



# BÖSE BILDER?

Inga Elisabeth Tappe



**Böse Bilder?**

**Dissertationen der  
Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe  
Band 3**

Staatliche Hochschule  
für Gestaltung Karlsruhe 

Lorenzstraße 15

76135 Karlsruhe

<https://www.hfg-karlsruhe.de>

Inga Elisabeth Tappe

# **Böse Bilder?**

**Theorie und Ethik der Gewaltfotografie**

Der hier publizierte Text wurde im März 2018 als Dissertation an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe eingereicht. Die Arbeit daran wurde durch ein Promotionsstipendium der Friedrich-Ebert-Stiftung gefördert.

Inga Tappe studierte Philosophie, Kunstgeschichte, Germanistik und Museumswissenschaft in Tübingen, Dublin, Heidelberg und Paris. Sie ist Lehrerin im Schuldienst des Landes Baden-Württemberg und lehrt am Institut für Philosophie der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-915-6

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.915>

Text © 2021, Inga Elisabeth Tappe

Umschlagabbildung: Fotograf(in): Koll, Russland, Hinrichtung, fotografierende Soldaten, 1941/42, © Bundesarchiv, Bild 101|-287-0872-28A.

ISSN 2626-5192

eISSN 2626-5206

ISBN 978-3-98501-042-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-041-7 (PDF)

## **Danksagung**

Von Herzen danke ich meinem Doktorvater Wolfgang Ullrich für die fachkundige, immer freundliche und vor allem geduldige Betreuung meiner Arbeit; Daniel Hornuff für die Begutachtung und das hilfreiche Feedback; meiner Frau Stefanie Rack für ihre Geduld und Unterstützung; und meinem Freund und Kollegen Florian Zielbauer für seine großartige Hilfe bei der Endredaktion.



<b>Einleitende Bemerkungen</b>	13
<b>Teil I: Bildtheorie des Gewaltfotos</b>	43
<b>1 Bildanimismus und Bildakttheorie im Kontext des Gewaltbilddiskurses</b>	45
1.1 Das Bild als Akt: Kjørup und Bakewell	48
1.2 Das Bild als Handelnder: Mitchell und Bredekamp	59
1.3 Argumente gegen die Auffassung von Bildern als Personen	73
<b>2 Autorschaft, Intention und Interpretation</b>	81
<b>3 Gewaltbilder in realen Handlungszusammenhängen</b>	97
3.1 Bilder als „Täter“	97
3.2 Bilder als Waffen	107
3.3 Kriegsführung mit Bildern und durch Bilder	121
3.4 Ethische Verantwortung der Öffentlichkeit	126
<b>4 „Bildakte“ als Kommunikationsakte:</b>	
<b>Illokutionäre Funktionen</b>	143
4.1 Können Bilder Tatsachenbehauptungen aufstellen?	144
4.1.1 Bild„aussagen“: Das Problemfeld Nomination und Prädikation	147
4.1.2 Bildinhalt, Bildreferent, Bildbedeutung	147
4.1.3 Nomination: Bilder und ihre Referenten	152
4.1.4 Prädikation: Propositionaler Gehalt von Bildern	177
4.1.5 Singuläre und generelle Termini im (bzw. als) Bild	186
4.1.6 Der Spezialfall der symbolischen Bedeutung	190
4.1.7 Zur Wahrheits(wert)fähigkeit von Bild„aussagen“	193
4.2 Können Bilder uns über Gewalttaten „belügen“?	197
4.2.1 Der Gemeinplatz von den gutgläubigen Betrachter*innen und die empirische Rezeptionsforschung	209
4.2.2 Zur Virulenz der Authentizitätsfrage und dem Spezialfall journalistischer Bildkommunikation	225
4.2.3 Zur Wahrheitsfähigkeit von Bildern	235
4.2.4 Augenzeugenschaft und Authentizität	240
4.2.5 Authentizität als Konstruktion	248

4.2.6	Bildgestaltung und Bildmanipulation	262
4.2.7	Inszenierungen in der Fotografie	273
4.2.8	Ebenen des Realitätsbezugs von Fotografien und Formen von Wahrhaftigkeit	285
4.2.9	Fotografie und Fiktionalität	319
4.2.10	Bilder und Erkenntnis: Was sagen nun Bilder über die Wirklichkeit?	336
4.2.11	Ist Sprache aufrichtiger als das Bild?	343
4.2.12	Fazit: Authentizität und Wahrheitsbezug in der Fotografie	350
4.2.13	„Lügende“ Bilder: Fallanalysen	356
4.2.13.1	Prominente „Lügner“	356
4.2.13.2	Tatsächliche Manipulationen und Fälschungen	363
4.2.13.3	Verfälschung durch Zuschnitte und Auslassungen	369
4.2.13.4	Das Sichtbare als relevanter Teil der Realität	371
4.2.13.5	Wirklichkeitserzeugung durch Sichtbarmachung	374
4.2.13.6	Fotofiktion, Fiktionalitätsmarker und Unwahrscheinlichkeitssignale	378
4.2.13.7	Beobachterrollen: In der Schusslinie	382
4.2.13.8	Fotografie als Sichtbarmachung des Banalen und Alltäglichen im Schrecklichen	386
4.2.13.9	Fotografie als Wahrnehmungsnachahmung	388
4.3	„Argumentieren“ Gewaltbilder?	399
4.3.1	Grundsätzliche Probleme der Bildargumentation	402
4.3.2	Zur Bildargumentation im engeren Sinne	417
4.3.2.1	(Wie) Können Bilder Aussagen logisch und argumentativ verknüpfen?	418
4.3.2.2	Ist Bildargumentation von Sprache abhängig?	421
4.3.2.3	Bilder als Teile von Argumenten	426
4.3.3	Zur Bildargumentation im weiteren Sinne: Können Bilder (gute) Gründe sein?	430
4.3.4	Können Bilder wirklich überzeugen?	438
4.3.5	Wie „argumentieren“ Bilder? – Theoretische Überlegungen	451
4.3.6	Wie „argumentieren“ Bilder? – Fallanalysen	457
4.3.6.1	„Argumentation“ durch Mimik und Gestik der dargestellten Personen	464
4.3.6.2	„Argumentation“ durch die Bildkomposition	470

4.3.6.3	„Argumentation“ durch vorgefundene Symbole	483
4.3.6.4	„Argumentation“ durch Bild-Bild-Bezüge	485
4.3.6.5	Bildkritik durch Anti-Bilder und Leerstellen	493
<b>Teil II: Kritik der Gewaltbildkritik</b>		497
<b>1</b>	<b>Mitgefühl und Empathie in der Gewaltbildrezeption</b>	499
1.1	Phänomene des Mitfühlens in der Gewaltbildrezeption: Ein Problemaufriss	500
1.1.1	Kritikpunkt 1: Das Leiden der Anderen bleibt auch im Bild abstrakt	504
1.1.2	Kritikpunkt 2: Die Betrachter*innen können sich des Überfalls auf ihre Emotionen nicht erwehren	505
1.1.3	Kritikpunkt 3: Bilder der Gewalt bedienen Angstlust und Voyeurismus	507
1.1.4	Kritikpunkt 4: Gewaltbilder sind eine Form von Pornografie	508
1.1.5	Kritikpunkt 5: Bildbetrachter*innen beobachten aus der Distanz	511
1.1.6	Kritikpunkt 6: Gräuelpilder lassen ihre Betrachter*innen „abstumpfen“	514
1.1.7	Kritikpunkt 7: Pressefotograf*innen und Medienunternehmen kommerzialisieren das Leid der Opfer	517
1.1.8	Kritikpunkt 8: Bilder erzeugen zu viel (oder die falsche Form von) Mitgefühl	519
1.2	Das Mitleidsempfinden in der Moralphilosophie	520
1.2.1	Levinas und das Antlitz des Anderen	529
1.2.2	Nussbaum: Mitgefühl als Voraussetzung für Moralität	533
1.2.3	Rorty: Mitgefühl und Solidarität	546
1.3.1	Was ist Mitleid? Was unterscheidet Mitleid und Empathie?	554
1.3.2	Definitionen von „Empathie“	568
1.3.3	Abgrenzung der Empathie von verwandten Phänomenen	577
1.3.4	Unterscheidung verschiedener Formen von Empathie	603
1.3.5	„Mirroring“, Simulation, Spiegelneuronen	608
1.3.6	Zum Verhältnis zweier Empathiesysteme	613

