert und durch individuelle Details ergänzt wurde. Bis zum bürgerlichen Zeitalter vollzog sich ein Umschwung, der mit den Veränderungen in der Kunst des antiken Griechenland vergleichbar ist. Die Tradition der affektgeladenen Klagegesten wich melancholischen Szenen des „sanfte[n]“ Tod[es]“ (Fischer/Zander 2004a). Dabei geht diese Verlagerung der Bildkonventionen zu einem kontrollierten Gefühlsausdruck mit gesellschaftlichen Entwicklungen einher, die laut Norbert Elias seit dem Mittelalter von einer steigenden „Affektregulierung und Affektmodellierung“ (Elias 1997:277) geprägt sind.

In seinem Werk *Über den Prozess der Zivilisation* (1939) konstatiert der Soziologe, dass die „abendländischen Menschen“ (ebd:79) ihre Verhaltensstandards kontinuierlich an einen sozioökonomischen Wandel angepasst haben, der sich durch fortschreitende Rationalisierungs- und Technisierungsprozesse vollzieht. Diese hätten zu veränderten Erwartungen an ein angemessenes, »zivilisiertes« Verhalten geführt, das Zurückhaltung sowie eine Disziplinierung des eigenen Gefühlshaushalts erforderlich mache und auch mit höheren Funktionalitätszwängen und Schamgrenzen verbunden sei (ebd:274ff).

Vor diesem Hintergrund waren Tod und Trauer in der klassizistischen und romantischen Kunst wieder von zurückhaltenden Darstellungen dominiert. Bildhauer wie Malerinnen griffen vor allem jene Motive auf, die sich mit den neuen Idealen vereinbaren ließen und dem Selbstbild des erstarkenden Bürgertums mehr entsprachen als eine Schar von Klagefrauen mit ausgebreiteten Armen und wehendem Haar. Dazu gehörten gesenkte Augen, ein „versonnen [...] in die Ferne schweifender Blick“, der geneigte Kopf und melancholische Handbewegungen wie „still im Schoß ruhende Hände“ sowie ein „vor das Gesicht gehobenes Tränentuch“ (Fischer/Zander 2004b). Alle diese Gesten waren bedacht, kontrolliert und angemessen vorzutragen.

Auf den Friedhöfen des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts wurde der bürgerliche Ausdruck von stiller Trauer meist von weiblichen Figuren verkörpert:

In typologischer, nur wenig variiertes Gestensprache repräsentierte die „Trauernde“ den ästhetisch-gefühlbetonten Abschied vom Leben: stehend, gebückt, sitzend oder schmerzvoll in sich zusammengesunken, manchmal anmutig verhüllt, mit häufig hingebungsvoll-wehmütigem Blick und charakteristischer Körperhaltung, dabei nicht selten makellos rein und schön, kaum verhüllt und von erotischer Ausstrahlungskraft [...].

Diese Imagination des Weiblichen hat eine lange, aufschlussreiche Geschichte – und damit ist die „Trauernde“ mehr als eine bloße kulturhistorische Anekdote. Im bürgerlichen Zeitalter wurde der Habitus weiblicher Trauer als geschlechtsspezifische Rollenzuweisung und -übernahme regelrecht kultiviert (Fischer/Zander 2004a).

Eine sehr typische Pose der weiblichen Trauernden ist die aus der Antike tradierte Geste des aufgestützten Kopfs, bei der eine Hand an Kinn oder Wange aufliegt.



Abbildung 25: *Grabmal Edel, 1914, Friedhof Hamburg-Ohlsdorf. Foto: Sylvina Zander.*

Häufig tritt sie auch als »Pleurante« in einem langärmeligen Gewand auf, dessen Kapuze weit in die Stirn reicht, und verbirgt ihr Gesicht.

Doch auch in der bürgerlichen Sepulkralkunst finden sich Trauernde, deren expressiver Ausdruck die ansonsten ruhigen Kompositionen durchbricht: Mal werfen sie sich in tiefem Schmerz über den Sarg, mal strecken sie verzweifelt die Hand nach dem Leichnam oder dem Grabstein aus. Sie repräsentieren kodifizierte Gefühlshaltungen, wobei die Betonung und Auswahl bevorzugter Gebärden gesellschaftliche Erwartungen darüber erkennbar macht, wie Trauer „erlebt, ausgedrückt und damit verarbeitet werden soll“ (Zander/Fischer 2004b).



Abbildung 26: Szene eines Totenabschieds, Cimitero Monumentale, Mailand.



Abbildung 27: Geste der nach dem Toten ausgestreckten Hand, Cimitero Monumentale, Mailand.

## 4. Zusammenfassung

Trauerbilder sind als eine Gruppe konventionalisierter Motive zu verstehen, bei denen Zeit, Ort und Akteur\*innen variabel sind, wobei die dargestellte Grundsituation dieselbe bleibt (vgl. Perlmutter 1998). Grittmann definiert »Trauer« als eigene Bildkategorie innerhalb massenmedialer Opferikonografien (Grittmann 2007). Erste Hinweise für die Typologisierung von Bildern der Trauer liefern Didi-Huberman und Fahlenbrach. So beschäftigt sich Didi-Huberman mit dem Topos der Klagefrauen, dessen massenhafte Verbreitung die Bildakteurinnen als personalisierte Gefühlsträgerinnen in Szene setzt. Die Fotos verdichten den Schmerz der Frauen in altvertrauten Schemata, sogenannten »Pathosformeln« im Sinne Aby Warburgs, und werden aufgrund ihrer strukturellen Ähnlichkeit und Ökonomisierung zu entkontextualisierten Bildstereotypen (vgl. Didi-Huberman 2009). Fahlenbrach hebt die christlichen Motive der Pietà und Beweinung Christi hervor, die als tradierte und dementsprechend schnell verständliche, visuelle Muster für die Emotionalisierung sowie Dramatisierung komplexer Ereignisse in medial inszenierten Krisenberichten eingesetzt werden (vgl. Fahlenbrach 2012).

Dabei ist der heutige Bildermarkt von Prozessen der Digitalisierung und Globalisierung geprägt. Zentrale Anbieter sind international vernetzte Nachrichten- und Bildagenturen. In den Agentur- und Zeitungsredaktionen haben sich Routinen entwickelt, die sich nach Programmen der Recherche, Selektion und Präsentation von Bildmaterial unterscheiden lassen (vgl. Grittmann/Nevela/Ammann 2008). Worüber und wie hier berichtet wird, hängt nicht zuletzt auch vom politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld ab.

Meine Methodik zur Untersuchung von Trauerbildern orientiert sich an Marion Müllers Handbuch über *Grundlagen der visuellen Kommunikation* (2003), in dem die Autorin das Drei-Stufen-Modell von Erwin Panofsky vorstellt. Dieses erfolgt in drei Schritten: Am Anfang steht die Beschreibung eines Bildes, an die seine ikonografische Analyse und schließlich die Interpretation anschließen.

Das von Panofsky begründete Interpretationsmodell führt die Arbeit des Privatgelehrten Aby Warburg weiter, der den Bildbegriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch seine Beschäftigung mit Alltagsdokumenten jenseits des bis dahin üblichen Schwerpunkts auf Kunstwerke erweiterte und die Ikonografie als Methode etablierte. Warburg schuf das Konzept der »Pathosformel«, das sich in Gestalt einer übersteigerten Gebärdensprache auf vielen, affektorientierten Fotos der modernen Krisen- und Kriegsberichterstattung wiederfindet. Darüber hinaus machte seine Forschung auf die historische Überlieferung visueller Motive und Themen aufmerksam. Aus diesem Grund ist der ikonografische Analyseansatz besonders geeignet, um kulturelle, soziale und bildhistorische Einflüsse auf die Auswahl und Präsentation von Trauernden im internationalen Fotojournalismus zu untersuchen.

In westlichen (Medien-)Diskursen übernimmt die »arabische« bzw. der umfassendere Begriff der »islamischen Welt« die traditionelle Rolle des kulturellen Antagonisten, der einer ebenso homogenisierten »westlichen Welt« gegenübersteht. Diese Konstruktionen eines »Abweichenden, Fremden« neben dem »Eigenen, Vertrauten« gründen sich auf kollektiven Selbst- und Fremdstereotypen, mit deren Entstehung und Verbreitung sich die postkolonialen Studien beschäftigen.

Die Orientalismus-Forschung untersucht dominierende, diskursiv vermittelte Ideen über den »Orient«, der geographisch im Nahen und Mittleren Osten verortet wird. Neben den arabischen Staaten zählen dazu auch die Türkei, der Iran, Pakistan und Afghanistan. Dabei wird der Begriff des »Orients« als eine aus der Kolonialzeit tradierte, westliche Konstruktion der muslimischen »Anderen« demontiert (vgl. Said 1978). Ein zentrales Merkmal orientalistischer Vorstellungen ist die postulierte Überlegenheit eines rational konnotierten »Westen« gegenüber einem »rückständigen Orient«, der romantisiert und exotisiert oder dramatisierend verzerrt und diffamiert wird (Varela & Dhawan 2007).

Orientalisierende Stereotype kommen bevorzugt in medialen Einwanderungsdiskursen zum Einsatz. Kennzeichnend sind anonymisierende Darstellungen von Muslimen und Musliminnen, deren vermeintliche »Fremdheit« bzw. »Bedrohlichkeit« durch Strategien der Kontrastierung und Betonung von Symbolen wie dem Schleier als Zeichen ethnisch-kultureller Differenz visuell generiert wird (vgl. Koch 2009 & Hertlein 2010).

Während (neo-)orientalistische Perspektiven bereits eingehender untersucht sind, ist das Forschungsfeld zu Auffassungen des »Westens« als dem »Anderem« dünn besiedelt und lediglich auf sprachlicher Ebene erforscht. Stereotype Projektionen des »Westens«, die unter dem Begriff des Okzidentalismus zu erfassen sind, bewegen sich zwischen idealisierenden Vorstellungen von Wohlstand und Fortschritt auf der einen Seite sowie Konstruktionen der imperialistischen, kulturellen Bedrohung andererseits (vgl. Hippler 1996, Woltering 2011). Textanalysen über okzidentalistische Denkfiguren in aktuellen arabischen Mediendiskursen lassen ein Selbstverständnis zutage treten, das noch stark von der kolonialen Vergangenheit der arabischen Länder geprägt ist und in dem der »Westen« unter anderem als rassifizierendes, degradierendes Subjekt charakterisiert wird (vgl. Hussein de Araújo 2011). Vor diesem Hintergrund müssen Trauerbilder auch im Kontext kultureller Selbst- und Fremdzuschreibungen betrachtet werden.

Jenseits ihrer fotografischen Inszenierung und journalistischen Kontextualisierung sind Bilder der Trauer Zeugnisse authentischer Emotionen, auch wenn die »Echtheit« ihrer Darstellung stets angezweifelt werden kann. Zeitgenössische Emotionstheorien gehen der Frage nach, inwieweit die kulturelle Prägung den vermeintlich natürlichen Ausdruck von Gefühlen beeinflusst.

Aufbauend auf Paul Ekman's kontrovers diskutiertem Konzept von der Universalität der menschlichen Emotionen geht die Psychologie im Bereich der Mimik inzwischen davon aus, dass jedes Individuum zwar auf ein angeborenes »natürliches« Ausdrucksrepertoire zurückgreift, dieses allerdings soziokulturellen Mechanismen der Kontrolle unterliegt (vgl. Meyer/Schützwohl/Reisenzein 2003). Bei Gesten handelt es sich um eine primär kulturell geformte Körpersemiotik als ein Zeichensystem (vgl. Tomasello 2004), in das gesellschaftliche Erwartungen darüber eingehen, wie Menschen Emotionen erleben und nach außen vermitteln sollen.

Darüber hinaus wird die Körpersprache im Bereich der interkulturellen Kommunikation erforscht. Im Mittelpunkt steht der Austausch zwischen verschiedenen Kulturen, die als sinnstiftende Orientierungssysteme mit spezifischen Verhaltensstandards definiert sind (vgl. Thomas 2005). Aus sozialpsychologischer und anthropologischer Sicht umfasst das Phänomen »Kultur« ein Set an Wahrnehmungs- und Handlungsmustern, das aus geteilten Normen, Werten, Ritualen und Symbolen besteht und den Kommunikationsstil einer Gesellschaft prägt. Dabei bezieht sich der Kulturbegriff in der Regel auf einzelne Nationen, kann unter anderem aber auch für ethnische oder regionale Gruppen geltend gemacht werden. In dieser Arbeit verwende ich die Termini der »arabischen« und der »westlichen Welt« als kulturhistorischen Referenzrahmen, der jedoch keine homogenen Einheitskulturen repräsentiert. Vielmehr verweisen die Dachbegriffe »arabische« und »westliche Welt« auf soziokulturelle Gemeinsamkeiten, die die dazugehörigen Länder trotz ihrer Besonderheiten und heterogenen Lebensrealitäten verbinden. Als westliche Welt fasse ich (West-)Europa, die USA, Kanada, Neuseeland, Australien und Israel (vgl. Winkler 2016), als arabische Welt wiederum die Staaten der Arabischen Liga (vgl. Völkel 2005). Spezifische Unterscheidungsmerkmale, die als Kulturdimensionen oder Kulturstandards erforscht sind, beziehen sich unter anderem auf das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, eine direkte oder indirekte Informationsvermittlung sowie neutrale und emotionale Kommunikationsstile. So weisen arabische Länder tendenziell kollektivistisch geprägte Kulturen auf, in denen Familie, Verwandtschaftsbeziehungen und soziale Bezugsgruppen einen großen Stellenwert haben. Die Kommunikationsstile hängen stark von den sie begleitenden Gesten und der Mimik ab, die vergleichsweise intensiv als Mittel der emotionalen Verständigung eingesetzt werden. Demgegenüber ist für westliche Länder eine hohe Sachorientierung mit einer eher direkten, »neutral« vermittelten Kommunikation und ein ausgeprägter Individualismus festzustellen.

Über den Umgang mit Tod und Trauer geben aktuelle Studien der Kulturanthropologie Aufschluss. In den Trauerkulturen westlicher Länder ist eine Auflösung verbindlicher Beisetzungs- und Verhaltensregeln zu beobachten, die auch auf den Bedeutungsverlust von Religiosität zurückzuführen ist. Charakteristisch für westliche Gefühlskulturen sind Disziplinierungstendenzen, die historisch mit gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen zu einer steigenden Affektkontrolle einhergehen und das Gefühl der Trauer einem sehr hohen Normierungsdruck aussetzen. Teil des Spektrums zeitgenössischer Trauerrituale sind Massenphänomene, die sich im Rahmen medialer Inszenierungen auf eine ganze Nation ausweiten können. Diese lassen sich als ein Ventil betrachten, um ins Private verdrängte und unterdrückte Emotionen kollektiv auszuleben (vgl. Sörries 2006). Dem öffentlich sichtbaren, »angemessenen« Ausdruck von Trauer sind jedoch auch hier klare und mit Schambarrieren verbundene Grenzen gesetzt.

In arabischen Ländern sind zwei Formen der Trauerbekundung bekannt: Eine religiös empfohlene Variante, die sich durch eine gefasste Haltung als Ausdruck der Akzeptanz von Gottes Wille äußert und expressive Traditionen. Letztgenannte lehnen muslimische Autoritäten als Relikt aus vorislamischer Zeit ab. Ihre weite Verbreitung macht deutlich, dass lokale Bräuche hier einen erheblichen Einfluss ausüben (vgl. Campo 2006).

Eine zentrale Gemeinsamkeit stellt die bis heute vorherrschende, stereotype Verbindung von Weiblichkeit und Trauer dar, die sich an der Rolle von Frauen als Vermittlerinnen des Kreislaufs von Leben und Tod kulturgeschichtlich nachvollziehen lässt.

Aus ikonografischer Sicht sind in die arabisch wie die westliche Kulturgeschichte zwei Darstellungstraditionen eingeflossen: Die ältere Motivgruppe ist durch expressive, mitunter auch auto-aggressive Klagegesten gekennzeichnet, die bereits im Alten Mesopotamien überliefert sind. Dazu zählen das Haare raufen, erhobene Arme sowie ein groß geöffneter Mund. Die zweite Motivgruppe umfasst kontemplative und beherrschte Posen, die zuweilen schon auf altägyptischen Trauerdarstellungen auftreten. Die griechisch-römische Antike wird ab dem 6. Jahrhundert v. Chr. von introvertierten Posen wie gefalteten Händen oder einem Bedecken des Gesichts dominiert, die mit der gesetzlichen Kanalisierung und sukzessiven Unterdrückung von öffentlicher Trauer entsprechen.

Darüber hinaus konnten sich spezifische Bildthemen wie die Gotteswitwe Isis mit dem Horuskind, die Beweinung des Propheten Mohammed oder der trauernde Vater und Märtyrer im schiitischen Islam etablieren. Die von den antiken Künsten inspirierte christliche Ikonographie zeichnet sich durch Darstellungen der Beweinung Jesu, die sorgenvolle Madonna mit Kind und die Schmerzensmutter Maria aus, die ihren toten Sohn auf dem Arm hält. Ab der Neuzeit treten mimische, gestische und individuelle Details hervor, die im Rahmen bürgerlicher Trauerszenen weiter verfeinert werden.

Die genannten Motive und Darstellungstraditionen sind auch als bildlich kodifizierte Haltungen zu verstehen, deren künstlerische Betonung und Auswahl Wechselwirkungen zwischen jeweils praktizierten Trauernormen und ihrer ikonografischen Repräsentation erkennen lassen.



# III. Bilder der Trauer in der zeitgenössischen Pressefotografie

## 1. Untersuchungsaufbau

### 1.1 Definition und Abgrenzung der Bildkategorie »Trauer«

In den kommenden Kapiteln widme ich mich der Analyse massenmedialer Ikonografien der Trauer mit einem Fokus auf Bildakteur\*innen sowie Printmedien der westlichen und der arabischen Welt. Dafür ist die Klärung einiger grundlegender Termini notwendig. Zunächst möchte ich auf den Begriff »Trauer« eingehen: Was macht dieses Gefühl aus und wie sind massenmediale Repräsentationen der Trauer zu definieren? Die Theologin Ulrike Wagner-Rau beschreibt das Phänomen mit folgenden Worten:

Trauer ist die Reaktion auf einen Verlust, besonders auf den Verlust eines bedeutsamen Menschen durch Tod oder Trennung. Aber auch der Abschied von vertrauten Lebensverhältnissen und Lebensphasen, von körperlicher und seelischer Unversehrtheit und – angesichts des Todes – von Leben überhaupt lösen Trauer aus. (Wagner-Rau 2005:555).

Mit Bildern der Trauer bezeichne ich hier fotojournalistische Arbeiten, die sich durch die „Wiederkehr ähnlicher Motive“ (Grittmann/Neverla/Ammann 2008:19) auszeichnen und als Teile eines eigenständigen Bildtypus in der Pressefotografie etabliert sind. Den Fotos ist gemeinsam, dass sie die äußerlich sichtbare, emotionale Reaktion eines oder mehrerer Menschen auf eine Verlusterfahrung wiedergeben. Die Merkmale, die die Archäologin Ingeborg Huber für Trauerdarstellungen in der antiken griechischen Kunst anführt, können auch für Pressefotos geltend gemacht werden. Somit drückt sich Trauer an der „menschlichen Figur“ (Huber 2001:199) aus und ist durch die Körperhaltung, die verwendeten Gesten, d.h. die „Stellung der Arme und Hände“ (ebd.) sowie die Mimik ersichtlich.

Im Rahmen der Bildkategorie »Trauer« unterscheide ich zwischen kontemplativen und expressiven Darstellungen, die ich als Motivgruppen auffasse. Diese bestehen jeweils aus einem Ensemble an einzelnen Gebärden, die in unterschiedlichen Kombinationen auftreten können und bei deren Einordnung ich mich an ikonografischen Vorbildern orientiere. Die auf diese Weise kategorisierten Motive definiere ich – in Anlehnung an den Medienwissenschaftler Hans J. Wulff – als „Bedeutungs- und Strukturträger“ (Wulff 2011:13), die eng an ihre konstante Wiederholung gekoppelt sind. Ihre „Konkretheit“ spricht „bekannte Informationen“ an und macht so neue Sachverhalte „leicht fasslich“ (ebd:12). Motive unterstützen, betonen und veranschaulichen komplexe Themen, indem sie „prägnante Formeln zur Darstellung eines Inhalts“ (ebd.) liefern.

Unter expressiven Darstellungen verstehe ich Fotografien, die durch einen nach außen gerichteten Ausdruck von Gefühlen gekennzeichnet sind. Dazu gehören Fotos, auf denen die Bildakteur\*innen mit einer offenen Körperhaltung, dynamisch in den Raum stoßenden Gesten oder intensiver Mimik wie einem weit geöffneten Mund zu sehen sind, wobei ihr Gesicht in der Regel nicht verdeckt ist.

Dagegen zeigen kontemplative Darstellungen Menschen in einer geschlossenen und defensiven Körperpose. Ihr Kopf bzw. Blick ist oft gesenkt und das Gesicht teilweise oder auch vollständig durch die Hände verborgen (vgl. Huber 2001:199f).

Zudem gibt es spezifische Topoi, die ich als übergeordnete, das heißt, über die visuelle Repräsentation einzelner Gesten und mimischer Ausdrücke hinausgehende Bildthemen auffasse. Diese rekurren auf überlieferte, zwei- oder mehrfigurige Darstellungen. Zu den ältesten Topoi der Trauer in der Kunst- und Kulturgeschichte zählt der Klagfrauen-Topos, der weinende Frauen darstellt (vgl. Huberman 2009:54f). Um diesen Topos von den verschiedenen Einzelmotiven abzugrenzen, fasse ich seine Definition allerdings etwas enger: In dieser Arbeit fallen unter den Klagfrauen-Topos zwei oder mehrere Frauen, die eine abgegrenzte Gruppe bilden. Ihre Mitglieder sind einzeln erkennbar und erscheinen entweder abgesondert oder sind so stark fokussiert, dass sie nicht mehr als Teil einer größeren Menschenmenge wahrgenommen werden. Diese können Trauer durch laute Klagegebärden wie durch stille Posen äußern.

Ebenso kommen die Beweinung eines Leichnams in der antiken und später christlichen bzw. islamischen Kunst, die Pietà, das an die altägyptische und christliche Ikonografie anschließende Bildthema der Mutter mit Kind sowie der im muslimischen Schiitentum verbreitete Topos des trauernden Vaters sowohl in einer expressiv gesteigerten als auch in kontemplativer Form vor. Im Rahmen meiner Untersuchung fasse ich diese Topoi daher nicht als starre und unveränderliche Bildformeln auf, sondern verstehe darunter moderne und variierbare Adaptionen kollektiv verankerter, visueller Muster.

Zu den zentralen Gestaltungsmerkmalen massenmedialer Bilder der Trauer gehören die Einstellungsgrößen und Perspektiven. Unter Rückgriff auf Lothar Mikos unterscheide ich die Einstellungsgrößen Panorama, Totale, Halbtotale, Amerikanisch, Halbnah- und Nah-Einstellungen sowie Großaufnahmen. Panorama-Ansichten zeigen das Geschehen in seiner ganzen Ausdehnung, um den Betrachter\*innen einen Überblick zu geben. Totalen bilden Personen mit einem Großteil ihrer Umgebung ab. Halbtotale legen die unmittelbare Umgebung fest. Die Einstellung Amerikanisch vermittelt Akteur\*innen vom Kopf bis zum Oberschenkel, während sie eine Halbnah-Einstellung bis zur Hüfte fokussiert. Naheinstellungen nehmen die Figuren dagegen nur vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers in den Blick, so dass Mimik und Gestik gut erkannt werden können. Großaufnahmen konzentrieren sich auf das Gesicht der Bildakteur\*innen, wobei zum Teil noch ihre Schultern zu sehen sind (vgl. Mikos 2015:184ff).

Hinsichtlich der Perspektiven differenziere ich leichte bzw. starke Aufsichten, bei der sich die Kamera deutlich über den abgebildeten Personen befindet. Dementsprechend nehmen auch die Betrachter\*innen eine erhöhte Perspektive ein. Untersichten und im Extremfall die Froschperspektive

lassen die Betrachter\*innen zu Figuren aufschauen, die dadurch „bedeutend und mächtig“ (ebd:190) erscheinen. Befindet sich die Kamera auf Augenhöhe mit den Personen, handelt es sich um eine Normalsicht (vgl. ebd:191). Neben den Einstellungsgrößen und Perspektiven erfasse ich auch, ob die Akteur\*innen frontal, im Profil oder aus einer Rückenansicht gezeigt werden.

## 1.2 Analysekorpus

Im Rahmen meiner Untersuchung habe ich die Jahrgänge 2010 bis 2012 der Print- und Online-Ausgaben von vier Tageszeitungen herangezogen (Stand der Recherche: 2017). Die Auswahl erfolgte jeweils nach Auflagenstärke, Repräsentativität und Verfügbarkeit in Archiven. Bei den westlichen Zeitungen entschied ich mich für die *Süddeutsche Zeitung* und *The New York Times*, die auflagenstarke wie auch viel genutzte, nationale Orientierungsmedien sind (vgl. Weischenberg 2006:359 & Schwan 2008:490). Beim arabischen Raum lag der Fokus auf Tageszeitungen, die sowohl das Spektrum einer nationalen wie der einflussreichen, transnationalen Presse abdecken, die ein besonderes Merkmal arabischer Printmedien darstellt. Die Wahl fiel auf die transnationale Zeitung *Al-Hayat*, die zu den führenden und zugleich liberalsten Printmedien gehört, sowie die auflagenstärkste, arabische Zeitung *Al-Ahram* aus Ägypten (vgl. Glück 2008:9).

Die Bildrecherche konzentrierte sich auf die tagesaktuelle, politische Berichterstattung. Bei der *Süddeutschen Zeitung* habe ich die Rubriken *Politik*, *Panorama* sowie *München & Bayern* berücksichtigt. In der *New York Times* habe ich die Ressorts *National/U.S.*, *International/World* und *New York/Region* ausgewertet. Bezüglich *Al-Ahram* nutzte ich die bis April 2013 erschienene internationale Edition »Al-Ahram Ad-Duwali«. Relevant war hier der Politikteil, der in nationale, arabische und weltweite Nachrichten unterteilt ist. Bei *Al-Hayat* lag der Fokus auf der nicht näher untergliederten Nachrichtensektion. Die Wirtschafts-, Kultur- und Sportteile wurden nicht beachtet.

Im Bereich Print erfasste ich all jene Fotos der auf Papier und Mikrofilm zugänglichen Zeitungen, die der Definition von visuellen Trauerdarstellungen entsprechen: Es handelt sich um Fotos, die eine äußerlich sichtbare, emotionale Reaktion menschlicher Figuren auf einen persönlichen Verlust wiedergeben. Diese wird durch die Körperhaltung, die verwendeten Gesten oder die Mimik ausgedrückt. Bei der Einordnung des Bildmaterials unterschied ich expressive und kontemplative Einzelmotive sowie spezifische Topoi, die auf tradierte Vorbilder rekurren.

Während expressive Gebärden den Betrachtern „zweifelsfrei übermittelt“ werden, sind kontemplative Formen des Trauerausdrucks an sich vieldeutig. Daher sind sie nur dann als Trauerdarstellungen zu bezeichnen, wenn „der Kontext der Darstellung dies zulässt“ (Huber 2001:199). Dieser wurde visuell, zum Beispiel durch entsprechende Schauplätze wie Friedhöfe und Gedenkstätten, oder an den dazugehörigen Artikelüberschriften und Bilduntertiteln erschlossen.

Abbildungen von Sargträgern, Totenmessen und insbesondere Prozessionen, die oft sehr große Menschenmengen darstellen, habe ich ausgeschlossen, da sie in der Regel keine eindeutig erkennbaren Trauergebärden aufweisen oder sich – wie bei der nahöstlichen Bildberichterstattung – vor allem durch Protestgesten eines meist männlichen Kollektivs auszeichnen. Dennoch handelt es sich hier

um wiederkehrende und auf Trauerkontexte bezogene Motive der Krisen- und Kriegsphotografie, auf die ich verweisen möchte. Eine genauere Betrachtung solcher kollektiven Ausdrucksformen würde jedoch den Rahmen meiner Arbeit sprengen.

Für die Recherche auf den Online-Portalen arbeitete ich mit dem Suchbegriff »Trauer« bzw. den entsprechenden Übersetzungen ins Englische und Arabische, für die es jeweils zwei, zutreffende Wörter gibt: »grief« und »mourning« sowie »نزع« und »داح«. Dabei ermöglichten die Archivfunktionen der Internetauftritte von *Süddeutsche*, *The New York Times* und *Al-Ahram* jeweils ähnliche Anwendungen von Filtern durch ihre Auswahl an Suchkriterien, nach denen die angezeigten Ergebnisse auf einzelne Jahre und Rubriken beschränkt wurden. Die Website der Zeitung *Al-Hayat* bot ihren Nutzern wiederum die Möglichkeiten, zwischen der unbegrenzten Suche sowie einer Filterung nach Autor, Titel und Text oder Relevanz und Datum zu wählen. Weitere Optionen gab es nicht. Die Recherche verlief, analog zu den anderen drei Portalen, über ein Suchfeld unterhalb der Hauptnavigation mit den Rubriken Politik, Wirtschaft, Sport und Kultur. Nach der Eingabe des Suchbegriffs wurden jeweils 20 Treffer pro Seite in der Reihenfolge ihrer Aktualität aufgelistet. Anschließend verfuhr ich nach demselben Prinzip wie im Bereich Print, um Fotos der Kategorie »Trauer« aus den bereits genannten Rubriken zu erfassen.

## 2. Trauerbilder in westlichen Tageszeitungen

### 2.1 Einführung in westliche Mediensysteme

#### 2.1.1 Merkmale westlicher (Print-)Medien

Für die Auseinandersetzung mit arabischen und westlichen Zeitungen spielen ihre politischen, sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen eine wichtige Rolle. Eine Einführung in die Mediensystemforschung bietet die Kommunikationswissenschaftlerin Barbara Thomaß. Ziel dieses Untersuchungsfelds ist es, zentrale Strukturmerkmale für die Medienproduktion einzelner Länder erfassen und vergleichen zu können. Prägende Einflüsse ergeben sich aus der (medien-)rechtlichen Situation, dem politischen System, den geografischen oder kulturellen Gegebenheiten, der Wirtschaftsverfassung und dem Stand der Kommunikationstechnologie. Aus diesen Faktoren lassen sich übergeordnete Modelle zur Klassifizierung von Medienverhältnissen ableiten, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede erklärbar machen (vgl. Thomaß 2007).

Eine wichtige Publikation im Bereich der komparativen Kommunikationsforschung ist *Comparing Media Systems* (2004) von Daniel Hallin und Paolo Mancini. Die Autoren entwickeln darin eine Typologie der Mediensysteme, die ausschließlich auf westliche Industrienationen, namentlich Westeuropa und die USA, zugeschnitten ist. Dass nicht-westliche Staaten und Dimensionen wie die Medienfreiheit hier vernachlässigt werden, sind für die Kritiker\*innen dieser Typologie die größten Schwachpunkte (vgl. Thomaß 2007:35). Dennoch bietet die Typologie einen empirisch fundierten Ausgangspunkt, auf dem Roger Blum mit einem weiterentwickelten Analyseschema aufbaut.

Blums *Bausteine zu einer Theorie der Mediensysteme* (2005) kombiniert Hallin und Mancinis Ansatz, der sich auf das Verhältnis von Politik- und Medienlandschaften bezieht, mit eigenen Beschreibungskategorien. Anhand dieser Synthese definiert Roger Blum insgesamt neun Dimensionen an Merkmalen, deren jeweilige Ausprägungen das Mediensystem eines Landes formen: 1. das Regierungssystem (demokratisch, autoritär oder totalitär) 2. die politische Kultur (polarisiert, ambivalent oder konkordant), 3. die Freiheit der Medien, die nie, fallweise oder durchgehend der Zensur unterliegen 4. die Besitzverhältnisse (privat, öffentlich oder gemischt), 5. die Medienfinanzierung, die durch den Markt, den Markt und den Staat oder allein vom Staat übernommen wird, 6. die Nähe der Medien zu politischen Parteien, die schwach, mittel oder stark ausfällt 7. den Grad an staatlicher Kontrolle 8. die Medienkultur, die investigativ, ambivalent oder übereinstimmend mit der Regierung ist und letztlich 9. die Orientierung der Medien, die kommerziell, divergent oder dem Service-Public-Prinzip folgt (Blum 2005:9).

Ausgehend von diesen Dimensionen schließt Blum auf verschiedene Mediensysteme, die den journalistischen Alltag in westlichen Ländern prägen: das atlantisch-pazifische Liberalismus-Modell (USA, Neuseeland, Australien), das südeuropäische Klientel-Modell (Italien, Spanien, Portugal, Griechenland) und das nordeuropäische Service-Public-Modell (Deutschland, Frankreich, Benelux, Skandinavien).

Das Liberalismus-Modell umfasst ein ausgesprochen marktorientiertes Mediensystem mit einer weitgehend unabhängigen und meinungsbetonten Presse. Das Klientel-Modell besitzt dagegen eine Medienlandschaft, die einen beträchtlichen Parteieneinfluss und staatliche Interventionen aufweist. Charakteristisch ist hier die Ambivalenz zwischen kommerziell-populärem Rundfunk und einer an Bildungseliten ausgerichteten Presse. Das Service-Public-Modell kennzeichnet eine dualen Struktur aus kommerziellen und öffentlich-rechtlichen Medien, das trotz staatlicher Regulierung über große Autonomie und ein massenorientiertes Pressewesen verfügt (vgl. Blum 2005:9f).

Roger Blums Vergleichskriterien bilden hier die Grundlage für die Charakterisierung westlicher Mediensysteme, der eine Betrachtung der Zeitungen *New York Times* und *Süddeutsche* unter Berücksichtigung länderspezifischer Besonderheiten und aktueller Entwicklungen folgt.

## 2.1.2 Medienauswahl

### 2.1.2.1 USA: The New York Times

Der US-amerikanische Zeitungsmarkt zeichnet sich durch seine frühe Etablierung der Presse- und Meinungsfreiheit aus, die bereits seit 1791 verfassungsrechtlich verankert ist, sowie eine klare Ausrichtung nach privatkapitalistischen Prinzipien. Dabei gelten die Vereinigten Staaten als ein Schrittmacher für technologische Innovationen wie die Einführung journalistischer Online-Angebote. Zeitungsverlage finanzieren sich primär über ihr Anzeigenmanagement. Verkaufserlöse machen weitaus geringere Prozentsätze aus. Wie in Europa erreichen die Printausgaben immer weniger Haushalte,

so dass die Entwicklung neuer Geschäftsmodelle und Medienstrategien vorangetrieben wird (vgl. Kleinsteuber 2007).

Die liberal orientierte *The New York Times* gehört zu den auflagenstärksten der überregionalen Tageszeitungen. Sie ist das Kernstück der *New York Times Company*, einer Mediengruppe, die sich im Besitz der Verlegerfamilie Ochs-Sulzberger befindet. Obwohl ihre tendenzielle Regierungsnähe und patriotische Haltung nach 9/11 selbst in den eigenen Reihen kritisiert wurde, genießt die *New York Times* nach wie vor den Ruf eines weltweit einflussreichen und vielzitierten Qualitätsblattes:

[D]ie Times nimmt im US-amerikanischen Mediensystem eine Sonderrolle ein und hat sich selten zu einer zu regierungskritischen Haltung durchgerungen. Für die wenigen meinungsführenden Qualitätsblätter der USA gibt es kein hinreichendes Korrelat und wenn diese, meist angeführt von der New York Times, einmal eine Perspektive eingenommen haben, kommt es bei schneller Nachrichtenproduktion wie nach dem 11. September zu einem systemischen Versagen, das sich in diesem Fall auch darin ausdrückt, dass die Zeitung für die Berichterstattung, die sie selbst im Nachhinein für unzureichend hielt, rekordverdächtige sieben Pulitzerpreise erhalten hatte. Die Leitartikel der Times werden in den USA tausendfach von Partner- und Lokalzeitungen nachgedruckt, sie bestimmen das Tagesprogramm von Politikern, Fernseh- und Rundfunknachrichten (Burkhardt 2012)

Auf nationaler Ebene übernimmt die *New York Times* die Funktion eines Leitmediums, dessen Themensetzung das Tagesprogramm der Fernseh- und Rundfunknachrichten bestimmt. Diese Meinungsführerschaft ist auch durch ihre umfassende Berichterstattung über das Geschehen im Ausland zu begründen: „Die Auslandsberichterstattung in der New York Times ist so umfassend wie in keiner anderen Zeitung in den USA. Mit durchschnittlich elf Seiten pro Tag nehmen Artikel mit internationalem Bezug zwei Seiten mehr ein als die Berichterstattung über nationale Themen. Die NYT beschäftigt allein 35 feste Korrespondenten in 26 weltweiten Auslandsbüros“ (Schwan 2008:494).

### 2.1.2.2 Deutschland: Süddeutsche Zeitung

In der Bundesrepublik ist der Zeitungsmarkt privatwirtschaftlich organisiert. Prägend ist die früh entwickelte Massenpresse, deren Journalist\*innen über den deutschen Presserat eine institutionalisierte Selbstkontrolle ausüben. Die Tagespresse wird von wenigen, großen Verlagshäusern dominiert und weist eine hohe Vielfalt an lokal oder regional gebundenen Titeln auf (vgl. Pürer 2015:86). Durch den Einbruch ihrer Anzeigenerlöse sowie den Rückgang von Abonnements und Einzelkäufen erleben die Verlagshäuser eine Umbruchphase, auf die sie mit neuen Formaten, Zusatzprodukten wie Büchern und Filmen oder Digital-Abos reagieren. Diese Maßnahmen sollen die finanziell schwierige Situation der deutschen Presse in den vergangenen Jahren auffangen: „Sie kämpft mit sinkenden Auflagen, sinkenden Reichweiten und [...] mit sinkenden Werbeerlösen (vgl. Pürer 2015:80).

Die *Süddeutsche Zeitung* ist mit rund 450.000 werktäglich verkauften Exemplaren die auflagenstärkste der überregionalen Qualitätszeitungen (vgl. Hachmeister 2012). Für den Raum München, umliegende Landkreise und Bayern gibt es Regionalausgaben. Als Teil des Süddeutschen Verlags ist

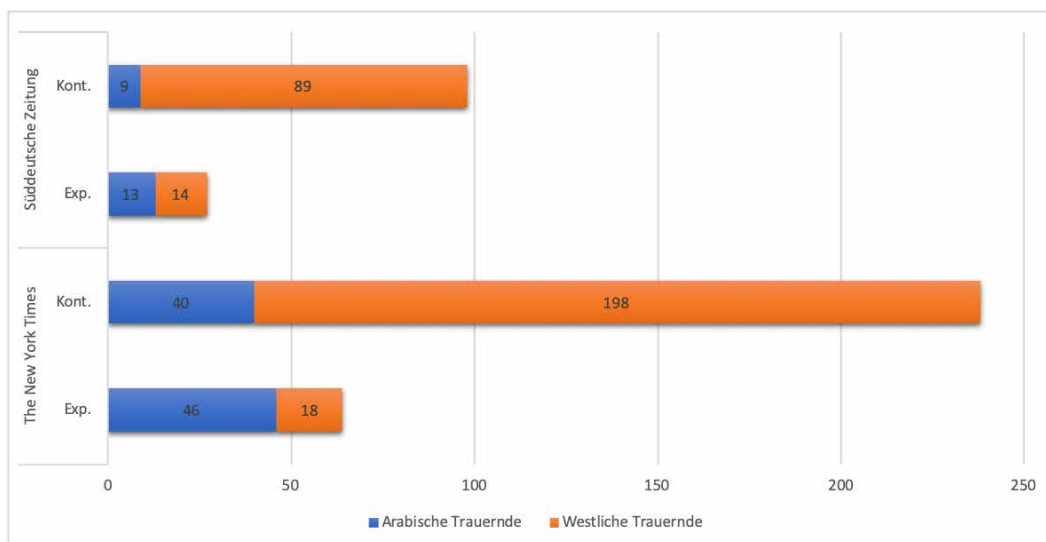
sie im Besitz der Südwestdeutschen Medienholding, einem der marktführenden Verlage der nationalen Presselandschaft. Politisch nimmt die *Süddeutsche Zeitung* eine gemäßigt linksliberale Haltung ein (vgl. ebd.).