1.3.7	Automatizität empathischer Reaktionen	635
1.3.8	Wie wird Empathie gemessen und welche Rolle spielen dabei Bilder?	648
1.3.9	Auf welche Stimuli reagieren wir empathisch oder mitfühlend?	656
1.3.10	Welche Faktoren bestimmen die Ausprägung der empathischen Reaktion?	665
1.3.11	Ist Mitleid bzw. Empathie nützlich?	693
1.3.12	Ist Mitgefühl erlern- bzw. trainierbar durch mediale Vermittlung	708
1.3.13	Bild und Einfühlung – Fallanalysen	720
1.3.13.1	„Einfaches“ Mitleid	720
1.3.13.2	Wenn „einfaches“ Mitleid scheitert: Von der Unmöglichkeit, mit den Toten zu fühlen	728
1.3.13.3	Variationen des Pietà-Motivs	734
<b>2</b>	<b>Humanisierung und Dehumanisierung durch Bilder</b>	<b>739</b>
2.1	Framing, Sichtbarkeit und Menschenwürde	741
2.2	Wie „humanisieren“ Bilder? – Grundsätzliche Probleme	744
2.3	Fallanalysen: Anonymisierung und Individualisierung in der Kriegsfotografie	748
<b>3</b>	<b>Schönheit und Leid: Das Ästhetisierungsproblem</b>	<b>755</b>
<b>4</b>	<b>Der Undarstellbarkeitsdiskurs</b>	<b>761</b>
<b>5</b>	<b>Bilder, Gewalt und Erzählung</b>	<b>787</b>
5.1	Unterscheidungsversuche: Die Text-Bild-Differenz und ihre Bedeutung für die Möglichkeit bildlichen Erzählens	789
5.2	Formen der Bilderzählung	802
5.2.1	Fotoessays, Fotostories, Fotoreportagen	804
5.2.2	Fallanalyse: Erzählung durch Bilder in einer Fotoreportage	808
5.2.3	Fotobücher	817
5.2.4	Fallanalysen: Erzählstrukturen in Fotobüchern	818

<b>Teil III: „Bild-Theorien“ der Gewalt?</b>	839
<b>1 „Metabilder“? – Selbstreflexivität / Selbstreferenz in der Kriegsfotografie</b>	841
1.1 Fallanalysen: Thematisierung der Entstehungsbedingungen	844
1.2 Fallanalysen: Thematisierung der Bildoberfläche	846
1.3 Fallanalysen: Thematisierung des Indexikalitätsaspekts: Das Bild als Spur einer Spur	851
1.4 Fallanalysen: Thematisierung des Rahmens: Binnenrahmen, Ausschnitte, Leerstellen	859
<b>2 Visualisieren, was über Gewalt nur schwer gesagt werden kann</b>	869
2.1 Gewalt als Praxis der Bilderzeugung	869
2.1.1 Fallanalysen: Betrachterfiguren im Bild	870
2.1.2 Perspektivübernahme und Identifikation: Fotografien als „Ich-Erzählung“?	877
2.2 Gewalt als Praxis der Objektivierung und Entmenschlichung	880
2.2.1 Fallanalysen: Objektivierung der Toten als Entwürdigung; entsorgte Körper	884
2.2.2 Fallanalysen: Körper und textile Oberflächen	887
2.2.3 Fallanalysen: Übergänge: Die Auflösung des Körpers	889
2.2.4 Fallanalysen: Landkarten des Schmerzes: Narbenbilder	893
2.2.5 Fallanalysen: Versehrte Körper	895
2.2.6 Fallanalysen: Versehrte Gesichter	897
2.2.7 Fallanalysen: Architektur als Körpermetapher	900
<b>Teil IV: Fazit und Ausblick</b>	905
<b>1 Böse Bilder? – Ein Fazit</b>	907
<b>2 Konsequenzen für den Umgang mit Gewaltbildern im musealen Kontext, in den Medien und im Bildungsbereich</b>	919
2.1 Gewaltbilder in Museen und Gedenkstätten	919
2.2 Gewaltbilder in den Medien	923

2.3	Gewaltbilder im Schulunterricht und anderen Bildungskontexten: Rezeptionskompetenz als Bildungsziel	930
	<b>Literaturverzeichnis</b>	939

## Einleitende Bemerkungen

„Böse Bilder“ – gibt es das? Was hat man sich unter einer Ethik der Fotografie im Allgemeinen und unter einer Ethik der Gewaltfotografie im Besonderen vorzustellen? Diese und ähnliche Fragen stellen sich vielleicht angesichts der Formulierung des Titels der hier vorliegenden Arbeit. Thema und Fragestellung sind also erklärungsbedürftig.

Entwickelt hat sich diese Arbeit ursprünglich aus der Auseinandersetzung mit Formen der Gewaltdarstellung in Computerspielen und deren Bezug zur Geschichte der bildlichen Darstellung von Gewalt in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Weitaus interessanter als historische oder ästhetische Fragen erschienen mir aber bald die Moraldiskurse, die sich um visuelle Repräsentationen von Gewalt entsponnen haben; insbesondere um Darstellungen von Gewalt im engeren Sinn, nämlich von körperlicher Gewalt durch Menschen gegen Menschen im Kontext von Verbrechen, staatlicher Machtausübung und vor allem kriegerischen Konflikten. So verlagerte sich mein Interesse rasch von Fragen des „Wie“ der Verbildlichung von Gewalt hin zu normativen Fragen: Was „darf“ man zeigen, was nicht? Was „darf“ man auf welche Weise, wem und unter welchen Umständen zeigen? Gibt es Bilder, die es nicht geben dürfte, die nicht hätten gemacht werden dürfen, die nicht nur Bilder des Bösen sind, sondern böse Bilder? Und wie sollten die Rezipient\*innen mit solch problematischen Bildern umgehen?

Es stellte sich heraus, dass Versuche zur Beantwortung dieser Fragen aus ganz verschiedenen Perspektiven und vor sehr unterschiedlichen fachlichen wie professionellen Hintergründen unternommen worden sind. So stieß ich auf Texte von Philosoph\*innen, Medienethiker\*innen, Bildwissenschaftler\*innen, Kunsthistoriker\*innen, Literaturwissenschaftler\*innen, Journalist\*innen und Kommunikationswissenschaftler\*innen, Historiker\*innen und Museumskurator\*innen, die sich intensiv und kontrovers mit Fragen der angemessenen Darstellung von Gewalt oder des angemessenen Umgangs mit Gewaltbildern befassen. Trotz (oder vielleicht gerade wegen) der Menge der vorhandenen Texte schien die Diskussion wenig fokussiert; verschiedene Positionen standen mehr oder weniger isoliert nebeneinander, schon dadurch voneinander abgeschieden, dass sie unterschiedlichen Fachdisziplinen entstammten, und es schien daher nötig, sie strukturiert miteinander in Verbindung zu bringen. Aus einem

ursprünglich kunsttheoretischen Projekt wurde so eine Diskursanalyse mit ethisch-philosophischer Fragestellung, die darauf abzielte, eine differenzierte Perspektive auf Gewaltbilder zu entwickeln, die sich einerseits von polemischer Bildkritik und übereilten Zensurforderungen abgrenzt, andererseits aber auch nicht naiv überzogene Hoffnungen bezüglich der aufklärerischen Wirkung von Bildern oder ihrer Fähigkeit, Menschen zu Solidarität, Hilfsbereitschaft oder politischem Engagement zu motivieren, hegt. Damit positioniert sich die vorliegende Arbeit zwischen den beiden Polen extremer Haltungen, zwischen denen sich Gewaltbilddiskurse bewegen: einer Bilder unkritisch bejahenden und einer äußerst bildskeptischen Position.

Diese zuletzt genannte allgemein skeptische Haltung, die in den vergangenen Jahren zu größerem Einfluss gelangt ist, äußert sich unter anderem in der verbreiteten Rede von einer „Bilderflut“, der wir in unseren heutigen Gesellschaften ausgesetzt seien. Die Bilderflut-Rhetorik beschwört eine Überforderung des modernen Individuums durch die Omnipräsenz des Mediums Bild; sie begegnet uns beispielsweise bei Didi-Huberman, der zwar Bilder gegen einen allzu rigorosen Skeptizismus verteidigt, aber beklagt, wir lebten in einer „übersättigten und vom Markt der Bilder beinahe erstickten Welt.“<sup>1</sup> Als Gegenmittel zu diesem vielerorts und schon seit Jahrzehnten beschworenen Überforderungsgefühl hatte Susan Sontag in den Siebzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts noch eine „Ökologie der Bilder“<sup>2</sup> gefordert; am Beginn des neuen Jahrtausends hat sie diesen Gedanken aber bereits aufgegeben: „Eine solche Ökologie der Bilder wird es nicht geben.“<sup>3</sup>

Bilder machen sich in den Augen ihrer Kritiker\*innen nicht nur kraft ihrer schieren Menge und Omnipräsenz einer Überwältigung ihrer Rezipient\*innen schuldig; sie manipulieren diese auch, indem sie sie zu Fehlinterpretationen des Dargestellten und falschen Schlussfolgerungen über reale Ereignisse verleiten. Moderne Bildmedien, so behauptet beispielsweise der Historiker Gerhard Paul, ein ausgewiesener Experte auf dem relativ jungen Forschungsfeld der „Visual History“, leisten nicht so sehr „historische Aufklärung“; vielmehr finde eine „visuelle Überrumpelung“ statt, wenn die Betrachter\*innen durch emotionalisierende Bilder überfallen würden.<sup>4</sup>

---

1 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 15.

2 Sontag, *Über Fotografie*, 166.

3 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 125.

4 Paul, *BilderMacht*, 186.

Während also einerseits die Überforderung, Übersättigung und Überrumpelung vermeintlich wehrloser Betrachter\*innen durch übermächtige Bilder beklagt wird, werden andernorts die bedeutenden sozialen Funktionen von Bildern stark gemacht. Positive Aspekte der Bildkommunikation werden insbesondere in den Medien- und Kommunikationswissenschaften bei aller berechtigten Kritik durchaus klar benannt.

Der Journalist und Medienethiker Stefan Leifert hebt einige der wesentlichen Funktionen der Massenmedien in demokratischen Gesellschaften hervor, darunter betont er besonders die Augenzeugenschaft bei bedeutenden Ereignissen, das Fungieren als soziales Gedächtnis und ein appellatives Potenzial, das die öffentliche Meinung und gesellschaftliche Prozesse beeinflussen kann.<sup>5</sup> Medien erfüllen, so referiert Leifert den aktuellen Theorie- und Forschungsstand, soziale Funktionen (darunter eine Sozialisations- und eine soziale Orientierungsfunktion), politische Funktionen (wie das Eröffnen eines Forums für politische Diskurse), Kritik- und Kontrollfunktionen innerhalb des politischen Systems sowie eine Bildungsfunktion.<sup>6</sup> In all diesen Funktionsbereichen komme Bildern eine gewichtige Rolle zu; dass sie sich durch den medialen Wandel immer mehr verbreiteten, habe dazu geführt, dass

„(...) das Recht der Öffentlichkeit [,] informiert zu werden, immer stärker interpretiert [wird] als das Recht, die Ereignisse und handelnden Personen auch gezeigt zu bekommen. Die Rolle des Augenzeugen weitet sich aus und kommt nicht mehr allein dem Journalisten, sondern allen zu, die Zugang zu Bildmedien und Interesse an bestimmten Ereignissen haben.“<sup>7</sup>

Diese zunehmende Bedeutung des Bildjournalismus schlage sich auch darin nieder, dass beispielsweise in den publizistischen Grundsätzen oder im Funktionsauftrag des deutschen öffentlich-rechtlichen Rundfunks Fotojournalist\*innen „als Chronisten ihrer Zeit betrachtet“ würden, „die Zeugnis ablegen sollen von dem, was sie stellvertretend für eine Öffentlichkeit vor Augen geführt bekommen haben.“<sup>8</sup>

---

5 Leifert, *Bildethik*, 241.

6 Ebd., 242–244.

7 Ebd., 246.

8 Ebd., 248.

Solch hoffnungsvolle Erwartungen an (Bild-)Medien, die sich auf den Bildungswert, ja das aufklärerische Potenzial von (Bild-)Berichterstattung stützen, werden in verschiedenen Selbstverpflichtungserklärungen zum Ausdruck gebracht, in denen u. a. Journalist\*innenverbände und einzelne Medienunternehmen sich Normen und Orientierungswerte setzen. Die National Press Photographers Association, ein US-amerikanischer Berufsverband von Bildjournalisten, beispielsweise postuliert in ihrem Code of Ethics höchst optimistisch:

„Visual journalists operate as trustees of the public. (...) As visual journalists, we have the responsibility to document society and to preserve its history through images. Photographic and video images can reveal great truths, expose wrongdoing and neglect, inspire hope and understanding and connect people around the globe through the language of visual understanding.“<sup>9</sup>

Ähnliche Erwartungen sollte nach Absicht ihrer Gründer die Bildagentur Magnum erfüllen, deren Gründungscharta, wie Susan Sontag feststellt, „in einem ähnlich moralischen Ton, wie er in den Gründungsurkunden anderer internationaler Organisationen und Verbände anklang, die kurz nach dem Krieg entstanden – einen umfassenden moralischen Auftrag für die Fotojournalisten“ formulierte, der darin bestand, diese darauf zu verpflichten, „als Chronisten ihrer Zeit, ob im Krieg oder im Frieden, ohne chauvinistische Vorurteile fair und aufrichtig Zeugnis abzulegen.“<sup>10</sup>

Im Spannungsfeld zwischen derart hohen moralischen Erwartungen, die an die Bildberichterstattung insbesondere in Gewaltkontexten gestellt werden, auf der einen Seite, und scharfer Kritik am Medium Bild bezüglich seiner Eignung gewaltbezogenen Kommunikationszusammenhängen auf der anderen Seite bemühe ich mich also um eine möglichst sachliche und differenzierte Position jenseits beider Lager.

Der vorliegende Text als Resultat meiner Arbeit nimmt darüber hinaus auch insofern eine Vermittlungsrolle ein, als er sich nur schwer einer einzelnen wissenschaftlichen Disziplin oder einem „Fachbereich“ zuordnen lässt, da er

---

9 Code of Ethics der NPPA, abrufbar unter <https://nppa.org/code-ethics> (Stand 31.05.2020).

10 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 43.

medienethische Fragen u. a. mit bild- und kunstwissenschaftlichen Methoden zu klären versucht.

So verwende ich in der Auseinandersetzung mit meinen Bildbeispielen teils typisch kunsthistorische Analysetechniken, obwohl viele der Fotografien, die dabei berücksichtigt werden, nicht so sehr als prototypisch „künstlerische“ Werke, sondern als eine Art „Gebrauchsbilder“ aufgefasst werden, weil sie nicht im Museum oder einer Galerie hängen, sondern ihren Rezipient\*innen in Zeitungen, auf Webseiten und in Sozialen Medien begegnen. Wie Gerd Blum, Jörg Schirra und Klaus Sachs-Hombach bin ich aber der Ansicht, dass sich das Methoden-, Kategorien- und Begriffsrepertoire der klassischen Kunstgeschichte auch mit Gewinn auf „Bilder außerhalb des Feldes der ‚Hochkunst‘“<sup>11</sup> anwenden lässt. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft hat Analysetechniken entwickelt, die insofern Voraussetzung eines „angemessenen Bildverständnisses“<sup>12</sup> sind, als sie dazu beitragen können, Wirkungs- und Ausdrucksweisen auch solcher Bilder zu verstehen, bei denen es sich nicht im strengen Sinne um Kunstwerke handelt.

Die Bildwissenschaft oder Bildtheorie, deren Interessengebiet große Teile dieses Textes wohl noch am zweifelsfreisten zuzuordnen sind, will allerdings, wie die drei genannten Autoren ganz richtig unterscheiden, klären, „was ‚Bildsein‘ im Allgemeinen ausmacht“<sup>13</sup> und „was es *grundsätzlich* bedeutet, mit Bildern (als solchen) umzugehen“;<sup>14</sup> sie soll die „*Fähigkeit*, Bilder verwenden zu können“<sup>15</sup> erklären. Einzelne Bilder werden innerhalb dieser Disziplin nicht um ihrer selbst willen analysiert, sondern herangezogen, um Allgemeines zu verdeutlichen. Kunstgeschichte dagegen ist „Bildwissenschaft“ im Plural<sup>16</sup>, weil sie näher bei den Phänomenen bleibt und sich mit einzelnen Werken auseinandersetzt statt mit dem allgemein Bildlichen.

Der medientheoretisch-philosophische Zugang zu Bildern, den die interdisziplinäre Bildwissenschaft ermöglicht, erwies sich im Verlauf meiner Arbeit deshalb als besonders wichtig, weil sich herausstellte, dass Diskurse über die bildliche Darstellung von Gewalt häufig auf voraussetzungsreichen

---

11 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, *Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft*, 119.

12 Ebd.

13 Ebd., 120.

14 Ebd., 121.

15 Ebd.

16 Ebd.

theoretischen Vorannahmen über Wesen und Wirksamkeit von Bildern bzw. Bildkommunikation basieren, die meist nicht expliziert werden und einer genaueren Überprüfung nicht immer Stand halten. Um Vorurteile und Missverständnisse auszuräumen, entschied ich mich deshalb dazu, mit bildtheoretischen Grundfragen zu beginnen, die in den Kapiteln des Teils I der vorliegenden Arbeit ausführlich behandelt werden.