Ihre publizistischen Kernmarken sind die Leitglosse »Streiflicht« auf der Titelseite und »DIE SEITE DREI« mit ausführlichen Reportagen. Das Politikressort der *Süddeutschen* hat einen besonderen Schwerpunkt auf Auslandsartikel (vgl. ebd.). Für Journalist\*innen ist sie ein regelmäßig genutztes Orientierungsmedium (vgl. Weischenberg/Malik/Scholl 2006). Seit den 2000er Jahren lässt sich in der *Süddeutschen Zeitung* ein deutlicher Visualisierungsschub beobachten. Diese verstärkte Einbindung von Bildmaterial in die Berichterstattung geht mit allgemeinen, journalistischen Tendenzen zur Attraktivitäts- und Aufmerksamkeitssteigerung einher, die auch als eine Reaktion auf die globalen Entwicklungen des Zeitungsmarkts im Kontext der sich wandelnden Medienlandschaft zu verstehen sind (vgl. Grittmann 2008:227).

## 2.2 Die visuelle Darstellung von Trauer

### 2.2.1 Einzelmotive

Die Recherche in der *Süddeutschen Zeitung* und *The New York Times* ergab 427 Fotos und damit fast doppelt so viele Bilder wie in den untersuchten arabischen Zeitungen mit 215 Trauerdarstellungen. Dieses Ergebnis erklärt sich durch die Online-Portale von *New York Times* und *Süddeutsche*, die im Gegensatz zu *Al-Ahram* und *Al-Hayat* für die Jahre 2010 bis 2012 nicht nur Artikel, sondern auch Fotos und Bildergalerien enthalten. Quantitativ weisen die *Süddeutsche* und *New York Times* deutliche Unterschiede auf: So beträgt die Anzahl von Trauerbildern in der US-Zeitung mit 302 Fotografien fast das Dreifache, 118 davon entstammen dem Online-Portal. Im Vergleich dazu publizierte die *Süddeutsche* im Untersuchungszeitraum weitaus weniger Fotos dieses Bildtypus. Hier fallen 125 Bilder in die Kategorie »Trauer«, von denen 80 Fotos online veröffentlicht wurden.



Grafik 1: Verhältnis von expressiven und kontemplativen Darstellungen

108 Fotos – etwa ein Viertel der Darstellungen – zeigt Akteur\*innen aus der arabischen Welt, die im Rahmen der Berichterstattung über Krisen und Konflikte in nahöstlichen Ländern einen vergleichsweise hohen Stellenwert besitzen. In der *New York Times* ist der Anteil an Trauerrepräsentationen aus der arabischen Welt mit 86 von 302 Bildern *höher als in der Süddeutschen*, bei der ca. ein Fünftel, d.h. 22 der 125 Darstellungen, arabische Akteur\*innen in Szene setzen. Das Verhältnis zwischen kontemplativen und expressiven Darstellungen aus der arabischen Welt ist hier in beiden Zeitungen relativ ausgewogen: 40:46 in der *New York Times* sowie 9:13 in der *Süddeutschen*. Expressive Posen mit westlichen Trauernden werden dagegen eher spärlich als Bildsujet eingesetzt: Diese kommen auf 32 Bildern vor, davon stammen 14 von der *Süddeutschen* und 18 aus der *New York Times*.



336 der Fotografien in *Süddeutscher Zeitung* und *New York Times* geben kontemplativ Trauernde wieder. Mit insgesamt 287 Darstellungen stammt ein Großteil dieser in sich gekehrten Posen von Bildakteur\*innen aus der westlichen Welt. Sie entsprechen der sozialen Kanalisierung des Trauerausdrucks, der bereits in der Antike einsetzte und sich primär gegen offen ausgelebte, als subversiv eingestufte (weibliche) Emotionen richtete. Ab dem christlichen Mittelalter ging die Verdrängung von expressiven Trauer Ritualen mit den gesellschaftlichen Entwicklungen zur Affektkontrolle einher, die sich später mit den Idealen eines aufgeklärten Bürgertums verband. Die Präferenz für Repräsentationen von »stillen« Trauer macht sich in beiden Zeitungen gleichermaßen bemerkbar: in *New York Times* mit 238 von 302 und in der *Süddeutschen Zeitung* mit 98 von 125 Fotos. Folgende kontemplative Einzelmotive sind vertreten: ein aufgestützter Kopf (7), ein gesenkter Blick oder Kopf (34), die Geste des bedeckten Gesichts (51), Akteur\*innen in zusammengesunkener Haltung (15), die Umarmung (62), verschränkte Hände oder Arme (19) und Weinende (70).



Abbildung 28: Der aufgestützte Kopf. Foto: Tyler Hicks/The New York Times, 2011. The New York Times. Website.



Abbildung 29: Der gesenkte Blick. Foto: Marcus Yam für The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

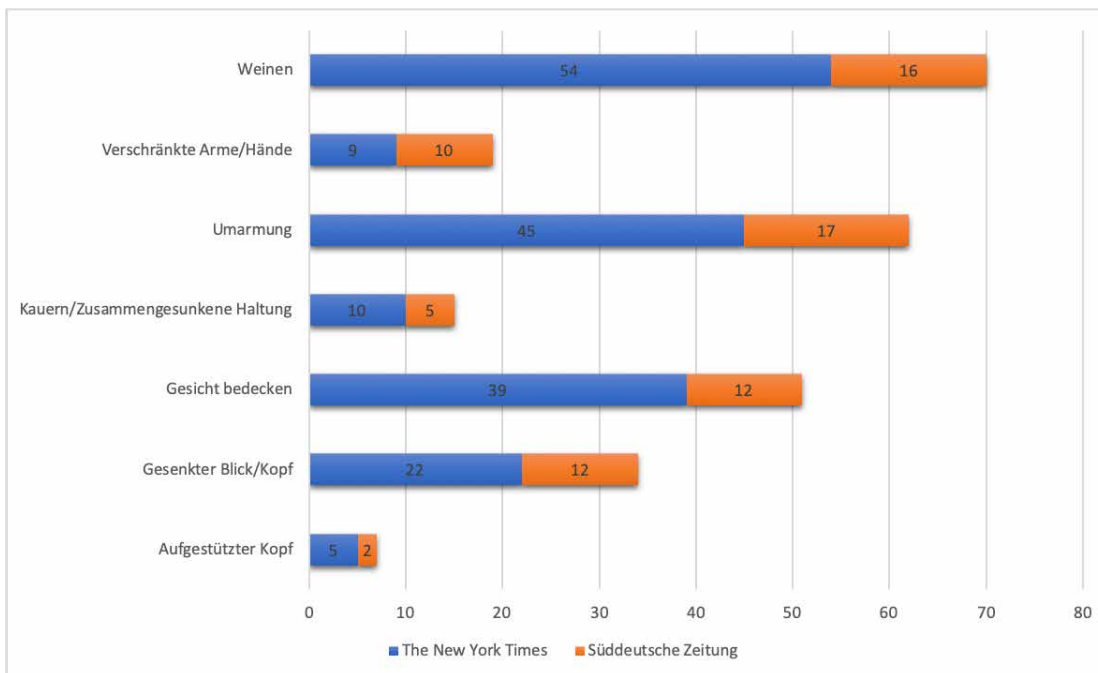


Abbildung 30: Kauern/Zusammengesunkene Haltung. Foto: dpa, 2012. Süddeutsche Zeitung. Website.



Abbildung 31: Verschränkte Hände. Foto: Radek Pietruszka/EPA, 2010. The New York Times. Website.

Eine weitere Parallele in der Bildauswahl beider Zeitungen stellt die Bevorzugung von mimischen Ausdrücken als visuelle Sujets dar. So kommt das Weinen in der *New York Times* unter den kontemplativen Einzelmotiven am häufigsten vor (54 Fotos). In der *Süddeutschen Zeitung* ist das Motiv des Weinens mit 16 Darstellungen nach der Geste der Umarmung (17 Fotos) am zweithäufigsten vertreten. Als Trauerpose unterscheidet es sich stark vom expressiven Weinen mit groß geöffnetem Mund und ist durch eine zurückhaltende Mimik gekennzeichnet.



Grafik 2: Kontemplative Einzelmotive (The New York Times und Süddeutsche Zeitung)

Eine Variante des Weinens in seiner kontemplativen Form zeigt Trauernde, die sich ihre Tränen mit der Hand oder einem Taschentuch abwischen, wie auf einer Fotografie von Barack Obama aus dem Jahr 2012. Es wurde als Titelbild eines Online-Artikels der *New York Times* im Rahmen politischer Debatten über die US-Waffengesetze veröffentlicht, die nach dem Amoklauf in der Kleinstadt Newtown entflammt waren. Der Bilduntertitel lautet: „President Obama in Washington after the shootings“ (Landler/Goode 2012). Obama ist bis zum Ansatz der Schultern abgebildet. Sein Kopf ist gesenkt, ebenso wie seine Augenlider. Rechts unten ragen zwei Mikrofone ins Bild, die anzeigen, dass die Fotografie während einer Rede aufgenommen wurde. Hinter ihm sind nur unscharf zwei Säulen vor blauem Hintergrund zu erkennen.



Abbildung 32: Foto: Luke Sharrett für The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

Unter den Einzelmotiven zählt die Pose zu den bevorzugt eingesetzten visuellen Strategien mit wiederkehrenden Bildmustern.



Abbildung 33: Foto: dpa, 2011. Süddeutsche Zeitung. Website.

Die Umarmung ist mit 62 Fotografien insgesamt die zweithäufigste Geste, die für die Vermittlung von Trauer ausgewählt wird. In *New York Times* sind es 45 Darstellungen, in der *Süddeutschen Zeitung* 17 Darstellungen. Sie deutet auf Nähe, Vertrautheit und Zusammenhalt in einer Krisensituation sowie das Bedürfnis nach Schutz hin. Allerdings handelt es sich um keine spezifische Geste der Trauer, da die Umarmung von zwei oder mehr Personen in anderen Kontexten, wie etwa der Begrüßung, ebenfalls vorkommt. Kulturhistorisch spielt sie für die Darstellung von Trauer eine untergeordnete Rolle, tritt vereinzelt aber immer wieder auf, beispielsweise im Rahmen der häuslichen Trauer auf altägyptischen Wandreliefs oder neuzeitlichen Szenen der Beweinung. In *New York Times* und *Süddeutscher Zeitung* ist die Umarmung ein beliebtes Einzelmotiv, das oft in Kombination mit anderen Posen, etwa einem gesenkten Blick, auftritt. Die Mehrheit der Bilder reicht von der Halbnahen bis zur Halbtotalen. Die Trauernden sind verstärkt im Profil bzw. aus der Rückenansicht abgebildet.

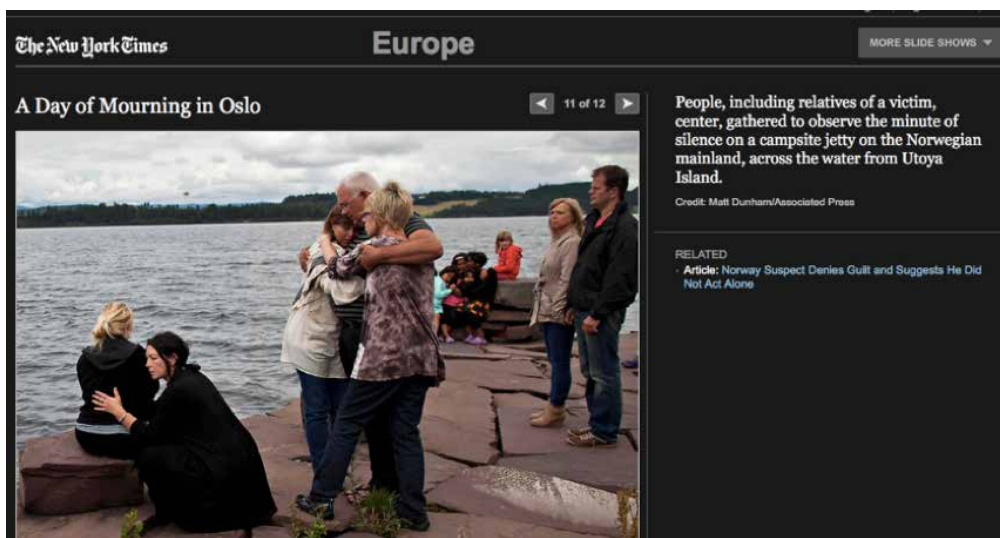


Abbildung 34: Foto: Matt Dunham/AP, 2011. The New York Times. Website.

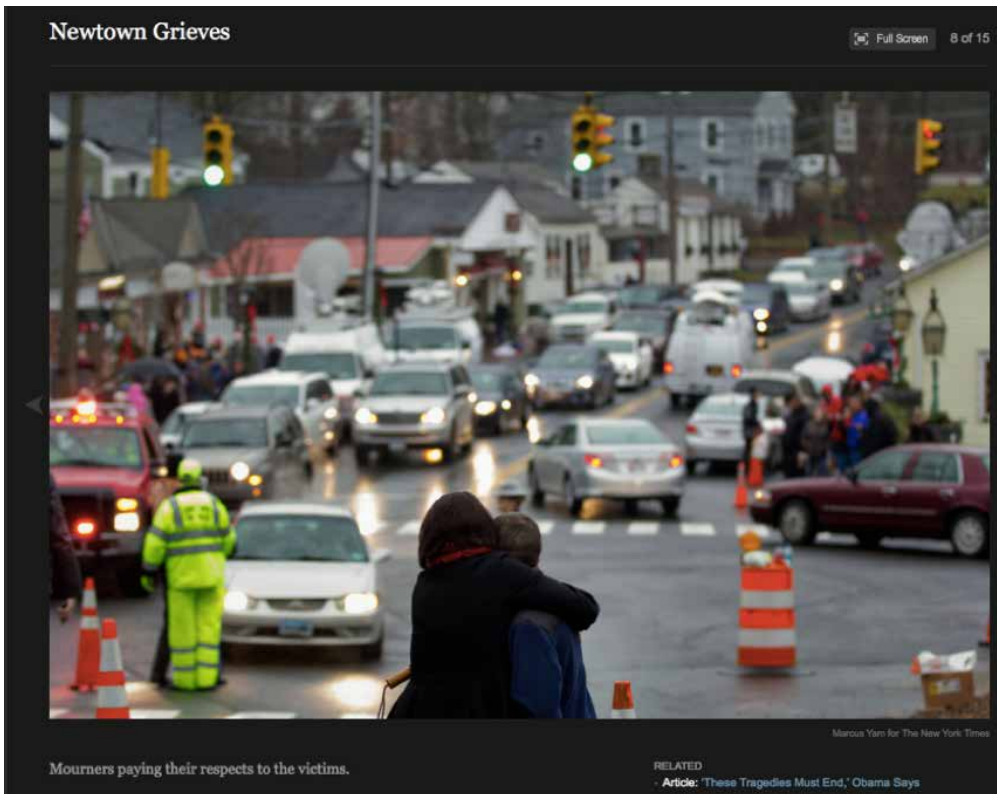


Abbildung 35: Foto: Marcus Yam für The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

Die dritthäufigste kontemplative Trauerpose ist das Bedecken des Gesichts, die auf 39 Bildern in *New York Times* und 12 Fotos in der *Süddeutschen* zu finden ist. Diese Geste ist als „Zeichen einer gewissen Scham angesichts der heftigen Gefühlsregung“ (Pasquinelli 2007:296) zu deuten. Dabei wird nicht immer das gesamte Gesicht, sondern mitunter nur der Mund hinter einer vorgehaltenen Hand verborgen. Bei einem Foto, das am 16. Dezember 2012 auf *nytimes.com* erschien, wird diese Geste mit Motiven des Gedenkens kombiniert. Nach Elke Grittmann sind Gedenkmotive durch „Symbole wie niedergelegte Blumen“ (Grittmann 2007:382) zu erkennen. Auf dieser Fotografie ist ein Mann in die Hocke gegangen und im Begriff, einen Strauß Rosen an einer Gedenkstätte abzulegen. Der von der Seite gezeigte Trauernde hält sich eine Hand vor sein Gesicht, die es dadurch fast vollständig verdeckt.



Abbildung 36: Foto: Joshua Lott/Reuters, 2012. *The New York Times*. Website.

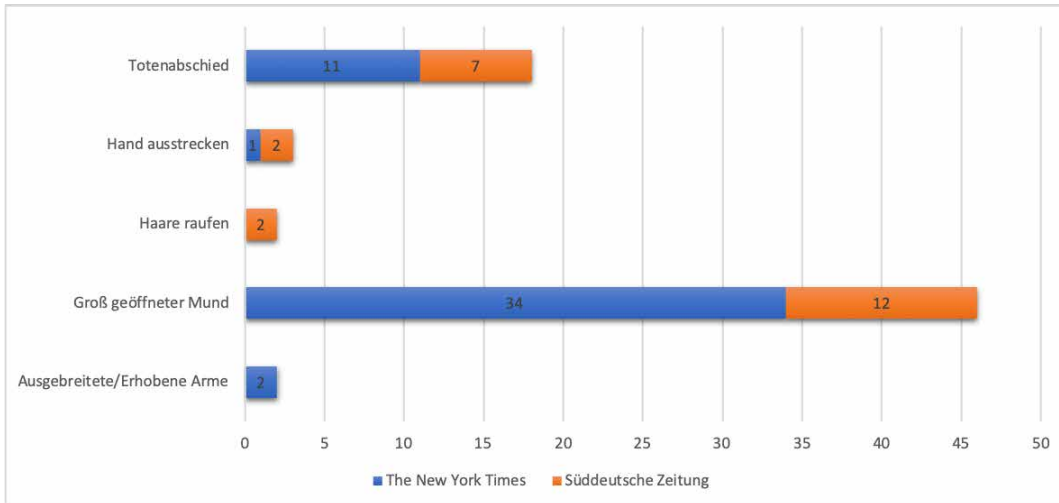
Diese Geste ist seit der Antike ein Ausdruck von Trauer und tiefer Verzweiflung. Gleichfalls drückt sie die Angst aus, den Tatsachen buchstäblich »in die Augen zu sehen«. Stattdessen ermöglicht sie, nicht nur die eigenen Tränen vor der Außenwelt zu verbergen, sondern sich – wenn auch nur vorübergehend – von ihr abzuwenden:

Sich das Gesicht mit den Händen zu bedecken vermittelt ein Gefühl des Schmerzes und der tiefen Nieder geschlagenheit, dem jedoch nicht lauthals Ausdruck verliehen wird. Das Schema taucht bei der Vertreibung aus dem Paradies auf: Adam und Eva bedecken das Gesicht, um ihren Kummer, aber auch ihr Bedauern, ihre Scham und die Angst vor einem ungewissen Schicksal zu verbergen. [...] Es verweist auf die Trauer oder spielt auf den Wunsch der Figur an [...], durch das Verdecken der Augen eine allzu schmerzliche Realität abzuwehren (Pasquinelli 2007:172).

Im Vordergrund des Bildes sind Blumen, Kerzen und der Ansatz eines Nadelbaums zu sehen, an dem kleine Spielzeugfiguren aufgehängt sind. Die Bildunterschrift lautet: „A mourner brought flowers to a memorial for the victims“ (Kleinfeld 2012). Darunter wird zu einer Bildergalerie mit dem Titel „Newtown Grieves“ (ebd.) verlinkt, in der sich weitere Trauer- und Gedenkmotive befinden. Trauer und Gedenken werden in *New York Times* und *Süddeutscher Zeitung* regelmäßig verknüpft. Die visuelle Inszenierung von Trauer an kollektiv begangenen Gedenkortern stellt ein modernes Medienphänomen dar. Reiner Sörries verweist darauf vor dem Hintergrund zeitgenössischer, westlicher Trauerkulturen als einem noch jungen, kaum erforschten „Massenphänomen“ (Sörries 2006:14), das manchmal auch eine ganze Nation in „ein Land kollektiver Trauer“ (ebd.) verwandelt.

Unter den expressiven Motiven werden in der *New York Times* und der *Süddeutschen* bevorzugt ein groß geöffneter Mund (46) und der Totenabschied (18) abgebildet. Das unverdeckte Weinen mit groß

geöffnetem Mund ist sowohl in der *New York Times* (34 Fotos) als auch in der *Süddeutschen Zeitung* (12 Fotos) das meistgewählte expressive Einzelsujet. Seltener sind die Geste der ausgestreckten Hand (3) bei Inszenierungen aus westlichen Ländern, das Haare raufen (2) sowie das Motiv der ausgebreiteten bzw. der erhobenen Arme (2). Die beiden letztgenannten Motive kommen ausschließlich auf Fotografien mit arabischen Akteur\*innen vor.



Grafik 3: *Expressive Einzelmotive (The New York Times und Süddeutsche Zeitung)*



*Ohne Arbeit, ohne Hoffnung: In tunesischen Städten wie Sidi Bouzid explodiert die Wut junger Leute auf das Regime von Präsident Zine el-Abidine Ben Ali. Angehörige betrauern die Opfer der Straßenschlachten.* Fotos: AFP

Abbildung 37: *Haare raufen. Foto: AFP. Süddeutsche Zeitung Nr. 8 vom 12.01.2012, S. 7.*

Dass expressive, (mimische) Ausdrücke jenseits ihrer visuellen Inszenierung auch ein Abbild lokal verankerter Trauerpraktiken wiedergeben, die sich keineswegs nur auf die muslimische Bevölkerung der arabischen Welt beschränken, zeigt die Darstellung einer koptischen Christin aus Ägypten in der Online-Ausgabe der *New York Times* vom 02. Januar 2011: Sie ist in einem Moment des klagenden Aufschreis abgebildet, der sie aus einer Menschenmenge in ihrer unmittelbaren Umgebung hervorstechen lässt. Dabei hat sie einen Arm angewinkelt und die verkrampft wirkende Hand nach vorne gestreckt. Mit der anderen scheint sie sich an die Brust zu fassen, die aber von ihrem Vordermann verdeckt wird.

Dieser hat den Mund ebenso weit geöffnet, sodass die Zähne von Ober- und Unterkiefer erkennbar sind. Das Gesicht hat sich durch die Intensität des Ausdrucks in Falten gelegt. Er erscheint sehr aufgebracht und eher wütend – ein Eindruck, der von den auf seiner Stirn hervortretenden Adern intensiviert wird. Dabei sind die Hände dieses Mannes in Bewegung, wodurch sie leicht verschwommen abgebildet sind. Die aufschreiende Frau wird von einer Begleiterin gestützt, die sich ihr in einer umarmenden Geste zuwendet.



Abbildung 38: Foto: Ben Curtis/AP. The New York Times. Website.

Durch den Untertitel wird der Hintergrund des Geschehens verortet: „A woman cried out after a mass inside the Saints Church in Alexandria, Egypt, where 21 people were killed in a bomb attack on Saturday” (Stack 2011).

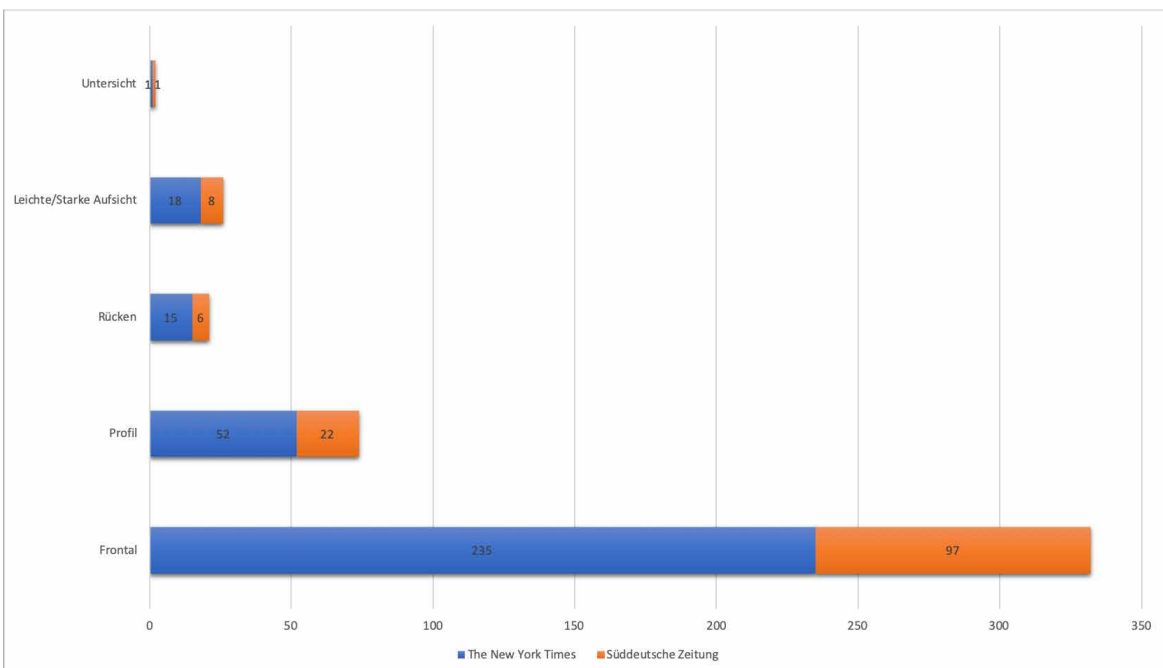
Die Fotografie generiert zunächst einen Eindruck von räumlicher Dichte. Doch wird die Intensität der gezeigten Affekte durch die Präsentation eines vergleichsweise größeren Bildausschnitts ab-



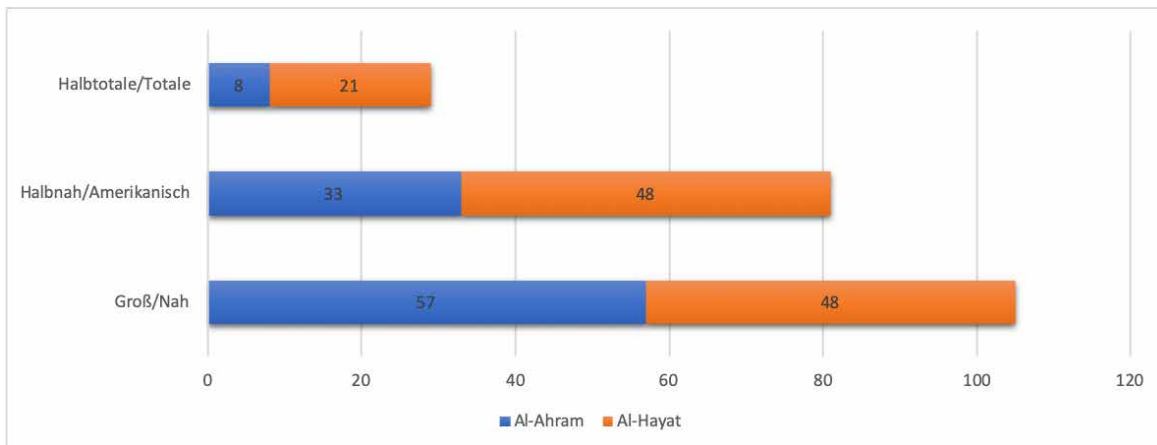
geschwächt – eine gehäuft auftretende Praxis, die sich in *New York Times* und *Süddeutscher Zeitung* an der Auswahl von Fotografien mit einer insgesamt höheren Distanzwahrung bei den Einstellungsgrößen und Perspektiven gegenüber *Al-Ahram* und *Al-Hayat* ablesen lässt.



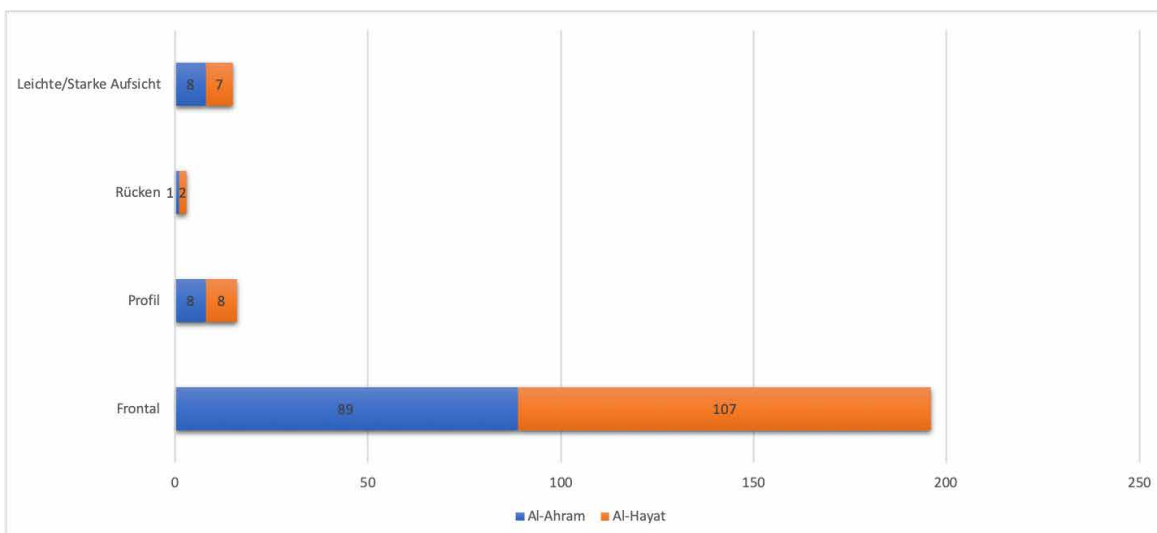
Grafik 4: Einstellungsgrößen (*The New York Times* und *Süddeutsche Zeitung*)



Grafik 5: Perspektiven (*The New York Times* und *Süddeutsche Zeitung*)



Grafik 6: Einstellungsgrößen (Al-Ahram und Al-Hayat)



Grafik 7: Perspektiven (Al-Ahram und Al-Hayat)

Die stärkere Distanz zu den Abgebildeten durch die gezeigten Perspektiven wirkt sich auch auf die Präsentation expressiver Darstellungen aus und macht sich unter anderem am Motiv des Totenabschieds bemerkbar. Gesten des Totenabschieds wurden bereits in der griechischen Antike aufgegriffen. Meist charakterisieren sie weibliche Angehörige, die sich über den Toten beugen und ihn berühren. Auf den ersten Blick wirken diese Gesten »gemäßigter« als andere expressive Ausdrucksformen. Dennoch sind sie einem expressiven Grundtypus zuzuordnen, da sie mit ausgestreckten Armen und Händen bzw. in den Raum stoßendem Oberkörper ausgeführt werden. Als Ausdruck der innigen Zuwendung zum Verstorbenen finden sie sich auf Darstellungen der Trauer um Jesu und Mohammed wieder<sup>12</sup>. Doch im Gegensatz zu den tradierten Abschiedsgesten, die historisch in der Regel als ein Teil kollektiver Beweinungsszenen auftauchen, werden diese von zeitgenössischen Fotograf\*innen ebenso als Hauptmotive genutzt, wie die folgenden zwei Bildbeispiele zeigen.

<sup>12</sup> Vgl. Abb. 12, S. 62 sowie Abb. 22, S. 75

Die erste Fotografie illustriert einen Online-Artikel der *New York Times* mit dem Titel „*Hamas Military Wing Accepts a Cease-Fire*“ (Kershner 2012). Sie stammt von dem palästinensischen AP-Fotografen Eyad Baba und bildet einen Raum ab, in dessen Mitte ein Leichnam auf einem Holztisch aufgebahrt ist. Der Verstorbene ist in ein schwarzes Tuch gehüllt. Vor ihm steht ein Trauernder, der sich tief über den Toten lehnt und seinen Kopf umfasst. Der von der Seite gezeigte Mann trägt ein gemustertes Kopftuch, das sein Gesicht fast vollständig verdeckt. Sein im Dunkeln liegendes Profil ist nur schemenhaft zu erkennen. Am rechten Bildrand ist ein Jugendlicher zu sehen, der die Abschiedsgeste des Mannes beobachtet. Bemerkenswert ist das Wechselspiel von Licht und Schatten, das als Teil der Bildinszenierung verwendet wird: Ein Lichtstrahl fällt durch den schattigen Raum, der die Szene beleuchtet und eine starke atmosphärische Wirkung erzielt.



Abbildung 39: Foto: Eyad Baba/AP. *The New York Times*. Website.

Der Kontrast zwischen Licht und Schatten, der die tradierte mystisch behaftete Metapher für die Dunkelheit des Todes darstellt (vgl. Steinheider 2013:38), lässt sich hier als ein unterstützendes Stilmittel verstehen. In diesem Sinne dient es zur visuellen Darstellung des universellen Gegensatzes von Leben und Sterben, mit dem die anonyme Trauerfigur konfrontiert wird. Die vermittelte Bildbotschaft erhält durch ihre inhaltliche Kontextualisierung jedoch noch einen zusätzlichen Sinn, der sich in die konnotative Ebene des Fotos einschreibt. Im Artikel wird der bei einem israelischen Angriff Getötete als mutmaßlicher Helfer der Al-Tawhid-Bewegung markiert: „*Tawhid and Jihad is a shadowy radical Islamic group in Gaza that is believed to be inspired by the ideology of Al Qaeda*“ (Kershner 2012). Damit wird die Metaphorik des Schattens auf sprachlicher Ebene wiederholt und stellt eine Verbindung zu den Abgebildeten her, deren Gesichter im Verborgenen liegen und als anonymisierte Schattengestalten mit undurchsichtigem Hintergrund erscheinen.

Die zweite Fotografie im Rahmen des Motivs Totenabschied stammt von *New York Times*-Fotograf Todd Heisler. Auf dieser ist ein Mann bis knapp unter der Hüfte in Rückenansicht abgebildet. Vor ihm steht ein Sarg, der mit der Flagge der Vereinigten Staaten bedeckt ist. Er beugt sich mit gesenktem

Kopf über den Sarg und hat die ausgestreckten Hände darauf abgelegt. Es scheint, als wolle er sich dem darunter verborgenen Leichnam ein letztes Mal nähern. Am rechten Bildrand ist das Portrait eines Mannes zu sehen, der – wie die Bildunterschrift zu verstehen gibt – während des Wirbelsturms »Sandy« im Jahr 2012 ertrunken ist (vgl. Semple/Goldstein 2012). Hinter dem Sarg des Toten sind die Fenster durch Jalousien verdunkelt. Dennoch bricht das Licht der Sonne zwischen ihnen hindurch, so dass sich in der Mitte des Bildes ein gleißend heller Strahl abzeichnet, der seinen Hintergrund dominiert. Allerdings wirft er keine Schatten, sondern taucht den Raum in warmes, sattes Licht, von dem sich der weißrotgestreifte Sarg abhebt. Auffallend ist, dass auch hier die Lichtinszenierung maßgeblich zu der Wirkung der gezeigten Szene beiträgt.



Abbildung 40: Foto: Todd Heisler/The New York Times. The New York Times. Website.

Wie auf Eyad Babas Foto bleibt der Akteur durch die gewählte Perspektive anonym und wird folglich zu einer überzeitlichen Figur, die den schmerzlichen Abschied von einem geliebten Menschen repräsentiert. Der Abgebildete muss sich mit der „Unwirklichkeit des Todes“ (Nassehi/Weber 1989:204) auseinandersetzen. In westlichen Ländern geht seine Unbegreiflichkeit mit einer „sozialen Verdrängung des Todes“ (ebd.) einher. Die Soziologen Georg Weber und Armin Nassehi verstehen darunter die Tendenz moderner Wissenskulturen, „den Topos [von] der Endlichkeit menschlicher Existenz“ erheblich »unterzubelichten« (ebd.). Dementsprechend erhält der verdrängte Tod, der hier durch den endgültigen Abschied am Sarg sichtbar und sehr konkret in Erscheinung tritt, durch die lichtatmosphärische Inszenierung einen »unwirklichen« und regelrecht mystischen Charakter. Das Letztere bringt der Fotograf Eyad Baba ebenso zum Ausdruck. Im Gaza-Streifen allerdings kann durch den anhaltenden Nahostkonflikt von einer Unwirklichkeit des Todes nicht gesprochen werden: Hier ist es vielmehr die »Wirklichkeit des Todes«, die ihre Schatten auf den Alltag der Menschen wirft.

Eine sehr eindringliche Geste ist das Ausstrecken der Hand. Sie findet sich bereits in der griechischen Antike unter den Teilnehmenden von Beweinungsszenen, die etwas weiter entfernt von der Bahre stehen und den Toten dadurch einen letzten »Gruß« zukommen lassen. Bei Darstellungen am Grab äußert sich diese Pose, indem die Trauernden ihre Hand zum Gedenkstein ausstrecken (vgl. Huber 2001:204f). Wie beim Totenabschied wird ein schmerzliches Bedürfnis nach der verlorenen, körperlichen Nähe vermittelt, die auf dem Friedhof oder der Gedenkstätte allerdings nur noch symbolisch

hergestellt werden kann. Ein berühmtes Bild, das die Geste der ausgestreckten Hand wiedergibt, erschien am 12. September 2011 auf der Titelseite der *Süddeutschen Zeitung*. In einer Halbtotalen zeigt es einen Mann, der vor dem »Ground Zero« niederkniet und den Arm auf der grauen Betonfläche einer Wand abgelegt hat, die von der Sonne hell erleuchtet wird.



Abbildung 41: Foto: Justin Lane/AFP. Süddeutsche Zeitung Nr. 210 vom 12.09.2011, S. 1.

Diese Szene, die mit den Worten „Im Namen der Toten“ betitelt ist, wird in der Bildbeschreibung erläutert:

Am zehnten Jahrestag der Anschläge vom 11. September haben die USA mit einer emotionalen Feier der fast 3000 Opfer gedacht. Zu den Toten gehörte damals auch Robert David Peraza. Dessen Vater Robert trauerte am Sonntag mit anderen Hinterbliebenen an dem Ort, wo einst in New York die Türme des World Trade Centers standen. Die Namen der Opfer, die bei den Terroranschlägen ums Leben kamen, stehen an den Wänden von zwei tiefen Wasserbecken. Die beiden Pools markieren die Stellen, wo sich die Fundamente der Zwillingtürme befanden, bis sie die Terroristen mit Flugzeugen zum Einsturz brachten und Robert David Peraza und Tausende andere Menschen in den Tod rissen (Süddeutsche Zeitung 2012).