Dennoch handelt es sich bei dieser Arbeit nicht um eine ausschließlich (oder auch nur primär) bildwissenschaftliche Abhandlung. Im Gegenteil steht als Zielsetzung und Motivation hinter den bildwissenschaftlichen Ausführungen die Klärung philosophisch-ethischer Grundfragen der massenmedialen Bildkommunikation. Die Bildtheorie wird innerhalb meiner Arbeit als eine Art Grundlagenwissenschaft behandelt, auf deren Basis die Klärung konkreter medienethischer Fragen möglich werden soll. Insofern betreibe ich Bildtheorie im Dienste einer normativen Medienethik, bzw. genauer: einer Bildethik.

Das Forschungsfeld der Bildethik ist vergleichsweise jung und gehört als eigener Gegenstandsbereich zur ebenfalls erst innerhalb der vergangenen beiden Jahrzehnte zum Status einer eigenen, anerkannten Bereichsethik herangereiften Medienethik. Es gibt im deutschsprachigen Raum meines Wissens bislang nur eine einzige monografische Buchpublikation, die sich umfassend mit der Bildethik befasst. Dabei handelt es sich um Stefan Leiferts Dissertation „Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien“<sup>17</sup>, die hier entsprechend oft und ausführlich herangezogen werden wird.

Medienethik, und damit auch die Bildethik, ist eine normbegründende angewandte Ethik. Sie fungiert zugleich als praktische Berufsethik für Journalist\*innen und andere Medienschaffende wie auch als Teilbereich der philosophischen Ethik und der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Forschung. Im Vergleich mit anderen Bereichsethiken, wie beispielsweise der Technik-, Bio-, Medizin- oder Wirtschaftsethik, aber auch nicht-bildbezogenen Bereichen der Medienethik fällt negativ auf, dass, wie Leifert hervorhebt, die „Reflexion über den ethisch richtigen Umgang mit Bildern weit (...) zurückliegt“<sup>18</sup> und ein „Rückstand des bildethischen Diskurses gegenüber der medienethischen Reflexion über andere journalistische Genres“<sup>19</sup> festzustellen

---

17 Leifert, *Bildethik*.

18 Ebd., 10.

19 Ebd., 164.

ist. Im Fokus ethischer Auseinandersetzungen stehe noch immer insbesondere der Printjournalismus, der sich wesentlich im Medium Text ausdrückt.

Zu den Gründen, die Leifert für die von ihm beobachtete „Vernachlässigung von Bildern in der medienethischen Reflexion“ anführt, zählt darüber hinaus, dass eine gewisse „Parallele zwischen bildtheoretischem und bildethischem Diskurs“<sup>20</sup> bestehe. Wie Leifert richtig feststellt, „liegt die wissenschaftliche Reflexion über das Bild weit hinter dem Diskurs über die Sprache zurück.“<sup>21</sup> Angesichts dieses noch immer bestehenden Ungleichgewichts verfolge ich hier das Ziel, Bilder, wie es Georges Didi-Huberman fordert, „mit der gleichen theoretischen Strenge [zu] behandeln, die wir, wenn auch mit weniger Mühe (...), bereits auf die Sprache anwenden.“<sup>22</sup> Dies setzt meiner Ansicht nach voraus, dass Bilder auch auf verschiedenen Analyseebenen, nämlich hinsichtlich ihrer Semantik, ihrer „Syntax“<sup>23</sup> und ihrer Pragmatik, untersucht werden.

Bildethik wird von Leifert primär im Bereich der Pragmatik verortet, während „syntaktische“ und semantische Fragen ihm von weniger großer Bedeutung für normative Diskurse über Bilder zu sein scheinen. Diese Zuordnung ist vollkommen nachvollziehbar, da die Ethik sich per definitionem mit dem Handeln befasst. Bildethik wäre demnach die philosophische Subdisziplin, die sich dem Bildhandeln bzw. der Bildpragmatik widmet:

„Erst der Umgang mit Bildern in der Praxis zwischenmenschlicher Kommunikation wirft Fragen nach dem richtigen Handeln mit Bildern auf, was im Folgenden mit dem Begriff ‚Bildethik‘ bezeichnet werden soll. (...). Dadurch, dass Bilder in der Praxis zu Handlungsobjekten werden, werden sie in normative Kontexte eingebunden.“<sup>24</sup>

Auch ich fasse die pragmatische Dimension von Bildern als Grund und Bezugspunkt ihrer ethischen Relevanz auf. Was meine Herangehensweise aber von der Leiferts unterscheidet, ist meine stärkere Fokussierung auf jene

---

20 Ebd., 165.

21 Ebd.

22 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 46.

23 Der Ausdruck „Syntax“ steht hier in Anführungszeichen, weil der Begriff zur Beschreibung von Strukturen sprachlicher Äußerungen entwickelt wurde und auf die Strukturen von Bildern, Bildgruppen oder Bildserien nur bedingt anwendbar ist, ein entsprechender bildspezifischer Begriff aber nicht existiert bzw. mir nicht bekannt ist.

24 Leifert, *Bildethik*, 148.

semantischen Fragen, die wir beantworten müssen, um zu klären, wie es überhaupt sein kann, dass man mit Bildern handeln kann – und dass man mit ihnen auf eine Weise handeln kann, über die normative Diskurse geführt werden können. Wenn bestimmte Weisen der Bildproduktion, der Bildverwendung oder der Bildrezeption Gegenstand ethischer Problemstellungen sein können, dann muss ihre Problematik eng damit zusammenhängen, wie die fraglichen Bilder beschaffen sind, wie sie wirken, wie und was sie kommunizieren können. Offenbar kann man mit Bildern handeln; man kann aber nicht jede beliebige Handlung mit jedem beliebigen Bild durchführen. Jedes Bild, so meine ich, verfügt über ein sehr breites und flexibles, aber nichtsdestoweniger begrenztes Repertoire möglicher Bedeutungen, die ihm in unterschiedlichen Kontexten sinnvollerweise zugeschrieben werden können. Wenn es möglich ist, mit einem Bild Gewalt zu legitimieren oder zu bagatellisieren, zu glorifizieren, zu kritisieren etc., oder eventuell sogar mittels eines Bildes einen Gewaltakt zu vollziehen, dann müssen diese im konkreten Fall jeweils möglichen Handlungsweisen im Bedeutungsspektrum des Bildes gewissermaßen angelegt sein. Ein Bild muss sich seiner Gestalt nach dazu eignen, in einem bestimmten Kontext eine bestimmte Lesart und Verwendungsweise zu ermöglichen, sonst kann auch nicht auf die intendierte Weise damit gehandelt werden. Es ist also für die Bildpragmatik nicht uninteressant, wie Bilder beschaffen sind. Die ästhetische Form des Bildes determiniert sein Spektrum potenzieller Bedeutungen und damit seine Verwendbarkeit in Handlungskontexten. Bildästhetik, Bildsemantik und Bildpragmatik sind dementsprechend nicht als voneinander gänzlich unabhängige Untersuchungsbereiche denkbar, sondern notwendig miteinander verknüpft. Wenn man so will, baut die Bildpragmatik auf bildsemantischen Grundvoraussetzungen auf.

Ein weiterer Unterschied zwischen Leiferts Ansatz und meinem betrifft den Bildbegriff beziehungsweise die Perspektive auf Bilder, von der die Betrachtungen ausgehen. Leiferts Herangehensweise ist eine dezidiert phänomenologische, da es ihm wichtig ist, auch „asemantische Bildformen“<sup>25</sup> berücksichtigen zu können. Mir jedoch erscheint fraglich, inwiefern vollkommen asemantische, also nicht in Aussagen zu „übersetzende“ Aspekte von Bildern überhaupt ethisch relevant sein können. Das können sie vermutlich höchstens, indem sie affektiv auf die Betrachter\*innen einwirken, durch den Einfluss auf

---

25 Ebd., 11.

deren Stimmungen und Emotionen deren Haltung zu im Bild Dargestelltem oder dort Angedeutetem, zu mit dem Bild assoziierten Personen, Ereignissen oder Zusammenhängen beeinflussen. Die Auffassung von Bildern, von der ich ausgehe, ist daher stärker an Ansätzen orientiert, die sich mit Zeichenfunktion und Semantik der Bilder befassen.