Das Schicksal der Opfer wird hier sowohl auf visueller wie auch sprachlicher Ebene durch die Trauer eines Vaters um seinen Sohn personalisiert. Dabei verdichtet sich der bis heute anhaltende Schmerz des Vaters in der Geste seiner ausgestreckten Hand, die den Namen eines nicht mehr greifbaren Sohnes berührt. Diese Geste wird mit der Pose des Kniefalls verknüpft, die als Zeichen der Ohnmacht und Unterwerfung zu verstehen ist. Sie wurde auch von Käthe Kollwitz in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in zwei steinernen Skulpturen mit dem Titel »Trauerndes Elternpaar« aufgegriffen, das auf dem Soldatenfriedhof Vladslo in Belgien zum Gedenken an die Opfer des Ersten Weltkriegs aufgestellt ist.

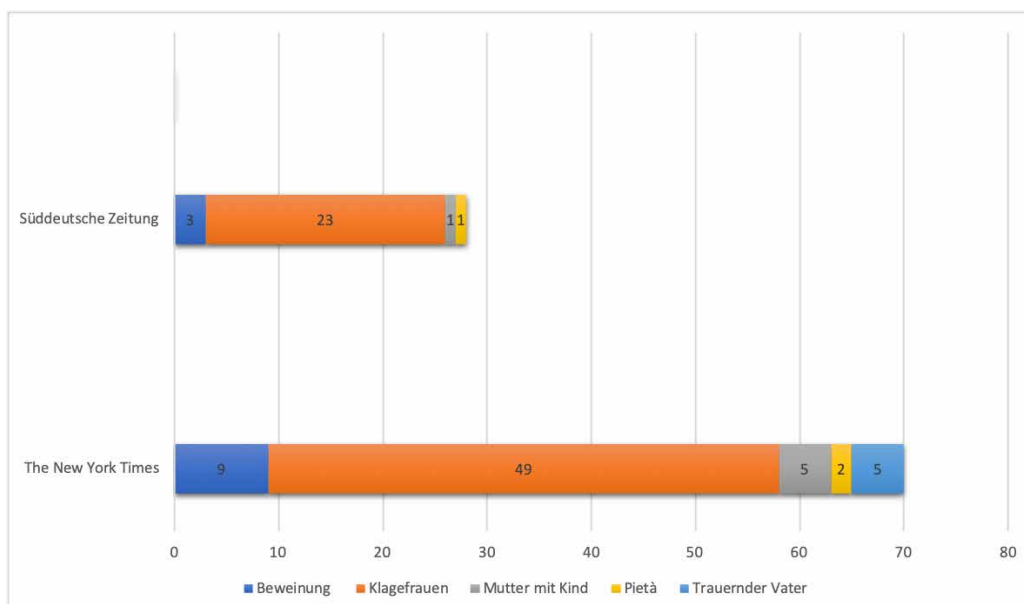


Abbildung 42: Trauernde Eltern, Käthe Kollwitz, 1932. Foto: Uwe Zucchi/dpa.

In dieser Pose drückt sich nicht nur eine klagende, sondern auch eine anklagende Haltung aus, die auf das individualisierte Trauma der US-amerikanischen Bevölkerung durch die Selbstmordattentäter des 11. September 2001 verweist.

## 2.2.2 Übergeordnete Topoi

In *New York Times* und *Süddeutscher Zeitung* finden sich die bildlich tradierten Topoi der Beweinung (12), der Klagefrauen (72), der Mutter mit Kind (6), der Pietà (3) und des trauernden Vaters (5) wieder. Diese gehen über die Darstellung einzelner Gesten und mimischer Ausdrücke hinaus und sind als übergeordnete Topoi aufzufassen, die sowohl im Rahmen expressiver als auch kontemplativer Darstellungen auftauchen.



Grafik 8: Übergeordnete Topoi (The New York Times und Süddeutsche Zeitung)

Auffallend ist, wie oft auf den Klagefrauen-Topos zurückgegriffen wird. So stellt dieser im untersuchten Zeitraum mit 72 Bildern das insgesamt meistverwendete Sujet für die fotografische Vermittlung von Trauer dar. In der *New York Times* sind die Klagefrauen auf 49 Fotografien vertreten, in der *Süddeutschen* bilden 23 Darstellungen den Topos ab. In dieser Dominanz bei der visuellen Repräsentation von trauernden Frauengruppen verdichtet sich ein Genderstereotyp, das eine kulturhistorisch verankerte Verkörperung von Verlust und Schmerz durch primär weibliche Figuren fortsetzt:

Es gibt mythische und stereotype Verbindungen von Weiblichkeit und Tod, die sich durch Beschreibungen und Bilder nicht nur in der europäischen Kulturgeschichte belegen lassen. Frauen werden demnach als Repräsentantinnen für Geburt (die Reproduktion des Lebens) und Tod (das Vergängliche) festgelegt. Zum Kristallisationspunkt wird der weibliche Körper, der angeblich die Bedeutung des Todes metaphorisch symbolisiert, Geburt und Tod gewissermaßen in sich trägt (Schäfer 2011:181).

Die stereotype Verknüpfung von Weiblichkeit und Tod, auf welche die Soziologin Julia Schäfer hier verweist, ist bis zu den vielfach dargestellten, klagenden Frauenkörpern in altägyptischen Gräbern zurückzuverfolgen. Vor diesem Hintergrund ist es vor allem der weibliche Körper, an dem sich gesellschaftliche Verhaltenserwartungen im Umgang mit Trauer und Tod manifestieren.

Die repräsentierten »Klagefrauen« aus westlichen Ländern, die in *New York Times* und *Süddeutscher Zeitung* auf insgesamt 51 Fotografien vorkommen, nehmen ausschließlich kontemplative Posen ein. Ihr gemäßigter Ausdruck steht in der Tradition eines „Habitus weiblicher Trauer“ (Fischer/Zander 2004a), der in der westlichen Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert das Selbstbild der bürgerlichen Gesellschaft mit dem Ideal einer gefasster, beherrschten Haltung angesichts des Todes repräsentiert. Es wird durch die weiblichen Trauernden verkörpert, die so zum „industrialisierte[n] Klischee“ (ebd.) avanciert sind.



Abbildung 43: Foto: Reuters. Süddeutsche Zeitung Nr. 169 vom 25.07.2011, S. 2.



Abbildung 44: Foto: Reuters. *The New York Times* vom 22.07.2012, S. 14.



Abbildung 45: Foto: Reuters. *The New York Times* vom 01.11.2012, S. 28.

Auch bei den »Klagefrauen« aus arabischen Ländern überwiegen kontemplative Posen klar gegenüber expressiven Darstellungen.





Abbildung 46: Foto: Andrea Bruce für *The New York Times*, 2011. *The New York Times*. Website.

Unter den 21 Fotos mit »Klagefrauen« aus der arabischen Welt zeigen sechs Bilder Trauernde in expressiven Posen, darunter vier in *The New York Times* und zwei in der *Süddeutscher Zeitung*. Diese Präferenz macht deutlich, dass sich die in der westlichen Kulturgeschichte etablierten Konventionen von Trauer auch auf die Auswahl von Bildern zur Berichterstattung über arabische Länder niederschlagen. Folglich stechen expressive Gesten und mimische Ausdrücke arabischer »Klagefrauen« umso mehr hervor, da sie auf die westlichen Betrachter\*innen durch die Intensität ihres Ausdrucks unvertraut wirken. In diesem Sinne werden sie vor allem im Nahostkonflikt gezielt für eine Steigerung der Aufmerksamkeit eingesetzt und können als ein visuelles Stereotyp für trauernde, palästinensische Frauen bezeichnet werden.



Abbildung 47: Foto: Reuters, 2010. *Süddeutsche Zeitung*. Website.

Szenen der Beweinung kommen in *New York Times* auf neun und in der *Süddeutschen* auf drei Fotografien vor – in beiden Fällen nur mit Trauernden aus der arabischen Welt. Dass Beweinungsszenen

in westlichen Ländern nicht dokumentiert werden, hängt laut Amel Pain, Chefin des EPA-Regionalbüros in Kairo, mit den sehr unterschiedlichen Entstehungskontexten und Zugangsbedingungen für Fotografierende zusammen:

If you come to an event - this applies to everywhere in the world - you have a very short time window to go and shoot. You mustn't miss the window. In Western countries, the access to funerals wouldn't be the same: Not everybody can show up, get into the cemetery and take pictures. There were these people who died after the school shootings in the US. The access was possible, but it was very organized: What is okay to do and what not? [...].

In Western countries, funerals and similar events are also within a more private context. The victims are maybe not so keen on being photographed while in the Middle East, especially lately, the dead were mostly the result of some violent conflict and the parties want you to take the picture because it is making a statement. It is only in the Middle East that I am seeing more and more people actually want you to come (Pain 2014).

Arabische Trauernde, die sich um einen Leichnam bzw. seinen Sarg versammeln, sind somit nicht nur ein Abbild kulturell tradierter und nach wie vor praktizierter kollektiver Totenklagen, sondern werden durch ihre mediale Inszenierung auch zu einem Symbol der politischen Anklage. Dies zeigt sich zum Beispiel an einem Foto in der Printausgabe der *Süddeutschen Zeitung* vom 11. Oktober 2011, das unter der Überschrift „Fremde im eigenen Land“ (Zekri 2011) erschienen ist. Der Bildvordergrund wird von zwei Särgen dominiert, die beide mit einem goldenen Kreuz geschmückt sind. Hinter den Särgen haben sich männliche als auch weibliche Trauernde versammelt. Bemerkenswert ist der gewählte Ausschnitt des AFP-Fotografen Mahmud Hams, der nur einzelne Personen der Gruppe fokussiert, allen voran zwei laut klagende Frauen, die sich mit ausgestreckten Händen am Sarg festklammern. Die Geste der ausgestreckten Hand wiederholt sich am linken Bildrand, ohne jedoch die dazugehörige Person zu zeigen.

**Fremde im eigenen Land**

Die ägyptischen Christen fühlen sich von der Armee missbraucht – sie werden als Feinde der Nation abgestempelt

Von Sonja Zekri

**A**m Morgen danach schwieben vor dem runden Fernsehgebäude an der Uferstraße, dem „Maspero“-Turm, noch ein paar verbrannte Autowracks. Das Pflaster ist aufgerissen. Junge Männer haben einen Checkpoint auf der Zufahrt zur Brücke errichtet, zeren Menschen aus Aulou, die sie für Christen halten. Erst spät schreitet die Armee ein.

Am Morgen nach dem schlimmsten Gewaltausbruch seit dem Sturz von Präsident Hosni Mubarak vor acht Monaten ist Kairo verängstigt, faulunglos und wieder einmal in Alarmbereitschaft mit Soldaten vor öffentlichen Gebäuden, in der ganzen Stadt. Immerhin: Die nächtliche Ausgangsperre ist aufgehoben. Vor dem koptischen Krankenhaus in der Nähe des Ramses-Bahnhofs, wo viele der mindestens 24 Toten und fast 300 Verletzten liegen, haben sich die Krawalle bis in den Morgen fortgesetzt. Wieder fliegen Steine, Molotowcocktails, Knüttel.

Die Kopten, Ägyptens Christen, zehn Prozent der Bevölkerung, aber nach eigenem Selbstverständnis die Erben der Pharaonen, die wahren Ägypter, die konservative, elitäre, manchmal fanatische Minderheit am Nil, sie fühlen sich an diesem Morgen in ihrem Land so fremd wie selten zuvor. Das alte Regime hatte sich als Schutzmacht der Christen inszeniert, auch wenn es heimlich Islamisten gebühert hatte. Koptische Priester marschierten noch für Mubarak, als die Ju-



vor unserm ein Satz zur Online-Durchsuchung in Erinnerung: „Wir werden nicht zulassen, dass technisch manches möglich ist, aber der Staat es nicht nutzt.“ Das Bundesverfassungsgericht (BVerfG) setzte einen Monat später zu einer mächtigen Gegenrede an und erklärte eine Regelung im Verfassungsschutzgesetz des Landes Nordrhein-Westfalen für verfassungswidrig. Das Gebot der Verhältnismäßigkeit sei verletzt und auch das Persönlichkeitsrecht. Die Online-Durchsuchung steht seither unter strengen Auflagen; es ist eben nicht alles zulässig, nur weil es technisch möglich ist. Das Urteil garantiert ein IT-Grundrecht: die Integrität des eigenen PCs. In diesem Schutzbereich greift die Quellen-TKD nur unter engen Bedingungen nicht ein. Das Interesse der Sicherheitsbehörden daran ist gleichwohl nachvollziehbar. Viele Menschen telefonieren nicht mehr mit normalen Telefonen, sondern mit Programmen wie Skype über das Internet. Audio-Daten werden dabei vor der Übertragung verschlüsselt. Um solche Gespräche auswerten zu können, wollen Behörden im Vorrechtsfall die Daten abfangen, bevor sie verschlüsselt werden. Daher der Name: Es geht um Telekommunikationsüberwachung an der Quelle. Der nun enttarnte Staatstrojaner ist eine Späh-Software, die dieses Ziel erreichen kann. cop

*Ein solches Blutbad hatte Ägypten seit dem Sturz von Diktator Hosni Mubarak nicht mehr erlebt. Armeefahrzeuge rasten am Sonntagabend in die Menge der Demonstranten, Schlägertrupps gingen auf Kopten los. Am Tag danach betrauereten koptische Familien ihre Toten.*  
Foto: Mahmud Hams/AFP

Abbildung 48: Foto: Mahmud Hams/AFP, 2011. *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 234 vom 11.10.2011, S. 3.

Die Bildbeschreibung lautet: „Ein solches Blutbad hatte Ägypten seit dem Sturz des Diktators Hosni Mubarak nicht mehr erlebt: Armeefahrzeuge rasten am Sonntagabend in die Menge der Demonstranten, Schlägertrupps gingen auf Kopten los. Am Tag danach betraueren koptische Familien ihre Toten“ (ebd.). Der Artikel behandelt das Vorgehen der ägyptischen Armee gegen koptische Christ\*innen, die „als Feinde der Nation abgestempelt“ werden (ebd.). Dieses Opferbild generiert durch den sprachlich als auch visuell evozierten christlichen Hintergrund der Akteur\*innen eine religiös-kulturelle Nähe zu den westlichen Betrachter\*innen – ein Faktor, den auch Amel Pain für die Selektion von Fotografien hervorhebt: „You want people to read the newspaper and buy it [...]. People in Europe are touched by specific events [...]. So, you always look for attention through erasing closeness either emotionally or graphically or in relation to the history“ (Pain 2014).

Die Mutter mit Kind ist auf fünf Darstellungen in der *New York Times* und einem Foto in der *Süddeutschen* zu finden. In der christlich-westlichen Kulturgeschichte schließt sie an den Topos der Madonna an, die das Kleinkind Jesus auf dem Schoß hält. Im Kontext von Trauer kommt sie in *The New York Times* und *Süddeutscher Zeitung* relativ selten vor. Auf einer Fotografie der Online-Ausgabe von *New York Times* des 6. April 2011 ist eine junge Frau in gefasster Haltung abgebildet. Sie trägt einen Säugling auf dem Arm und hat ihr Gesicht dem Priester zugewendet, der ihr tröstend die Hand auf die Schulter legt. Im Bildhintergrund sind die geöffneten Pforten der Kirche zu erkennen, aus denen eine Gruppe Männer mit einem weißen Sarg hervortritt. Bemerkenswert ist hier die Beziehung zwischen Bildvordergrund und seinem Hintergrund: Während der Sarg den Tod anzeigt, symbolisiert die junge Frau mit Kind das Leben und neue Hoffnung. Der Priester wird wiederum zu einem Träger der tröstenden Kraft Gottes.



Abbildung 49: Foto: Todd Heisler/The New York Times, 2011. *The New York Times*. Website.

Das Bild ist ein klares Beispiel für kontemplative, weiblich konnotierte Trauerdarstellungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte in der westlichen Welt durchgesetzt haben. Zusätzlich wird es mit einer spezifisch christlichen Metaphorik aufgeladen.

Demgegenüber zeigen die zwei im Untersuchungszeitraum erschienenen Darstellungen von arabischen Müttern mit Kind deutliche Unterschiede. Beide stammen aus der *New York Times* und geben expressive Formen der Trauer wieder. So ist eine Frau, die am 15. August 2012 auf *nytimes.com* erschienen ist, vor einer Trümmerlandschaft zu sehen. Sie hat einen Arm klagend in die Höhe gestreckt und ihren Mund weit geöffnet. In der anderen Hand hält sie einen in Tücher gewickelten Säugling.



Abbildung 50: Foto: Vedat Xhymshiti/AFP-Getty Images, 2012. *The New York Times*. Website.

Vor ihr steht ein Mann, der einen Leichnam bedeckt. Die Dramatik der Fotografie wird durch den Kommentar noch zusätzlich verstärkt, indem er die näheren Umstände der Situation beschreibt: „A woman, dead baby in hand, grieved over her husband’s body after an airstrike Wednesday in Azaz, Syria“ (Mawad/Cave 2012). Durch ihre expressive Gestik erhält das Foto einen anklagenden Impetus: Die syrische Mutter wird hier als Stellvertreterin für das kollektive Leid einer ganzen Nation in Szene gesetzt.

Der Topos des trauernden Vater stammt aus dem schiitischen Islam und ist eng an seine Märtyrertradition gebunden<sup>13</sup>. Während des Untersuchungszeitraums tritt dieser nur in der *New York Times* auf fünf Bildern in Erscheinung, von denen vier kontemplative Posen abbilden. Herausgelöst aus seiner ursprünglichen Bedeutung für die schiitische Ikonografie, die sich auf die Betroffenheit der histori-

<sup>13</sup> Vgl. Abb. 14, S. 64

schen Kriegshelden über den Tod ihrer Verwandten konzentriert, wird das Thema in zeitgenössische, medial verwertete Kontexte transferiert. Fotografien von Vätern, die ihr totes Kind im Arm halten, können als männliche Repräsentanten der zivilen Opfer kriegerischer Auseinandersetzungen in der arabischen Welt betrachtet werden. Als Motiv wird der trauernde Vater ebenso von westlichen Fotograf\*innen aufgegriffen, wie die untersuchten Bildbeispiele belegen.



Abbildung 51: Trauernder Vater (kontemplativ). Foto: Manu Brabo/AP, 2012. The New York Times. Website.

Daraus ist zu schließen, dass dieser ursprünglich schiitisch-islamische Topos Einzug in den globalisierten Bildermarkt gehalten hat, in den verschiedene religiöse und kulturelle Bildtraditionen einfließen. Der Leichnam wird dabei zu einem sichtbaren Zeugnis des geschehenen Unrechts.

Unter den übergeordneten Topoi kommt die Pietà mit insgesamt drei Darstellungen am seltensten vor. Jedoch wurde ein Foto, das dieses christlich inspirierte Bildthema zeigt, innerhalb des untersuchten Zeitraums zu einer Ikone der Krisen- und Kriegsfotografie: Darauf ist eine Muslimin in Burka zu sehen, die einen verwundeten Mann mit nacktem Oberkörper in ihren Armen hält. Der Verwundete hat seinen Kopf auf ihre Schulter gelegt, wobei sein Gesicht nicht zu erkennen ist.



### Arabiens Pietà

Für diese Aufnahme einer verschleierten Frau, die in einer Moschee in der jemenitischen Hauptstadt Sanaa einen Verletzten im Arm hält, ist der Spanier Samuel Aranda mit dem Preis „World Press Photo“ des Jahres 2011 geehrt worden. Die Organisatoren der Auszeichnung veröffentlichten das Siegerfoto, das in der *New York Times* erschienen war, am Freitag. Es verdeutlichte das Leiden der Menschen in der gesamten arabischen Region, so ein Jurymitglied. „Es steht für Jemen, Ägypten, Tunesien, Libyen, Syrien – einfach alles, was während des Arabischen Frühlings geschah.“ Das Besondere an dem Foto sei, dass es „eine private, intime Seite“ einer weltweit bedeutenden Entwicklung zeige.

Foto: Reuters

Abbildung 52: Foto: Samuel Aranda, 2011. *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 35 vom 11/12.02. 2012, S. 9.

Die fotografische Inszenierung dieser anonymisierten Trauergestalten rekurriert auf kontemplative Darstellungen der Mutter Gottes, die den Märtyrer Jesus Christus als Sinnbild des christlichen Opfers betrauert. In der *Süddeutschen Zeitung* wird die im Jahr 2011 mit dem *World Press Photo Award* ausgezeichnete Fotografie, die im Rahmen einer Auftragsarbeit für die *New York Times* entstanden ist, als „Arabiens Pietà“ betitelt. Laut der Bildbeschreibung verdeutlicht sie „das Leiden der Menschen in der gesamten arabischen Region“. Sie ist stellvertretend „für Jemen, Ägypten, Tunesien, Libyen, Syrien – einfach alles, was während des Arabischen Frühlings geschah“ (Süddeutsche 2012). Kennzeichnend ist hier, dass eine muslimische Frau in einer spezifisch christlich konnotierten Pose dargestellt ist. Daran zeigt sich, wie stark sich die kulturellen Symbole und Metaphern in der internationalen Pressefotografie vermischen, wobei das »Fremde« mit dem »Eigenen« und Vertrauten verknüpft wird.

### 2.2.3 Selbst- und Fremdkonzeptionen

Stilisierte, visuelle Selbstkonzeptionen des »westlichen Subjekts« bzw. der »westlichen Wertegemeinschaft« finden sich im Rahmen von nationalen Trauerszenarien, die durch ausgewählte Akteur\*innen personalisiert werden. Ein wiederkehrendes Thema stellen – vor allem in der *New York Times* – die Gedenkfeiern für die Opfer des 11. September 2001 dar, über die es eine ausführliche Bildberichterstattung gibt. Diese zeichnet sich mit 186 Fotos und damit 61,5 Prozent des hier verwendeten Bildmaterials durch einen starken Fokus auf nationale Trauerinszenierungen aus. Dagegen sind in der *Süddeutschen* 28 Trauerfotografien aus Deutschland (22,4 Prozent) vertreten. Dabei wird die anhaltende Trauer der Hinterbliebenen vor dem Hintergrund ritualisierter Gedenkzeremonien zum Ereignis selbst. Diese mediatisierten Trauerphänomene lassen sich als Ventile für im Alltag unter-

drückte Gefühle betrachten (vgl. Sörries 2006). Durch die Einbindung der Fotos in umfangreiche Bildergalerien entsteht hier ein gemeinschaftsstiftendes Wir-Gefühl der kollektiver Verbundenheit, bei dem der massenmediale Raum die Rolle eines sozialen Zentrums einnimmt (vgl. Fahlenbrach 2012).

Doch auch die *Süddeutsche Zeitung* widmet dem Gedenken an die Opfer von 9/11 ausgiebige Bilderstreifen. Eine typische Fotografie stammt aus einer Bildergalerie auf *Süddeutsche.de*, die den elften Jahrestag der Anschläge auf das World Trade Center illustriert. In einer halbnahen Einstellung sind hier zwei junge Frauen abgebildet. Eine hält sich mit gesenktem Blick schützend die Hand vor den Mund. An ihre Brust ist ein Button geheftet, der vor dem Hintergrund der amerikanischen Flagge das Portrait eines Opfers zeigt. Die Frau neben ihr stützt sie mit gefasstem Ausdruck, wobei ihr Blick in die Ferne schweift. Die zusammengepressten Lippen werden jedoch zu einem Zeichen ihrer Betroffenheit. Im Vordergrund ist ein Sprechpult zu erkennen, das die Szene als Teil einer öffentlichen Trauerrede markiert. Am linken Rand steht ein uniformierter Polizist mit versteinertem Gesicht und zusammengeballten Händen. Die versammelten Teilnehmer\*innen der Gedenkfeier sind im Hintergrund nur unscharf zu erkennen, so dass die gesamte Aufmerksamkeit der Betrachter\*innen auf die im Zentrum stehenden »Klagefrauen« gelenkt wird. »Stille« Pathosformeln wie diese treten bei den jährlich dokumentierten Gedenkzeremonien für die Opfer des 11. September immer wieder auf.



Abbildung 53: Foto: AP, 2011. *Süddeutsche Zeitung*. Website.

Darüber hinaus gruppieren sich kulturelle Selbstbilder um inszenierte Trauerkulturen im Rahmen kollektiv einschneidender und transnational verbindender Ereignisse wie den Amoklauf in Norwegen 2011, der eine sehr große Medienresonanz erfuhr. Ein typisches Foto findet sich auf *Süddeutsche*.

de als Teil einer Bildergalerie zum Jahresrückblick, die unter den folgenden Schlagworten publiziert wurde: „Norwegen nach dem Attentat: Ein Land weint“. Es zeigt die Kronprinzessin Mette-Marit nach einer Gedenkfeier für die getöteten Teilnehmer\*innen in einem Feriencamp der jungen Sozialdemokrat\*innen, die der Amokläufer Anders Breivik auf der Insel Utøya erschoss. Dabei sind die Stirn und vor allem die Partie um ihre Augen stark gerunzelt. Die Falten, die sich hier bilden, deuten an, dass sie ihre Tränen nur mit Mühe zurückhält. Ein zentrales Merkmal sind die fest aufeinander gepressten Lippen, mit denen sie ein offenes Weinen unterdrückt.



Abbildung 54: Foto: Reuters, 2011. Süddeutsche Zeitung. Website.

Ihre Mimik entspricht weitgehend dem ikonografischen Ausdruck des Weinens, den Charles Le Brun in einem Vortrag über die „Leidenschaften der menschlichen Seele“ (Pasquinelli 2007:297) beschrieben hat:

Der Weinende zieht die Augenbrauen zur Mitte der Stirn hin zusammen. Seine feuchten Augen sind halb geschlossen, die äußeren Augenwinkel weisen nach unten. Die Nasenflügel sind geweitet, die Muskeln und Adern der Stirn springen hervor. Auch der Mund ist halb geschlossen, die nach unten gezogenen Mundwinkel bilden tiefe Falten auf den Wangen. Die Unterlippe ist umgestülpt und drückt gegen die Oberlippe. Das gesamte Gesicht wirkt zerfurcht, die Haut ist insbesondere um die Augenbrauen, um Augen und Nase sowie auf den Wangen gerötet (Le Brun 1667 zit. n. Pasquinelli 2007:296)



Dabei weist das Bild der trauernden Prinzessin auffallende Parallelen zu einer Tafel mit dem Titel »Weinender Mann« auf, die der französische Hofmaler im Rahmen seiner Ausdrucksstudien Mitte des 17. Jahrhunderts anfertigte.



Abbildung 55: Weinender Mann, um 1663, Charles Le Brun.

Diese setzt – eine für die »christlich-abendländische« Kultur dominante Bildtradition der öffentlich gefassten und ins »Private« verdrängten Trauer fort, die sich in den vorherrschenden Emotionsnormen spiegelt. Mette-Marit wird hier als personalisierte Gefühlsträgerin inszeniert, die in ihrer Rolle als norwegische Kronprinzessin die Trauer der Nation repräsentiert sowie eine Vertreterin von westlicher Demokratie in Opposition zu Extremismus und Terrorismus.

Bei der Darstellung arabischer Akteur\*innen treten im Kontext der Berichterstattung über den Nahostkonflikt orientalisierende visuelle Stereotype auf. Ein charakteristisches Beispiel aus einem Artikel des Online-Portals der *New York Times* zeigt einen Mann, der laut weint. Hinter dem Trauernden ist ein weiterer Mann in die Hocke gegangen, um ihn zu umarmen. Am rechten Bildrand ist der Oberkörper eines Akteurs angeschnitten, der den Klagenden mit der ausgestreckten Hand um den Nacken fasst. Im Hintergrund stehen mehrere Akteure, deren Gesichter nicht zu sehen sind. Da die Fotografie aus der Nähe aufgenommen ist, werden die Betrachtenden direkt in das Geschehen involviert. Die Szene zeichnet sich durch die Dichte ihrer Komposition aus, in deren Bildzentrum der verzweifelte Aufschrei des Trauernden steht.



Abbildung 56: Foto: Tyler Hicks/The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

Diese von dem *New York Times*-Fotografen Tyler Hicks, inszenierte Pose repräsentiert eine typische »Pathosformel«, wie sie Aby Warburg bereits auf Affektdarstellungen der Antike erkannte. Kennzeichnend ist eine formelhafte, schematisierte Gebärdensprache, die sich als Ausdruckskonvention bei der Abbildung von Emotionen etabliert hat. Das konventionalisierte Affektmuster umfasst hier einen groß geöffneten Mund mit einem häufig zurückgelehnten Kopf und geschlossenen Augen vor wechselndem, visuellem Hintergrund.

Die Fotografie ist in den Fließtext des Artikels eingebunden, dessen Überschrift lautet: „Hoisting Dead Children, Gazans Mourn Family Killed by Israeli Strike“ (Rudoren 2012). Dabei bezieht sich der Titel auf eine zweite Fotografie, die direkt darunter erscheint. Über den Köpfen einer Menschenmenge ist ein Kinderleichnam zu sehen, den die Abgebildeten mit den Händen stützen.



Abbildung 57: Foto: Tyler Hicks/The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

Die dargestellte Szene, die hier als Protest- und nicht als Trauerinszenierung gewertet wird, wird zu Beginn des Textes erläutert:

Sweat streamed through the beards of three men clutching the body of 7-year-old Jamal Dalu as they raced through the streets toward his final resting place here amid bursts from assault rifles fired into the air and shouts of "God is great" [...].

There were few if any visible tears at the intense, chaotic, lengthy funeral on Monday of Jamal and seven relatives, among 12 people killed the day before in the single deadliest attack since the latest hostilities between Israel and the Gaza Strip began Wednesday after months of Palestinian militant rocket fire into Israel. Instead, there were fingers jabbing the air to signal "Allah is the only one," defiant chants about resistance and calls for revenge, flags in the signature green of Hamas [...] (ebd.).

Die Bildakteure werden mit Begrifflichkeiten wie »chaotic« oder »intense« belegt, die Assoziationen zu einem unkontrollierbaren, emotional enthemmten sowie aggressiven arabischen »Anderen« wecken. Der Eindruck wird durch die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbilds der Männer verstärkt, durch deren Bärte der »Schweiß« strömt und die unter »kämpferischen Sprechchören« mit hoch erhobenen Fingern durch die Straßen »rasen«. Zudem wird auf die im Bildhintergrund sichtbaren, grünen Flaggen als Zeichen für die Beteiligung der Hamas an der kollektiven Trauerprozession hingewiesen. Die kritisierte, politische Instrumentalisierung des Ereignisses wird durch diese bildreiche und negativ konnotierte Szenenbeschreibung eingeleitet. Dabei knüpft sie an stereotype Vorstellungen eines „»böse[n]« Orient[s]“ an, der in den orientalistischen Diskursen als archaisch und „bedrohlich stigmatisiert“ wird (vgl. Varela & Nikita 2007:33), und lenkt die Rezeption der eingebundenen Fotos. Somit erscheint auch die zuerst besprochene, deutlich intimere Aufnahme als Teil einer kollektiven Trauer, die in Wut umgeschlagen ist und sich durch einen außer Kontrolle geratenen, arabischen bzw. palästinensischen »Massenkörper« entlädt.

Gleichermaßen finden sich orientalistische Stereotype in der *Süddeutschen Zeitung*. Das folgende, im März 2011 in der Printausgabe erschienene Beispiel veranschaulicht, wie emotional negativ aufgeladene Phantasien über die »arabischen Anderen« auch in ihrer »Abwesenheit« durch die visuelle und sprachliche Inszenierung von Opfern generiert werden. Die Nahaufnahme zeigt hier zwei Akteure mit geschlossenen Augen in inniger Umarmung. Ihre Köpfe sind vor unscharfem Hintergrund dicht aneinander gelehnt. Der Ausschnitt des Bildes konzentriert sich dabei ausschließlich auf die Pose der gezeigten Männer, deren Köpfe mit einer kreisförmigen Mütze bedeckt sind. Ihre Kopfbedeckung, die jüdische Kippah, wird hier zum visuellen Zeichen für die Glaubenszugehörigkeit der Männer.

## Erstochen in der Wiege

Der Mord an einer jüdischen Siedlerfamilie im Westjordanland entsetzt Israel – ein Besuch in Itamar, ein Ort an der Front des Nahost-Konflikts

Von Peter Münch

Itamar – Dies ist ein Ort des Schreckens, doch der Schrecken ist verborgen. Das Haus der Familie Fogel, ringsherum abgesperrt mit leuchtend roten Band und bewacht von Soldaten, sieht aus wie alle Häuser in dieser Straße: ein einstöckiger Quader aus hellem Stein, gekrönt von einem Ziegeldach. Im Garten legt ein Fußball zwischen Wildwuchs, ein wenig Wäsche hängt am Ständer, Kinderfahrräder lehnen an der Hauswand.

Doch es ist niemand mehr da, der die Wäsche abhängt, keiner mehr, der sich aufs Fahrrad setzen könnte. Udi und Ruth Fogel sowie drei ihrer sechs Kinder sind tot, erschoten bei einem nächtlichen Terrorüberfall. An der Haustür klebt noch die Geburtsanzeige für die kleine Hadar, drei Monate ist sie alt geworden. „Es gibt keine Worte, unseren Schmerz und unsere Wut zu beschreiben“, sagt David Ha'ivri.

Später findet er dann doch noch Worte, sehr deutliche sogar, denn das gehört zu seinem Job. Ha'ivri ist einer der Lautsprecher der Siedlerbewegung. Doch auch ihn, der all die Siedlerhetorik schon so oft und so routiniert abgespült hat, packt angesichts dieser Morde das Entsetzen. Israel ist in Aufruhr, das



Israelische Siedler trauern um ihre von einem palästinensischen Extremisten ermordeten Verwandten. Foto: Getty

Land bebzt, und hier ist das emotionale Epizentrum: In Itamar, einer jüdischen Siedlung im besetzten Westjordanland, auswählte Heimat für 200 religiöse Familien.

Unrühig ist es oft in dieser Gegend – die Siedler und ihre palästinensischen Nachbarn verbindet eine lange Geschichte der Gewalt. Am Ortseingang, den ein Eisenstaket mit einem Wachmann, der schwer zu tragen hat an seiner Splitterschutzweste und der Maschinenpistole, zeigt ein Schild den Blutzoll an: 22 Siedler sind seit den Gründertagen 1984 dem Terror zum Opfer gefallen, die Fogels sind schon eingerechnet. Doch selten wohl war hier die Stimmung so ausgeartet wie jetzt nach dieser Tat, bei der die Mörder über den Zaun gestiegen waren und entkommen konnten, nachdem sie ihr blutiges Werk verrichtet hatten. „Die Armee muss das ganze Dorf zerstören, aus dem die Terroristen kamen“, sagt eine junge Frau namens Odell, die sich mit anderen Müttern in der Nachbarschaft getroffen hat. „In jedem anderen Land würden Bomben darauf geworfen. Ich kann zwar nichts tun, aber ich bete zu Gott, dass er tut, was zu tun ist.“

Bomben werden zwar nicht geworfen, aber Steine fliegen und Autos brennen als erste Rache-Aktionen der aufgebracht

ten Siedler. Ihre Wut jedoch richtet sich nicht allein gegen die palästinensischen Dorfbewohner, denen sie den Terrorangriff anlasten. Verlassen und verraten fühlen sie sich auch von ihrer Regierung. „Verteidigungsminister Ehud Barak muss sofort zurücktreten“, fordert David Ha'ivri, „er hat total versagt.“ Vorgeworfen wird ihm, dass er als Reaktion auf die relative Ruhe der letzten Zeit Checkpoints der Armee gräunt hat. „Damit hat er zugelassen, dass unsere Bewohner getötet wurden“, sagt Ha'ivri.

An einen Ausgleich mit den Palästinensern glaubt hier keiner, vom Friedensprozess will niemand etwas wissen und nach den Morden sehen sie sich nur bestätigt darin, dass sie es den Feinden einzig mit Stärke heimzahlen können. Stark sein heißt präsent sein, möglichst auf jedem Hügel in Judäa und Samaria, wie die Siedler in biblischen Anklängen das Westjordanland nennen. Die flugs nach dem Blutbad von der Regierung verkündete Baugenehmigung für mehrere hundert Siedlungswohnungen, die ebenso flugs den Protest der USA provozierte, ist den Radikalen längst nicht genug. „Das ist eine Beleidigung für uns und die Toten“, meint Ha'ivri. Er erwartet, dass die Regierung nun nicht nur in den großen Siedlungsblöcken, die nach einem

Friedensvertrag Israel eingegliedert werden könnten, Genehmigungen erteilt. Überall soll wieder gebaut werden dürfen im gelobten und besetzten Land, und gerade jetzt natürlich auch in Itamar.

Mosche Goldsmith hört das gern. Er ist in stolzer Personalkur der Rabbiner und der Bürgermeister von Itamar, ein 47 Jahre alter Mann mit grauem Bart, grauem Hemd und grauer Kippa. Den breiten amerikanischen Akzent verdankt er seiner Herkunft aus New York. 1985 ist er nach Israel eingewandert und hat sich in Itamar niedergelassen. „Damals gab es hier nur Felsen und Dornen“, sagt er. „Heute sind wir eine bedeutende Gemeinde in Israel.“ Das ist geographisch heikel und reichlich übertrieben, doch klingt nicht genug für Rabbi Goldsmith. Denn er hat einen Traum: „Eines Tages werden wir eine bedeutende Stadt in Israel sein.“

Beim Blick aus dem Fenster seiner Wohnstube sieht man karge Hügel und leere Hänge. „Das ist das Herz von Israel“, sagt seine Frau Lea, die lange und laut über die biblische Bedeutung dieser Landschaft referieren kann. Mit Wohlgefallen hört ihr Mosche Goldsmith zu und spricht dann das Schlusswort: „Wir lassen uns nicht von Terroristen vertreiben“, sagt er. „Wir sind hier, um zu bleiben – für immer.“

Abbildung 58: Foto: Getty, 2011. Süddeutsche Zeitung, Nr. 61 vom 15.03. 2011, S. 9.

Das Foto wird mit der folgenden Unterschrift versehen: „Israelische Siedler trauern um ihre von einem palästinensischen Extremisten ermordeten Verwandten“ (Münch 2011). Es ist Teil eines Artikels aus dem Politikressort, das den reichlich plakativen Titel „Erstochen in der Wiege“ trägt. Thema ist die Ermordung einer jüdischen Familie, die im besetzten Westjordanland beheimatet war. Die Tragödie wird aus der Perspektive der israelischen Siedler\*innen geschildert. Auffallend ist in diesem Zusammenhang der Titel, unter dem die Fotografie erschienen ist: So zählen der Säbel bzw. das Schwert zu zentralen Symbolen in orientalistischen, westlichen Phantasien über den Orient als einem Ort der Gewalt und Bedrohung (vgl. Schmidinger 2009:1). Diese stellen eingängige, sprachmetaphorische Kollektivsymbole für die Generierung von kulturellen Feindbildern dar. Damit rekurriert allein die Wahl dieser Überschrift auf stereotype Orientbilder des „»gewalttätigen Muslims«“, der als ein gesichtsloser, „unberechenbar[er]“ (Varela & Nikita 2007:38) und brutal aus dem Hinterhalt agierender Eindringling auftritt, der die gezeigten Siedler in Trauer als auch in Angst und „Schrecken“ (Münch 2011) zurücklässt.

### 3. Trauerbilder in arabischen Tageszeitungen

#### 3.1 Einführung in arabische Mediensysteme

##### 3.1.1 Besonderheiten arabischer (Print-)Medien

Der internationalen Kommunikationswissenschaft liegen bislang noch wenige Studien und Theorieansätze über die Mediensysteme arabischer Länder vor (vgl. Hahn/Alawi 2007:292). Im Gegensatz zu europäischen und nordamerikanischen Mediensystemen gibt es zunächst zwei wichtige Unterschiede: die begrenzte finanzielle Unabhängigkeit und die zum Teil sehr stark eingeschränkte Presse- und Meinungs-freiheit. Arabische Zeitungen finanzieren sich nicht nur über den Verkauf und das Anzeigenmanagement, sondern sind oft auf staatliche Subventionen angewiesen (vgl. Völkel 2005:99).

Ihre wirtschaftlichen und rechtlichen Rahmenbedingungen hängen mit den Machtstrukturen und der Medienpolitik der nationalen Regierungen zusammen. Derzeit vorherrschende Staatsformen sind konstitutionelle, parlamentarische oder auch absolute Monarchien, Sultanate und Emirate sowie Präsidentialrepubliken:

Politische Parteien [...] existieren in den meisten arabischen Ländern entweder gar nicht oder spielen allenfalls schwache Rollen – mit Ausnahme der palästinensischen Gebiete und des Libanon, wo politische Parteien und im letztgenannten Fall auch konfessionelle Gruppen hohen gesellschaftlichen Einfluss ausüben. In einigen arabischen Staaten und den palästinensischen Gebieten werden Wahlen [...] abgehalten, auch wenn diese oftmals eher der Machtsicherung der Eliten dienen [...]. Folglich unterscheiden sich die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe und Umwelten der Mediensysteme der arabischen Welt (noch) signifikant von denen der Mediensysteme in westlichen Demokratien (Hahn/Alawi 2007:281).

An diesen autoritären, nahöstlichen (Medien-)Umwelten haben auch die Bürgerproteste des »Arabischen Frühlings« wenig geändert. Nach dem Ende der Demonstrationen, die weite Teile des Nahen Ostens erfassten und zum Sturz der damaligen Präsidenten in Tunesien, Ägypten, Libyen sowie dem Jemen führten, ist die Bilanz ernüchternd:

Weder kam es zu einer breiten Demokratisierung in der Region noch gelang es – mit Ausnahme Tunesiens –, verfassungsmäßig garantierte und staatlich geschützte Freiheitsrechte durchzusetzen. Die soziale und wirtschaftliche Lage hat sich in den meisten Ländern weiter verschlechtert, und fast alle autoritären Regime konnten ihre Herrschaft nach einer Phase der Unsicherheit erneut festigen (Rosiny/Richter 2016).

Auch wenn der »Arabische Frühling« für die beteiligten Staaten eine historische Zäsur markiert, haben sich die Hoffnungen auf eine politische Zeitenwende nicht erfüllt. Die medienrechtliche Situation ist für Journalist\*innen nach wie vor prekär (vgl. Website *reporter-ohne-grenzen.de*). Obwohl die Pressefreiheit in den meisten arabischen Staaten verfassungsrechtlich fixiert ist, wird sie durch (Sicherheits-)Gesetze, juristische Zusätze und Bestimmungen beschränkt. Verantwortlich für ihre Einhaltung und Überwachung sind die Informationsministerien oder andere Behörden der nationalen Regierungen. Diese sind auch für Vorwürfe der Diffamierung, Verleumdung politischer Eliten und die Verletzung ethisch-religiöser Codizes zuständig (vgl. Hahn/Alawi 2007:282f). Medienschaffende sind Berufsverboten, Entlassung, finanziellen Sanktionen, mitunter drakonischen Freiheitsstrafen oder Todesurteilen ausgesetzt:

Diese Kontrolle führt zu präventiver Vorzensur und Zensur; eine [...] kritische Berichterstattung im Sinne westlicher Demokratien wird somit verhindert. In zahlreichen arabischen Ländern fungieren die Medien als Sprachrohre der jeweiligen Regierungen bzw. Machthaber [...]. In vielen Golfstaaten, besonders in Kuwait und Saudi-Arabien, aber auch in den [...] eigentlich als fortschrittlich geltenden V.A.E. ist die Pressefreiheit de facto und de jure stark eingeschränkt [...]. Oftmals wird die Pressefreiheit mit (juristischen) Argumenten zum Schutz nationaler, islamischer, gesellschaftlicher und persönlich-individueller Interessen beschnitten (ebd:283).

Folglich verfügt die arabische Medienlandschaft über keine (vergleichbare) Tradition eines freien, weitgehend unabhängigen Journalismus und ebenso kein Selbstverständnis als »Vierte Gewalt«, wie

es im europäischen und angelsächsischen Raum zu finden ist. Kritische Journalist\*innen müssen mit erschwerten Bedingungen für die Publikation in arabischen Medien rechnen:

Dennoch ist es eine Fehlannahme, dass es in der arabischen Welt überhaupt keine unabhängige Kritik gebe, wie oft zu lesen und zu hören ist, denn häufig geht in den Medienberichten über den Nahen Osten unter, dass es zwischen Kairo und Teheran neben Despoten, Repression und radikalen Ideologien auch eine Vielzahl liberaler, kritischer und selbstkritischer Stimmen gibt, die gar nicht so selten auch ihren Weg in die Öffentlichkeit der Region finden (Völkel 2005:101).

Aus wirtschaftlicher Perspektive kennzeichnen arabische Mediensysteme grundsätzlich drei, verschiedene Typen der Gattungen Print und Rundfunk: 1.) die mehr oder weniger staatlichen bzw. »amtlichen« Medien, die von ihrer Regierung kontrolliert, bezuschusst und zensiert werden. 2.) kommerzielle Medien, die von privaten Investoren finanziert werden, aber der jeweiligen Regierung bzw. den Machthabern des Landes nahestehen und 3.) privat-kommerzielle Medien, die politisch relativ unabhängige Plattformen der Berichterstattung darstellen (vgl. Hahn/Alawi 2007: 284).

Eine detailliertere Typologie zu arabischen Medien liefert William Rugh. In *Arab Mass Media* (2004) hat sich Rugh die Aufgabe gestellt, die hier vertretenen Mediensysteme möglichst vollständig und trennscharf zu charakterisieren, wobei er den Fokus auf die arabische Tagespresse legt. Nach Rugh lassen sich die arabischen Mediensysteme vier verschiedenen Kategorien zuordnen:

1. Die erste Gruppe subsumiert er unter dem Begriff »Mobilized Press«. Die Presse wird hier unmittelbar von der Regierung bzw. der vorherrschenden Miliz kontrolliert, die jegliche Form der Kritik oder Opposition zu unterdrücken versucht – was bis dato in Ländern wie Syrien, Libyen sowie dem Sudan der Fall ist: „The regime [...] attempts to mobilize the media, giving them considerable guidance on goals which should be emphasized, on how to interpret events [...]“ (Rugh 2004:26). Dementsprechend stehen Zensur und Verfolgung an der Tagesordnung.
2. Als sogenannte »Loyalist Press« bezeichnet Rugh die Medien Bahrains, Katars, des Omans, Palästinas, Saudi-Arabiens und der VAE. Mit Ausnahme der palästinensischen Autonomiegebiete handelt es sich bei diesen Staaten um Monarchien, die über keine unabhängigen Parlamente und institutionalisierten Oppositionen verfügen. Zwar ist die Presse überwiegend in privater Hand, unterliegt aber dennoch einem hohen Einfluss autoritärer Regierungen: „[C]ontrols [...] are quite indirect and subtle, not discernable so much by reading the press laws [...] as by reading the newspapers themselves. In practice, they tend to be loyal to the regime in presenting news and commentary on important issues“ (ebd.).
3. Zur »Diverse Press« rechnet Rugh die Medien des Jemens, Kuwaits, Marokkos und allen voran des Libanons, der in Fragen der Pressefreiheit das gesellschaftlich und politisch offenste Klima in der Region aufweist (vgl. ebd.). Insgesamt kennzeichnet die »Diverse Press« eine vergleichsweise hohe Vielfalt an privat finanzierten und relativ autonomen Zeitungen, deren Existenz auch auf die deutlich liberalere Medienpolitik dieser Länder zurückzuführen ist (vgl. Völkel 2005:116).

4. Mit dem Begriff der »Transitional Press« beschreibt Rugh die Mediensysteme in Ägypten, Jordanien, Tunesien, Algerien und im Irak nach dem Sturz Saddam Husseins, welche sich in einer Phase des Übergangs von primär staatlich zu vermehrt auch privat organisierten Strukturen befinden: „The largest circulation print media are controlled by the government directly but smaller publications exist which are owned by parties or private individuals. The government attempts to influence the press, but generally uses legal means [...]“ (Rugh 2004:26). Die Berichterstattung kann deutlich freier geführt werden als in den Ländern der ersten beiden Gruppen. Dennoch ist die Selbstzensur – insbesondere die offene Kritik an Spitzenpolitikern – sehr weit verbreitet (vgl. Völkel 114).

Insgesamt lassen sich die von Rugh definierten Kategorien nicht statisch verstehen, da ihre Grenzen fließend verlaufen und die arabischen Medienlandschaften – abhängig von den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen des Nahen Ostens – sehr rasanten Veränderungen unterliegen können:

Eine einheitliche, alle arabischen Länder umfassende Medientheorie [...] ist kaum zu erstellen. Abstriche sind entweder bei der universellen Gültigkeit oder aber bei der Genauigkeit der Theorie zu machen. Die beste Möglichkeit ist jedoch, eine möglichst breite Theorie zu entwickeln, die zwar nicht alle Einzelheiten in ihrer Vielfalt beschreibt, dafür aber gemeinsame Charakteristika arabischer Medien herausarbeitet (ebd.:119).

Rughs Typologie erfüllt diesen Zweck, indem sie einen aussagekräftigen Überblick zu zeitgenössischen Tendenzen und Merkmalen arabischer Mediensysteme bietet.

## 3.1.2 Medienauswahl

### 3.1.2.1 Ägypten: Al-Ahram

Ägypten verfügt über eines der traditionsreichsten und fortschrittlichsten Pressewesen des Nahen Ostens, dessen Wurzeln bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreichen. Obwohl sein Pressemarkt ein vergleichsweise differenziertes Zeitungsspektrum aufweist, ist das politische Klima gegenüber Medienschaffenden repressiv. Offiziell ist die Pressefreiheit seit den 1970er Jahren juristisch verankert und die staatliche Zensur in der ägyptischen Präsidentialdemokratie verboten (vgl. ebd.:157).

Vor der Revolution 2011 war das Informationsministerium für die Kontrolle der Medien im Land verantwortlich, das der ehemalige Präsident Hosni Mubarak jahrzehntelang per Notstandsgesetzgebung regierte. Dementsprechend groß war der staatliche Handlungs- und Ermessensspielraum bei Verstößen, die mit erheblichen Gefängnis- und Geldstrafen geahndet werden konnten (vgl. Hahn/Alawi 2007:283). Das Zurückhalten kritischer Informationen, Klientelismus und allgemeines Misstrauen prägten den Alltag vieler Journalist\*innen, deren Artikel regelmäßig zensiert wurden (vgl. Völkel 2005:156). Während der Revolution veränderte sich die Situation vorübergehend schlagartig, wie Amel Pain, Chefredakteurin des EPA-Regionalbüros in Kairo, berichtet:

The revolution opened a big door to us all. There was a big dynamic and real investigation with journalists looking for stories and being able to take pictures. All of a sudden, we became heroes and everybody wanted to be in the pictures instead of asking: “Who are you working for?”.

In the Arab world, people were always very suspicious towards photographers. There were lots of theories, especially about foreign journalists being spies and wanting to destroy the country [...]. After a few months, it became more difficult again. People started being worried that you could use their picture in a bad manner or within a problematic article (Pain 2014).

Der Markt wird von den staatlich subventionierten, regierungsnahen Tagesblättern *Al-Ahram*, *Al-Ak-hbar* und *Al-Gumhuriyya* dominiert, die zur nationalen Presse gehören. Weitaus geringere Auflagen erzielen die Medien politischer Parteien, allen voran die nationalliberale *al-Wafd*, sowie einige, privat finanzierte Zeitungen wie *Al-Masry Al-Youm* und *Al-Shorouk* (vgl. Völkel 2005:171).

Unter der Regierung Mubaraks befand sich die nationale Presse im Besitz des Obersten Presserats und des Shura Council, dem Oberhaus des Parlaments. Der Sprecher des Shura Council war zugleich der Vorsitzende des Presserats und folgte de facto den Vorgaben der nationaldemokratischen Regierungspartei NDP (vgl. Selim 2012:15). Da der Presserat ebenso für die Vergabe, Prüfung und den Entzug von Zeitungslizenzen verantwortlich war, übte die Regierung indirekt erheblichen Einfluss auf das gesamte journalistische Meinungsspektrum im Land aus.

Mit dem Ausbruch der Revolution und Mubaraks Amtsenthebung am 11. Februar 2011 veränderten sich die gegebenen Medienstrukturen zunächst nicht. Vielmehr kam es zum Austausch publizistischer Führungspositionen durch das Militär: „The military council [...] appointed the leaders in the state-owned newspapers and influenced their editorial policies. It pressurized the editors-in-chief to publish material in favor of the council” (ebd.:142). Dennoch mussten Medienschaffende zu dieser Zeit deutlich weniger Zensur befürchten.

Seit der Wahl des amtierenden Präsidenten Al-Sisi haben sich die Arbeitsbedingungen für Journalist\*innen verschärft: Obwohl die 2014 verabschiedete Verfassung auf dem Papier mehr Presse- und Meinungsfreiheit verspricht, geht die Regierung systematisch gegen Oppositionelle vor. Es kommt zu willkürlichen Festnahmen und Folter.

Im Jahr 2016 legte Al-Sisis Regierung den Entwurf für ein Mediengesetz vor, dem das Repräsentantenhaus, zuvor Unterhaus eines parlamentarischen Zwei-Kammer-Systems, zustimmte. Das durch das Shura Council verkörperte Oberhaus wurde, ebenso wie das Informationsministerium, abgeschafft. Stattdessen ist ein neuer »Oberster Medienrat« zur Regulierung der ägyptischen Medienlandschaft vorgesehen. Offiziell wird das neue Gremium als Instanz im Interesse Ägyptens vorgestellt, die dem Schutz und der Freiheit der Medien dient und zugleich gegen Verstöße der »nationalen Sicherheit« ermittelt. Laut Khaled El-Balshy, einem Sprecher des Journalistensyndikats, „zementiert“ der von der Staatsführung ausgewählte Medienrat jedoch „den Status Quo und damit die Kontrolle über die Medien“ (*RP Online* 2017), die gänzlich auf Al-Sisis autokratischen Regierungskurs eingestimmt werden sollen.

Neben den politischen Rahmenbedingungen stellen die hohe Rate an Analphabet\*innen und das geringe Einkommen von Teilen der Bevölkerung wichtige Einflussfaktoren dar. Ein Viertel lebt unter der nationalen Armutsgrenze (vgl. Website *Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit*



und Entwicklung). Der Zeitungsmarkt richtet sich an Lesende aus bildungsnahen Milieus, die sich Zeitungen – insbesondere transnationale Printmedien wie *Al-Hayat* – leisten können. Für die Mittel- und Unterschicht sind die verhältnismäßig preiswerten Blätter der nationalen Presse, allen voran *Al-Ahram*, erschwinglicher, ein Fakt, der ihre weite Verbreitung begünstigt (vgl. Völkel 2005:171).

Die im Jahr 1875 gegründete *Al-Ahram* (»Die Pyramiden«) ist die älteste und größte Zeitung Ägyptens. Mit rund 800.000 täglich gedruckten Exemplaren gehört *Al-Ahram* zu den auflagenstärksten Tageszeitungen sowohl im arabischsprachigen Raum als auch weltweit (vgl. Hahn/Alawi 2007:286). Sie ist ein Teil des *Al-Ahram*-Konzerns, der sich in Regierungsbesitz befindet und neben der Publikation von Zeitschriften und Zeitungen eine hauseigene Journalistenschule für Universitätsabsolventen sowie einen Buchverlag unterhält: „*Al-Ahram* is a giant in Egypt’s print industry. Apart from issuing its daily newspaper, its flagship product, the company is the largest printing, publishing and distribution house in Egypt” (Noam 2016:889).

Die konservativ ausgerichtete *Al-Ahram* erschien bis April 2013 in drei Ausgaben: Eine nationale Variante, die in Ägypten vertrieben wird, und zwei internationale Ausgaben für die Länder rund um den arabischen Golf einerseits sowie Nordamerika und Europa andererseits. Letztgenannte wurde inzwischen eingestellt. Die internationale Version *Al-Ahrams* kam in Europa mit je 20 Seiten täglich auf den Markt (vgl. Völkel 2005:181f). Wie die meisten arabischsprachigen Zeitungen weist das Erscheinungsbild von *Al-Ahram* Unterschiede zu westlichen Printmedien auf:

Many Arab newspapers average only 8 to ten pages in length, but they are much larger in the Gulf and some other countries, where they approach the bulk of a successful Western daily [...]. Page one is usually devoted to major national, government, regional, and international news and to the lead editorial. Headlines tend to be bolder and longer than in the Western press, and news stories tend to be shorter, with less detail and background, and sourcing is often incomplete. Inside, the Arab newspaper may have several pages of international and regional news, plus additional editorials, and a page or two in features on sports, science, women’s affairs, and culture (Rugh 2004:15).

Permanente Rubriken der nationalen und internationalen Ausgaben von *Al-Ahram* sind Politik, Wirtschaft, Sport, Gesellschaft und Kultur. Ein besonderes Kennzeichen ist der hohe Stellenwert, den *Al-Ahram* ihrer internationalen Berichterstattung einräumt, wofür sie auf ein großes Netzwerk an Auslandsbüros und Korrespondenten zurückgreift (vgl. Völkel 2005:178). Bei ihrer internationalen Themensetzung bildet die Tageszeitung ein differenziertes Meinungsspektrum ab, während sie in innenpolitischen Angelegenheiten einer „arabisch-nationale[n] Pro-Regierungslinie“ (Glück 2008:90) folgt.

Die in der Regel machtkonforme Haltung *Al-Ahrams* ist auch ihrer wirtschaftlichen und personellen Abhängigkeit geschuldet, da die Chefredakteure „von der Regierung nach Belieben ein- oder abgesetzt werden können“ (ebd.). Diesbezüglich unterscheidet sie sich inhaltlich nur graduell von den nationalen Blättern *Al-Akhbar* und *Al-Gumhuriyya*, die zusammen mit *Al-Ahram* den Pressemarkt anführen:

Al-Ahram, which has a hundred-year history, tends to be more conservative in style, more careful to be accurate, and it appeals more to government officials, businessmen, and university professors. It has specialized in publishing important commentaries and essays from prominent writers and journalists. *Al-Akhbar*, on the other hand [...] is somewhat more sensational and popular [...] and appeals more to bureaucrats, students and others who prefer its livelier approach [...]. *Al-Gumhuriyya*, the third leading daily, in the early years stressed Arab socialist ideological issues, but [...] later fell behind *Al-Ahram* and *Al-Akhbar* in reputation, and some observers consider it too close to official policy to be credible (Rugh 2004:131).

Am Beginn der Revolution war bei *Al-Ahram* eine unausgewogene Berichterstattung zugunsten des ehemaligen Präsidenten Mubarak zu beobachten, die den Standpunkten der Demonstranten nur wenig Beachtung schenkte. Doch nach dem Ausbruch interner Proteste gegen die damalige, noch durch Mubarak ernannte Redaktionsleitung wendete sich ihre Position und *Al-Ahram* ergriff offen Partei für die Demonstrationenbewegung (vgl. Selim 2012:142). Spätestens seit Al-Sisis Militärregierung, deren Medienpolitik an die früheren Zeiten des Mubarak-Regimes anknüpft, ist die Zeitung jedoch wieder fester Bestandteil „einer bedrückende[n] mediale[n] Monokultur“ (Jäger/Resch 2015:58).

### 3.1.2.2 Transnationale Arabische Presse: Al-Hayat

Eine Besonderheit des arabischen Pressewesens stellen ihre transnationalen Printmedien dar. Sie besitzen eine globale Reichweite und richten sich neben den arabischsprachigen Bevölkerungen des Nahen Ostens auch an eine weltweit verbreitete Leserschaft. Dabei werden die überregionalen arabischen Tageszeitungen außerhalb der Region produziert. Hauptursache für das rasante Auftreten dieser »externen«, arabischen Medien ist der libanesische Bürgerkrieg, dessen gewaltsame Auseinandersetzungen die Arbeit für die damaligen Journalist\*innen vor Ort bis zur Unmöglichkeit erschwerten (vgl. Völkel 2005: 209f).

Mitte der 1970er Jahre verließ eine Reihe „hochqualifizierter libanesischer Journalisten nach der Einstellung ihrer Blätter“ (Rogler 2004:425) ihre Hauptstadt Beirut, die bis dahin den Mittelpunkt einer weitgehend freien, arabischen Berichterstattung ausmachte. Die mit ihnen nach Europa migrierten Zeitungen haben heute einen wesentlich freieren Status als die nationalen Medien und erfüllen „für die Demokratisierung der einzelnen arabischen Staaten eine nicht zu unterschätzende Funktion“ (Völkel 2005:210).

Führend sind hier die in England ansässigen Qualitätszeitungen *Asharq Al-Awsat* (»Der mittlere Osten«), *Al-Quds Al-Arabi* (»Das arabische Jerusalem«) und *Al-Hayat* (»Das Leben«):

Insgesamt fördern die drei transnationalen Tageszeitungen [...] eine auf politische und soziale Reformen orientierte gesellschaftliche Debatte in den arabischen Ländern und tragen dazu bei, die Diskussion um eine umfassende Modernisierung in politischer, wirtschaftlicher, rechtlicher, sozialer und kultureller Hinsicht als gesamtarabische bzw. gemeinsame arabische Problemlage aufrechtzuerhalten. Die Entwicklungen nach dem 11. September 2001 haben die Tendenz gestärkt, auch die Gestaltung der Beziehungen zu „westlichen“ Staaten im Zusammenhang mit innerarabischen politischen Reformprozessen zu sehen (Rogler 2004:445f).

Ein gemeinsames Merkmal dieser drei Zeitungen ist ihre panarabische Ausrichtung mit einer Themensetzung, die nicht für eine einzelne, nationale Öffentlichkeit bestimmt ist, sondern konzeptuell länderübergreifenden, internationalen Distributionsinteressen folgt. Diese Leitidee stellt die transnationale Tagespresse vor besondere Herausforderungen, da sie sich für den Marktzugang im arabischen Raum an die jeweiligen Pressegesetze und Zensurvorschriften anpassen muss: „Damit wird die redaktionelle Freiheit, die die internationalen Medien durch ihren Sitz in Europa genießen, zumindest teilweise wieder relativiert (Völkel 2005:210).

Innerhalb der arabischen Medienlandschaft zählen die transnationalen Zeitungen zu den offensten gesellschaftlichen und politischen Foren. Ihre Leserschaft setzt sich primär aus Angehörigen der arabischsprachigen Bildungselite zusammen. Dennoch haben ihre Themen und Denkansätze ein solches Gewicht, dass sie auch in „andere Medien und Gesellschaftsbereiche diffundieren“ (Husseini de Araújo 2011:99). Als feste, etablierte Pressegrößen üben sie einen hohen Einfluss auf die nationalen Tageszeitungen aus, für die sie auch eine Orientierungsfunktion übernehmen: „In den Presseschauen diverser nächstlicher Printmedien und TV-Stationen sind *al-Hayat*, *al-Sharq al-awsat* und *al-Quds al-arabi* ein »Muss« (Rogler 2004:447).

Unter den transnationalen Medien stellt *Al-Hayat* die „Tageszeitung mit der höchsten Auflage und der weitesten internationalen Verbreitung“ (Hahn/Alawi 2007:290) dar. Sie wurde im Jahr 1946 in Beirut gegründet und war bis zu ihrer Migration „eine der beliebtesten Zeitungen des Libanons“ (Völkel 2005:213). Seit 1988 erscheint *Al-Hayat* in London mit Büros in fast allen arabischen Hauptstädten, darunter Kairo, Beirut und Riad. Ihre durchschnittliche Auflage beträgt nach eigenen Angaben 361.000 verkaufte Exemplare, die vor allem in den Golfstaaten, Ägypten, Marokko, Europa und den USA vertrieben werden (vgl. Husseini de Araújo 2011:101).

Die *Al-Hayat Publishing Company* ist Teil der *Media Communications Group (MCG)*, die sich im Besitz des saudischen Prinzen Khalid bin Sultan befindet. Trotz ihrer saudi-arabischen Finanzierung stellt sie ein „politisch relativ unabhängig[es]“ (Hahn/Alawi 2007:290) Medium und eine bevorzugte Plattform für liberale Intellektuelle dar. Laut der Kommunikationswissenschaftlerin Antje Glück ist ihre Berichterstattung über die Golfstaaten jedoch „bestenfalls als vage zu werten“ (Glück 2008:90). In dieser Hinsicht praktiziert *Al-Hayat*, die als die „beste arabische Tageszeitung“ (Völkel 2005:212) gehandelt wird, eine in der gesamtarabischen Presse verbreitete Selbstzensur, um sonst drohende (zeitweilige) Vertriebsverbote zu vermeiden: „For virtually all Arab countries, *al-Hayat* must be careful not to violate the taboo against directy criticizing the ruling family, whether the country is a monarchy or a republic“ (Rugh 2004:175).

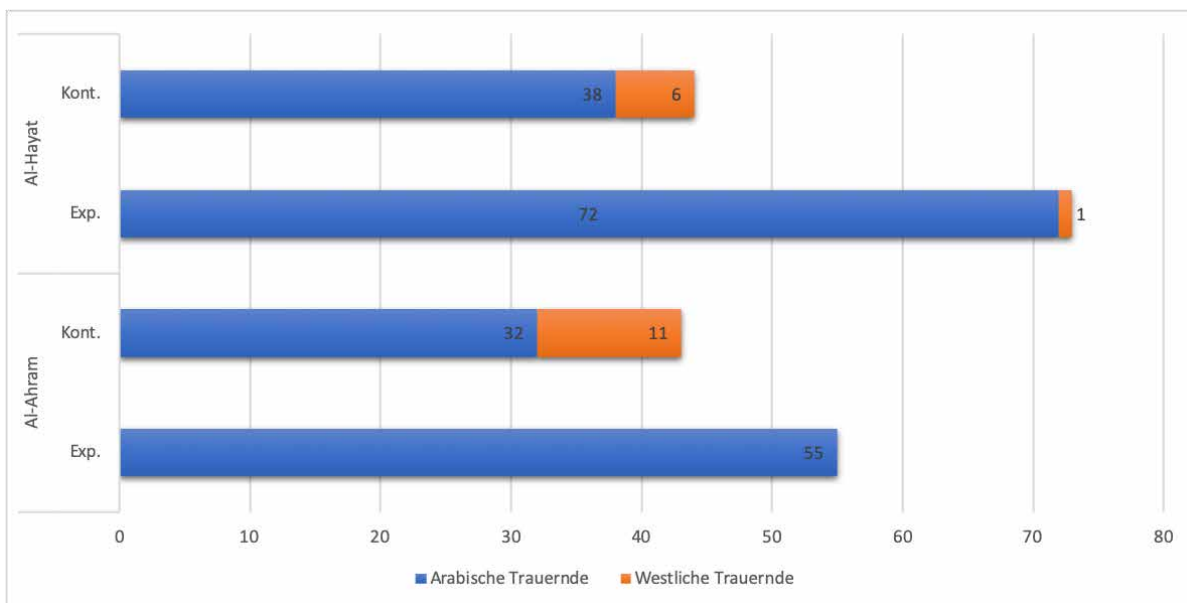
Zu den regelmäßigen Rubriken der Zeitung, die siebenmal wöchentlich mit einer Stärke von 20 bis 24 Seiten erscheint, gehören die politische Nachrichtensektion sowie Wirtschaft, Kultur und Sport (vgl. Völkel 2005:218). Dabei ist die Zeitung für die Qualität ihres Politikteils bekannt, den im Vergleich zu den nationalen Zeitungen eine „umfassendere Berücksichtigung des internationalen Geschehens“ (Rogler 2004:431) auszeichnet. Sie weist einen großen „Meinungspluralismus“ und „moderaten, neutralen Berichterstattungsstil“ (Hahn/Alawi 2007:290) auf. Ihr breites, politisch-ideo-

logisches Meinungsspektrum wird durch die Publikation von Kommentaren, Kolumnen und den Beiträgen prominenter Gastautoren unterstützt (vgl. Rogler 2004:447).

## 3.2 Die visuelle Darstellung von Trauer

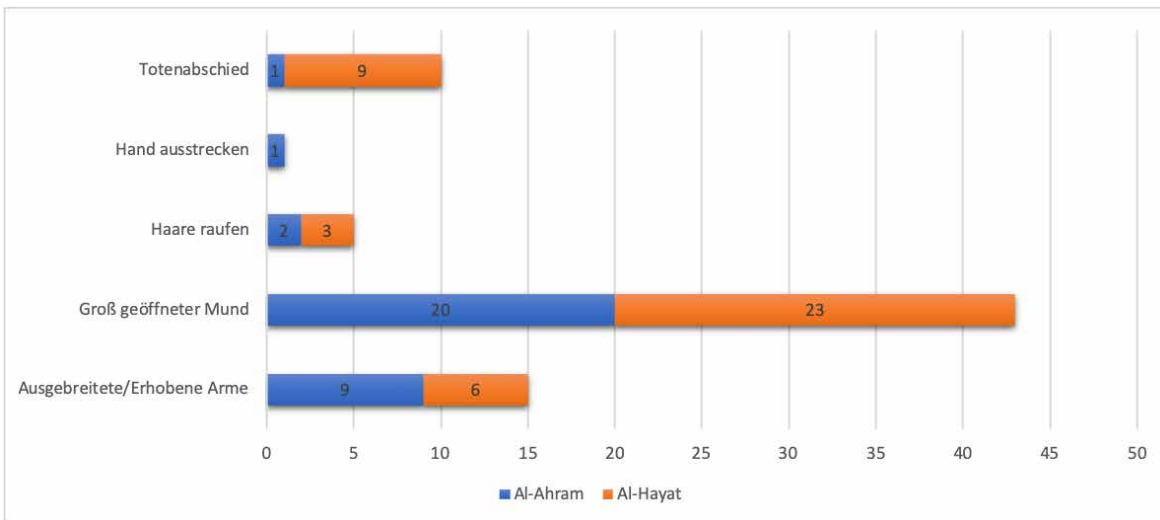
### 3.2.1 Einzelmotive

Die Recherche in den Print- und Online-Ausgaben von *Al-Ahram* und *Al-Hayat* ergab insgesamt 215 Fotos, die dem Bildtypus »Trauer« zuzuordnen sind. 117 davon stammen aus der Printausgabe der *Al-Hayat* sowie 98 aus *Al-Ahram*. Die Online-Archive beider Zeitungen enthalten für den Zeitraum 2010 bis 2012 weder Bildergalerien noch in die gespeicherten Artikel eingebundene Fotografien. Sowohl in *Al-Hayat* als auch in *Al-Ahram* sind expressive Darstellungen von Trauer mit insgesamt 128 Fotografien deutlich häufiger zu finden als kontemplative Posen, die auf 87 Bildern vorkommen. Außerdem ist ein klarer Fokus in der Opferberichterstattung auf die arabische Welt zu erkennen.



Grafik 9: Verhältnis von expressiven und kontemplativen Trauerdarstellungen

74 Abbildungen schließen als einzelne Motive an ikonografisch tradierte Formen des expressiven Trauerausdrucks an: Dazu gehören die ausgebreiteten oder erhobenen Arme (15), ein groß geöffneter Mund (43), das Haare raufen (5), der Totenabschied (10), bei dem sich die Akteur\*innen über den Leichnam bzw. Sarg beugen und die Geste der ausgestreckten Hand (1).



Grafik 10: Expressive Einzelmotive (Al-Ahram und Al-Hayat)

Die mit Abstand häufigste, expressive Einzelpose ist ein groß geöffneter Mund und auf 43 Fotografien vertreten, davon 20 in *Al-Ahram* und 23 in *Al-Hayat*. Die auf die Mimik konzentrierte Gebärde eines groß geöffneten Mundes kommt sowohl bei weiblichen als auch bei männlichen Trauernden vor. Ein *Al-Hayat*-Artikel vom 15. September 2012 trägt die Überschrift „Flugzeuge bombardieren die Vororte von Damaskus. Tötung von 15 Palästinensern, die in Al-Yarmouk verhaftet worden waren“ (Al-Hayat 2012). Der Artikel enthält das Bild eines Mannes, der die Augen fest zusammengekniffen und den Mund so weit offen hat, dass die Zähne seines Ober- und Unterkiefers zu sehen sind. Dieser höchst intensive, mimische Ausdruck macht das visuelle Zentrum des AFP-Fotos aus, das den Akteur kauernd bzw. sitzend bis zum Ansatz seiner Knie wiedergibt.



Abbildung 59: Foto: AFP, 2012. Al-Hayat vom 15.09.2012, S. 7.

Ein Begleiter am rechten Bildrand beugt sich in einer Geste der Zuwendung zu dem Trauernden hinunter und umschlingt mit den Händen seinen Oberkörper. Zwei weitere Männer, die am linken Bildrand nur ausschnitthaft erkennbar sind, stützen die Figur im Mittelpunkt ebenfalls mit ausgestreckten Armen. Die Reaktion des Umfelds vermittelt, dass der Trauernde offensichtlich in sich zusammengebrochen ist und nun den Boden unter den Füßen zu verlieren scheint. Dabei hebt sich diese stark emotionalisierte Szene deutlich vom Bildhintergrund ab, der nur sehr vage auf eine Ruinenlandschaft schließen lässt. Laut Bildunterschrift handelt es sich um einen Syrer, der „vor den Trümmern seines Hauses“ um den Verlust „seiner Familie“ trauert (ebd.). Dabei hat er sowohl einen „Onkel“ als auch „eine Tante und fünf seiner Cousins und Cousinen“ zu beklagen, die bei einem „Bombenabwurf auf Viertel im Norden von Aleppo durch die Streitkräfte des Regimes“ (ebd.) ums Leben gekommen sind. Weder der Name des Mannes noch die der Toten werden genannt. Dementsprechend gerät der Abgebildete zu einem anonymisierten Gesicht des Bürgerkriegs, dessen individuelles Schicksal letztlich nur durch die numerische Aufzählung der getöteten Familienmitglieder erahnt werden kann.

Der militärpolitische Kontext des Geschehens wird dagegen relativ klar herausgestellt: Die Artikelüberschrift gibt zu verstehen, dass Luftangriffe der syrischen Armee den Tod der namenlosen Opfer verursacht haben. Darüber hinaus macht sie auf die gewaltsame Tötung von 15 Palästinensern in einem Flüchtlingslager nahe Damaskus aufmerksam, gegen die Assad-treue Truppen das Feuer eröffneten, und informiert in einem Zusatz zur Überschrift über die „Demonstrationen gegen das Regime“ (ebd.). Die inhaltliche Rahmung der Fotografie lässt den Trauernden so als einen Stellvertreter der syrischen Bevölkerung erscheinen, dessen Zukunft in den Trümmerlandschaften des andauernden Krieges zu versinken droht.

In beiden Zeitungen tritt die Pose des groß geöffneten Munds häufig in Kombination mit einem zurückgelehnten Kopf, auf wie die Großaufnahme einer syrischen Frau, die im Dezember 2011 in *Al-Hayat* erschienen ist: Das Foto fokussiert den Kopf der Frau, die bis zum Ansatz ihrer Schultern und mit geschlossenen Augen in einem Moment des Aufschreis zu sehen ist.



Abbildung 60: Foto: AP, 2011. Al-Hayat vom 02.12.2011, S. 4.

Dabei hat sie das Bild eines kleinen Jungen fest umklammert, dessen ernster Blick den Betrachter direkt zu adressieren scheint. Durch die Nähe der Aufnahme und den dunklen Hintergrund kann der Kontext des Geschehens nicht weiter verortet werden. Vielmehr rekurriert die Fotografie auf das überzeitliche Thema einer Frau, die ein ihr geliebtes Kindes verloren hat. Das Opfer selbst wird zum stummen Platzhalter einer Vergangenheit, die nur mehr als ein gerahmtes Abbild greifbar ist und einer zutiefst leidvollen Gegenwart gegenübersteht.

Das hier vermittelte Gefühl des Verlusts und der Abwesenheit familiärer Geborgenheit wird durch die daneben abgedruckte Fotografie verstärkt, auf der ein Mann mit vier Kindern gezeigt wird, von denen eines lächelnd zur Kamera blickt. Laut Bilduntertitel ist es eine syrische Familie, die in Jordanien Zuflucht gefunden hat. Der Artikel mit der Überschrift „Syrien: Heftige Auseinandersetzungen in Hama“ (Al-Hayat 2011) berichtet über Gefechte zwischen oppositionellen Kräften und den Regierungstruppen in einer syrischen Provinz.

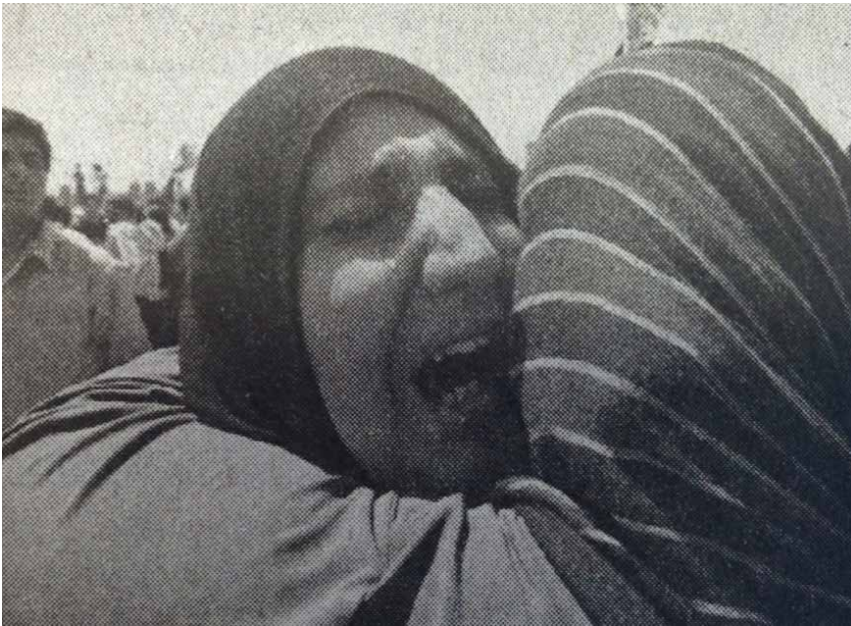
Ihre gleichnamige Hauptstadt Hama gilt als eine der Hochburgen der Proteste gegen Präsident Baschar Al-Assad, den zu diesem Zeitpunkt im Bürgerkrieg verschiedene Gruppierungen aus gemäßigten wie auch radikalisierten Oppositionellen, darunter die Anhänger des Islamischen Staats (IS), bekämpfen. In der Hoffnung auf Schutz vor den islamistischen Milizen stellen sich Teile der christlichen Bevölkerung auf die Seite Assads, der sich als „Retter der Nation und als Beschützer der religiösen Minderheiten, ganz besonders der Christen“ (Sabra 2014) präsentiert.