Weil sich eine Bildethik sich unter anderem mit solchen Fragen auseinandersetzen muss, wird deutlich, dass sie innerhalb des breiteren Feldes der Medienethik eine wichtige eigene Subdisziplin darstellt, die teils von anderen Voraussetzungen auszugehen hat als beispielsweise eine stärker auf Texte, interaktive oder audiovisuelle Medien ausgerichtete Medienethik. Die Notwendigkeit einer Bildethik als spezialisierter Teildisziplin der Medienethik folgt für Leifert aber auch daraus, dass „in der Bildethik Prinzipien (z. B. Wahrheit und Menschenwürde) wirksam sind, die auch anderen Handlungsfeldern zugrunde liegen, die aber mit spezifischen Begrifflichkeiten (Augenzeugenschaft, Authentizität, soziales Gedächtnis) auf den Bereich journalistischer Bilder übertragen werden“.<sup>26</sup>

Solchen Erwägungen ist auch geschuldet, dass ich mich dafür entschieden habe, in dieser Arbeit ausschließlich stillstehende Bilder zu berücksichtigen und nicht beispielsweise auch Video- und Filmaufnahmen, Computerspiele oder multimediale Produkte, die durch das in ihnen realisierte Zusammenwirken visueller Elemente mit anderen Faktoren (Ton, Sprache, Text, Eigenaktivität der Rezipient\*innen etc.) den Blick auf das Bildspezifische der Gewaltbildproblematik verstellen würden. Zudem erschien eine weitere Fokussierung auf eine bestimmte Art von Bildern – nämlich Fotografien – und innerhalb dieser Gattung auf eine spezifische Klasse – nämlich Pressefotografien – sinnvoll. Andere Bildgattungen werden jedoch immer dort zum Vergleich herangezogen, wo dies hilfreich erschien, um Thesen über generelle Kommunikations- und Wirkungsmöglichkeiten von Bildern plausibel zu machen.

Ungeachtet der Besonderheiten bildethischer gegenüber anderen medienethischen Fragestellungen muss jede Auseinandersetzung mit medialer Kommunikation, die einen normativen Anspruch bzw. ein ethisches Interesse verfolgt, sich wichtigen metaethischen Fragen stellen: Wie lassen sich normative Ansprüche an Medien, Medienschaffende oder Medienrezipient\*innen rational begründen?

---

26 Ebd., 152–153.

Die philosophische Ethik hat im Wesentlichen zwei große konkurrierende Begründungssysteme hervorgebracht, die für die Fundierung einer Medienethik in Frage kommen: teleologische, also an den Folgen menschlichen Handelns orientierte Modelle zur Begründung normativer Urteile einerseits, und Ansätze, die sich statt auf die Folgen des Handelns auf die Absichten der Handelnden oder die Prinzipien, denen diese folgen, beziehen, andererseits.

Der Unterschied zwischen diesen beiden entgegengesetzten Herangehensweisen besteht in ihrer Anwendung auf medienethische Probleme darin, dass eine teleologische Medienethik primär nach *Medienwirkungen* und den praktischen Folgen der Publikation bestimmter Bilder, Texte etc. in bestimmten Kontexten für alle davon direkt oder indirekt betroffenen Menschen und die Gesellschaft als Ganze fragen muss, während im Gegensatz dazu eine Medienethik, die vor allem Handlungsabsichten und Handlungsprinzipien im Blick hat, beispielsweise eine aus guten Gründen und in guter Absicht erfolgte Publikation eines problematischen Inhaltes selbst dann gutheißen kann, wenn sie schädliche Auswirkungen für Einzelne hat oder gesellschaftliche Entwicklungen negativ beeinflusst.

Ein großes grundsätzliches Problem für Ansätze, die Absichten und Handlungsprinzipien von Akteuren zum Maßstab der Beurteilung von deren Handlungen machen, wirft, wie Leifert richtig feststellt, die „Identifizierung der Handlungs- und Verantwortungsträger“<sup>27</sup> auf. Auf dem Feld der medialen Kommunikation tritt dieses Problem mit besonderer Schärfe zutage, da Kommunikation hier durch komplexe arbeitsteilige Prozesse vonstattengeht. Unüberschaubar viele Akteure sind an Produktion, Weiterverbreitung, Modifikation und Rekontextualisierung von Bildern oder Texten beteiligt, während diese durch verschiedene Verwendungskontexte sozusagen hindurch „wandern“. Medienethik ist also Produzent\*innenethik, Ethik der Institutionen, Verwender\*innen\*innenethik zugleich.

Teleologische Ethiken, zu denen die diversen Formen des Utilitarismus zählen, haben hingegen grundsätzlich mit dem Problem der Folgenabschätzung und Folgenabwägung zu kämpfen: Akteure müssen, wenn sie ihr Handeln an dem Ziel des größtmöglichen Nutzens für alle Betroffenen ausrichten wollen, die Folgen ihres Tuns möglichst weitgehend abschätzen können, und zwar nicht nur seine hauptsächlich intendierten Folgen, sondern auch alle Nebenfolgen,

---

27 Ebd., 155.

alle sich indirekt aus den Primärfolgen wiederum ergebenden Sekundäreffekte usw., und sämtliche dabei erkannten Konsequenzen müssen schließlich sorgfältig gegeneinander abgewogen werden. Dabei kann unter Umständen auch die Problematik auftreten, dass eine Publikation oder Bildverwendung zwar für eine Handvoll konkret betroffener Menschen negative Folgen hat, im gesamtgesellschaftlichen Kontext betrachtet jedoch nützlich ist; oder dass sie andersherum im konkreten Fall keinem Individuum direkt zu schaden scheint, aber eine Regel verletzt, deren Geltung zum Wohle der Allgemeinheit unbedingt aufrechterhalten werden sollte.<sup>28</sup>

Es ist offensichtlich, dass die Komplexität der realen Zusammenhänge, in denen Menschen handeln, es unmöglich macht, all diese potenziellen Effekte zu überschauen. Philosophische Positionen, die teleologische Moralbegründungen ablehnen, beziehen sich in ihrer Kritik meist auf diese Unmöglichkeit einer vollständigen Erfassung der Handlungsfolgen. Diese sind „auch im Medienhandeln nicht einfach zu bestimmen,“ so stellt Leifert richtig fest – schon allein deshalb, weil „Begriffe wie ‚Handlung‘, ‚Kausalität‘ oder ‚Folge‘ näherer Definitionen bedürfen“ und zudem eine „Schwierigkeit“ besteht, „genau zu bestimmen, was unter einer Wirkung verstanden werden soll.“<sup>29</sup>

Dennoch hält die Medienethik weitgehend an der Idee fest, dass man zumindest für den Teil der Folgen seiner Handlungen, den man hat voraussehen können, die Verantwortung trägt. Verantwortung ist, so Leifert, eine „ethische Schlüsselkategorie“<sup>30</sup> der Medienethik – sie stellt einen „pragmatische[n] Weg der Begründung“<sup>31</sup> dar, der konsensfähig ist.

Die Orientierung an Verantwortung als Leitbegriff überbrückt teilweise Differenzen zwischen deontologischen und teleologischen Denkweisen. Einerseits impliziert Verantwortung eine Verpflichtung der Handelnden zum klugen Handeln. Klugheit ist, wie Leifert richtig darlegt, „im Gegensatz zur Gesinnungsethik weniger auf die Verfolgung des Guten aus Prinzip und um jeden Preis

---

28 In einem solchen Fall ist es möglich, sich der Argumentationsweise des sogenannten Regelutilitarismus zu bedienen: Wenn die grundsätzliche Geltung der Regel mehr positive als negative Folgen für die Allgemeinheit hat, muss dieser Regel auch dann entsprochen werden, wenn sie im Einzelfall negative Folgen verursacht. Diese Denkweise findet sich bisweilen in der Spruchpraxis des Deutschen Presserats manifestiert, wenn dieser bei der Beurteilung von Beschwerdefällen gestützt auf die „Glaubwürdigkeit von Berichterstattung“ (Leifert, *Bildethik*, 251) argumentiert, die auch dann nicht kompromittiert werden dürfe, wenn im Einzelfall die verfälschende Manipulation eines Bildes positiv zu bewertende unmittelbare Auswirkungen hätte.

29 Leifert, *Bildethik*, 269.

30 Ebd., 154.

31 Ebd.

gerichtet ist, sondern auf die Verbesserung der komplexen Wirklichkeit im Rahmen menschlicher, ökonomischer und technischer Möglichkeiten<sup>32</sup> – und damit letztlich ein teleologisch ausgerichtetes Vermögen. Andererseits geht es, wenn Akteuren Verantwortung zugeschrieben wird, „auch um das Kantische Sich-in-die-Pflicht-genommen-Sehen, worauf der Verantwortungsbegriff mit seinem zuschreibenden Charakter deutlich hinweist.“<sup>33</sup>

Medienethik tritt also aus guten Gründen heute vor allem als Verantwortungsethik auf<sup>34</sup> – ein Begriff, der wesentlich auf Max Weber zurückgeht<sup>35</sup> und einen dritten Weg jenseits der beschriebenen Dichotomie aus teleologischen und gesinnungsethischen Ansätzen weist. Als Verantwortungsethik nimmt die gegenwärtige Medienethik sowohl das Agieren von Kollektiven als auch und insbesondere den einzelnen Akteur in den Blick. Sie wird also auf mehreren Ebenen aktiv, die bei verschiedenen Autor\*innen unterschiedlich abgegrenzt und benannt werden.