Bei der trauernden Frau handelt es sich um Georgina Mtanious al-Jammal, eine syrische Christin und die Mutter Sari Saouds, der am 26. November 2011 auf seinem Weg zum Einkaufen in der Stadt Homs getötet wurde. Das in *Al-Hayat* veröffentlichte Foto der Agentur Associated Press machte auch deshalb Schlagzeilen, da nicht eindeutig geklärt war, wer den 9-Jährigen tatsächlich erschossen hatte. Während die Opposition seinen Tod den nationalen Sicherheitskräften anlastete, bekräftigte die Assad-Regierung das Gegenteil und bezichtigte lokale, bewaffnete Aufständische. Der Bildtext stützt sich auf die Aussagen der Behörden. Diese bezeichnen die Aufständischen als „Terroristen“, die hinter der „Ermordung“ des jungen Sari Saoud „stecken“ (ebd.). Damit gibt *Al-Hayat* den Standpunkt der Assad-Regierung wieder, offenbart aber gleichzeitig auch den politisch instrumentalisierten Hintergrund des Fotos, indem der Untertitel auf seinen Entstehungskontext bei „einer von der Regierung organisierten Rundreise für Journalisten“ (ebd.) hinweist. Folglich wurde das Foto der kriegstraumatisierten Mutter von der Assad-Regierung als visuelles Sprachrohr in ihrem eigenen, nicht zuletzt medial ausgetragenen Kampf gegen alle aufständischen Truppen und Kritiker des Regimes ge- bzw. benutzt.

Beim Vergleich dieses Fotos mit dem in der *New York Times* erschienenen Trauernden aus dem Gaza-Streifen<sup>14</sup> wird deutlich, dass die Motive eines groß geöffneten Munds „spezielle ikonographische Schemata“ (Settis 1997:40) wiedergeben, die als moderne und sehr ähnlich inszenierte »Pathosformeln« sowohl in arabischen als auch westlichen Medien regelmäßig aufgegriffen werden. In *Al-Ahram* und *Al-Hayat* zählt dieses Motiv zu den dominanten Darstellungsstrategien.

---

<sup>14</sup> Vgl. Abb. 56, S. 118



*Abbildung 61: Foto: Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 03.06.2012, S. 4.*



*Abbildung 62: Foto: AP, 2012. Al-Hayat vom 21.11.2012, S. 1.*



*Abbildung 63: Foto: Reuters, 2011. Al-Hayat vom 25.03.2011, S. 4.*



Die einzige expressive Pose, die bei westlichen Bildakteur\*innen vorkommt, ist ebenso ein groß geöffneter Mund.



Abbildung 64: Foto: AFP, 2012. Al-Hayat vom 16.12.2012, S. 8.

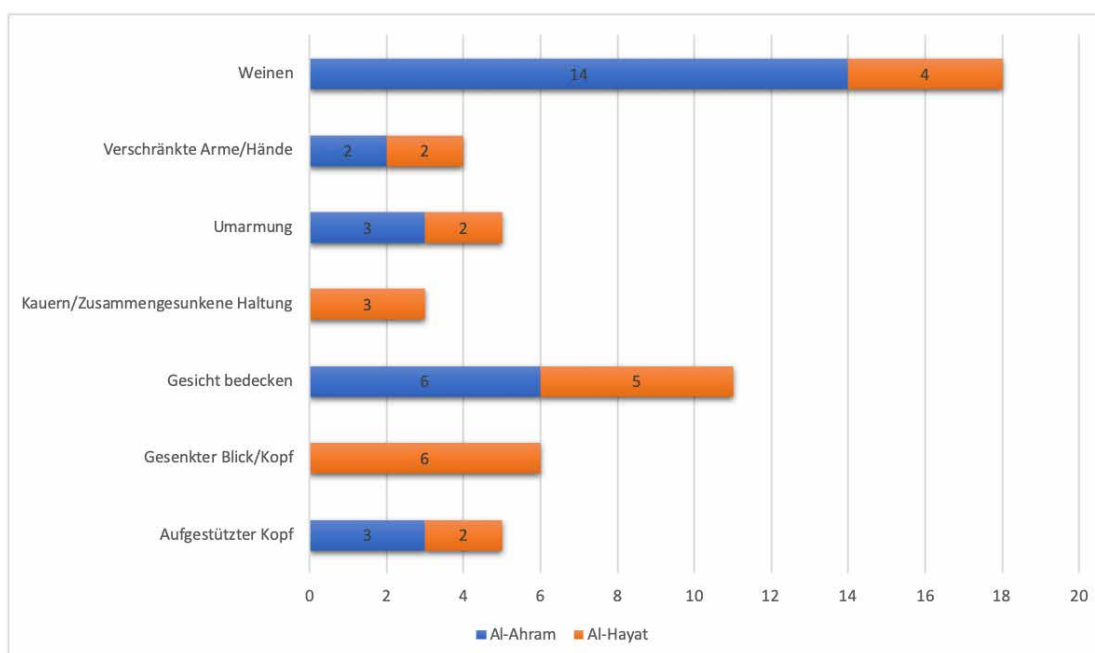
Sie entstammt einem Artikel, dessen Überschrift lautet: „Obama weinte nach dem Blutbad von Connecticut und forderte Maßnahmen, um eine neue Tragödie zu verhindern“ (Al-Hayat 2012). Er wurde in der *Al-Hayat*-Ausgabe vom 16. Dezember 2012 publiziert. Der Artikel enthält die Nahaufnahme einer Gruppe aus vier Personen: Zwei Personen haben sich von der Kamera abgewandt, so dass nur die Hinterköpfe und Teile ihres Rückens zu sehen sind. Bei den beiden anderen handelt es sich um einen Mann und eine Frau. Ihr Gesicht ist jeweils frontal von vorne abgebildet. Der Mann hat den Kopf tief in den Nacken gelegt, so dass vor allem der untere Teil des Gesichts mit dem geöffneten Mund hervorstechen. Trotz seiner körperlichen Nähe zum Rest der trauernden Gruppe sondert er sich durch seinen zum Horizont gerichteten Kopf ab und verschließt so, mit weit hochgezogenen Augenbrauen, buchstäblich den Anblick vor dem, was um ihn passiert. In der christlichen Ikonografie tritt die Pose des nach oben gereckten Kopfes bei sakral verehrten Märtyrern wie dem Heiligen Sebastian auf, die sich dem Himmel zuwenden, als erwarteten sie „sehnsüchtig ein Zeichen von dort“ (Hartmann 2014:69). Hier ist sie als Ausdruck von absoluter Ohnmacht und der damit einhergehenden Fassungslosigkeit des Mannes zu deuten.

Direkt vor ihm steht eine weinende Frau, die sich an die Schultern eines Tröstenden wirft. Auch sie hat die Augen geschlossen, lässt ihrem Schmerz aber freien Lauf, wobei sich ihre verkrampft aussehenden Hände am Rücken des Tröstenden festkrallen. Links im Bild befindet sich eine kleinere und offenbar noch jüngere, weibliche Figur, die das Geschehen als hilflose Beobachterin zu verfolgen scheint.

Die Bildunterschrift betitelt die Dargestellten als „verzweifelte Angehörige mehrerer Familien, deren Kinder in Connecticut getötet wurden“ (Al-Hayat 2012). Die von AFP festgehaltene Trauerszene gehört zu den bekanntesten Fotografien des Amoklaufs an der Sandy-Hook-Grundschule in der amerikanischen Kleinstadt Newtown, bei dem ein 20-jähriger Schütze 20 Kinder und sechs Erwachsene ermordete. Sie wurde weltweit in einer Vielzahl von Print- und Onlinemedien abgedruckt, darunter auch in der *New York Times* und der *Süddeutschen Zeitung*. Die Ereignisse von Newtown lösten sowohl auf politischer wie medialer Ebene eine breite Diskussion über eine Verschärfung der

bestehenden Waffengesetze in den Vereinigten Staaten aus, deren geplante Reform der damalige US-Präsident Barack Obama letztlich nicht durchsetzen konnte. Vor diesem Hintergrund betont der Artikel einen weiteren Kritikpunkt: Trotz der „Millionen von Dollar für Sicherheit“, die seit dem alarmierenden Columbine-Massaker im Jahr 1999 an die Schulverwaltungen des Landes geflossen sind, konnten „weder Anschläge noch Dutzende von Opfern“ (ebd.) verhindert werden. So werden die hier beklagten Opfer auch in den Kontext verfehlter Präventionsmaßnahmen der zuständigen US-Behörden gestellt.

Gegenüber den expressiven Gesten und mimischen Ausdrücken sind die kontemplativen Einzelposen mit insgesamt 52 Fotos in der Unterzahl. Am häufigsten ist das Weinen, das als Einzelmotiv auf 14 Bildern in *Al-Ahram* und vier Bildern in *Al-Hayat* dargestellt ist. Während des Untersuchungszeitraums dominiert der Ausdruck des Weinens in *Al-Ahram* den Kanon der kontemplativen Einzelmotive. Vertreten sind hier außerdem das Gesicht bedecken (6), der aufgestützte Kopf (3), die Umarmung (3) und die Geste der verschränkten Arme oder Hände (2). In *Al-Hayat* steht das Weinen erst an dritter Stelle nach dem gesenkten Blick oder Kopf (6) und der Pose eines bedeckten Gesichts (5). Ferner finden sich Figuren in kauernder bzw. in sich zusammengesunkener Haltung (3) sowie ein aufgestützter Kopf, die Umarmung und verschränkte Arme oder Hände. Die drei letztgenannten Einzelmotive kommen jeweils auf zwei Bildern in *Al-Hayat* vor.



Grafik 11: Kontemplative Einzelmotive (*Al-Ahram* und *Al-Hayat*)

Als Ausdruck von stiller Trauer ist die Pose des Weinens, ebenso wie das laute Klagen mit groß geöffnetem Mund und in den Nacken gelegtem Kopf, vor allem an der Mimik der Akteur\*innen abzulesen. Dementsprechend bilden die Fotografien Weinende fast ausnahmslos im Rahmen von Nah- und Großaufnahmen ab. Ein sehr markantes Beispiel für diese bildstrategische Tendenz ist eine *Al-Ah-*

ram-Fotografie, die am 22. Oktober 2012 als Bestandteil der nationalen Nachrichtensektion erschienen ist.

Die Fotografie fokussiert in einer extremen Nahaufnahme das Gesicht einer Frau, die ihre Augen halb geschlossen und den Mund leicht geöffnet hat. Vom Kopf ist nur der Stirnansatz zu sehen, während ihr Kinn bereits außerhalb der Einstellung liegt. Sie trägt ein schwarzes Kopftuch, dessen dunkle Farbe die linke Bildhälfte einnimmt und ihr hell aufscheinendes Gesicht zusätzlich betont.



Abbildung 65: Foto: Ahmad Shehata, 2012. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 26.03.2012, S. 3.

In der Hand, die ausschnitthaft am unteren Bildrand auftaucht, hält sie ein Papiertaschentuch und tupft sich damit die Wange ab. Dabei lässt die gewählte Größe der Einstellung den Ausdruck ihres Gesichts intensiv hervortreten, so dass es nichts gibt, was die Aufmerksamkeit von den Gefühlen dieser Frau ablenken könnte.

Direkt unter der Weinenden ist das Foto eines kleinen Jungen abgedruckt, der wie die Frau in Groß dargestellt ist und das Portrait eines Mannes in die Kamera hält. Durch die Anordnung der

Fotografien wird eine Beziehung zwischen diesen beiden Menschen hergestellt, die auf die tradierte Bildformel der Mutter mit Kind rekurriert und damit ein spezifisches, zugleich aber zeit- und kontextungebundenes Deutungsmuster nahelegt.

Sowohl in der christlichen als auch der altägyptischen Kulturgeschichte ist der Topos der trauernden Frau mit Kind überliefert und wird durch die Gottesmütter Maria bzw. Isis, die Gattin des Unterweltherrschers Osiris, personifiziert. Beide Frauen verkörpern weibliche Opfer von Unrecht. So wie Maria den Märtyrertod Jesu hinnehmen muss, hat die Geburts- und Totengöttin Isis nach dem Mord an Osiris ihre Trauer als Witwe und allein verbliebene Mutter des Gotteskindes Horus zu bewältigen. Neben ihrer Funktion als religiöse Identifikationsfiguren, die im Falle der heiligen Maria bis heute wirksam ist, stellen die zwei Gottesmütter daher auch ikonografisch stilisierte Repräsentantinnen des Leids aller Frauen dar, die mit dem (gewaltsamen) Tod ihrer Ehemänner und Söhne konfrontiert werden.

Auf visueller Ebene lässt das Arrangement der beiden *Al-Ahram*-Fotografien vermuten, dass es sich bei der Weinenden um eine trauernde Ehefrau und Mutter handelt, während der unter ihr abgebildete Sohn den Tod des Vaters nicht nur zu beklagen hat, sondern ebenso anzuklagen scheint: So gehört das Vorzeigen der Portraits von Opfern zu den Motiven des Gedenkens (vgl. Gittmann 2007:382). Diese bezeugen die Existenz der Verstorbenen, werfen gleichzeitig aber auch Fragen nach der Todesursache bzw. den für den Tod Verantwortlichen in den Raum.

Die Fotografie ist in einen Artikel eingebunden, der „Änderungen des Polizeigesetzes“ (Eldin 2012) durch die Regierung Mursi ankündigt. Dabei werden die „Einführung der Gruppierung Ehrenoffiziere“ sowie auch „Beförderungen und Gehaltserhöhungen“ für Polizisten in Aussicht gestellt (ebd.). Im Untertitel des Bildes werden die während der Unruhen in Ägypten getöteten Polizisten als „Märtyrer“ bezeichnet, deren Familien bei einer „Ehrung“ durch den ägyptischen Innenminister zugegen sind (ebd.). Vor diesem Hintergrund zeigt sich, dass die Fotos zur Rechtfertigung politischer Entscheidungen der Staatsmacht instrumentalisiert wurden. Ihre Vertreter werden zu Helden erklärt, die sich für das Wohl ihres Volkes geopfert haben.

Die Pose des Weinens, bei der sich die Akteur\*innen Tränen abwischen, repräsentiert eine bildjournalistisch wiederkehrende Konvention, wie das im Dezember 2012 auf der Titelseite von *Al-Ahram* erschienene Bild von Barack Obama deutlich macht.



Abbildung 66: Foto: Reuters, 2012. *Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International* vom 16.12.2012, S. 1.

Dieses wurde ebenso in der *New York Times* publiziert<sup>15</sup>. In der ägyptischen *Al-Ahram* jedoch zeigt die Aufnahme nur den Kopf und die Hand des weinenden US-Präsidenten. Der Vergleich veranschaulicht die jeweils ausgeprägte Tendenz der untersuchten arabischen Tageszeitungen, emotionale Affektbilder aus größerer Nähe abzubilden<sup>16</sup>.

### 3.2.2 Übergeordnete Topoi

Mit 53 Fotos sind »Klagefrauen« der am häufigsten aufgegriffene Bildtopos in *Al-Hayat* sowie *Al-Ahram*. Demnach machen diese fast ein Viertel des gesamten Analysekorpus von 215 Fotos aus. Szenen der Beweinung eines Leichnams sind der zweithäufigste Topos in *Al-Ahram* und *Al-Hayat*. Der Topos des trauernden Vaters wird auf insgesamt zwölf Fotografien zum Bildthema.

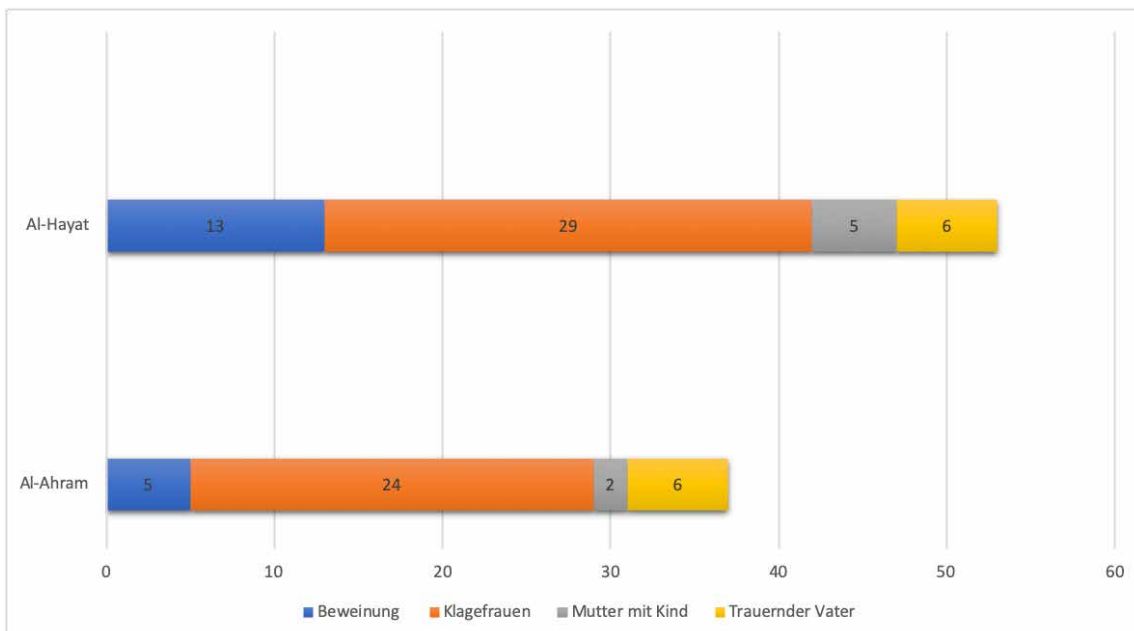
<sup>15</sup> Vgl. Abb. 32, S. 95

<sup>16</sup> Vgl. Grafik 6, S. 102



Abbildung 67: Trauernder Vater (expressiv). Foto: AP, 2011. *Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International* vom 02.11.2012, S. 1.

Seltener ist die Mutter mit Kind, die hier mit sieben Fotos repräsentiert ist. Eine fotojournalistische Entsprechung der christlich inspirierten »Pietà« kommt während des Untersuchungszeitraum überhaupt nicht vor.



Grafik 12: Übergeordnete Topoi (*Al-Ahram* und *Al-Hayat*)

In *Al-Ahram* sind »Klagefrauen« auf 24 Abbildungen vertreten. Davon ist jeweils genau die Hälfte der kontemplativen und der expressiven Gruppe von Motiven zuzuordnen. In *Al-Hayat* überwiegen die expressiven Varianten dieses visuellen Topos mit 18 Fotos gegenüber elf kontemplativen Darstel-

lungen von »Klagefrauen«. Unter den insgesamt 30 Fotografien von »Klagefrauen« der expressiven Gruppe finden sich die nach außen gerichteten Gebärden der erhobenen oder ausgebreiteten Arme sowie das unverdeckte Weinen mit einem weit geöffnetem Mund wieder.

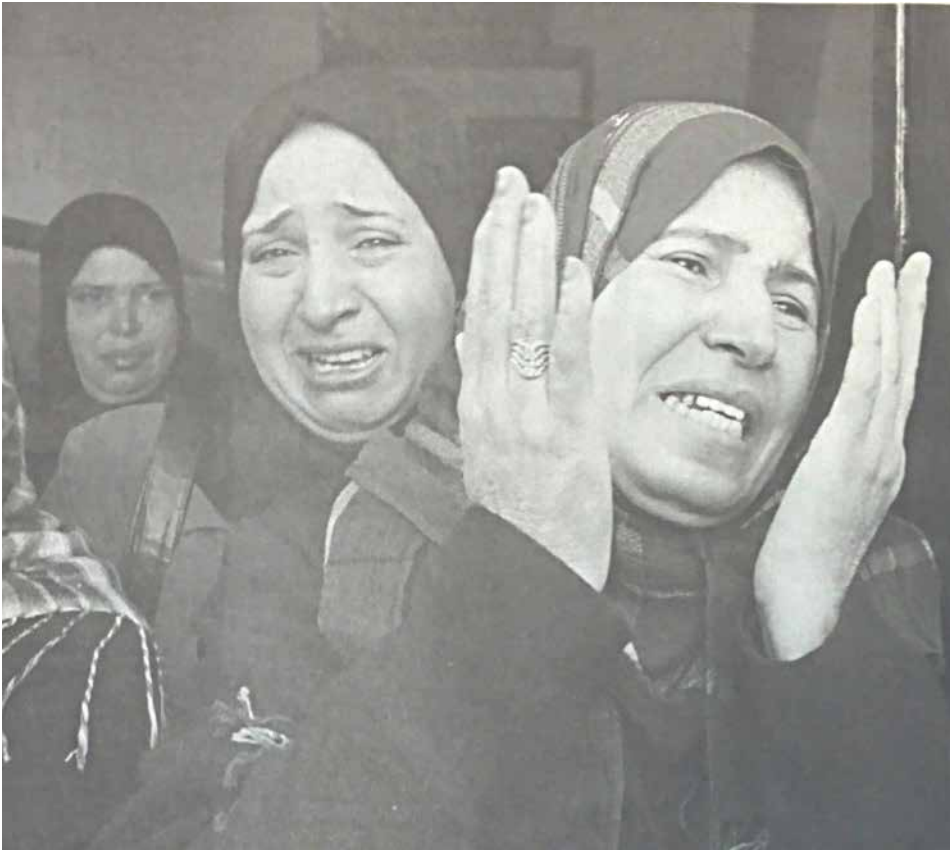


Abbildung 68: Foto: Reuters, 2012. *Al-Hayat* vom 02.12.2012, S. 2.

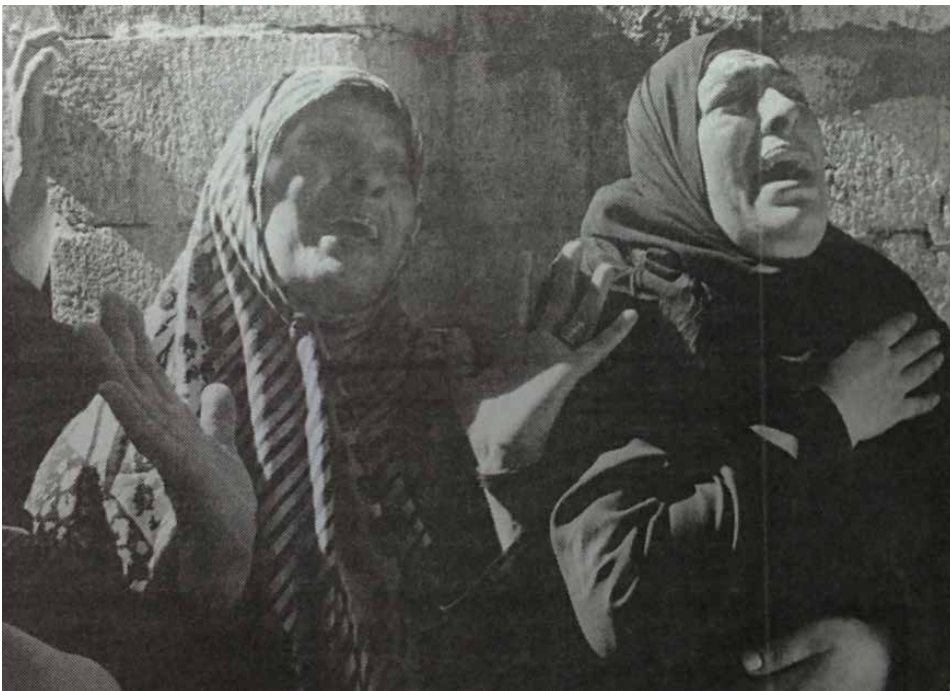


Abbildung 69: Foto: AP, 2012. *Al-Ahram Ad-Duwalī* / *Al-Ahram International* vom 14.11.2012, S. 3.

Gelegentlich kommt auch die Geste des »Haare raufen« vor, bei der sich die Trauernden beidhändig an den Kopf fassen.

Die restlichen 23 Fotos bilden Frauen ab, die kontemplative Posen einnehmen. Sechs Darstellungen zeigen westliche Bildakteurinnen. Fünf sind in *Al-Ahram* erschienen und ein einziges Bild in *Al-Hayat*. Diese sind jeweils klar als eine Gruppe markiert: Manche, indem sie sich abgesondert von größeren Menschenmengen zusammenfinden, einhaken oder an den Händen halten. Auf anderen Fotos ist der Bildausschnitt ausschließlich auf die Trauernden konzentriert. Dabei greifen dieselben stereotypen Bildformeln, wie sie auch in *New York Times* und *Süddeutscher Zeitung* zum Einsatz kommen.

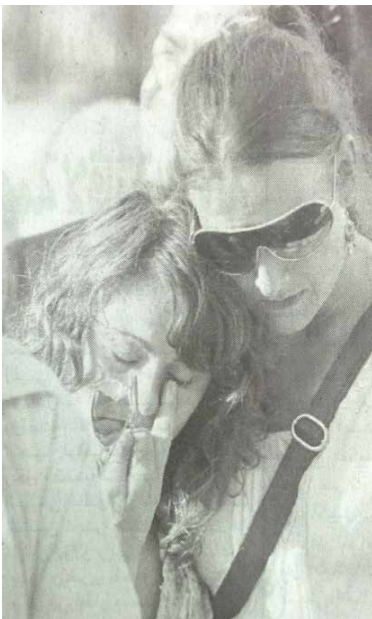


Abbildung 70: Foto, 2011: AP. *Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International* vom 25.07.2011, S. 8.



Abbildung 71: Foto: Reuters, 2010. *Süddeutsche Zeitung*. Website.



Ein repräsentatives Foto von arabischen »Klagefrauen« in introvertierter Trauerhaltung wurde am ersten Juni 2012 auf *Al-Hayats* Titelseite publiziert: Darauf sind zwei Frauen mit schwarzer und weißer Kopfbedeckung zu sehen, die sich als weibliches Trauerpaar von der Menge um sie herum abheben, indem sie dicht beieinanderstehen, die Köpfe zusammenstecken und je eine Hand in der Hand der anderen verschränken. Sie haben die Augen gesenkt und die Lippen aufeinandergepresst; vermutlich in der Anstrengung, ihren Schmerz zurückzuhalten. Die Posen scheinen sich regelrecht zu spiegeln, wobei die Farbe ihrer Kopftücher kontrastierende Akzente setzt. Außerdem ist bei der Frau rechts im Bild ein Ring an ihrem Finger zu erkennen, der darauf schließen lässt, dass sie verheiratet ist.



Abbildung 72: Foto: AFP, 2012. *Al-Hayat* vom 01.06.2012, S. 1.

Die Überschrift des Artikels lautet: „Ramallah erhält die sterblichen Überreste von 91 Märtyrern: Freude in Gegenwart des Todes“ (Yonis 2012). Ein Beisatz erklärt, dass die Angehörigen „in Erwartung dieses Moments“ lebten, es jedoch noch „Bemühungen zur Freigabe“ (ebd.) weiterer zwei Leichname gebe. Dabei handelt es sich um Palästinenser, deren Überreste vom Staat Israel an die Bewohner und Bewohnerinnen der Westbank zurückgegeben wurden. Die beiden Frauen werden hier zu Stellvertreterinnen aller betroffenen Familien, deren Leid als primär weibliches Leid präsentiert wird. Wie der Bilduntertitel besagt, haben sich Menschen in Ramallah anlässlich des Empfangs der Märtyrer-Leichen versammelt.

Das Foto der beiden Palästinenserinnen weist starke, visuelle Parallelen zu einer Szene aus Sergej Eisensteins russischem Revolutionsfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) auf. Diese enthält mehrere Einstellungen, in denen »Klagefrauen« vorkommen. Ein Filmstill fokussiert zwei Frauen in einer Menschenmenge, die den Mord an einem aufständischen Matrosenführer betrauert.



Abbildung 73: Filmstill aus *Panzerkreuzer Potemkin*. Regie: Sergej Eisenstein, UdSSR 1925, 70'.

Beide haben die Augen geschlossen und den Kopf tief nach unten geneigt. Während die eine ihren Mund bedeckt, hat die andere ihre Hände vor der Brust gekreuzt; eine Geste, die im Sinne von „Demut und Unterwerfung“ (Pasquinelli 2007:51) auch auf Bildern von Jesus Christus als Schmerzensmann zu finden ist.

Mit Eisensteins »Klagebildern« haben sich bereits Georges Didi-Huberman und vor ihm Roland Barthes näher auseinandergesetzt. In ihrem filmischen Zusammenhang stellen sie für Didi-Huberman eine „komplex gemachte Geste“ (Huberman 2009:56) dar, die der Regisseur durch die Montage mit dem zentralen Revolutionsmotiv verbindet und so den Schmerz der gezeigten Frauen in „Wut und Revolte“ (ebd.:57) überführt.

Roland Barthes dagegen, der sich auf die Analyse einzelner Einstellungen konzentrierte, beschrieb die Bilderfolge als einen klischeehaften und übersteigerten „Dekoratismus“ (Barthes zit. n. Huberman 2009:54). Die auffallende Ähnlichkeit des AFP-Fotos aus Palästina mit der Schmerzrhetorik in *Panzerkreuzer Potemkin* verdeutlicht, dass es sich beim Klagefrauen-Topos um ein transkulturell wirksames Bildmotiv handelt. Dabei gerät dieser spezifisch weibliche Trauergestus zu einem sich wiederholenden, visuellen Stereotyp, das als eingängige, schnell verständliche Bildformel medial inszeniert wird.

Beweinungsszenen werden auf 18 Fotos abgebildet, davon 13 in *Al-Hayat* und fünf in *Al-Ahram*. Ein Großteil dieser Abbildungen stellt expressive Gebärden ins Zentrum der Aufmerksamkeit (*Al-Ahram*: 4, *Al-Hayat*: 11), darunter ein 2012 publiziertes AP-Foto in *Al-Ahram's* Rubrik zu Nachrichten aus der arabischen Welt. Auf dem Bild hat sich eine Gruppe von Männern um einen aufgebahrten Leichnam versammelt. Die Gruppe der Männer wirkt gefasst. Im Zentrum der visuellen Aufmerksamkeit steht allerdings ein Trauernder, der sich über den Toten beugt und ihn zu küssen scheint. Aufgrund dieser ausladenden Geste ist das Foto insgesamt als eine expressive Darstellung von Trauer zu verstehen.



Abbildung 74: Foto AP, 2012. *Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International* vom 23.10.2012, S. 2.

Die Fotografie erscheint unter folgender Überschrift: „Unter wiederholten israelischen Angriffen: Palästinensische Forderungen nach einer Wasserstraße, die Gaza mit der Welt verbindet, um die Belagerung aufzuheben“ (Al-Ahram 2012). Der Staat Israel wird hier in der Rolle eines intervenierenden Aggressors dargestellt – eine Konzeption, die als ein wiederkehrendes Bild des Anderen in der arabischen Presse auftaucht, zu dem sich das „Eigene in ein koloniales Verhältnis“ ordnet, wobei es sich „stets in der Position des Kolonialisierten befindet“ (Husseini de Araujo 2011:301).

### 3.2.3 Selbst- und Fremdkonzeptionen

Ein sehr häufig aufgegriffenes und illustriertes Thema ist der Nahostkonflikt, der in *Al-Ahram* wie *Al-Hayat* durch eine einseitige Opferberichterstattung gekennzeichnet ist. Die beiden Zeitungen verfolgen hier eine eindeutige Bildpolitik, die Darstellungen von Trauernden aus Israel im Untersuchungszeitraum durchweg ausschließt. Dabei kommen diskursiv hergestellte Sichtbarkeits- bzw. Unsichtbarkeitsverhältnisse zum Ausdruck, in denen der Staat Israel als eine neokoloniale Besatzungsmacht und ein antagonistisches »Anderes« auftritt, dem die palästinensische Bevölkerung zum Opfer fällt.

Ein dafür charakteristisches Bildbeispiel stammt aus einem *Al-Hayat*-Artikel vom 27. Dezember 2010. Darauf ist der Ausschnitt einer Menschenmenge zu sehen. Ihr visueller Mittelpunkt ist eine Frau mit hoch erhobenen Armen, die ein zerknülltes, weißes Taschentuch umfasst.



Abbildung 75: Foto: AP, 2010. *Al-Hayat* vom 27.12.2010, S. 4.

Neben ihrer raumgreifenden Geste intensiviert ihr geöffneter Mund den Eindruck, dass sie laut klagt. Dabei trägt sie ein traditionelles, islamisches Gewand, das aus einem Kopftuch (»Hiğāb«) sowie einer »Abāya«, einem über die Kleidung gezogenen langen Umhang, besteht. Auf der Bildebene wird diese äußerliche Erscheinung zu einem äußerst markanten, visuellen Zeichen ihrer religiösen Identität. Der hochemotionale Ausdruck ihres Gesichts und der emporgestreckten Arme hebt sich deutlich vom Vordergrund ab, in dem die Umriss ihres in Schwarz gehüllten Körpers kaum auszumachen sind. Dieser steht in einem sehr starken Hell-Dunkel-Kontrast zur oberen Hälfte des Fotos. Diese gibt die Umgebung der trauernden Frau wieder. Hier wird der Bildraum durch einen Akteur dominiert, der im Vergleich zu den restlichen Figuren überdimensional groß wirkt.

Während die Klagende die Augenlider gesenkt hat und in ihren persönlichen Schmerz vertieft wirkt, richtet der Mann seinen Blick direkt auf die Betrachter\*innen. Er steht unmittelbar hinter der Klagenden und hat seine Arme ausgebreitet, die den gesamten oberen Bildraum einnehmen und die Aufmerksamkeit über die Trauernde im Zentrum hinweg auf seine Person lenken. Die unverhältnismäßig groß aussehenden Hände zeigen Richtung Kamera. Es erscheint beinahe, als wollte er den oder die Fotografierende bei den Schultern packen und so auch die späteren Betrachter\*innen der Szene aufrütteln. Die restlichen Figuren sind vor allem Frauen. Ihre Gesichter sind lediglich in Ansätzen erkennbar. Dabei werden sie Teil einer kollektiv trauernden Gruppe, die weit über den Bildrand hinausgeht. Der Titel des Artikels lautet: „Zwei Märtyrer der »Al-Jihad« in Khan Younis bei heftigen Kämpfen mit der israelischen Armee“ (Al-Hayat 2010). Er bezieht sich auf zwei Mitglieder der bewaffneten Gruppe »Palästinensischer Islamischer Jihad« (PIJ). Diese wurden in der Grenzregion des Gaza-Streifens von einer israelischen Militäreinheit getötet. Auf der Fotografie handelt es sich um Teilnehmer\*innen des Begräbnisses eines der verstorbenen PIJ-Mitglieder, wie der dazugehörige Kommentar aussagt: „Leichenbegängnis für den Märtyrer Mahmoud Najjar in Khan Younis“ (ebd.).

Dem Begriff des »Märtyrers« kommt historisch eine vielschichtige Rolle zu. Im Koran wird der Terminus für »Märtyrer« bzw. »Schahid« in seiner ursprünglichen Bedeutung als »Zeuge« des Glaubens verwendet. Durch umfangreiche Korankommentare religiöser Gelehrter der Hadith-Literatur hat er seit dem Mittelalter einen Bedeutungswandel erfahren, indem der Terminus durch die Dimension der »Blutzeugenschaft« erweitert wurde (vgl. Damir-Geilsdorf 2003). Laut Hadith-Literatur sind alle Muslim\*innen als Märtyrer\*innen zu bezeichnen, die aufgrund der Ausübung ihres Glaubens verfolgt oder getötet werden. Einige Schriften schließen nahezu alle Gläubigen ein, die unter der Einwirkung von Gewalt zu Tode kommen, bisweilen auch Opfer natürlicher Ursachen, darunter bei einer Pilgerfahrt sterbende Muslim\*innen oder Mütter, die die Geburt ihres Kindes nicht überleben (vgl. ebd.).

Die politisch-ideologische Aufladung des Märtyrer-Konzepts stellt dagegen ein relativ junges Phänomen dar, das in dieser Form erst ab dem 20. Jahrhundert, insbesondere seit der Gründung Israels und seiner bis heute umstrittenen Gebietsansprüche, bekannt ist:

Im Laufe des [...] andauernden und scheinbar unlösbaren Nahostkonflikts verbanden sich nationalistische Slogans und Motive immer mehr mit religiösen [...].

Dadurch heroisierten zunehmend islamisch legitimierte Widerstandsdiskurse die Kämpfer gegen die israelische Armee und die israelischen Siedler. Sie machten sie nach ihrem Tod zu Märtyrern, die im Dschihad gegen die Feinde ihr Leben ließen. Zu den Märtyrern zählten dann auch sämtliche Palästinenser, inklusive Frauen und Kinder, deren Tod sich auf die israelische Besatzung zurückführen ließ. Dies verlieh zum einen ihrem Tod einen Sinn, zum anderen präsentierten sich palästinensische Gruppierungen durch vielfältig inszenierte Erinnerungen an diese Märtyrer als Opfer [...]. Dieser Opferstatus prägte das Selbstbild der Palästinenser entscheidend. (ebd.).

Vor diesem Hintergrund bildet die Auswahl des Fotos und seine Kommentierung im zitierten *Al-Hayat*-Artikel den politischen Standpunkt der palästinensischen Kämpfer im Nahost-Konflikt ab. So werden die Angehörigen des verstorbenen *PII*-Mitglieds durch die visuelle Darstellung ihrer Trauer als Opfer israelischer Gewalt und der namentlich genannte Tote sprachlich als ein »Märtyrer« markiert.

Doch während das Konzept des muslimischen Märtyrers in westlichen Medien oft negativ behaftet und mit Bedrohungs- und Terrorismusdiskursen verschränkt ist, tritt es hier als ein Akt der Auflehnung gegen die israelischen Aggressor\*innen in Erscheinung.

Gegenüber Darstellungen aus arabischen Ländern sind westliche Bildakteur\*innen stark unterrepräsentiert: Nur 18 Bilder zeigen Trauernde aus der westlichen Welt, davon 11 in *Al-Ahram* und sieben in *Al-Hayat*<sup>17</sup>. Während des Untersuchungszeitraums konzentriert sich die Berichterstattung in den Zeitungen primär auf Norwegen (6 Fotografien) und die USA (8 Fotografien). Ein Beispiel aus *Al-Ahram*, zeigt die Teilnehmer\*innen einer Trauerfeier für die Opfer vom 11. September 2001. Im Vordergrund ist ein Paar aus der Rückenansicht zu sehen, das sich vor der Kulisse eines Blumenmeers umarmt. Am linken Rand ist ein vor den Blumen aufgestelltes Portrait eines Opfers zu erkennen.



Abbildung 76: Fotos: Reuters, 2010. *Al-Ahram Ad-Duwalī* / *Al-Ahram International* vom 13.09.2010, S. 5.

Bemerkenswert ist, dass die mehrere Sätze umfassende Überschrift nicht die Trauerfeier thematisiert, sondern geplante und letztlich abgesagte, öffentliche Koranverbrennungen, zu denen ein amerikanischer Pastor aufgerufen hatte: „Die Welt atmet nach dem Ende des Sturms um den obskuren Priester und den Aufrufen Obamas zur Toleranz auf. Registrierung einiger Hassverbrechen in drei amerikanischen Bundesstaaten, darunter individuelle Attacken auf Koranexemplare“ (Al-Ahram 2010). Die anhaltende Trauer betroffener Amerikaner\*innen wird relativiert, indem auf Gewaltakte gegen den Islam und die muslimische Bevölkerung hingewiesen wird. Auf die Trauer der Dargestellten wird überhaupt nicht eingegangen. Auch im Bilduntertitel wird lediglich geschrieben: „Sicherheitskräfte

<sup>17</sup> Vgl. Grafik 9, S. 128

verbreiten sich in der Menge, die an der Trauerfeier für die Opfer der Anschläge von New York teilnimmt“ (ebd.). Die zitierten Aussagen spielen dabei auf die in westlichen Diskursen häufige Gleichsetzung von Islam mit Terrorismus an, vor dem die westliche Bevölkerung geschützt werden muss.

Die Anschläge in Norwegen 2011 erfahren insgesamt die größte Aufmerksamkeit. Am 24. Juli 2011 erschien in *Al-Hayats* Nachrichtenrubrik ein Foto zu diesem Thema, das den Klagefrauen-Topos wiedergibt. Die Überschrift lautet: „91 Tote bei Explosion in Oslo und Blutbad auf der Insel. Norwegen im „Höllengefeuer der nationalen Tragödie“ ... und Verhaftung eines Rechtsradikalen, der des Doppelanschlages verdächtigt wird“ (Al-Hayat 2011). Aus einer Halbtotales-Einstellung ist eine sitzende Gruppe von vier Jugendlichen im Freien abgebildet.



Abbildung 77: Foto: Reuters, 2011. Al-Hayat vom 24.07.2011, S. 7.

Ein Mädchen am linken Rand ist aus der Rückenansicht erkennbar, wobei sie sich den Mund zu bedecken scheint. Neben ihr haben zwei weitere Mädchen in inniger Umarmung Platz genommen. Rechts von ihnen befindet sich eine Weinende, die ihr Handy ans Ohr drückt. Dass diese Szene ein kürzlich stattgefundenes Krisenereignis zeigt, lässt eine im Hintergrund auftauchende Frau vermuten, die eine Jacke mit aufgesticktem Kreuz trägt und wahrscheinlich eine Sanitäterin darstellt. Links vom Bild ist eine Zwischenüberschrift platziert mit der Frage: „Christlicher Fundamentalismus ... die neue Bedrohung für Europa?“ (ebd.)

Dasselbe Foto wurde zeitgleich in einem *Al-Ahram*-Artikel veröffentlicht. Allerdings tritt es hier in einer stark beschnittenen Fassung auf: So sind nur noch die Köpfe und Oberkörper der einander Umarmenden sowie des weinenden Mädchens zu sehen.

**رئيس وزراء النرويج: الهجوم أكبر كارثة منذ الحرب العالمية الثانية**

**٩١ قتيلا في مذبحه أو سلو.. ومرتكب الجريمة متطرف مسيحي معاد للإسلام والمهاجرين**

**شهود عيان: المسلح كان يرتدي ملابس الشرطة وأطلق النار لمدة ٤٥ دقيقة على معسكر للشباب**

**الجانى استخدم ٦ أطنان من الأسمدة لتصنيع القنبلة والشرطة تبحث عن متورط ثان**

**صوت القنبلة المنفجر يهتج برويلف**  
للتقى القاتلون النرويجيون برويلف

**مصاب في تجزيرات النرويج يتلقى العلاج بعد الحادث برويلف.**

**عواصم العالم وكالات الأنباء حذر حلفاء أوروبيين من الممثلات**  
تداول حول مقتل أرويدا البروج والسويد والمشارك في أهداف منظمة  
للاولاد في ضوء الأحداث القاتلة التي شهنتها المنظمة النرويجية  
وأعلى الحائل السياسي جورايرد يانغ حذو الممثلين الأرويديين في  
تصريحاته القاتلة برويدا اليوم مشكوك على حول احتمال أن يكن الممثل  
الأرويدي الذي تعرض له الهجوم جأ نتيجة لتجهيزات الرجم التي سعى  
لقدواها قبل حرم في مسرح أرويدا وقيل بأن أن من وجهه نظر  
الإرهابيين. فإن الأهداف الأخرى هيتهن المنظمة النرويجية والألمان  
التي لا تحظى بأكثر من ١٠٠ شهيداً.  
ومن جانب آخر نقل التلفزيون السياسي الأمريكي الأمريكي أنصور جونغولف  
في الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠  
تعلق كاتالان القاتلة بأنها مشهور في أن ايرسل صمدية الألاف  
المتوردين وأيضاً أن مطاردة النرويج في مباحث خلف، التي ربما تكون  
رجماً على الأبحاث.

**مهللون سياسيون: الدول الإسكندنافية هدف سهل للإرهاب**

**عواصم العالم وكالات الأنباء حذر حلفاء أوروبيين من الممثلات**  
تداول حول مقتل أرويدا البروج والسويد والمشارك في أهداف منظمة  
للاولاد في ضوء الأحداث القاتلة التي شهنتها المنظمة النرويجية  
وأعلى الحائل السياسي جورايرد يانغ حذو الممثلين الأرويديين في  
تصريحاته القاتلة برويدا اليوم مشكوك على حول احتمال أن يكن الممثل  
الأرويدي الذي تعرض له الهجوم جأ نتيجة لتجهيزات الرجم التي سعى  
لقدواها قبل حرم في مسرح أرويدا وقيل بأن أن من وجهه نظر  
الإرهابيين. فإن الأهداف الأخرى هيتهن المنظمة النرويجية والألمان  
التي لا تحظى بأكثر من ١٠٠ شهيداً.  
ومن جانب آخر نقل التلفزيون السياسي الأمريكي الأمريكي أنصور جونغولف  
في الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠  
تعلق كاتالان القاتلة بأنها مشهور في أن ايرسل صمدية الألاف  
المتوردين وأيضاً أن مطاردة النرويج في مباحث خلف، التي ربما تكون  
رجماً على الأبحاث.

**إدانة عالمية للاعتداء المزدوج في النرويج**  
**تأهب في أظهرة الاستخبارات البريطانية والسويدية**

**عواصم العالم وكالات الأنباء حذر حلفاء أوروبيين من الممثلات**  
تداول حول مقتل أرويدا البروج والسويد والمشارك في أهداف منظمة  
للاولاد في ضوء الأحداث القاتلة التي شهنتها المنظمة النرويجية  
وأعلى الحائل السياسي جورايرد يانغ حذو الممثلين الأرويديين في  
تصريحاته القاتلة برويدا اليوم مشكوك على حول احتمال أن يكن الممثل  
الأرويدي الذي تعرض له الهجوم جأ نتيجة لتجهيزات الرجم التي سعى  
لقدواها قبل حرم في مسرح أرويدا وقيل بأن أن من وجهه نظر  
الإرهابيين. فإن الأهداف الأخرى هيتهن المنظمة النرويجية والألمان  
التي لا تحظى بأكثر من ١٠٠ شهيداً.  
ومن جانب آخر نقل التلفزيون السياسي الأمريكي الأمريكي أنصور جونغولف  
في الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠ من الأبحاث ١٠٠٠  
تعلق كاتالان القاتلة بأنها مشهور في أن ايرسل صمدية الألاف  
المتوردين وأيضاً أن مطاردة النرويج في مباحث خلف، التي ربما تكون  
رجماً على الأبحاث.

Abbildung 78: Foto: Reuters, 2011. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 24.07.2011, S. 6.

Die nachträgliche Begrenzung des Originalbildes auf einen ausgewählten Bildausschnitt ist eine regelmäßig eingesetzte Emotionalisierungsstrategie, die sich in der Geschichte der Pressefotografie auch bei berühmten Medienikonen wie dem Bild des toten Studenten Benno Ohnesow aus dem Jahr 1967 wiederfindet. Dabei erfüllt die dramatisierende Rahmung von Fotos folgende Funktionen: Die periferorientierte Bildaussage wird durch die Fokussierung der Emotion akzentuiert und im Falle der Reuters-Fotografie in *Al-Ahram* durch die Konzentration auf ihre weiblichen Kernfiguren gebündelt. Indem die näheren Umstände der Situation aus dem Bildrahmen fallen, werden die Trauernden zu überzeitlichen »Gebärdefiguren« stilisiert. Den Rezipient\*innen vermittelt diese klare, visuelle Auf-



bereitung einen Eindruck von unmittelbarer Nähe zu den personalisierten Gefühlsträgerinnen des Bildes.

Wie die Überschrift des *Al-Ahram*-Artikels aussagt, sind die Dargestellten Betroffene des Amoklaufs in Norwegen am 22. Juli 2011: „91 Tote beim Blutbad von Oslo...Der Verbrecher ist ein fanatischer islam- und immigrantenfeindlicher Christ“ (Al-Ahram 2011). Ein Zusatz erklärt, dass der Anschlag laut Norwegens Ministerpräsident „die größte Katastrophe seit dem Zweiten Weltkrieg“ (ebd.) sei. Der rechtsradikale Attentäter Anders Breivik hatte vor einem Bürogebäude des Ministerpräsidenten einen Sprengsatz gelegt und anschließend die Mitglieder\*innen einer sozialdemokratischen Jugendorganisation erschossen. In der Bildunterschrift werden die gezeigten Mädchen als weinende „Überlebende der Schießerei“ (ebd.) beschrieben.

Der Titel des Artikels unterstreicht den islamophoben Hintergrund des rechtsextremen Amokläufers und markiert seine Tat als antimuslimischen Gewaltakt. Auf sprachlicher Ebene wird ein Szenario der Bedrohung für muslimische Migrant\*innen in westlichen Ländern geschaffen. Shadia Husseini de Araújo, die Konzeptionen des »Eigenen« und des »Anderen« in der arabischen Tagespresse analysiert hat, weist auf die Verflechtung ihrer Rassismus- und Einwanderungsdiskurse mit stereotypen Rollenzuschreibungen des »Westens« hin:

Wenn der Signifikant >Westen [...]< in den Zeitungstexten [...] auftritt, dann zumeist in der Konstruktion als >rassistisch< im Allgemeinen und als >islamo- und arabophob< im Speziellen. Den Kontext bilden [...] vornehmlich Nachrichten über Diskriminierungen und Übergriffe auf Araber und Muslime im Westen, wo Terrorismus und Islam nicht auseinandergehalten werden könnten und rassistische Ressentiments gegen Araber und Muslime zunehmen würden. Erklärt werden diese Nachrichten mit der Eigenschaft des >Westens<, die >Anderen im Westen< zu marginalisieren, zu unterwerfen, als Bürger zweiter Klasse zu behandeln oder gar gewaltvoll auszugrenzen (Husseini de Araújo 2011:298).

Vor diesem Hintergrund werden weniger die Staatsmacht und die sozialdemokratische, politische Vertretung Norwegens denn seine muslimische Bevölkerung als Zielscheibe der Anschläge hervorgehoben. Dabei personifiziert der radikale »christliche« Attentäter tradierte, religiös-kulturelle Antagonismen und aktiviert generalisierende Vorstellungen über eine »den Islam« ausschließende, westliche Umwelt.

In Hinblick auf die dominierenden Einstellungsgrößen ist festzustellen, dass sowohl die Trauernden der westlichen wie der arabischen Welt bevorzugt durch emotionalisierende Groß- und Nahaufnahmen inszeniert werden. Von den 215 erfassten Bildern stellen 105 Fotos – knapp 49 Prozent des Bildmaterials – die Akteur\*innen in Groß oder Nah dar. Bei *Al-Ahram* ist diese Präferenz mit 57 Groß- und Nahaufnahmen, d.h. ca. 58 Prozent der hier publizierten Fotografien, noch stärker ausgeprägt. In *Al-Hayat* dagegen gibt es ebenso viele Nah- und Großaufnahmen wie Fotos mit halbnahen oder amerikanischen Einstellungen, die jeweils etwa 41 Prozent des Bildkorpus ausmachen<sup>18</sup>. Auffallend bei beiden Zeitungen ist zudem die überwältigende Mehrheit frontaler Perspektiven auf die

---

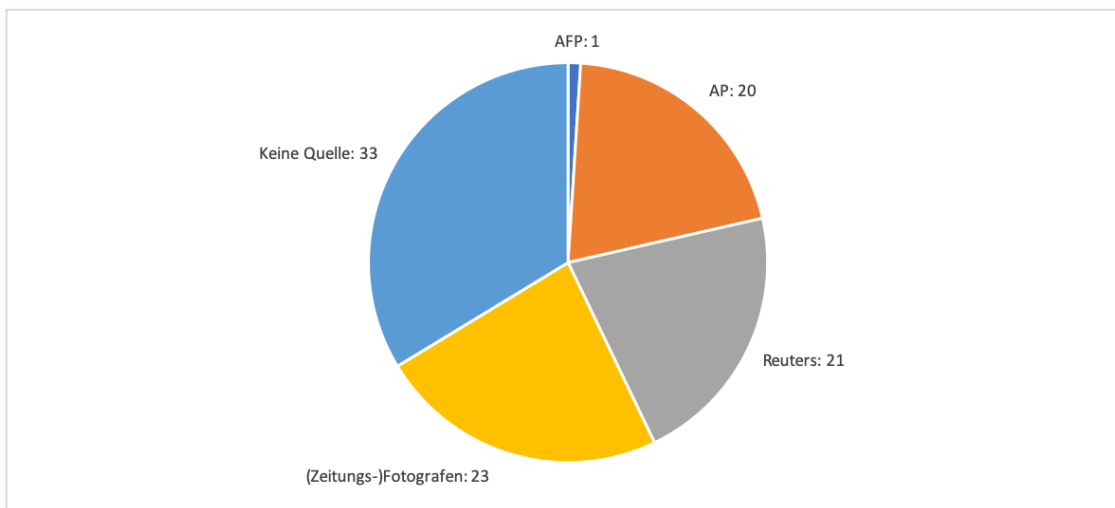
<sup>18</sup> Vgl. Grafik 6, S. 102

Bildakteur\*innen, die in *Al-Ahram* 89 Fotografien und in *Al-Hayat* 107 Darstellungen bestimmen. Gemeinsam betrachtet bilden diese ca. 91 Prozent des Bildmaterials in den Zeitungen<sup>19</sup>.

An dieser Stelle offenbart sich ein zentraler Unterschied zu der *New York Times* und der *Süddeutschen*, die beide gleichermaßen mehr Profil- und Rückenansichten aufweisen<sup>20</sup>. Im Untersuchungszeitraum zeigen 74 Fotografien (*New York Times*: 52, *Süddeutsche*: 22) die Akteur\*innen im Profil und 21 Bilder (*New York Times*: 15, *Süddeutsche*: 6) aus der Rückenansicht, was sich auf etwa 22 Prozent des gesamten Bildmaterials beläuft. Knapp 45 Prozent der Fotos sind aus einer halbnahen oder amerikanischen Einstellung aufgenommen (*New York Times*: 147:302, *Süddeutsche Zeitung*: 44:125). Groß- oder Nahaufnahmen machen insgesamt ca. 38 Prozent (161 Fotos) des Bildmaterials aus<sup>21</sup>.

Diese Tendenz zur Auswahl von weiter entfernten Einstellungen ist in der *New York Times* mit ca. 49 Prozent halbnahen bzw. amerikanischen Aufnahmen sowie 17,5 Prozent Halbtotale und Totale (53 Fotos) stärker ausgeprägt als in der *Süddeutschen*. Diese weist mit 59 Fotos ca. 47 Prozent an Groß- und Nahaufnahmen auf, die damit häufiger vertreten sind als in *Al-Hayat* (41 Prozent) sowie der *New York Times* (102 Fotos bzw. rund 34 Prozent).

An den verwendeten Bildquellen zeigt sich, dass sowohl die arabischen als auch die westlichen Zeitungen verstärkt auf das Angebot internationaler Nachrichtenagenturen – allen voran AP, AFP und Reuters – zurückgreifen. In *Al-Ahram* und *Al-Hayat* stammen insgesamt 151 Bilder (ca. 70 Prozent) von diesen drei Agenturen.

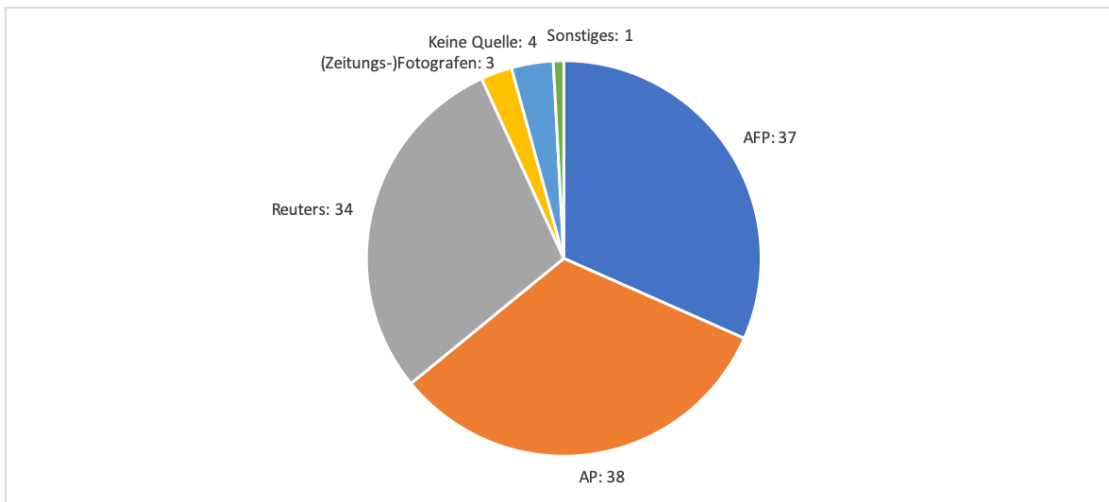


Grafik 13: Bildquellen (*Al-Ahram*)

<sup>19</sup> Vgl. Grafik 7, S. 102

<sup>20</sup> Vgl. Grafik 5, S. 101

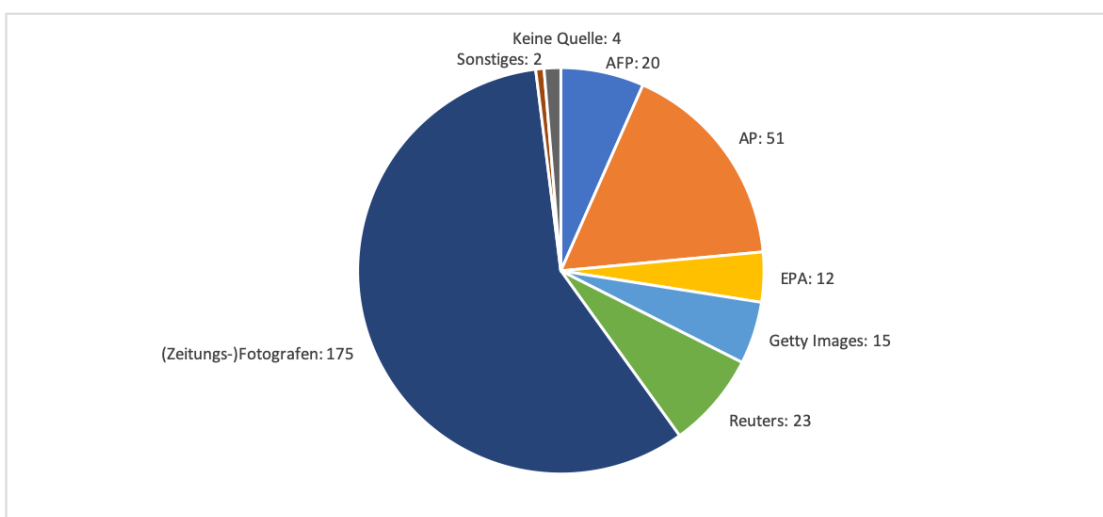
<sup>21</sup> Vgl. Grafik 4, S. 101



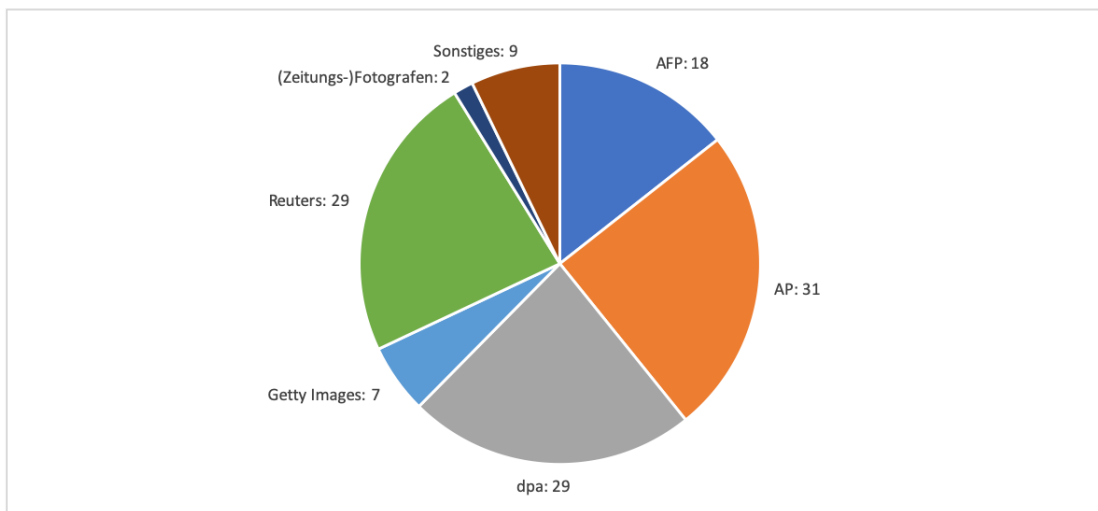
Grafik 14: Bildquellen (Al-Hayat)

Es fällt auf, dass sich vor allem bei *Al-Hayat* ein Großteil der Fotos aus dem Angebot von AP (38), AFP (37) und Reuters (34) speist. Nur drei Darstellungen kommen von festen oder freien Fotograf\*innen. Bei vier Fotos ist keine Quelle angegeben und eine Darstellung gibt ein Fernsehstill wieder. In *Al-Ahram* sind 42 Fotos von Agenturen vorhanden (Reuters: 21, AP: 20, AFP:1), was knapp 43 Prozent des Bildmaterials in der ägyptischen Zeitung ausmacht. Im Gegensatz zu *Al-Hayat* greifen die verantwortlichen Redakteur\*innen in *Al-Ahram* wesentlich häufiger auf feste oder freie Fotograf\*innen zurück, die mit 23 Darstellungen vertreten sind (ca. 23 Prozent). Bemerkenswert ist, dass 33 Fotografien – knapp 34 Prozent – hier ohne Quellenangabe publiziert sind.

Auch in *New York Times* und *Süddeutscher Zeitung* überwiegen Bilder der vier Global Player unter den Agenturen: So kommen ca. 45 Prozent (194 Fotos) der Fotos von AP (82), AFP (38), Reuters (52) oder Getty Images (22).



Grafik 15: Bildquellen (The New York Times)



Grafik 16: Bildquellen (Süddeutsche Zeitung)

Zusammen mit den Bildern von EPA (12) und dpa (29) entstammen insgesamt 55 Prozent (235 Fotos) den großen, (inter-)nationalen Bild- und Nachrichtenagenturen. Allerdings kennzeichnen die *New York Times* und die *Süddeutsche Zeitung* auffallende Unterschiede. Während die Redakteur\*innen der US-Zeitung mit knapp 58 Prozent dennoch häufiger das Angebot freier oder fest angestellter Fotojournalist\*innen nutzen (175 Bilder), werden diese in der *Süddeutschen* nur bei zwei Fotos herangezogen. Neun Abbildungen haben sonstige Anbieter wie die Hamburger Pressebildagentur Actionpress zur Quelle. Es gibt kein Bild in der *Süddeutschen*, das ohne Quellen veröffentlicht wurde. In *New York Times* und *Al-Hayat* finden sich jeweils vier Bilder ohne Quelleangabe. Ebenso wie in *Al-Ahram* und *Al-Hayat* machen Agenturbilder in der *Süddeutschen* den größten Anteil der verwendeten Darstellungen von Trauer aus: Hier kommen insgesamt 114 Bilder und damit 91,2 Prozent der Fotos von Agenturen (AP:31, dpa: 29, Reuters: 29, AFP:18, Getty Images: 7).

Wie die Ergebnisse zeigen, werden Opferinszenierungen in den untersuchten arabischen und westlichen Zeitungen durch wenige, große international agierende (Bild-)Agenturen dominiert. Diese Dominanz bei der Auswahl und Nutzung des Bildmaterials trägt zur Entstehung und Verbreitung einer „globalen Bildsprache“ (Grittmann/Neverla/Ammann 2008:27) bei, die transkulturell verständliche visuelle Botschaften über stereotype und standardisierte Bildmuster wie den Klagefrauen-Topos, Weinende oder Trauernde mit groß geöffnetem Mund vermittelt. In diese weltweit zirkulierenden Bildkulturen fließen unterschiedliche ikonografische Traditionen und Konventionen ein, die sich gegenseitig vermengen.

## IV. Schlussbetrachtung

»Trauer« gehört zu den ältesten Themen der Kulturgeschichte. Obwohl dieser Topos einen sehr populären Bildtypus im Fotojournalismus darstellt und insbesondere in der Krisenberichterstattung allgegenwärtig ist, war er auf dem Gebiet der Medien bislang kaum erforscht. Die vorliegende Dissertation schließt diese Forschungslücke durch die Analyse von zeitgenössischen massenmedialen Trauerinszenierungen. Dabei liegt der Fokus auf der Repräsentation von »Trauer« in der »westlichen« sowie der »arabischen Welt«, die traditionell als kulturelle Antagonisten konstruiert und behandelt werden. Dieser Schwerpunkt bezieht sich sowohl auf die dargestellten Bildakteur\*innen als auch die ausgewählten Medien.

Die theoretischen Grundlagen umfassen die Ikonografie als kunsthistorische Methodik der Bildanalyse in der Traditionslinie von Aby Warburg und Erwin Panofsky, Studien über (visuelle) Stereotypen im Rahmen postkolonialer Studien sowie Erkenntnisse der Emotionsforschung. Ausgangspunkt der Untersuchung war die Frage, wie arabische und westliche Medien Trauer in Szene setzen, wo die Gemeinsamkeiten oder Unterschiede liegen und welche Selbst- bzw. Fremdbilder dabei zum Ausdruck kommen. Zunächst wurde der aktuelle Forschungsstand dargelegt, der zur Charakterisierung von Bildern der Trauer auf dem Gebiet der Pressefotografie herangezogen wurde. Erstmals werden Trauernde als Bildtypus bei Elke Grittmann erwähnt. Sie zählt diesen zu den Typen der Opferdarstellung, den sie jedoch nicht näher beschreibt (vgl. Grittmann 2007). Hinweise zu gängigen Motiven gibt Kathrin Fahlenbrach, die auf die Pietà, die Beweinung Christi und den Klagefrauen-Topos aufmerksam macht (Fahlenbrach 2012). Letztgenannte sind nach Didi-Huberman massenhaft verwertete Pathosformeln. Der Kunsthistoriker sieht im Topos der Klagefrauen formelhafte Ausdruckskonventionen, die sich in den Medien zu visuellen Stereotypen verfestigen (vgl. Didi-Huberman 2009). Darüber hinaus gibt es keine relevante Literatur zu medialen Darstellungen von Trauer.

Die in der Arbeit verwendete Methodik zur Analyse wiederkehrender, typischer Motive und Bildmuster orientiert sich an Marion Müller, die das Drei-Stufen-Modell von Erwin Panofsky auf Produkte der Massenkommunikation übertragen hat. Es besteht aus einer Beschreibung, ikonografischen Analyse und Interpretation von Bildern innerhalb ihrer gesellschaftlichen Kontexte (vgl. Müller 2003). Durch die Betrachtung ikonografischer Vorläufer lässt sich die Funktion visueller Themen kulturgeschichtlich nachvollziehen und ihre Bedeutung in aktuellen Mediendiskursen reflektieren. Das Analysemodell setzt die Arbeit des Kunsthistorikers Aby Warburg fort, der den Begriff der Pathos-Formel einführte. In Form einer übersteigerter Gebärdensprache finden sich »Pathosformeln« auf affektorientierten Krisen- und Kriegsbildern wieder. Sie haben sich in der heutigen Pressefotografie als vi-

suelle Stereotypen etabliert, die eine schnelle und eingängige Verarbeitung komplexer Sachverhalte ermöglichen. So avancieren Pathosformeln zu den bildlichen Trägern einer Nachricht, indem sie die Emotionen ihrer Rezipient\*innen direkt und unmittelbar ansprechen.

Die Stereotypenbildung wird auch anhand kultureller Selbst- und Fremdkonzeptionen erforscht, die nach Auto- und Heterostereotypen zu unterscheiden sind. Diese Konzepte des »Eigenen« und »Anderen« übernehmen identitäts- als auch gemeinschaftsstiftende Funktionen. Ihre Wir-Sie-Polarisierungen können zur Basis für Vorurteile werden (vgl. Reich/Spitzner 2009). Dabei stellen die Begriffe der »arabischen Welt« und »westlichen Welt« – spätestens seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 – mehr denn je Projektionsflächen für polarisierende kulturelle Zuschreibungen dar. In dieser Arbeit dienen sie als gemeinsamer kulturgeschichtlicher Referenzrahmen, der mit Konzepten eines »Eigenen« in Abgrenzung zum »Fremden« aufgeladen ist. Unter der »westlichen Welt« fasse ich das lateinische – das heißt: das katholisch-protestantische – Europa, die USA, Kanada, Neuseeland, Australien und Israel (vgl. Winkler 2007). Als »arabische Welt« bezeichne ich die Mitgliedstaaten der Arabischen Liga – eine Definition, die dem Selbstverständnis dieser Nationen entspricht. Sie gehören zu westlichen Konstruktionen des weiter gefassten und konnotativ belasteten Begriff des »Orient«, der sich in der Regel auf die Länder in Nordafrika, Vorder- und Mittelasien bezieht.

Im Rahmen der postkolonialen Studien, die auf Edward Saids Werk *Orientalism* (1978) aufbauen, sind schablonenhafte Orientbilder und Vorstellungen über die »muslimischen Anderen« vor allem auf sprachlicher Ebene erforscht. Dabei zeichnen orientalistische Stereotype den »Orient« unter anderem als rückschrittlich und gefährlich, den »Westen« im Kontrast dazu als überlegen (vgl. Nikita/Dhawan 2007). Dagegen stehen Studien zu Stereotypen über den »Westen« noch am Anfang: Fest steht, dass diese stark von den ehemals kolonialen Machtbeziehungen geprägt sind. Sie bewegen sich zwischen Ideen von Wohlstand und Freiheit sowie einem unterdrückenden, ausbeuterischen »westlichen Subjekt«, dem ein krisenhaft gezeichnetes »Eigenes« gegenübersteht (vgl. Woltering 2011, Husseini de Araújo 2011). Festzuhalten ist außerdem, dass sich Stereotype in die Darstellung von »Fremdgruppen« einschreiben können und eng mit den Selbstbildern der »Eigengruppe« verknüpft sind. Hier setzte die Arbeit an, indem das Forschungsfeld durch die visuellen Perspektiven in westlichen und arabischen Medien erweitert wurde.

Jenseits dieser stereotypen Konstruktionen geben Trauerbilder real wirksame, kulturelle Normen wieder, die den Ausdruck von Gefühlen prägen. Im Bereich der Mimik geht die Psychologie davon aus, dass ein angeborenes Ausdrucksrepertoire existiert, das jedoch von sozialen Kontrollmechanismen gesteuert wird (vgl. Meyer/Schützwohl/Reisenzein 2003). Gesten sind wiederum primär kulturell geformt (vgl. Tomasello 2009). Folglich ist der Ausdruck von Emotionen wie Trauer über den Körper als Kommunikationsträger keine anthropologische Konstante, sondern stellt ein kulturelles Phänomen dar, das auf sozial Erlerntem beruht. Was wir als »normales« und gesellschaftlich »angemessenes« Emotionsverhalten erachten, ist erheblich von der uns umgebenden Kultur beein-

flusst: Diese formt als ein sinnstiftendes Orientierungssystem mit spezifischen Standards unser Verhalten (vgl. Thomas 2005).

Mentalitätsgeschichtliche Basis westlicher Länder sind die griechisch-römische Antike, die aus dem Judentum entstandene und bis zur Gegenwart vorherrschende katholisch-protestantische Religionszugehörigkeit sowie die Ideen von Reformation, Renaissance und Aufklärung, die den Rationalismus und die Bedeutung des Einzelnen herausstellten. Vor diesem Hintergrund haben sich verbindende Kulturstandards etabliert, die sich trotz diverser länderspezifischer Varianten auf den gesamten Westen anwenden lassen. Dazu zählen ein direkter, sachorientierter Stil in der Kommunikation sowie ein ausgeprägter Individualismus (vgl. Schroll-Machl 2007). Historisch ist eine steigende Tendenz zur Regulierung und Disziplinierung von Emotionen zu beobachten, wobei die ins Private verdrängte Trauer öffentlich einer starken Kontrolle unterliegt und von der Auflösung verbindlicher kollektiver Rituale begleitet wird.

Gemeinsame kulturelle Bezugspunkte der arabischen Länder wiederum, die aus dem Schmelztiegel des ehemaligen Osmanischen Reichs hervorgingen, sind ein hoher Stellenwert der Religion, die enge Bindung des Einzelnen an kollektivistisch orientierte Bezugsgruppen sowie ein Kommunikationsstil, der stark kontextabhängig ist und mit einer vergleichsweise intensiven Körpersprache einhergeht (vgl. Amin 2007). Dabei sind in den arabischen Ländern zwei Traditionen des Umgangs mit einem Trauerfall vertreten: die religiös empfohlene, »beherrschte« Variante im Einklang mit dem Willen Gottes als auch expressive und kollektiv ritualisierte Trauerbräuche (vgl. Campo 2006). Die unterschiedlich geprägten Semiotiken des Gefühlsausdrucks wirken sich durch den jeweiligen Hintergrund der Abgebildeten und Fotografierenden auf die Produktion und Rezeption massenmedialer Affektfotos aus, deren Betrachter\*innen das Gesehene mit ihrem gesellschaftsspezifischen Vorwissen abgleichen und interpretieren.

Diese Erkenntnisse fließen in die Analyse meines Bildkorpus ein, der die Jahre 2010 bis 2012 von vier Tageszeitungen umfasst. Unter den westlichen Zeitungen sind hier die *Süddeutsche Zeitung* und *The New York Times* als nationale Leitmedien vertreten. Bei den arabischen Zeitungen ist das Spektrum der nationalen und transnationalen Presse abgedeckt, die ein besonderes Merkmal arabischer Medien ist. Letztere repräsentiert die als liberal geltende *Al Hayat* aus London, während die staatlich kontrollierte *Al-Ahram* die auflagenstärkste Zeitung Ägyptens ist. Meine Recherche ergab insgesamt 642 Fotos, davon 427 in *New York Times* (302 Fotos) und *Süddeutsche Zeitung* (125 Fotos). 215 und damit deutlich weniger Abbildungen kamen in *Al-Ahram* (98 Fotos) und *Al-Hayat* (117 Fotos) vor. Dieser quantitativ auffällige Unterschied ist auf die Online-Archive der arabischen Zeitungen zurückzuführen, die im genannten Zeitraum weder Galerien noch in die gespeicherten Artikel eingebundene Fotografien enthielten. Anhand historischer Vorläufer kategorisierte ich das gesammelte Bildmaterial, um jeweils typische Beispiele ausführlicher zu betrachten.

Meine Ergebnisse zeigen, dass aktuelle Trauerinszenierungen wiederkehrende Motive und Topoi aufweisen, die verankerte Bildkonventionen fortführen. Im Wesentlichen lassen sich dabei zwei Darstellungstraditionen unterscheiden. Die erste Gruppe umfasst expressive Motive, bei denen die

Akteur\*innen eine raumgreifende Haltung mit nach außen gerichteten Gesten einnehmen oder eine intensive Mimik aufweisen. Dazu zählen ausgebreitete bzw. erhobene Arme, ein groß geöffneter Mund, der Totenabschied, bei dem sich die Gezeigten tief über einen Leichnam oder einen Sarg beugen sowie das Ausstrecken der Hand. Diese expressiven Posen gehen bis ins Alte Ägypten und die griechisch-römische Antike zurück.

Die zweite Gruppe besteht aus kontemplativen Motiven mit nach innen gerichteten Gebärden, bei denen die Arme dicht am Körper liegen und die Mimik zum Teil verdeckt ist. Zu diesen stillen, kontrollierten Formen zählen ein aufgestützter Kopf, der gesenkte Blick, das Gesicht bedecken, Kauern, die Geste der Umarmung, verschränkte Arme oder gefaltete Hände und das Weinen. Kontemplative Motive treten vereinzelt im Alten Ägypten auf und werden ab dem sechsten Jahrhundert v. Chr. zum dominanten Muster der Antike, von der die christlich-europäische Ikonografie seit dem Mittelalter bestimmt ist.

Als Teilmotive finden sich die expressiven und kontemplativen Posen auf spezifischen Motiven wieder, die ich als übergeordnete Topoi charakterisiere. Dazu zählen der Topos der Klagefrauen, Beweinungsszenen, die Mutter mit Kind, ein trauernder Vater und die Pietà. In der herangezogenen Forschungsliteratur galten Szenen der Beweinung und die Mutter mit Kind bislang als spezifisch christliche Motive. Diese Arbeit zeigt jedoch, dass das Motiv der sorgenvollen Madonna mit Kind ein deutlich älteres Pendant in der altägyptischen Kunst besitzt, das durch die trauernde Gotteswitwe Isis mit ihrem Sohn Horus überliefert ist. Ebenso belegt diese Arbeit, dass der Topos der Beweinung nicht nur in der christlichen Ikonografie etabliert ist, sondern bereits in der griechisch-römischen Antike bekannt war und – trotz des sogenannten »Bildverbots« – auch in der islamischen Kunst – durch figürliche Abbildungen der Trauer um den Propheten Mohammed tradiert ist. Neu eingeführt wurde der Topos des trauernden Vaters, der aus der schiitischen Heiligenikonographie stammt.

Durch die historische Verortung gängiger Trauermotive konnte ich nachweisen, dass diese übergeordneten Topoi nicht starr und unveränderlich sind, sondern sich auf verschiedene Kontexte und neue künstlerische, kompositorische wie auch technische Darstellungsmodi übertragen lassen. Beispielsweise treten Szenen der Beweinung mit wechselnden Figuren sowohl in expressiv gesteigerter als auch kontemplativ verhaltener Form auf. Gleichfalls kann die meist »gefasst« dargestellte Pietà durch ein Opfer des Spanischen Bürgerkriegs verkörpert werden, das sich das Entsetzen über das tote Kind in den Armen aus dem Leib schreit, wie dies auf einem Gemälde Picassos mit dem Titel »Guernica« (1937) der Fall ist, oder eben auch als zeitgenössische Ikone des arabischen Frühlings in Burka, mit deren Darstellung der spanische Fotograf Samuel Aranda 2011 den *World Press Photo Award* gewann.

Hinsichtlich der dominanten Praktiken der Bildauswahl macht sich in den Zeitungen *Al-Ahram* und *Al-Hayat* eine deutliche Präferenz für expressive Inszenierungen bemerkbar. Dabei stammen insgesamt 197 Fotografien und damit die überwältigende Mehrheit des Bildmaterials von Trauernden aus der arabischen Welt. Das Ergebnis spiegelt zunächst etablierte Traditionen der Trauer wieder, in



denen ein körperbetonter Gefühlsausdruck sozial legitimiert ist. Zusammen mit der vorherrschenden Darstellung der Akteur\*innen aus frontaler Perspektive ( ca. 91 Prozent des Bildmaterials) sowie der speziell in *Al-Ahram* ausgeprägten Bevorzugung von Groß- und Nahaufnahmen zeigen sich hier jedoch auch klare bildstrategische Tendenzen. So dienen expressive Affektbilder in beiden Medien als visuelle, politische Statements, welche die Opfer einer krisenhaften arabischen Welt im Kreuzfeuer zwischen nationalen und internationalen Kräften inszenieren.