Während der Kommunikationswissenschaftler und Medienethiker Rüdiger Funiok von vier „klassischen Unterbereiche[n] von Medienethik“ ausgeht, nämlich der „demokratische[n] Funktion der Medien“ sowie „Ethos der Medienschaffenden, Ethik der Medienunternehmen [und] Publikumsethik“,<sup>36</sup> unterscheidet Leifert drei Ebenen, auf denen Verantwortung zugeschrieben werden kann: Einerseits ist jeder einzelne Akteur durch sein eigenes Gewissen verpflichtet. Auf der Ebene agierender Institutionen wie beispielsweise der Medienunternehmen kann es ebenfalls so etwas wie ein institutionelles Gewissen, eine Art „ethische Sensibilität“ geben; dies zeigt sich tatsächlich darin, dass manche Unternehmen sich mit eigenen Kodizes auf Grundnormen verpflichten. Und schließlich kommt auch der Öffentlichkeit Verantwortung zu, da sie „die Arbeit der Medienschaffenden kritisch begleitet und moralische Standards einfordert.“<sup>37</sup> Entsprechend unterscheidet Leifert drei „Theorierichtungen“ der Medienethik: erstens journalistische Individualethiken, die die „ethische Kompetenz des einzelnen Journalisten bzw. Medienschaffenden“ in den Vordergrund stellen;<sup>38</sup> zweitens Ethiken „des Mediensystems“, bei denen auch die

---

32 Ebd., 154–155.

33 Ebd., 155.

34 Dazu ausführlich: Funiok, *Verantwortung*.

35 Weber, *Politik als Beruf*.

36 Funiok, *Verantwortung*, 74.

37 Leifert, *Bildethik*, 156.

38 Ebd.

Rolle der verschiedenen am Herstellungs- und Verbreitungsprozess beteiligten Instanzen in den Blick genommen wird<sup>39</sup> und die natürlich vor dem Problem stehen, dass „[i]ndividuelles Handeln (...) grundsätzlich wesentlich einfacher abzugrenzen und zuzuweisen [ist] als kooperatives Handeln“<sup>40</sup>; und drittens Rezipient\*innen- sowie Publikumsethiken. In diesen wird „die Stärke eines mündigen Publikums betont“ und Ziel der Ansätze ist es meist, zu einem kritischen und bewussten Mediennutzungsverhalten zu motivieren.<sup>41</sup>

Wie also positioniert sich diese Arbeit innerhalb des eben dargestellten Forschungsfeldes? Verfolgt sie Bildethik in Form einer Professionsethik für Bildjournalist\*innen, Museumskurator\*innen und andere, die beruflich mit Greuelbildern zu tun haben; in Form einer kritischen Analyse des Umgangs mit Gewaltbildern im Mediensystem; oder als Publikums- und Rezipient\*innenethik, die nach dem richtigen Umgang mit Gewaltbildern auf Seiten der Betrachter\*innen fragt? Auch hier fällt die Antwort kompliziert aus: weder das Eine noch das Andere, und ansatzweise sowohl als auch. Vor allem aber sollen hier die Bilder selbst in den Blick genommen werden. Es wird die Frage gestellt, ob Bilder der Gewalt selbst Verantwortung tragen, ob sie verantwortlich zu machen sind für das, was sie bewirken oder was mit ihnen getan werden kann; ob die Fotografie das „richtige“, also das angemessene Medium dafür ist, über Gewalttaten zu berichten; was Bildzeugnisse des Grauens bei ihren Betrachter\*innen bewirken, wie sie moralische Überzeugungen, Haltungen und Handlungsmotivationen beeinflussen können; was sie zeigen und verständlich machen können und was hinter ihnen für immer unsichtbar und unverständlich bleiben muss. Im Zusammenhang dieser Fragen ist auch der von verschiedenen Autor\*innen immer wieder beschworene Vergleich des Mediums Bild mit Sprache, Text und Erzählung von großer Relevanz, dem ein eigenes Kapitel gewidmet ist (II.5). Und erst auf der Grundlage einer Beantwortung dieser Fragen lassen sich sinnvoll Aussagen darüber machen, wer bei der Bildproduktion, bei der Bildverwendung in verschiedenen Kommunikationskontexten und bei der Betrachtung von Bildern in welcher Form und zu was Verantwortung trägt.

Damit leistet diese Arbeit in gewisser Weise Grundlagenforschung für eine angewandte Bildethik, die, wie Leifert es formuliert, idealerweise als „innere

---

39 Ebd.

40 Ebd., 157.

41 Ebd., 159.

Steuerungsressource<sup>42</sup> für die Rechtspraxis und die journalistische Selbstkontrolle wirksam werden soll.

Medienethik ist nämlich zweierlei: sowohl wissenschaftliche und philosophische Disziplin als auch normative Praxis der Regulation von medialer Kommunikation, eine „interne Steuerungsressource“<sup>43</sup> der Presse, deren Organe unter anderem Einrichtungen organisierter Selbstkontrolle wie nationale Presseräte sind. Letztere fungieren als eine Art „[ö]ffentliches (...) Gewissen“ und werden durch einen „öffentlichen Legitimationsdruck“ ihrerseits kontrolliert. Sie richten Beschwerdeausschüsse ein, denen jedes Mitglied der Öffentlichkeit Publikationen jeder Form und jedes Genres melden kann, die seinen moralischen Intuitionen widersprechen oder die es als in irgendeiner Form grenzüberschreitend erachtet. Diese werden von den Ausschüssen überprüft, die sich dabei an Grundsätzen orientieren, die in den Pressekodizes formuliert sind.

Die Menge solcher und ähnlicher normsetzender Absichts- und Selbstverpflichtungserklärungen ist international fast unüberschaubar groß.<sup>44</sup> Im deutschsprachigen Raum sind hier insbesondere der Codex des Deutschen Presserates<sup>45</sup> sowie der des entsprechenden österreichischen<sup>46</sup> und der des entsprechenden schweizerischen<sup>47</sup> Gremiums zu nennen; auf Inhalte dieser Erklärungen wird in dieser Arbeit wiederholt eingegangen werden.

Es reicht aber, wie Leifert zurecht zu bedenken gibt, nicht, öffentliche Bildverwendungen nur juristisch zu regeln, denn Recht ist bloß reaktiv, Ethik allerdings prospektiv orientiert.<sup>48</sup> Eine angewandte, theoretisch fundierte philosophische Ethik der Bildkommunikation kann begründete Normen und Leitwerte herausarbeiten, die der Gesetzgebung, der Rechtsprechung und den Organen der publizistischen Selbstkontrolle zur Orientierung dienen können. Nur eine tiefere ethisch-philosophische Auseinandersetzung mit den Problemen des

---

42 Ebd., 153.

43 Ebd., 163.

44 Einen groben Überblick ermöglicht beispielsweise die Datenbank der Accountable Journalism Site, zuletzt aufgerufen am 31.05.2020, <https://accountablejournalism.org/ethics-codes>.

45 Deutscher Presserat, *Pressekodex. Ethische Standards für den Journalismus*, abrufbar unter <https://www.presserat.de/pressekodex.html> (Stand 31.05.2020).

46 Österreichischer Presserat, Grundsätze für die publizistische Arbeit (Ehrenkodex für die österreichische Presse), abrufbar unter [https://www.presserat.at/show\\_content.php?hid=2](https://www.presserat.at/show_content.php?hid=2) (Stand 31.05.2020).

47 Schweizer Presserat, *Journalistenkodex*, Online-Ressource, abrufbar unter <https://presserat.ch/journalistenkodex/erklaerung/> (Stand 31.05.2020).

48 Leifert, Bildethik, 153.

öffentlichen Bildgebrauchs kann Zielsetzungen begründen, zu deren Umsetzung Recht und Kontrollgremien die geeigneten Mittel finden müssen.

Ein genauerer Blick auf die Vorgaben, die der Kodex des Deutschen Presserats für den Bildjournalismus macht und die insbesondere auch für den Kontext der Berichterstattung über Gewalt von Bedeutung sind, lässt deutlich werden, weshalb eine derartige Normensammlung einer eingehenden ethisch-philosophischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Gewaltdarstellung zu ihrer Ergänzung dringend bedarf.