Der anklagende Impetus kommt besonders bei dem häufigsten Einzelmotiv in *Al-Hayat* und *Al-Ahram* zum Ausdruck: Typisches Bildmuster ist der groß geöffnete Mund mit einem zum Teil zurückgelegten Kopf. Dabei steht das Opfer den Betrachter\*innen aus unmittelbarer Nähe frontal gegenüber. Diese expressiv gesteigerte, stereotyp gebrauchte Pathosformel ist in *Al-Ahram* auf 20 und in *Al-Hayat* mit 23 Bildern vertreten, was 20 Prozent des Korpus der arabischen Zeitungen ausmacht. Mitunter halten die Akteur\*innen Fotos ihrer Toten in die Kamera – ein Element, das die emotionale öffentliche Wirkung weiter verstärkt. Auch Amel Pain, Chefredakteurin des Kairoer Regionalbüros der EPA, betont im Interview, dass die Dargestellten selbst diese Bilder als ein Mittel des politischen Appells verstehen – eine Haltung, die spezifisch in der arabischen Welt verbreitet ist.

53 Fotografien in *Al-Ahram* sowie *Al-Hayat* – knapp 25 Prozent des Bildmaterials – geben den Topos der Klagefrauen wieder. Dabei kommt er sowohl in der stillen, verhaltenen als auch der expressiven Variante vor. Der Vergleich typischer Beispiele von Klagefrauen in den arabischen Schlagzeilen mit Vertreterinnen dieses Topos aus dem russischen Film »Panzerkreuzer Potemkin« (1925) unterstreicht, dass es sich hierbei um zeit- und kulturübergreifende Bildformeln handelt, die sich strukturell stark ähneln. Zudem ist der Klagefrauen-Topos in beiden arabischen Zeitungen das dominierende visuelle Stereotyp zur Vermittlung von Trauer, die damit primär weiblich konnotiert ist.

Opfer aus westlichen Ländern sind mit insgesamt 18 Fotos (*Al-Ahram*: 11, *Al-Hayat*: 7) und so lediglich 8,3 Prozent des Bildkorpus unterrepräsentiert. Diese auffällige Konzentration auf die arabische Welt bringt tradierte Konzeptionen eines viktimisierten »Eigenen« zum Ausdruck. Dagegen erscheint der mit den ehemaligen Kolonialmächten assoziierte Westen nach wie vor als dominierendes, »starkes« Subjekt verankert und wird in seiner Wahrnehmung als Opfer vernachlässigt. Dabei erfahren die Anschläge in Norwegen 2011 mit insgesamt sechs Fotografien die größte mediale Aufmerksamkeit (*Al-Ahram*: 2, *Al-Hayat*: 4). Das Szenario wird im Kontext eines christlichen, rechtsextremen Fundamentalismus als eine Gefahr für die europäische Mehrheitsbevölkerung, primär jedoch für muslimische Migrant\*innen, diskutiert. In diesem Zusammenhang werden die »westlichen Anderen« aus der Perspektive eines diskriminierten »Eigenen« betrachtet.

Ein antagonistisches Feindbild stellt der Staat Israel dar, der in der Berichterstattung über den Nahostkonflikt als neokoloniale Besatzungsmacht auftritt. Sowohl *Al-Hayat* als auch *Al-Ahram* verfolgen hier eine eindeutige Bildpolitik, die Fotos von israelischen Opfern durchweg ausschließt und einseitige mediale Sichtbarkeitsverhältnisse herstellt.

In der *Süddeutschen Zeitung* und *The New York Times* nehmen Trauerdarstellungen aus der arabischen Welt einen deutlich höheren Stellenwert ein. Die Mehrheit der Bilder, insgesamt 319 von 427 Fotografien (knapp 75 Prozent des Bildkorpus), stammt jedoch von westlichen Opfern in größtenteils kontemplativen Posen, die den vorherrschenden Emotionsnormen und der Tradition eines gemäßigten Trauerausdrucks entsprechen.

Frontale Groß- und Nahaufnahmen sind auch in der *Süddeutschen* und *New York Times* mit ca. 38 Prozent des Bildmaterials häufig vertreten. Im Gegensatz zur *Süddeutschen* macht sich bei *The New York Times* jedoch eine stärkere Tendenz zu einer Auswahl von Bildern bemerkbar, die Trauernde aus einer größeren Entfernung zeigen. Insgesamt weisen beide Zeitungen vergleichsweise mehr Profil- und Rückenansichten (ca. 22 Prozent des Bildkorpus) auf – Perspektiven, die Distanz schaffen und die Betrachtenden so nicht direkt mit dem Leid der Abgebildeten konfrontieren. Dass Trauer in westlichen Ländern bis heute als Privatsache gilt und in der Öffentlichkeit mit Schambarrieren besetzt ist, schlägt sich damit auch in der Inszenierung durch die Fotografierenden und der späteren Bildselektion nieder.

Wie in den arabischen Zeitungen konzentriert sich das häufigste Einzelmotiv auf die Mimik der Akteur\*innen: Es ist das Weinen mit zusammengepressten Lippen, bei dem die Trauernden oft im Moment des Abwischens ihrer Tränen festgehalten sind. Dieses visuelle Thema wird ebenso stereotyp verwendet wie das Motiv eines groß geöffneten Munds, das *Al-Ahram* und *Al-Hayat* dominiert. Als »stille«, kontemplative Konvention des Ausdrucks kommt es auf 54 von 302 Fotos in der *New York Times* und 16 von 125 Fotos in der *Süddeutschen* – 16,4 Prozent des Bildkorpus – vor.

Was alle vier Zeitungen verbindet, ist die führende Position des Topos der Klagefrauen. Unter den westlichen Zeitungen ist er auf insgesamt 72 Fotografien präsent, davon 49 in der *New York Times* sowie 23 in der *Süddeutschen Zeitung* und macht demnach 16,8 Prozent der hier vertretenen Bildmotive aus. Dieser visuelle Topos setzt die kulturgeschichtlich tradierte Rolle der Frau als Trägerin von Kummer und Leid in Szene. Dabei stellt er eine historisch tief verankerte Bildformel dar, die in genderstereotypen massenmedialen Trauerinszenierungen reproduziert wird.

Orientalistische gefärbte Fremdstereotype werden innerhalb der Berichterstattung über den Nahostkonflikt reaktiviert und durch ihre sprachliche Konnotation gelenkt. Dazu gehört das stereotype Bild eines klagenden, arabischen Massenkörpers, durch das der Eindruck eines angsteinflößenden, unkontrollierbaren und aggressiven muslimischen »Anderen« entsteht. Allerdings treten eindeutig negative Fremdbilder nur in Artikeln auf, die mit Islamismus- und Fundamentalismus-Diskursen verknüpft sind.

Außerdem gehört die stereotype Darstellung von verschleierten Klagefrauen – ebenso wie in *Al-Ahram* und *Al-Hayat* – zu den eingängig wiederkehrenden Bildpraktiken. Der Schleier stellt dabei ein kollektiv verständliches Symbol dar, das – je nach Blickwinkel – religiöse Zugehörigkeit oder ethnische und kulturelle Differenz markiert.

Das »Eigene« wird in *New York Times* und *Süddeutscher* durch eine medial inszenierte Trauer- und Gedenkkultur transportiert, die sich um einschneidende Ereignisse wie die Anschläge in Norwegen gruppiert. Im Unterschied zur *Süddeutschen*, in der 22,4 Prozent des Bildmaterials aus Deutschland stammt, legt die *New York Times* einen klaren Fokus auf nationale Trauerfotografien. Diese bilden mit 186 Darstellungen 61,5 Prozent des Korpus der US-amerikanischen Tageszeitung. Dabei wird ausführlich über das jährliche Gedenken an die Opfer des 11. September 2001 berichtet. Zentraler Bestandteil sind umfangreiche Bildergalerien, in denen die Trauer der Hinterbliebenen selbst das Ereignis ist. Diese Form der medialen Trauerkultur vermittelt ein identitätsstiftendes Wir-Gefühl, nationale Einheit und Stärke durch kollektiven Zusammenhalt im Angesicht der Krise, der auch durch die häufig in Szene gesetzte Geste der Umarmung betont wird.

An den verwendeten Bildquellen zeigt sich, dass alle vier Zeitungen verstärkt auf das Angebot großer Nachrichteragenturen wie AP, AFP und Reuters zurückgreifen. Eine Ausnahme stellt die *New York Times* dar, die bei mehr als der Hälfte der Bilder (knapp 58 Prozent) auf die Arbeiten freier oder fester Fotograf\*innen setzt. Doch auch diese Fotos stammen von Bildjournalist\*innen aus aller Welt. Die von ihnen inszenierten Szenen der Trauer verbreiten kulturübergreifend wirksame visuelle Ausdruckskonventionen als Teil einer globalisierten Bildkultur, in die verschiedene Darstellungsstile und Emotionskonzepte einfließen.

Diese Forschungsarbeit liefert Kategorien für die Beschreibung medialer Affektbilder, wobei künftige Studien an die eingeführte Differenzierung zwischen expressiven und kontemplativen Motivgruppen sowie opferorientierten Topoi anknüpfen können. Durch ihre vergleichende Analyse ist nachgewiesen, dass arabische und westliche Medien bei der Darstellung trauernder Opfer vergleichbare, stereotyp verwendete Bildformeln und Symbole nutzen. Selbst- und Fremdkonzeptionen entstehen hier durch journalistische Praktiken der Deutung und sprachlichen Konnotation, die fotografische Botschaften mit negativen oder positiven Zuschreibungen aufladen. Wesentliche Unterschiede bestehen dabei in der Selektion und Kontextualisierung fotojournalistischer Trauerinszenierungen im Rahmen gesellschaftlicher Diskurse.

Ansätze zur weiteren Forschung eröffnet die politische Dimension des Fotojournalismus innerhalb der arabischen Medienlandschaft. So bietet insbesondere die Frage, inwiefern Praktiken der Instrumentalisierung von Fotografien im Sinne autoritärer Regime zur Anwendung kommen, ein hochaktuelles Untersuchungsfeld, für das meine Analyse der visuellen Berichterstattung in *Al-Hayat* und der staatlich kontrollierten *Al-Ahram* Vorarbeit leistet. Insgesamt ist das Thema Bildjournalismus in den arabischen Medien ein noch unbestelltes Gebiet der Medien- und Kommunikationswissenschaft, zu dem die vorliegende Arbeit erste Erkenntnisse liefert.

## V. Literatur- und Internetquellen

Abbas, Amin (2007). „Ägypten.“ Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kooperation: Band 2: Länder, Kulturen und interkulturelle Berufstätigkeit. Hrsg.: Alexander Thomas/Stefan Kammhuber/Sylvia Schroll-Machl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 211–224.

„Ägypten.“ Reporter ohne Grenzen. Website.

<https://www.reporter-ohne-grenzen.de/ägypten/> (18.02.2017).

„Ägypten setzt staatlich kontrollierten Medienrat ein.“ RP Online. Website.

<http://www.rp-online.de/politik/ausland/abdel-fattah-al-sisi-setzt-in-aegypten-staatlichen-medienrat-ein-aid-1.6489263> (20.02.2017).

„Ägypten: Situation und Zusammenarbeit.“ Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung. Website.

[https://www.bmz.de/de/laender\\_regionen/naher\\_osten\\_nordafrika/aegypten/zusammenarbeit/index.html](https://www.bmz.de/de/laender_regionen/naher_osten_nordafrika/aegypten/zusammenarbeit/index.html) (18.11.2019)

Al-Ahram (2010). „Die Welt atmet nach dem Ende des Sturms um den obskuren Priester und den Aufrufen Obamas zur Toleranz erleichtert auf. Registrierung einiger Hassverbrechen in drei amerikanischen Bundesstaaten, darunter individuelle Attacken auf Koranexemplare.“ Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 13.09.2010, S. 5. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Al-Hayat (2010). „Zwei Märtyrer der »Al-Jihad« in Khan Yunis bei heftigen Kämpfen mit der israelischen Armee.“ Al-Hayat vom 27.12.2010, S. 4. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Al-Ahram (2011). „91 Tote beim Blutbad von Oslo...der Verbrecher ist ein fanatischer islam- und migrantenfeindlicher Christ.“ Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 24.07.2011, S. 6. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Al-Ahram (2012). „Palästinensische Forderungen nach einer Wasserstraße, die Gaza mit der Welt verbindet, um die Belagerung aufzuheben.“ Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 23.10.2012, S. 2. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Al-Hayat (2011). „91 Tote bei Explosion in Oslo und Blutbad auf der Insel. Norwegen im „Höllengehenne der nationalen Tragödie“ ... und Verhaftung eines Rechtsradikalen, der des Doppelanschlags verdächtigt wird“. Al-Hayat vom 24.07.2011, S. 7. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Al-Hayat (2011). „Syrien: Heftige Auseinandersetzungen in Hama.“ Al-Hayat vom 02.12.2011, S. 4. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Al-Hayat (2012). „Obama weinte nach dem Blutbad von Connecticut und forderte Maßnahmen, um eine neue Tragödie zu verhindern“ Al-Hayat vom 16.12.2012, S. 8. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Al-Hayat (2012). „Flugzeuge bombardieren die Vororte von Damaskus. Tötung von 15 Palästinensern, die in Al-Yarmouk verhaftet worden waren“. Al-Hayat vom 15.09.2012, S. 7. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Argyle, Michael (1979). *Körpersprache und Kommunikation*. Paderborn: Junfermann.

Assmann, Jan (2003). *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*. München: Beck.

Assmann, Jan (2005). „Totenriten als Traueritten im Alten Ägypten.“ Hrsg.: Jan Assmann, Jan, Franz Maciejewski, Axel Michaels. *Der Abschied von den Toten: Trauerrituale im Kulturvergleich*. Göttingen: Wallstein. S. 307–325.

Assmann, Jan (2006). *Der Tod als Thema der Kulturtheorie: Todesbilder und Totenriten im alten Ägypten*. Mit einem Beitrag von Thomas Macho *Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

Attia, Iman (2007). „Kulturrassismus und Gesellschaftskritik.“ *Orient- und Islambilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*. Hrsg. Attia, Imam. Münster: Unrast. S. 5–30.

Avenarius, Tomas (19.05.2010). „Die leere Faust des Verdammten.“ *Sueddeutsche.de*. Website. <http://www.sueddeutsche.de/politik/todesurteil-gegen-saddam-husse-in-die-leere-faust-des-verdammt-1.930896> (18.11.2019)

Azzam, Islam A. /Athamneh, Abdel Baset (2012). „Replicating Hofstede in Jordan: Ungeneralized, Reevaluating the Jordanian Culture.“ *International Business Research*, 4:5 (2012). S. 71–80.

Barta-Fliedl, Ilsebill (1999). „Vom Triumph zum Seelendrama. Suchen und Finden oder die Abenteuer eines Denklustigen’: Anmerkungen zu den gebärdensprachlichen Bilderreihen Aby Warburgs“. *Rhetorik der Leidenschaft - zur Bildsprache der Kunst im Abendland: Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Hrsg. Barta-Fliedl, Ilsebill. Hamburg/München: Dölling und Galitz.

Bartsch, Anne/Hübner Susanne (2004). *Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell*. Halle: DISS.

Bauriedl, Sibylle (2007). „Der <Orient> als Raumkonstruktion der Geographie.“ *Orient- und Islambilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*. Hrsg. Attia, Imam. Münster: Unrast. S. 137–156.

Binder, Jean (2007). *Global Project Management: Communication, Collaboration and Management across Borders*. Burlington: Gower.

Blanning, Tim (22.10.2010). „Was ist mit der Kultur passiert?“ *Frankfurter Allgemeine*. Website. [http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/heinrich-august-winkler-geschichte-des-westens-was-ist-mit-der-kultur-passiert-1870395.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_2](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/heinrich-august-winkler-geschichte-des-westens-was-ist-mit-der-kultur-passiert-1870395.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2) (18.11.2019)

Blom, Herrmann/Meier, Harald (2004). *Interkulturelles Management*. Herne/Berlin: Verlag Neue Wirtschafts-Briefe.

Blum, Roger (2005). „Bausteine zu einer Theorie der Mediensysteme.“ *Medienwissenschaften Schweiz*, 2 (2005). S. 5–11.  
[http://sgkm.ch/zeitschrift/2005/2\(2005\)4Blum.pdf](http://sgkm.ch/zeitschrift/2005/2(2005)4Blum.pdf) (18.11.2019)

Brockschmidt, Annika (12.11.2011). „Geteiltes Leid.“ *Der Tagesspiegel*. Website.

Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004). *Okzidentalismus: Der Westen in den Augen seiner Feinde*. München/Wien: Carl Hanser.

Bürger, Peter (23.01.2015). „Phantastische Malerei in der Frührenaissance: Erzählfreude statt Realismus.“ *Neue Zürcher Zeitung*. Website.  
[http://www.nzz.ch/feuilleton/kunst\\_architektur/erzaehlfreude-statt-realismus-1.18467399](http://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/erzaehlfreude-statt-realismus-1.18467399) (18.11.2019)

Burkhardt, Kai (2012). "The New York Times". *Institut für Medien- und Kommunikationspolitik*. Website.

<https://www.mediadb.eu/de/forum/zeitungsportraits/the-new-york-times.html> (18.11.2019)

Büttner, Frank/Gott dang, Andrea (2006). *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München: C.H. Beck.

Campo, Juan Eduardo (2006). „Muslim Ways of Death: Between the Prescribed and the Performed.“ *Death and Religion in a Changing World*. Hrsg. Kathleen Garces-Foley. Armonk/New York (u.a.): M. E. Sharp. S. 147–177.

Carrier, James (2003). „Introduction.“ *Occidentalism: Images of the West*. Hrsg. James Carrier. Oxford/New York: Oxford Univ. Press.

Casaretto, Antje u.a. (2007). „Vom Bildzeichen zum Buchstaben: Schriften im antiken Mittelmeerraum des 2. und 1. Jt.s v. Chr.“ *Kosmos der Zeichen. Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter. Begleitbuch zur Ausstellung des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes der Universität zu Köln und des Römisch-Germanischen Museums der Stadt Köln*. Hrsg. Dietrich Boschung/Hansgerd Hellenkemper. Wiesbaden: Reichert. S. 21–43.

Clarus, Ludwig/Hrsg. (1888). *Leben und Offenbarungen der heiligen Brigitta. Bd. 4*. Regensburg: G.J. Manz.

Crabtree, Steve (31.10.2010). "Religiosity Highest in World's Poorest Nations." *Gallup*. Website. <http://www.gallup.com/poll/142727/religiosity-highest-world-poorest-nations.aspx> (18.11.2019)

Damir-Geilsdorf, Sabine (2003). „Die Schwäche in Stärke verwandeln: Selbstmordattentate sind ein modernes Phänomen: Wandel und Erweiterungen des islamischen Märtyrerbegriffs.“ *AG Friedensforschung*. Website.

<http://www.ag-friedensforschung.de/themen/Islam/damir.html> (18.11.2019)

Deckers, Regina (2010). *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*. München: Hirmer.

Demarmels, Sascha (2009). „Die Darstellung des Bösen auf politischen Plakaten.“ *Visuelle Stereotype*. Hrsg. Thomas Petersen/Clemens Schwender. Köln: Herbert von Halem. S. 31–42.

Desel, Jutta Barbara (1993). „Vom Leiden Christi ader von dem schmerzlichen Mitleyden Marie“: *Die vielfigurige Beweinung Christi im Kontext thüringischer Schnitzretabel der Spätgotik*. Alfter: VDG.

Didi-Huberman, Georges (2009). „Klagebilder, beklagenswerte Bilder?“ *zfm: Zeitschrift für Medienwissenschaft*. 1/1 (2009): S.50–61.

Dietz, Simone (2007). „Kampf der Kulturen? Über Huntingtons These.“ *Information Philosophie*, 3, 2007.

<http://www.information-philosophie.de/?a=1&t=585&n=2&y=1&c=2> (18.11.2019)

Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (2009). „Okzidentalismus konkretisieren, kritisieren, theoretisieren.“ *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*. Hrsg. Gabriele Dietze/ Claudia Brunner, Edith Wenzel. Bielefeld: transcript. S. 11–22.

Eldin, Haitham Saad (2012). „Die Regierung wird dem Parlament bald Änderungen des Polizeigesetzes vorlegen: Einführung der Gruppierung „Ehrenoffiziere“ und neue Bestimmungen für Beförderungen und Gehaltserhöhungen“ *Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International* vom 26.03.2012, S. 3. Übersetzung: Evelyn Agbaria

Elias, Norbert (1997). *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ekman, Paul (2004). *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*. München: Spektrum.

Escher, Anton (2005). „Arabische Welt, Islamische Welt oder Orient? Ein Plädoyer für „Arabische Welt“ und „Islamische Welt“ gegen „Orient“.“ *Praxis Geographie*, 3 (2005). S. 4–11.

El-Shohoumi, Nadia (2004). *Der Tod im Leben: Eine vergleichende Analyse altägyptischer und rezenter ägyptischer Totenbräuche*. Wien: VÖAW.

Esin, Emel (1965). „Turkish Miniature Painting.“ Hrsg: William Lillys/ Robert Reiff/Emel Esin. *Oriental Miniatures: Persian, Indian, Turkish*. London: Souvenir Press. S. 71–104.

Ettinghausen, Richard (1979). *Die Arabische Malerei*. Genf: Skira.

Fahlenbrach, Kathrin (2012). „Strategien televisueller Evidenz. Televisuelle Ikonografien von Naturkatastrophen.“ *Fernsehbilder im Ausnahmezustand. Zur Rhetorik des Visuellen in Krieg und Krise*. Hrsg. Hans-Joachim Knappe/Anne Ulrich. Berlin: Weidler. S. 231–261.



Fischer, Norbert/Zander, Sylvina (2004a). „Tod, Trauer und Weiblichkeit in der Grabmalkultur vom späten 18. bis frühen 20. Jahrhundert (Teil I).“ *Ohlsdorf - Zeitschrift für Trauerkultur*. Online-Ausgabe. Hrsg. Förderkreis Ohlsdorfer Friedhof e.V. 2:85 (2004).  
[http://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2004/85s05\\_weiblichkeit.htm](http://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2004/85s05_weiblichkeit.htm) (30.01.2013)

Fischer, Norbert/Zander, Sylvina (2004b). „Tod, Trauer und Weiblichkeit in der Grabmalkultur vom späten 18. bis frühen 20. Jahrhundert (Teil II).“ *Ohlsdorf - Zeitschrift für Trauerkultur*. Online-Ausgabe. Hrsg. Förderkreis Ohlsdorfer Friedhof e.V. 2:85 (2004).  
[http://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2004/85s05\\_weiblichkeit.htm](http://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2004/85s05_weiblichkeit.htm) (18.11.2019)

Fleischer, Robert (1983). *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon*. Tübingen: Ernst Wasmuth.

Foucault, Michel (1984). *Sexualität und Wahrheit I: Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Gerhard, Ute/Link, Jürgen (1993). „Der Orient im Mediendiskurs – aktuelle Feindbilder und Kollektivsymbolik.“ *Der Islam im Aufbruch? Perspektiven der arabischen Welt*. Hrsg. Michael Lüders. München/Zürich: Piper. S. 277–297.

Gerhards, Jürgen (1988). *Soziologie der Emotionen: Fragestellungen, Systematik und Perspektiven*. Weinheim/München: Juventa.

Glück, Antje (2008). *Terror im Kopf: Terrorismusberichterstattung in der deutschen und arabischen Elitepresse*. Berlin: Frank & Timme.

Gombrich, Ernst H. (1992). *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg: Europ. Verl.-Anst.

Grittmann, Elke (2007). *Das politische Bild: Fotojournalismus in Theorie und Empirie*. Köln: Herbert von Halem.

Grittmann, Elke (2008). „Nachrichtenfotografie zwischen Publikumsorientierung und Kostenzwang. Strategien und aktuelle Tendenzen am Beispiel von FAZ und SZ“.

*Global, lokal, digital – Strukturen und Trends des Fotojournalismus*. Hrsg. Elke Grittmann/Irene Neverla /Ilona Ammann. Köln: Halem. S. 221–237.

Grittmann, Elke/Neverla, Irene/Ammann, Ilona (2008). „Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus.“ *Global, lokal, digital – Strukturen und Trends des Fotojournalismus*. Hrsg. Elke Grittmann/Irene Neverla /Ilona Ammann. Köln: Halem. S. 8–35.

- Hachmeister, Lutz (2012). „Süddeutsche Zeitung“. Institut für Medien- und Kommunikationspolitik. Website.  
[https://www.mediadb.eu/de/forum/zeitungsportraits/sueddeutsche-zeitung.html?wptouch\\_preview\\_theme=enabled&cHash=b9fbb863392f19679e0af60f2ed7040c](https://www.mediadb.eu/de/forum/zeitungsportraits/sueddeutsche-zeitung.html?wptouch_preview_theme=enabled&cHash=b9fbb863392f19679e0af60f2ed7040c) (18.11.2019)
- Hafez, Sherine (2011). *An Islam of Her Own: Reconsidering Religion and Secularism in Women's Islamic Movements*. New York/London: University Press.
- Hahn, Oliver/Alawi, Zahi (2007). „Arabische Welt.“ *Mediensysteme im internationalen Vergleich*. Hrsg. Barbara Thomaß. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 279–298.
- Hamann, Christoph (2007). „Das kanonische Foto. Pieta, 1967. Jürgen Henschels Fotografie des toten Benno Ohnesorg.“ *Praxis Geschichte*, 4 (2007). S. 56–57.
- Hansen, Hans Harald (2008). *Sprachliches Handeln und Transaktionsanalyse: Die Psychologie im Sprechakt*. Hamburg: Diplomica.
- Hartmann, Jakob (2014). „Erotik des Leids: Heiliger Sebastian. Eine Ikonographie frühbürgerlicher Subjektbildung.“ *Neue kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1 (2014). S. 67–79.
- Hartmann, Peter W (1996). *Das große Kunstlexikon*. Online-Volltextzugang. *BeyArs.com*. Website.  
[http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_6996.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6996.html) (18.11.2019)
- Heiden, Anke (2009). *Zur Bedeutung interkultureller Kompetenz in der Beratung*. Hamburg: Diplomica.
- Hellmold, Martin (1999). „Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege.“ *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des modernen Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film. Bd. 1*. Hrsg. Thomas F. Schneider. Osnabrück: Univ.-Verl. Rasch. S. 34–50.
- Hertlein, Andrea (2010). *Repräsentation und Konstruktion des Fremden in Bildern. Reflexionsgrundlagen interkultureller Pädagogik*. Oldenburg: BIS-Verl.

Hippler, Jochen (1996). „Anmerkungen zu einem interkulturellen Dialog zwischen dem Westen und dem Nahen und Mittleren Osten“. *Interkulturell – Forum für Interkulturelle Kommunikation, Erziehung und Beratung*, Online-Ausgabe. Hrsg. Forschungsstelle Migration und Integration, Pädagogische Hochschule Freiburg. Heft 4 (1996).

[http://www.jochenhippler.de/html/anmerkungen\\_zu\\_einem\\_interkulturellen\\_dialog.html](http://www.jochenhippler.de/html/anmerkungen_zu_einem_interkulturellen_dialog.html)  
(18.11.2019)

Hofstede, Geert (1984). *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*. Newbury Park: SAGE.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2006). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Houlbrooke, Ralph (1999). „The age of decency: 1660-1760“. *Death in England: An Illustrated History*. Hrsg. Peter C. Jupp/Clare Gittings. Manchester: Manchester University Press. S. 174–201.

Huber, Ingeborg (2001). *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst*. Mannheim (u.a.): Bibliopolis.

Huntington, Samuel (1996). *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. Hamburg: Spiegel.

Husseini de Araújo, Shadia (2011). *Jenseits vom »Kampf der Kulturen«: Imaginative Geographien des Eigenen und des Anderen in arabischen Printmedien*. Bielefeld: transcript.

Ipsiroğlu, M.S. (1972). *Das Bild im Islam: Ein Verbot und seine Folgen*. Wien/München: Anton Schroll & Co.

Jäger, Judith/Resch, Christopher (2015). „Die Medien in Ägypten: Von vordergründiger Freiheit zum Spielball der Herrschenden.“ *Medienfreiheit in Ägypten: Zum journalistischen Arbeiten nach der Arabischen Revolution*. Hrsg. Judith Jäger/Christopher Resch. Köln: Herbert von Halem. S. 47–66.

Jäger, Siegfried (1999). *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg: DISS.

Joffe, Josef (30.12.2016). „Der Prophet, der brilliant daneben griff.“ *Zeit Online*. Website.  
<http://www.zeit.de/2017/01/samuel-huntington-kampf-der-kulturen-prophezeiung/komplettansicht?print> (18.11.2019)

Jonker, Gerdien (1997). „The many facets of Islam: Death, dying and disposal between orthodox rule and historical convention“. *Death and Bereavement across Cultures*. Hrsg. Murray Parkes/Pittu Laungani/Bill Young. London/New York: Routledge. S. 147–165.

Jupp, Peter C./Walter, Tony (1999). „The healthy society: 1918–1998“. *Death in England: An Illustrated History*. Hrsg. Peter C. Jupp/Clare Gittings. Manchester: Manchester University Press. S. 256–282.

Kerber, Peter (2010). *Iran: Islamischer Staat mit Jahrtausendealter Kultur*. Berlin: Trescher.

Kershner, Isabel (20.06.2012). „ Hamas Military Wing Accepts a Cease-Fire“. *The New York Times*. Website.

<http://www.nytimes.com/2012/06/21/world/middleeast/israeli-strike-kills-militant-amid-border-clashes.html> (01.06.2017)

Kiehling, Hartmut (2009). *Arabien-Knigge*. München: Oldenbourg.

Kilb, Andreas (27.03.2016). „Zeitungsfotografie in Braunschweig: Unter Nachgestellten.“ *Frankfurter Allgemeine*. Website.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/zeitungsfotografie-in-braunschweig-unter-nachgestellten-1952220.html> (07.03.2016)

Kleinfeld, N.R. (16.12.2012). „Gunman Took Big Supply of Ammunition to School After Killing Mother at Home“. *The New York Times*. Website.

[http://www.nytimes.com/2012/12/17/nyregion/sandy-hook-school-shooting-in-newtown.html?scp=739&sq=mourn&st=nyt&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/12/17/nyregion/sandy-hook-school-shooting-in-newtown.html?scp=739&sq=mourn&st=nyt&_r=0) (01.06.2017)

Kleinstauber, Hans J (2007). „Nordamerika“. *Mediensysteme im internationalen Vergleich*. Hrsg. Barbara Thomaß. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 246–258.

Knape, Joachim (2008). „Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg.“ *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen: V & R unipress. S. 115-137.

Koch, Ansgar (2009). „Visuelle Stereotype im öffentlichen Zuwanderungsdiskurs? Pressefotos von Migranten in deutschen Tageszeitungen.“ *Visuelle Stereotype*. Hrsg. Thomas Petersen/Clemens Schwender. Köln: Herbert von Halem. S. 58-78.

Kopp-Schmidt, Gabriele (2004). *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung*. Köln: Deubner.

Kopp-Schmidt, Gabriele (2004). *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung*. Köln: Deubner.

Kucharek, Andrea (2005). "70 Tage – Trauerphasen und Trauerritten in Ägypten." Hrsg.: Jan Assmann, Jan, Franz Maciejewski, Axel Michaels. *Der Abschied von den Toten: Trauerrituale im Kulturvergleich*. Göttingen: Wallstein. S. 342–348.

Kutsch, Ernst (1986). *Kleine Schriften zum Alten Testament: Zum 65. Geburtstag herausgegeben von Ludwig Schmidt und Karl Eberlein*. Berlin/New York: Walter De Gruyter.

Kühnel, Patrick (2014). „Kulturstandards – Woher sie kommen und wie sie wirken.“ *interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien*. Hrsg. Jürgen Bolten/Stefanie Rathje. 13:22 (2014).

<http://www.interculture-journal.com/index.php/icj/issue/view/33> (18.11.2019)

Landler, Mark/Goode, Erica (14.12.2012). „Obama’s Cautious Call for Action Sets Stage to Revive Gun Debate.“ *The New York Times*. Website

[http://www.nytimes.com/2012/12/15/us/politics/obamas-reaction-to-connecticut-shooting-sets-stage-for-gun-debate.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/12/15/us/politics/obamas-reaction-to-connecticut-shooting-sets-stage-for-gun-debate.html?_r=0) (01.06.2017)

Lippmann, Walter (1990). *Die öffentliche Meinung. Reprint des Publizistik-Klassikers*. Bochum: Univ.-Verl. Brockmeyer.

Lorau, Nicole (1992). *Die Trauer der Mütter: Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Marx, Daniela (2007). *‘Rettungsszenarien im Widerstreit‘ - massenmediale Herausforderungen und feministische Positionierungen zum Thema Islam im deutsch-niederländischen Vergleich*. Göttingen: DISS.

Maul, Stefan M. (2005a). "Altorientalische Trauerritten." *Der Abschied von den Toten: Trauerrituale im Kulturvergleich*. Hrsg.: Jan Assmann, Jan, Franz Maciejewski, Axel Michaels. Göttingen: Wallstein. S. 359–372.

Maul, Stefan M. (2005b). *Das Gilgamesch-Epos*. München: Beck.

Mawad, Dalal/Cave, Damien (15.08.2012). „Syrian Conflict Crosses Border Into Lebanon in Abductions“. *The New York Times*. Website.

<http://www.nytimes.com/2012/08/16/world/middleeast/explosion-in-damascus-syria.html> (01.06.2017)

Merthen, Claudia (2005). *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. Bis 5. Jh. V. Chr.* Phil-Diss. Würzburg.

- Meuter, Norbert (2010). „Die Universalität des Ausdrucks. Zur empirischen Grundlage eines anthropologischen Phänomens“. *Gefühl, Geste, Gesicht. Zur Phänomenologie des Ausdrucks*. Hrsg. Großheim, Michael/Volke, Stefan. Freiburg/München: Karl Alber. S. 30–55.
- Meyer, Wulf-Uwe/Schützwohl, Achim/Reisenzein, Rainer (2003). *Einführung in die Emotionspsychologie (Band II): Evolutionspsychologische Emotionstheorien*. Bern (u.a.): Hans Huber.
- Mikos, Lothar (2015). *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz/München: UVK.
- Mouffe, Chantal (1993). „Demokratische Staatsbürgerschaft und politische Gemeinschaft“. *Episteme*. Online-Magazin für eine Philosophie der Praxis. Website. <http://www.episteme.de/htmls/Mouffe-Citizenship-Gemeinschaft.html> (18.11.2019)
- Müller, Marion G. (2003). *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*. Konstanz: UVK Verlagsges.
- Müller-Mahn, Detlef (2006). „Islamischer Orient.“ *Geographische Rundschau* 58:11 (2006). S. 45–47.
- Münch, Peter (2011). „Erstochen in der Wiege“. *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 61 vom 15.03. 2011, S. 9.
- Nassehi, Armin/Weber, Georg (1989). *Tod, Modernität und Gesellschaft: Entwurf einer Theorie der Todesverdrängung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Newid, Mehr Ali (2006). *Der schiitische Islam in Bildern. Rituale und Heilige*. München: Edition Avicenna
- Noam, Eli M. (2016). *Who owns the World's Media? Media Concentration and Ownership around the World*. New York: Oxford University Press.
- Nydell, Margaret K. (1996). *Understanding Arabs*. Yarmouth Maine: Intercultural Press.
- Obeidat, Bader Yousef/Shannak, Rifat O./Masa'deh, Ra'ed/Al-Jarrah, Idries Mohammed (2012). „Toward Better Understanding for Arabian Culture: Implications based on Hofstede's Cultural Model.“ *European Journal of Social Sciences*. 4:28 (2012). S. 512–522.

Ortag, Peter (2006). *Islamische Kultur und Geschichte: Ein Überblick*. Potsdam: Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung.

[http://www.politische-bildung-brandenburg.de/sites/default/files/downloads/islamische\\_geschichte.pdf](http://www.politische-bildung-brandenburg.de/sites/default/files/downloads/islamische_geschichte.pdf) (05.12.2016)

Osten-Sacken, Elisabeth (2010). „Sterben, Tod, Trauer im Alten Orient.“ Hrsg.: Christoph Elsas. *Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt (Bd.1)*. Berlin: EB-Verl. S. 131–168.

Otto, Sigrid (2013). *Darstellungen der Mater dolorosa in der Berliner Gemäldegalerie und im Bode-Museum*. PDF-Dokument. *Staatliche Museen zu Berlin*. Website.

<http://ww2.smb.museum/smb/media/education/23972/Materdolorosa.pdf> (18.11.2019)

Pain, Amel (2014). Persönliches Gespräch mit der Fotografin und Chefredakteurin des Regionalbüros der *European Pressphoto Agency* in Kairo, durchgeführt am 13.05.2014.

Panofsky, Erwin (2006). *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln: DuMont.

Pasquinelli, Barbara (2007). *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck*. Parthas: Berlin.

Perlmutter, David D. (1998). *Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crisis*. Westport, Conn. (u.a.): Praeger.

Podsiadlowski, Astrid (2004). *Interkulturelle Kommunikation und Zusammenarbeit: Interkulturelle Kompetenz trainieren mit Übungen und Beispielen*. München: Franz Vahlen.

Poeschel, Sabine (2005). *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. Frankfurt a.M.: Primus.

Poser, Ruth (2012). *Das Ezechielbuch als Trauma-Literatur*. Leiden/Boston: Brill.

Pötzl, Norbert F. (27.03. 2012). „Die göttliche Mutter.“ *Der Spiegel*. Website.

<http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-84408268.html> (18.11.2019)

Pürer, Heinz (2015). *Medien in Deutschland. Presse – Rundfunk – Online*. Konstanz/München: UVK/Lucius.

Quasthoff, Uta M. (1973). *Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*. Frankfurt a. M.: Fischer Athenäum.

Rangliste der Pressefreiheit 2016. *Reporter ohne Grenzen*. Website.  
<https://www.reporter-ohne-grenzen.de/rangliste/2016/> (18.11.2019)

Reich, Sabine/Spitzner, Franziska (2009). „Veränderung stereotyper Wahrnehmung durch Ethno-Soaps. Eine Untersuchung am Beispiel der Serie *Türkisch für Anfänger*.“ *Visuelle Stereotype*. Hrsg. Thomas Petersen/Clemens Schwender. Köln: Herbert von Halem. S. 44–57.

Reichert, Ramon (2008). *Amateure im Netz: Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld: transcript.

Reichle, Ingeborg (2007). „Kunst-Bild-Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte.“ *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*. Hrsg. Ingeborg Reichle u.a. Berlin: Kadmos. S. 169–190.

Reinhold, Gotthard G. G. (2008). „Einführung: Die Zahl Sieben in Natur und Kosmos.“ *Die Zahl Sieben im Alten Orient: Studien zur Zahlensymbolik in der Bibel und ihrer altorientalischen Umwelt*. Hrsg. Gotthard G. G. Reinhold. Frankfurt a.M. (u.a.): Peter Lang. S. 1–10.

Reisch, Bernhard (2015). „Kultur und Kulturstandards: Ein Beitrag zum Impulstag Interkulturelle Managementkompetenz.“ *Institut für Interkulturelles Management*. Website. PDF-Dokument.  
[http://www.ifim.de/reports/kultur\\_kulturstandards.pdf](http://www.ifim.de/reports/kultur_kulturstandards.pdf) (20.09.2016)

Riese, Brigitte (2007). *Seemanns Lexikon der Ikonografie: Religiöse und profane Bildmotive*. Leipzig: Seemann.