Bemerkenswerterweise umfasst die Erklärung keine eigene Ziffer, die sich explizit und gesondert der Bildberichterstattung und den für sie geltenden Grundsätzen widmet. Bilder, so bemerkt Leifert dazu, würden dort vielmehr „als Anhängsel oder Ergänzungen der Texte verstanden“ und ihnen werde dementsprechend „als eigenständiges Genre keine große Aufmerksamkeit gewidmet“. <sup>49</sup> Zwar werde in einzelnen Passagen der Verpflichtungserklärung auch auf Bilder Bezug genommen, aber eben nur vereinzelt. Insgesamt, so Leiferts Fazit, sei man „darauf angewiesen, die primär für die Textformen des Zeitungsjournalismus formulierten Grundsätze auf das Bild zu übertragen.“ <sup>50</sup>

Werden Fotos aus Pressemedien vom Presserat beanstandet, so werden zur Begründung von Beschwerden und Entscheidungen, wie Leifert <sup>51</sup> zusammenfassend feststellt, in der Regel die Ziffern 1 (Menschenwürde und Wahrhaftigkeit), 2 (Sorgfaltspflicht), 8 (Persönlichkeitsrecht) sowie 11 (Grenzen der Sensationsberichterstattung) des Kodex herangezogen. All diese Ziffern sind im Gewaltbildkontext relevant.

Als zwei „ethische Grundprinzipien“, unter die sich diese vier zentralen Ziffern subsumieren lassen, nennt Leifert einerseits die Wahrheit (bzw. Objektivität) der Berichterstattung und andererseits der Schutz der Menschenwürde. <sup>52</sup> Ausgerechnet Wahrheit und Menschenwürde also – zwei Begriffe, die unklarer, voraussetzungsreicher und diskussionsbedürftiger nicht sein könnten und die jeder für sich im Zentrum von zahlreichen seit Jahrhunderten geführten philosophischen Kontroversen stehen – sind also die Konzepte, auf die die Organe der deutschen Medienselbstkontrolle sich beziehen. Bereits hier sollte vollkommen deutlich geworden sein, weshalb eine vertiefte philosophische

---

49 Ebd., 166.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd., 166.

Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Grundsätze des Pressekodex weiterhin Not tut.

Der Grundsatz der Achtung der Menschenwürde, so bemüht sich Leifert zu spezifizieren, gebiete, auf jede Art der Berichterstattung zu verzichten, die als „unangemessen sensationell“ einzustufen wäre. Wann eine Darstellung als „unangemessen sensationell“ aufgefasst werden müsse, präzisiert nach Einschätzung Leiferts Richtlinie 1 der Ziffer 11 des Kodex, die verbiete, Menschen „zum Objekt, zu einem bloßen Mittel“ herabzuwürdigen.<sup>53</sup> Doch damit ist noch lange nicht geklärt, was das obskure Gebot der Achtung der Menschenwürde nun konkret fordert; ganz im Gegenteil wird dieses Gebot durch die Einführung eines weiteren erklärungsbedürftigen Konzepts, nämlich dem der Objektivierung und Instrumentalisierung von Personen, eher weiter verunklärt als spezifiziert. Wir müssen uns anscheinend nicht nur fragen, was unter Menschenwürde zu verstehen ist und was diese ausmacht, sondern auch, was Instrumentalisierung ausmacht und in welchem Verhältnis diese zur Menschenwürde steht – und, vor dem Hintergrund unserer Fragestellung, vor allem: Wann und wie objektivieren und instrumentalisieren Gewaltbilder die auf ihnen dargestellten Menschen? Hat eine bildliche Darstellung eines Gewaltopfers etwa immer dann schon als Instrumentalisierung zu gelten, wenn, wie Leifert es beschreibt, „nicht mehr ein Ereignis als Ganzes im Mittelpunkt der Berichterstattung steht und mit Bildern illustriert wird, sondern das Leiden oder Sterben eines Menschen aus dem Kontext isoliert und für sich dargestellt wird“?<sup>54</sup> Oder kommt es darüber hinaus auf die Art und Weise an, wie die Person dargestellt ist? Können Bilder auch das Gegenteil leisten, also Menschen als Menschen sichtbar machen und ihnen ihre Würde damit zurückgeben statt sie ihnen zu nehmen? Diesen Fragen gehe ich ausführlich in Teil II dieser Arbeit nach.

Weiter legt Richtlinie 11.1. fest, dass nicht „über einen sterbenden oder körperlich oder seelisch leidenden Menschen in einer über das öffentliche Interesse und das Informationsinteresse der Leser hinausgehenden Art und Weise berichtet“ werden darf. Richtlinie 11.2. verlangt, die Presse solle „[b]ei der Berichterstattung über Gewalttaten, auch angedrohte, (...) das Informationsinteresse der Öffentlichkeit gegen die Interessen der Opfer und Betroffenen

---

53 Deutscher Presserat, Pressekodex. *Ethische Standards für den Journalismus*, Online-Ressource, zuletzt aufgerufen am 31.05.2020, <https://www.presserat.de/pressekodex.html>.

54 Leifert, *Bildethik*, 218.

sorgsam [abwägen]“.<sup>55</sup> Der „Wert von Bildern in gesellschaftlicher Perspektive“ kann nämlich rechtfertigen, negative Folgen in Kauf zu nehmen, die für die abgebildeten Personen aus einer Publikation resultieren können.<sup>56</sup> Wie schwierig solche Abwägungen sein können, zeigt deutlich das Beispiel der bekannten Aufnahmen sich aus den Türmen stürzender Opfer des 11. September. Die Veröffentlichung dieser Fotos in deutschen Zeitungen wurde von den Verantwortlichen dem Presserat gegenüber damit begründet, dass diese Bilder helfen, das Grauen zum Ausdruck zu bringen, das ansonsten schwer vorstellbar sei, und das menschliche Leiden in den Vordergrund zu stellen, damit nicht der Eindruck dominiere, es sei nur ein symbolisches Ziel, nämlich ein Gebäude, getroffen worden. Hierin kommt die unter weniger bildkritisch eingestellten Zeitgenoss\*innen weit verbreitete Hoffnung zum Ausdruck, dass Bilder erstens ein probates Mittel gegen die Undarstellbarkeit und Unvorstellbarkeit des Fürchterlichen sein könnten und dass sie zweitens in der Lage seien, das Menschliche an sich sichtbar zu machen. Auch mit diesen an Bilder herangebrachten Erwartungen, ihrer Berechtigung, aber auch den gegen sie zurecht vorgebrachten Einwänden setze ich mich in den Kapiteln von Teil II umfassend auseinander.

Richtlinie 11.3. schließlich fordert „Respekt vor dem Leid von Opfern und den Gefühlen von Angehörigen“ von „Unglücksfällen“ aller Art ein und erklärt: „Die vom Unglück Betroffenen dürfen grundsätzlich durch die Darstellung nicht ein zweites Mal zu Opfern werden.“<sup>57</sup> Es scheint plausibel, davon auszugehen, dass hiermit auch all diejenigen gemeint sind, deren Unglück durch an ihnen oder ihren Angehörigen verübte Gewalt verursacht wurde. Was aber kann damit gemeint sein, dass jemand durch seine Darstellung als Opfer einer Gewalttat „ein zweites Mal“ zum Opfer wird? Eine derartige Formulierung unterstellt, dass ein Bild in einem hinreichend ähnlichen Sinne wie ein menschlicher Gewalttäter in der Lage ist, einen Gewaltakt auszuführen. Sie stellt das Bild, einen unbelebten Gegenstand, als Täter dar. Den Schwierigkeiten, die sich aus einer solchen Auffassung von Bildern als Akteuren ergeben, gehe ich gleich in den ersten Kapiteln von Teil I auf den Grund.

---

55 Deutscher Presserat, Pressekodex. *Ethische Standards für den Journalismus*, abrufbar unter <https://www.presserat.de/pressekodex.html> (Stand 31.05.2020).

56 Leifert, *Bildethik*, 263.

57 Deutscher Presserat, Pressekodex. *Ethische Standards für den Journalismus*, abrufbar unter <https://www.presserat.de/pressekodex.html> (Stand 31.05.2020).

Besonders problematisch stellen sich in der Praxis des Presserats Fälle der Darstellung von Gewalt- oder Unglücksopfern dar, die zu Tode gekommen sind und sich gegen ihre Abbildung nicht mehr wehren können. Moralische Verpflichtungen zum Schutz dieser Menschen vor einer öffentlichen Abbildung ihrer Überreste werden aus Persönlichkeitsrechten der noch lebenden Person hergeleitet. Weshalb aber sollte es bei der Abbildung von Toten überhaupt um Persönlichkeitsrechte gehen? Rein juristisch erlischt, wie Leifert<sup>58</sup> richtig bemerkt, das Persönlichkeitsrecht mit dem Tod der Person. Zwar ist, wie Leifert weiter feststellt, die Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener ebenfalls theoretisch strafbar; zudem haben überlebende Angehörige natürlich zu achtende Persönlichkeitsrechte. Unabhängig von juristischen Fragen bleibt diese Problematik aus philosophischer Sicht aber schwer aufzulösen.