Rogler, Lutz (2004). „Die überregionale arabische Presse und ihr Beitrag zum Wertewandel in arabischen Gesellschaften.“ *Politische und gesellschaftliche Debatten in Nordafrika, Nah- und Mittelost. Inhalte, Träger, Perspektiven*. Hrsg. Sigrid Faath. Hamburg: Deutsches Orient-Institut. S. 423–448.

Rosiny, Stephan/Richter, Thomas (13.12.2016). „Der Arabische Frühling und seine Folgen.“ *Informationen zur politischen Bildung: Naher Osten. Nr. 331 (2016)*.  
*Bundeszentrale für politische Bildung*.  
<http://www.bpb.de/izpb/238933/der-arabische-fruehling-und-seine-folgen?p=all> (30.1.2017)

Rubin, Simon Shimshon/Yasien-Esmael, Hend (2004). „Loss and Bereavement among Israel’s Muslims: Acceptance of God’s Will, Grief and the Relationship to the Deceased“. *OMEGA: Journal of Death and Dying*. Heft 49 (2004:2) S. 149–162. Online-Ausgabe. <http://www.ualberta.ca/~jenny/pdf/14022503.pdf> (18.11.2019)



- Rudoren, Jodi (19.11.2011). „Hoisting Dead Children, Gazans Mourn Family Killed by Israeli Strike”. *The New York Times*. Website.  
[http://www.nytimes.com/2012/11/20/world/middleeast/gazans-mourn-dalu-family-killed-by-israeli-bomb.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/11/20/world/middleeast/gazans-mourn-dalu-family-killed-by-israeli-bomb.html?_r=0) (01.06.2017)
- Rugh, William A. (2004). *Arab Mass Media*. Westport: Praeger.
- Ruhrmann, Georg/Göbbel, Roland (2007). *Veränderungen der Nachrichtenfaktoren und Auswirkungen auf die journalistische Praxis in Deutschland. Abschlussbericht für netzwerk recherche e.V.* Online-PDF.  
<https://netzwerkrecherche.org/files/nr-studie-nachrichtenfaktoren.pdf> (18.11.2019)
- Sabra, Martina (12.05.2014). „Präsident Assad tritt als Beschützer der Christen auf.“ *Deutschlandfunk*. Website.  
[http://www.deutschlandfunk.de/syrien-praesident-assad-tritt-als-beschuetzer-der-christen.886.de.html?dram:article\\_id=285082](http://www.deutschlandfunk.de/syrien-praesident-assad-tritt-als-beschuetzer-der-christen.886.de.html?dram:article_id=285082) (18.11.2019)
- Sachs-Hombach, Klaus (2006). „Einleitung.“ *Bild und Medium: Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Hrsg. Klaus Sachs-Hombach. Köln: Herbert von Halem. S. 7–10.
- Said, Edward (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Sajid, Abduljalil (2003). *Death and Bereavement in Islam*. PDF-Dokument. *The Muslim Council for Religious and Racial Harmony*. Website.  
<http://www.mcb.org.uk/downloads/Death-Bereavement.pdf> (07.11.2016)
- Sallaberger, Walther (2013). *Das Gilgamesch-Epos: Mythos, Werk und Tradition*. München: Beck.
- Schäfer, Julia (2011). *Tod und Trauerrituale in der modernen Gesellschaft. Perspektiven einer alternativen Trauer- und Bestattungskultur*. Stuttgart: ibidem.
- Schmidinger, Thomas (2009). „Orientalismus und Okzidentalismus. Zur Einführung in die Begrifflichkeiten und die Debatte.“ *Universität Wien*. Website. Online-PDF.  
[http://Website.univie.ac.at/thomas.schmidinger/php/lehre/orientalismus\\_okzidentalismus.pdf](http://Website.univie.ac.at/thomas.schmidinger/php/lehre/orientalismus_okzidentalismus.pdf) (18.11.2019)
- Schreiber-Scharmützki, Anna (2008). *Trauer am Grab - Trauerdarstellungen auf römischen Sepulkraldenkmälern*. Phil. Diss. Freiburg.

Schroll-Machl, Sylvia (2007). „Deutschland.“ *Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kooperation: Band 2: Länder, Kulturen und interkulturelle Berufstätigkeit*. Hrsg.: Alexander Thomas/Stefan Kamhuber/Sylvia Schroll-Machl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 72–89.

Schugk, Michael (2004). *Interkulturelle Kommunikation: Kulturbedingte Unterschiede in Verkauf und Werbung*. München: Franz Vahlen.

Schwan, Anna (2008). „Das Deutschlandbild in den amerikanischen Medien: Der Bundestagswahlkampf 2012 und die Irak-Frage im Spiegel der US-Presse.“ *Die deutsche Präsenz in den USA/The German Presence in the U.S.A.* Hrsg. Josef Raab/Jan Wirrer. Berlin: LIT. S. 479–512.

Segbers, Michael (2007). *Die Ware Nachricht: Wie Nachrichtenagenturen ticken*. Konstanz: UVK.

Selim, Hend (2012). “The Coverage of Egypt’s Revolution in the Egyptian, American and Israeli Newspapers”. *Reuter’s Institute for the Study of Journalism*. Website.  
<http://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/publication/coverage-egypt’s-revolution-egyptian-american-and-israeli-newspapers> (01.06.2017)

Semple, Kirk/Goldstein, Joseph (10.11.2012). “How a Beach Community Became a Deathtrap”. *The New York Times*. Website.  
<http://www.nytimes.com/2012/11/11/nyregion/how-a-staten-island-community-became-a-deathtrap.html> (01.06.2017)

Settis, Salvatore (1997). „Pathos und Ethos“: Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg. Hrsg. Jürgen Habermas. Berlin: Akademie-Verl. S. 33–73.

Shiota, Michelle N./Kalat, James W. (2012). *Emotion*. Belmont, CA: Wadsworth.

Sörries, Reiner (2006). *Herzliches Beileid: Eine Kulturgeschichte der Trauer*. Darmstadt: Primus.

Stack, Liam (02.01.2011). “Egypt Orders Tighter Security After Church Bombing.” *The New York Times*. Website.  
[http://www.nytimes.com/2011/01/03/world/middleeast/03egypt.html?scp=411&sq=mourn&st=nyt&\\_r=0&gwh=08E5854F78B163ED1A09DC1C0418AAE5](http://www.nytimes.com/2011/01/03/world/middleeast/03egypt.html?scp=411&sq=mourn&st=nyt&_r=0&gwh=08E5854F78B163ED1A09DC1C0418AAE5)  
(01.06.2017)

Steege, Karina (2015). „Mittelalterliche Retabel in Hessen: Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt und der Universität Osnabrück.“ *Archiv Universitätsbibliothek Heidelberg*. Online-PDF.

[http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3509/1/Luederbach\\_Beweinungsalter\\_20061330.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3509/1/Luederbach_Beweinungsalter_20061330.pdf)  
(18.11.2019)

Steinheider, Judith (2013). *Schattenbild und Scherenschnitt als Gestaltungsmittel der Buchillustration. Geschichte und Bibliografie*. Marburg: Tectum.

Sternberg-El Hotabi, Heike (2006). „»Die Erde entsteht auf deinen Wink«: Der naturphilosophische Monotheismus des Echnaton.“ *Götterbilder, Gottesbilder, Weltbilder. Polytheismus und Monotheismus in der Welt der Antike. Bd. 1: Ägypten, Mesopotamien, Kleinasien, Syrien, Palästina*. Hrsg. Rainhard Gregor Katz/Hermann Spieckermann. Tübingen: Mohr Siebeck. S. 45–78.

Straten, Roelof van (2004). *Einführung in die Ikonographie*. Berlin: Dietrich Reimer.

Thomas, Alexander (2005). „Kultur und Kulturstandards“. *Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kooperation (Bd. 1)*. Hrsg. Alexander Thomas/Eva-Ulrike Kinast/Sylvia Schroll Machl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 19–31.

Thomas, Alexander/Utler, Astrid (2013). „Kultur, Kulturdimensionen und Kulturstandards.“ *Handbuch Stress und Kultur. Interkulturelle und kulturvergleichende Perspektiven*. Hrsg. P. Genkova, T. Ringeisen & F. T. L. Leong. Wiesbaden: Springer VS. S. 41–58.

Thomaß, Barbara (2007). „Mediensysteme vergleichen.“ *Mediensysteme im internationalen Vergleich*. Hrsg. Barbara Thomaß. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 12–41.

Tomasello, Michael (2009). *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Uni Kassel Transfer (23.05.2013). „Eine kleine Reise zum Dach der Welt.“ *Uni Kassel*. Website. <http://www.uni-kassel.de/ukt/unsere-angebote/deutschlandstipendium/aktuelles/news-detailseite/article/eine-kleine-reise-zum-dach-der-welt.html> (18.11.2019)

Varela, María Do Mar Castro/Dhawan, Nikita (2007). „Orientalismus und postkoloniale Theorie“. *Orient- und Islambilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*. Hrsg. Attia, Imam. Münster: Unrast. S. 31–44.

Völkel, Jan Claudius (2008). *Die Vereinten Nationen im Spiegel führender arabischer Tageszeitungen*. Wiesbaden: VS Verl. f. Sozialwiss.

Wagner-Rau, Ulrike (2005). „Art. Trauer.“ *Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Bd. 8. Hrsg. Hans-Dieter Betz (u.a.). Stuttgart: UTB. 555–557.

Weischenberg, Siegfried/Malik, Maja/Scholl, Armin (2006). „Journalismus in Deutschland 2005“. *Media Perspektiven*, 7 (2006). S. 346–361.  
<https://www.wiso.uni-hamburg.de/fileadmin/sowi/journalistik/kvvarchiv/KvvArchiv/jouridmp.pdf> (01.02.2017)

Wienecke-Janzen, Detlef, Hrsg. (2008). *Die große Chronik-Weltgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Bd. 7)*. Gütersloh/München: Chronik-Verl.

Wikan, Unni (1988). „Bereavement and loss in two Muslim Societies: Egypt and Bali compared“. *Social Science and Medicine*. Heft 27 (1988:5). S. 451–460.

Wilke, Jürgen (2008). „Nachrichtenagenturen als Bildanbieter.“ *Global, lokal, digital – Strukturen und Trends des Fotojournalismus*. Hrsg. Elke Grittmann/Irene Neverla /Ilona Ammann. Köln: Halem. S. 62–90.

Winkler, Heinrich August (2007). „Was heißt westliche Wertegemeinschaft?“ *Zeitschrift für internationale Politik (IP)*, 4 (2007). Website. PDF-Dokument.  
<https://zeitschrift-ip.dgap.org/de/article/getFullPDF/13572> (18.11.2019)

Winkler, Heinrich August (2016). *Geschichte des Westens: Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert*. München: C.H. Beck.

Woltering, Robbert (2011). *Occidentalisms in the Arab World: Ideology and Images of the West in the Egyptian Media*. London: I.B. Tauris.

Wulf, Christoph (2011). „Einleitung.“ *Die Geste in Erziehung, Bildung und Sozialisation: Ethnographische Feldstudien*. Hrsg. Christoph Wulf u.a. Wiesbaden: VS Verl. f. Sozialwiss. S. 7-26.

Wulff, Hans J. (2011). „Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft.“ *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*. Hrsg. Simon Frisch u.a. Heft 3 (2011).  
[http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff\\_motivforschung.pdf](http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff_motivforschung.pdf) (18.11.2019)

Yonis, Mohamed (2012). „Ramallah erhält die sterblichen Überreste von 91 Märtyrern: Freude in Gegenwart des Todes.“ *Al-Hayat* vom 01.06.2012, S. 1.

Zekri, Sonja (2011). „Fremde im eigenen Land.“ *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 234 vom 11.10.2011, S. 3.

Zöllner, Frank (2007). „‘Hintergründe’: Ein Versuch über Leonardos ‘Landschaften’“ *Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gühlein zum 65. Geburtstag*. Hrsg. Lorenz Dittmann u.a. Worms: Werner. S. 37–46.

# VI. Anhang

## 1. Abbildungsverzeichnis

### Abbildung 1

Foto: Hocine Zaourar/AFP, 1997. World Press Photo. Website.

<http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/q/ishoof-dafbeelding/true/trefwoord/year/1997> (24.02.2016)

### Abbildung 2

Skulptur nach »Madonna von Bentalha« des Bildhauers Pascal Convert, 2001.

Perilenademeure. Website.

<http://perilenlademeure.over-blog.com/article-claus-velte-72949797.html> (18.11.2019)

### Abbildung 3

Foto: Jürgen Henschel, 02.06.1967. Gerda Henkel Stiftung. Website.

[http://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/m\\_content.php?nav\\_id=1741](http://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/m_content.php?nav_id=1741) (18.11.2019)

### Abbildung 4

Der Ausdruck von Trauer nach Paul Ekman. Copyright: Paul Ekman Ph. D/Paul Ekman Group, LLC.

Das Gehirn. Info. Website.

<http://dasgehirn.info/handeln/mimik-gestik-koerpersprache/ich-sehe-was-du-fuehlst> (18.11. 2019)

### Abbildung 5

Foto: picture-alliance/ZB, 2012. Hamburger Abendblatt. Website.

<http://www.abendblatt.de/politik/article107750257/Ein-Viertel-der-Muslime-lehnt-Integration-in-Deutschland-ab.html> (18.11.2019)

### Abbildung 6

Isis mit dem Horuskind, Bronzestatue aus Ägypten (664-332 v. Chr.). Louvre. Website.

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/statuette-isis-nursing-horus> (18.11.2019)

#### Abbildung 7

Die Schwestern Isis und Nephthys beklagen ihren toten Bruder Osiris.

Bibelwissenschaft: Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft. Website. [http://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh\\_bibelmodul/media/wibi/image/sw\\_WILAT\\_Osiris\\_Abb\\_2.jpg](http://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh_bibelmodul/media/wibi/image/sw_WILAT_Osiris_Abb_2.jpg) (18.11.2019)

#### Abbildung 8

Trauernde altägyptische Hausgemeinschaft. In: Kucharek 2005, S. 347.

#### Abbildung 9

Bildausschnitt: Kauernde Trauerfigur. In: Kucharek 2005, S. 347.

#### Abbildung 10

Trauer um zwei Prinzessinnen im Königgrab von Amarna. In: Kucharek 2005, S. 347.

#### Abbildung 11

Klage beim Begräbnis des Priesters Amenemope. In: Kucharek 2005, S. 349.

#### Abbildung 12

Der Tod des Mohammed, 1594. In: Esin 1965, S. 25.

#### Abbildung 13

Der Tod des jüngsten Kindes des Husain, Ausschnitt eines Wandgemäldes aus dem Mausoleum von Imāmzāde Šāh-e Zaid, spätsafawidisch. In: Newid 2006, S. 245.

#### Abbildung 14

Der auf dem Schlachtfeld von Karbalā tödlich verletzte Alī Akbar wird von Husain betrauert. Shiraz, Imāmzāde Ibrāhim, Fliesendekor, Anfang 20. Jahrhundert. In: Newid 2006, S. 239.

#### Abbildung 15

Szene eines Trauerrituals am Heiligtum des Imam Husain zu Karbalā, Irak. In: Newid 2006, S. 285.

#### Abbildung 16

Prothetis, New York MMA 54.11.15, Einzelpinax, ohne Fundortangaben, ca. 500 v. Chr. Ancient Burials.

Website. <http://ancientburial.wordpress.com/54-2/> (18.11.2019)

#### Abbildung 17

Klagefrauensarkophag von Sidon, Mitte 4. Jh. v. Chr. Sidon/Libanon. akg images. Website. <https://www.akh-images.de/archive/-2UMDHUQR2HCD.html> (18.11.2019)

#### Abbildung 18

Madonna mit der Spindel, 1501. Leonardo Da Vinci. Wikimedia. Website.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna\\_of\\_the\\_Yarnwinder.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_of_the_Yarnwinder.jpg) (13.01.2016)

#### Abbildung 19

Die Kreuzigung Christi, um 1440/1445. Giovanni di Paolo. artnet. Website.

<http://www.artnet.de/magazine/italienische-goldgrundmalerei-in-der-gemaldegalerie-berlin/images/8/> (17.01.2016)

#### Abbildung 20

Pietà, 1498-1499. Michelangelo. Wikipedia. Website.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Michelangelo's\\_Pietà\\_5450\\_cut\\_out\\_black.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Michelangelo's_Pietà_5450_cut_out_black.jpg) (13.01.2016)

#### Abbildung 21

Guernica, 1937. Pablo Picasso. Artchive. Website.

<http://www.artchive.com/artchive/p/picasso/guernica.jpg> (18.11.2019)

#### Abbildung 22

Grablegung Christi, um 1340. Simone Martini. Meisterwerke der Malerei. Website.

<http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/simone-martini-grablegung-christi-06212.html> (18.11.2019)

#### Abbildung 23

Beweinungsalter, Ev. Pfarrkirche Lüderbach, 1500-1520. In: Steege 2015, S. 1

#### Abbildung 24

Jean de la Huerta, Pleurants, 1443-1456. Le Monde. Website.

[https://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2013/03/22/les-pleurants-du-tombeau-de-jean-sans-peur-au-musee-de-cluny\\_1851392\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2013/03/22/les-pleurants-du-tombeau-de-jean-sans-peur-au-musee-de-cluny_1851392_3246.html) (18.11.2019)

#### Abbildung 25

Grabmal Edel, 1914, Friedhof Hamburg-Ohlsdorf. Foto: Sylvina Zander. Ohlsdorf - Zeitschrift für Trauerkultur. Online-Ausgabe. Hrsg. Förderkreis Ohlsdorfer Friedhof e.V. 2:85 (2004).

[https://www.fof-ohlsdorf.de/kulturgeschichte/2004/86s20\\_weiblichkeit.htm](https://www.fof-ohlsdorf.de/kulturgeschichte/2004/86s20_weiblichkeit.htm) (18.11.2019)

#### Abbildung 26

Szene eines Totenabschieds, Cimitero Monumentale, Mailand. Paperblog. Website.

<http://de.paperblog.com/mailand-day-2-cimitero-monumentale-321026/> (18.11.2019)



### Abbildung 27

Geste der nach dem Toten ausgestreckten Hand, Cimitero Monumentale, Mailand. Paperblog. Website.

<http://de.paperblog.com/mailand-day-2-cimitero-monumentale-321026/> (18.11.2019)

### Abbildung 28

Foto: Tyler Hicks/The New York Times, 2011. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/slideshow/2011/12/17/world/middleeast/20111218-NATO.html?action=click&contentCollection=Africa&module=RelatedCoverage&pgtype=article&region=EndOfArticle&\\_r=0#1](http://www.nytimes.com/slideshow/2011/12/17/world/middleeast/20111218-NATO.html?action=click&contentCollection=Africa&module=RelatedCoverage&pgtype=article&region=EndOfArticle&_r=0#1) (01.06.2017)

### Abbildung 29

Foto: Marcus Yam für The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/slideshow/2012/12/17/nyregion/20121217\\_SHOOTING\\_GOBIG.html?\\_r=0#5](http://www.nytimes.com/slideshow/2012/12/17/nyregion/20121217_SHOOTING_GOBIG.html?_r=0#5) (01.06.2017)

### Abbildung 30

Foto: dpa, 2012. Süddeutsche Zeitung. Website.

<http://www.sueddeutsche.de/panorama/vermisster-junge-in-weissenfels-eine-stadt-trauert-und-hofft-1.1289128> (01.06.2017)

### Abbildung 31

Foto: Radek Pietruszka/EPA, 2010. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/2010/04/27/world/europe/27poland.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/04/27/world/europe/27poland.html?_r=0) (01.06.2017)

### Abbildung 32

Foto: Luke Sharrett für The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/2012/12/15/us/politics/obamas-reaction-to-connecticut-shooting-sets-stage-for-gun-debate.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/12/15/us/politics/obamas-reaction-to-connecticut-shooting-sets-stage-for-gun-debate.html?_r=0) (01.06.2017)

### Abbildung 33

Foto: dpa, 2011. Süddeutsche Zeitung. Website.

<http://www.sueddeutsche.de/politik/worte-der-woche-strassen-voller-liebe-und-trauer-1.1125545-2> (01.06.2017)

### Abbildung 34

Foto: Matt Dunham/AP, 2011. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/slideshow/2011/07/26/world/europe/20110726\\_OSLO-11.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/slideshow/2011/07/26/world/europe/20110726_OSLO-11.html?_r=0) (01.06.2017)

#### Abbildung 35

Foto: Marcus Yam für The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/slideshow/2012/12/17/nyregion/20121217\\_SHOOTING\\_GOBIG.html?\\_r=0#8](http://www.nytimes.com/slideshow/2012/12/17/nyregion/20121217_SHOOTING_GOBIG.html?_r=0#8) (01.06.2017)

#### Abbildung 36

Foto: Joshua Lott/Reuters, 2012. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/2012/12/17/nyregion/sandy-hook-school-shooting-in-newtown.html?scp=739&sq=mourn&st=nyt&\\_r=0&gwh=C93967CDAC24F9882257E2F29CC0B171](http://www.nytimes.com/2012/12/17/nyregion/sandy-hook-school-shooting-in-newtown.html?scp=739&sq=mourn&st=nyt&_r=0&gwh=C93967CDAC24F9882257E2F29CC0B171) (01.06.2017)

#### Abbildung 37

Foto: AFP. Süddeutsche Zeitung Nr. 8 vom 12.01.2012, S. 7.

#### Abbildung 38

Foto: Ben Curtis/AP. The New York Times. Website. [http://www.nytimes.com/2011/01/03/world/middleeast/03egypt.html?scp=411&sq=mourn&st=nyt&\\_r=0&gwh=08E5854F78B163ED1A09D-C1C0418AAE5](http://www.nytimes.com/2011/01/03/world/middleeast/03egypt.html?scp=411&sq=mourn&st=nyt&_r=0&gwh=08E5854F78B163ED1A09D-C1C0418AAE5) (01.06.2017)

#### Abbildung 39

Foto: Eyad Baba/AP. The New York Times. Website.

<http://www.nytimes.com/2012/06/21/world/middleeast/israeli-strike-kills-militant-amid-border-clashes.html> (01.06.2017)

#### Abbildung 40

Foto: Todd Heisler/The New York Times. The New York Times. Website.

<http://www.nytimes.com/2012/11/11/nyregion/how-a-staten-island-community-became-a-deathtrap.html> (01.06.2017).

#### Abbildung 41

Foto: Justin Lane/AFP. Süddeutsche Zeitung Nr. 210 vom 12.09.2011, S. 1.

#### Abbildung 42

Trauernde Eltern, Käthe Kollwitz, 1932. Foto: Uwe Zucchi/dpa. Deutschlandfunk. Website.

[http://www.deutschlandfunk.de/150-geburtstag-das-leben-der-kaethe-kollwitz.1310.de.html?dram:article\\_id=377528](http://www.deutschlandfunk.de/150-geburtstag-das-leben-der-kaethe-kollwitz.1310.de.html?dram:article_id=377528) (01.06.2017)

#### Abbildung 43

Foto: Reuters. Süddeutsche Zeitung Nr. 169 vom 25.07.2011, S. 2.

#### Abbildung 44

Foto: Reuters. The New York Times vom 22.07.2012, S. 14.

#### Abbildung 45

Foto: Reuters. The New York Times vom 01.11.2012, S. 28.

#### Abbildung 46

Foto: Andrea Bruce für The New York Times, 2011. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/slideshow/2011/02/22/world/middleeast/20110223\\_BAHRAIN-12.html](http://www.nytimes.com/slideshow/2011/02/22/world/middleeast/20110223_BAHRAIN-12.html)  
(01.06.2017).

#### Abbildung 47

Foto: Reuters, 2010. Süddeutsche Zeitung. Website.

<http://www.sueddeutsche.de/politik/israel-gegen-die-amas-krieg-im-gaza-streifen-1.383558-4>  
(01.06.2017)

#### Abbildung 48

Foto: Mahmud Hams/AFP, 2011. Süddeutsche Zeitung, Nr. 234 vom 11.10.2011, S. 3.

#### Abbildung 49

Foto: Todd Heisler/The New York Times, 2011. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/2011/04/07/nyregion/07funeral.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/04/07/nyregion/07funeral.html?_r=0) (01.06.2017)

#### Abbildung 50

Foto: Vedat Xhymshiti/AFP-Getty Images, 2012. The New York Times. Website.

<http://www.nytimes.com/2012/08/16/world/middleeast/explosion-in-damascus-syria.html>  
(01.06.2017)

#### Abbildung 51

Foto: Manu Brabo/AP, 2012. The New York Times. Website.

<http://www.nytimes.com/imagepages/2012/10/07/world/jp-gulf.html> (01.06.2017)

#### Abbildung 52

Foto: Samuel Aranda, 2011. Süddeutsche Zeitung, Nr. 35 vom 11/12.02. 2012, S. 9.

#### Abbildung 53

Foto: AP, 2011. Süddeutsche Zeitung. Website.

<http://www.sueddeutsche.de/politik/-fotoprotokoll-minuten-horror-1.1117609-5> (01.06.2017)

#### Abbildung 54

Foto: Reuters, 2011. Süddeutsche Zeitung. Website.

<http://www.sueddeutsche.de/politik/norwegen-nach-dem-attentat-ein-land-weint-1.1124017-9>  
(01.06.2017)

#### Abbildung 55

Weinender Mann, um 1663, Charles Le Brun. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques.  
In: Pasquinelli 2007, S. 297.

#### Abbildung 56

Foto: Tyler Hicks/The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/2012/11/20/world/middleeast/gazans-mourn-dalu-family-killed-by-israeli-bomb.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/11/20/world/middleeast/gazans-mourn-dalu-family-killed-by-israeli-bomb.html?_r=0) (01.06.2017)

#### Abbildung 57

Foto: Tyler Hicks/The New York Times, 2012. The New York Times. Website.

[http://www.nytimes.com/2012/11/20/world/middleeast/gazans-mourn-dalu-family-killed-by-israeli-bomb.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/11/20/world/middleeast/gazans-mourn-dalu-family-killed-by-israeli-bomb.html?_r=0) (01.06.2017)

#### Abbildung 58

Foto: Getty, 2011. Süddeutsche Zeitung, Nr. 61 vom 15.03. 2011, S. 9.

#### Abbildung 59

Foto: AFP, 2012. Al-Hayat vom 15.09.2012, S. 7.

#### Abbildung 60

Foto: AP, 2011. Al-Hayat vom 02.12.2011, S. 4.

#### Abbildung 61

Foto: Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 03.06.2012, S. 4.

#### Abbildung 62

Foto: AP, 2012. Al-Hayat vom 21.11.2012, S. 1.

#### Abbildung 63

Foto: Reuters, 2011. Al-Hayat vom 25.03.2011, S. 4.

#### Abbildung 64

Foto: AFP, 2012. Al-Hayat vom 16.12.2012, S. 8.

Abbildung 65

Foto: Ahmad Shehata, 2012. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 26.03.2012, S. 3.

Abbildung 66

Foto: Reuters, 2012. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 16.12.2012, S. 1.

Abbildung 67

Foto: AP, 2011. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 02.11.2012, S. 1.

Abbildung 68

Foto: Reuters, 2012. Al-Hayat vom 02.12.2012, S. 2.

Abbildung 69

Foto: AP, 2012. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 14.11.2012, S. 3.

Abbildung 70

Foto: AP, 2011. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 25.07.2011, S. 8.

Abbildung 71

Foto: Reuters, 2010. Süddeutsche Zeitung. Website.

<http://www.sueddeutsche.de/panorama/massaker-auf-us-militaerbasis-horror-in-fort-hood-1.135316-5>

(01.06.2017)

Abbildung 72

Foto: AFP, 2012. Al-Hayat vom 01.06.2012, S. 1.

Abbildung 73

Filmstill aus Panzerkreuzer Potemkin. Regie: Sergej Eisenstein, UdSSR 1925, 70‘.

Aufnahmedatum: 01.03.2017

Abbildung 74

Foto AP, 2012. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 23.10.2012, S. 2.

Abbildung 75

Foto: AP, 2010. Al-Hayat vom 27.12.2010, S. 4.

Abbildung 76

Fotos: Reuters, 2010. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 13.09.2010, S. 5.

Abbildung 77

Foto: Reuters, 2011. Al-Hayat vom 24.07.2011, S. 7.

Abbildung 78

Foto: Reuters, 2011. Al-Ahram Ad-Duwalī /Al-Ahram International vom 24.07.2011, S. 6.

## 2. Interview mit Amel Pain, Chefredakteurin des EPA-Nahostbüros

(Das Interview fand am 13.05.2014 in Kairo statt)

*In 2010, you became chief editor of EPA's Middle East office in Cairo. How has the revolution influenced your work?*

I arrived here six months before the revolution. When it happened, I couldn't believe it. The revolution opened a big door to us all. There was a big dynamic and real investigation with journalists looking for stories and being able to take pictures. All of a sudden, we became heroes and everybody wanted to be in the pictures instead of asking: "Who are you working for?" In the Arab world, people were always very suspicious towards photographers. There were lots of theories, especially about foreign journalists being spies and wanting to destroy the country.

I was at Tahrir Square. We all thought it would be a small protest, but it wasn't. I was working with five or six photographers. Every morning, I organized my team. In the first week, the internet connection was cut down as well as the mobile phones. We only had one satellite to send our pictures and had to take care that they wouldn't be taken by the police. At that time, I was like an editing machine looking at thousands of pictures every day.

Some of the protesters at Tahrir Square were actually looking to be photographed. They became almost professional in it. When these guys saw a camera, they went crazy. You had to be careful with this. After a few months, it became more difficult again. People started being worried that you could use their picture in a bad manner or within a problematic article. They feared to be put into trouble.

*Can you describe your daily routine?*

Every morning, I come here and have an eye on the news. After that I must judge: What are the big stories in the Middle East and the world today? On the professional side, I have to decide what is important. But you also decide personally: What are you more interested in? As I work for a world news agency, I won't be interested in a small strike of factory laborers.

Once you know what is important, you contact the photographers and get the big picture organized figuring out exactly what to cover, how to cover it and who is going to cover it. When the pictures are sent, we edit them. The quality is very important. This job needs a lot of focus because you are working on very different subjects from very different countries. You always have to be focused and systematic. At the same time, you have to keep your mind open to the visual part: Is it a good picture or not? Can I make it better? Photoshop for a news agency means no alteration. It is mainly cropping to go to the point or change a little bit of light. We do only what we could do in a traditional lab to make the picture as good as possible. Compared to documentary photographers, you don't have the time to do the perfect frame.

Photo editors must decide quickly and prioritize: The pictures of two guys shaking hands might look very boring, but it can be a very big deal. Then you have to be able to choose 2 out of 20 in a short time. It is your choice, there is no minimum or maximum. But we try to not throw our clients in a pool of too many pictures. If there are too many, the good ones don't appear. It is better to be very selective.

*How many people do you supervise?*

I am in charge of the whole Middle East. That means seventeen countries in total. So, I supervise all the photographers in each country. Iraq, for example, has three. Lebanon has two. There are some staffers and the rest are stringers.

The EPA is a worldwide company and the Middle East is its biggest regional office. We also distribute pictures from the Western countries to the newspapers here. The main shareholders of EPA are dpa from Germany, ANSA from Italy and EFE from Spain. All the European agencies are partners at different levels. They cover the news in their countries and send it to our office. Our subscribed clients pay a certain amount of money to use our pictures according to their needs. Usually, all the newspapers have a choice between the top world agencies and EPA is one of them.

*How many editors work here in your office?*

We usually have two editors. This is enough for the Middle East. We divide our work from case to case and are always in contact with the editorial team in Frankfurt. Sometimes we have to take big decisions. If there is a graphic picture from a baby with a blown head, we decide together what to do: Can we use this picture? Is it respectful? Is it necessary?

*What makes a good picture in the field of war and crisis coverage?*

A picture in war and crisis coverage has to be powerful in the sense that it stirs some feeling whatever it might be: It can be disgust, happiness or sadness, but it has to make the people react. The picture should provoke some sort of emotion and show what is actually happening. In a good picture, you can see the whole story. Pictures of grief are important because they show the result of a war. And maybe, they will make the people want to know what is happening in that region. That is my wish. This is why I am okay with using pictures of grief and funerals.

*After which criteria do you select these pictures?*

When it comes to grief, it is important that the pictures show people who are really close to the person who got injured or died. I also make sure that they were taken right after the death or during the funeral, not three months later. We don't do documentary, we do news. So, it has to be immediate. The relation of the person on the picture must be shown. But only good photographers can do this. Some-



times, it is not important to have a close-up on some tears. Sometimes, there are no tears. Then, the photographer must have a good eye to catch the moment when the person is just buried in thoughts. There can be also collective grief, a procession where you have to figure out who was closest to the deceased person. There is another rule of closeness: You are always more interested in what happens next to your door, your city, your home country and your continent. This part is really sad: People are getting used to grief pictures.

*Does the fact that people get used to grief pictures has an impact on your selection?*

It has an impact in the sense that we try not to send too many. We just send the best of the best. This means: the strongest. Those pictures that will really make you understand and feel the grief.

There are no specific rules. We have to cover everything that we can. If a bomb has exploded, we first go and cover the bomb site if it is not shut down by security. Then we go to the hospital. The funeral is usually on the next day for Muslims or the same day in the afternoon. Sometimes, the funeral pictures are strong. Sometimes, they are purely illustrative: You just see pictures of coffins and people holding them. Everybody is used to pictures like these from Gaza.

In many cultures, it is not accepted to take pictures of dead bodies. But in areas of conflict, even people who are very religious more and more admit it. Actually, they are calling the photographer saying: “Come, you have to witness!” As a photographer, it is very difficult. It is not natural to take pictures of dead people but it happens for a reason: Because you feel that it is your mission. You have to notice what happened and it is important to let the people know. How the newspapers talk about it later is another story. For us as a news agency, it is our job to provide information.

*What ethical guidelines do you follow?*

Grief pictures mustn't be degrading. If a woman is taking her clothes off and is half-naked because she obviously has a nervous breakdown, we will not use the picture. It is definitely a strong picture, but this woman – whether Muslim or not – wouldn't want to see herself like that: naked in a newspaper and crying for a dead person. You always discuss it editorially. The same applies to dead bodies. It can be more effective to be subtle and show just a part of the body. A pool of blood with feet standing on it can express more than an open stomach. You want newspapers to use the pictures and they deal with people reading their newspaper on Sunday morning.

We have internal guidelines, but it is also a personal decision and you never take this decision alone. There is always a team behind you. We all have different experiences, different ages and different perspectives. What is shocking in Europe doesn't have to be shocking in the Middle East. Here, they use more gory pictures than in Europe. In my opinion, the audience and my clients have the right to get what is available – but always within the limits of morality.

*Did you ever take grief pictures yourself?*

Yes, I made pictures of grieving Copts a couple of times here in Egypt. The last one was six months ago. There was a wedding in a Coptic church. Five men came and shot at the people. Six or seven died. The next day, there was a mass and it was very emotional. In violent events like this, people want you to cover and the people were keen on letting me work.

When you enter the room, you start observing. Where will the coffins come from? As I am a woman, I prefer being on the women's side. You have to be very quick at assessing the positions and decide what you want to do: My picture is going to be the grieving women, for instance. You must make a choice: Do you move to the first position behind the altar and get crumbled because everybody wants to get the priest with the coffin or do you prefer going to the other side and focus on the women's reaction? At the mass, I was really far away from the coffin and I wasn't even sure if I could keep the focus. Around me, everybody was praying and crying and getting completely hysterical.

*Is there time to consider technical criteria or do you just focus on the motif?*

This comes naturally: I saw the motif of hundred Madonnas standing there and crying. If you are a photographer, you don't have to think about it. You want the clearest picture that is possible. For example, the coffin is coming and you take a photo. A minute later, a guy holds a portrait of Jesus Christ in the air. So, you have the image of Jesus with the people stretching out their hands towards it. The guy is yelling and the women want to jump on the coffin. This is a strong picture.

*Do you believe that pictures of grief can be considered as staged images to a certain degree?*

They can and it happens in long-term conflict areas. But I don't think so often because at the basis, there is grief. Maybe when the grieving person is seeing a photographer, he or she might overdo it a little bit. When you have compassion with people crying over a dead body, they cry again sometimes – with or without a camera. They want to express that they feel really bad. The photographer is just reminding them of what happened: He or she is taking a picture because somebody died.

*What qualities does a good photographer need?*

You have to be very compassionate and be able to understand that you only get what you deserve. If you are not sincere in what you are doing, people can see it. That makes the difference.

*Is there a difference between pictures with Arabic mourners and grieving people from Western countries?*

There is a big difference. If you come to an event – this applies to everywhere in the world – you have a very short time window to go and shoot. You mustn't miss the window. In Western countries,

the access to funerals wouldn't be the same: Not everybody can show up, get into the cemetery and take pictures. There were these people who died after the school shootings in the US. The access was possible, but it was very organized: What is okay to do and what not?

The pictures from Western countries are much cleaner. This is more possible because it will be easier for the photographer to assess the situation and find cleaner frames. We call it a clean frame when there is nothing that is distracting the motif. This is luxury. In Western countries, funerals and similar events are also within a more private context. The victims are maybe not so keen on being photographed while in the Middle East, especially lately, the dead were mostly the result of some violent conflict and the parties want you to take the picture because it is making a statement. It is only in the Middle East that I am seeing more and more people actually want you to come. So, the context is different.

*What type of pictures are typical for Arabic mourners: Expressive or more quiet ones?*

Expressive photos are the easiest ones to take in the Middle East. When you are making pictures of lined up bodies, it is very overwhelming and you don't know where to start. You will be attracted by the people making noise. Then you shoot a lot from all angles. If you are a good photographer, you will hang on a little longer and you will be looking for a quiet moment. In the news, we tend to see more noisy than quiet pictures because wire photographers have to shoot fast, go and send.

*Which pictures would rather get published in Arabic newspapers on the one hand and in Western newspapers on the other?*

Arabic newspapers would definitely use the noisy ones. In foreign newspapers, it would depend on the editorial line: They could publish both. I think, the New York Times would probably use a more personal view, more likely than the typical news pictures.

*I noticed that Arabic newspapers strongly focus on the Arabic region. There are almost no pictures with mourning people from Western countries. In German newspapers, for example, it seems to be more balanced ...*

It depends: Grief in Gaza will have more impact on a country like Germany because of the history of World War II. In general, Israel and Palestine have more appearance in all the Western countries because it is a big deal on an international level. But for the rest of the world it is a question of what is important to the readers locally and to what they are sensitive. You want people to read the newspaper and buy it. All newspapers have a populist side, everywhere. Arab countries maybe tend more to it because there are more conflicts in the Middle East. People in Europe are touched by specific events like a Tsunami. Why? Because half of Europe goes to Thailand. All photographers are asking the same question: Will the people react strongly to it? So, you always look for attention through erasing closeness either emotionally or graphically or in relation to the history.

### **3. Eidesstattliche Versicherung**

#### Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere an Eides Statt durch meine eigene Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Textstellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht und mich auch keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient habe. Diese Versicherung bezieht sich auch auf die in der Arbeit gelieferten Zeichnungen, Skizzen, bildlichen Darstellungen und desgleichen.

Ich versichere, diese Arbeit nicht bereits in einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht zu haben.

München, den 09.01.2020

Natalie Neudert