In der Spruchpraxis des Presserats hat dies zur Folge, dass in Fällen der bildlichen Darstellung Sterbender, Verletzter und Toter häufig die Problematik der Identifizierbarkeit von Opfern im Zentrum steht. Opfer und insbesondere Leichen dürfen demnach eher gezeigt werden, wenn die betreffende Person nicht zu erkennen ist bzw. nicht im begleitenden Text namentlich identifiziert wird.<sup>59</sup>

In einem von Leifert ausführlich behandelten Beschwerdefall zur Berichterstattung des „Stern“ über den Absturz einer Concorde im Jahr 2000 ging es beispielsweise um Porträtfotografien einiger bei dem Unfall zu Tode Gekommener, die neben einem Bild von Bergungsarbeiten am Unglücksort abgedruckt wurden, auf welchem verkohlte Leichname zu sehen waren. Gerügt wurde in diesem Fall vom Presserat, dass Namen und Porträtfotos der Opfer hier veröffentlicht wurden, obwohl es keine besonderen Umstände gegeben habe, die dies gerechtfertigt hätten. Da die Bilder der Leichen mit den Porträts der Opfer in Verbindung gebracht würden, würde die Würde der trauernden Angehörigen verletzt.<sup>60</sup> An dieser Stelle zeigt sich wieder, auf welch dünnem theoretischem Fundament die insgesamt meist durchaus nachvollziehbare und vernünftige Spruchpraxis des Gremiums aufbaut. Es ist nämlich gar nicht leicht, zu

---

58 Leifert, *Bildethik*, 169.

59 Wenn es um Ereignisse von allgemeinem Interesse geht, wie Kriege, sonstige große gewalttätige Konflikte oder Katastrophen, liegt die vom Presserat abgesteckte Grenze „erst dort, wo die Berichterstattung identifizierenden Personenfotos durch Namen und Detailangaben der Abgebildeten ergänzt. Diese Grenze ist noch nicht automatisch dann überschritten, wenn das Bild allein schon eine Person erkennbar macht“ (Leifert, *Bildethik*, 218).

60 Jahresbericht des Deutschen Presserats 2000 (1B), 180; dazu Leifert, *Bildethik*, 202.

erklären, wie und wodurch genau eine solche Darstellung die Würde der Hinterbliebenen oder der Opfer verletzen könnte. Schließlich ist es keine Schande, bei einem Unglück ums Leben gekommen zu sein, und es wird niemand dadurch verunglimpft, dass man unterstellt, seine Leiche sei vermutlich verbrannt. Das Problem scheint also nicht darin zu bestehen, dass die Verstorbenen oder ihre Angehörigen in ein negatives Licht gerückt, kritisiert oder lächerlich gemacht würden, sondern vielmehr darin, dass die Porträts der Toten dazu benutzt werden, die schockierende Wirkung der grausigen Leichenbilder zu verstärken, eine Art „Gänsehaut-Effekt“ zu erzeugen und damit die Aufmerksamkeit eines Publikums zu binden, das sich gerne gruselt. In diesem Sinne werden das Schicksal der Unfallopfer und das Leid der Hinterbliebenen zu Unterhaltungszwecken instrumentalisiert, und *darin* scheint mir das Entwürdigende der Situation begründet. Noch einmal kristallisiert sich also heraus, dass im Interesse einer solideren theoretischen Fundierung der Würdebegriff ausführlich thematisiert werden müsste – insbesondere im Zusammenhang mit Phänomenen der Instrumentalisierung und in Hinblick auf seine Beziehung zum Selbstzwecklichkeitsprinzip.

Einen interessanten Kontrast zur beschriebenen problematischen Verwendung identifizierender Opferfotos stellt das Konzept der Dauerausstellung des Dokumentationszentrums deutscher Sinti und Roma in Heidelberg dar.<sup>61</sup> Dort wird sehr intensiv und bewusst mit identifizierenden Porträtaufnahmen der in den Konzentrationslagern Ermordeten gearbeitet, in der Absicht, den Toten im wahrsten Sinne des Wortes ein Gesicht zu geben, ihre Menschlichkeit und Individualität herauszustellen. Allerdings wird in dieser Ausstellung auch bewusst auf eine Verwendung von Greuelfotos verzichtet. Die Ermordeten werden nicht als lebende Person *und* als toter Körper gezeigt, sondern eben *nur* als die Menschen, die sie waren, bevor man ihnen gewaltsam das Leben nahm. Diese Präsentationsform will nicht schaurig wirken, sie zielt nicht auf Nervenkitzel ab, sondern fordert Trauer um die geraubten Leben ein. Dass sie die Menschen, deren Abbilder ausgestellt werden, damit nicht entwürdigt, hängt ganz maßgeblich damit zusammen, dass diese Zielsetzung die betrauten Menschen nicht instrumentalisiert, sie nicht zum Mittel der Unterhaltung der Besucher macht, sondern im Gegenteil die Bilder als Mittel nutzt, um Anlass zu einer

---

61 Zum speziellen Konzept dieser Ausstellungsstätte siehe: Awosusi und Pflock, *Den Opfern ein Gesicht geben*, sowie Bock und Pflock, *Hingeschaut und nachgehakt*.

Trauer zu geben, die wiederum die Toten zum *Gegenstand* hat. Trauer – anders als Schauer, Grusel und Angstlust – ehrt und achtet die Betrauten; der Zweck von Trauer ist stets die Erinnerung und würdigende Anerkennung des oder der Betrauten; der oder die Betraute ist nicht Mittel, sondern Zweck der Trauer. Wer um jemanden trauert, erkennt diesen in seiner Selbstzwecklichkeit an. Es ist Sache einer philosophischen Analyse wie der hier Vorliegenden, diese Zusammenhänge aufzuzeigen; praktisch ausgerichtete Regelsammlungen wie die Pressekodizes nationaler Verbände oder privater Medienunternehmen können (und müssen) hingegen eine solche Erklärungsarbeit nicht leisten.

Beschwerdeführer\*innen, die sich wegen schockierender Gewaltbilder an den Presserat wenden, erheben außerdem häufig Vorwürfe der „Voyeurismus-Befriedigung“, der „Pietätlosigkeit“ oder des „Sensationalismus“.<sup>62</sup> Auch an der Auseinandersetzung mit diesen Begriffen und ihrer Handhabung durch den Presserat kann noch einmal verdeutlicht werden, worin der Sinn einer philosophischen Reflexion von Angemessenheitsurteilen liegt.

Als ein Beispiel einer von einigen Betrachter\*innen nachvollziehbarerweise als sensationalistisch eingeschätzten Fotografie nennt Leifert eine 2004 vom Presserat beurteilte, in der Boulevardzeitung „Bild“ publizierte Aufnahme eines liberianischen Soldaten mit dem abgeschlagenen Kopf eines Rebellen in der Hand. Die Beschwerden gegen dieses Bild basierten auf den Kritikpunkten, dass die Menschenwürde des Opfers hier nicht geachtet worden sei, die Darstellung als sensationalistisch einzustufen sei und Afrikaner\*innen durch diese Bildverwendung stereotypisierend als „Wilde“ präsentiert würden.<sup>63</sup> Die Zeitung allerdings berief sich auf die ungewöhnliche Grausamkeit des Krieges in Liberia, die durch die Medien nicht verharmlost werden dürfe, damit auf die Politik eingewirkt werde, aktiv zu werden. Dieser Argumentation der Zeitung folgte der Presserat in seiner Entscheidung im Wesentlichen, und zwar mit der Begründung, dass der Inhalt dieses Bildes die Aufmerksamkeit der Leser\*innen für durch Krieg erzeugtes Leid steigern könnte und bei Ihnen Mitgefühl wecken könnte.<sup>64</sup> Auch andere Entscheidungen des Gremiums in anderen Beschwerdefällen, die Leifert referiert, zeigen, dass der Presserat der Berichterstattung über reale Konflikte und reales Leid Priorität einräumt. Diese Realität muss seiner Einschätzung nach auch nicht beschönigt werden.

---

62 Leifert, *Bildethik*, 188.

63 Jahresbericht des Deutschen Presserats 2004, 160; dazu Leifert, *Bildethik*, 194–195.

64 Jahresbericht des Deutschen Presserats 2004, dazu Leifert, *Bildethik*, 195.

Die „Appell- und Warnfunktion“ der Bilder könne auch das „Abilden extremer Grausamkeit“<sup>65</sup> rechtfertigen. Diese Position des Presserats ist durchaus gut begründbar, denn wenn man folgenethisch denkt, ergibt es Sinn, überall dort, wo Bilder bedeutende Einstellungsänderungen bewirken können – falls sie dies denn auch wirklich vermögen<sup>66</sup> –, die Ermöglichung einer solchen erhofften Wirkung gegenüber entgegenstehenden Bedenken zu priorisieren. In solchen Fällen vertritt der Presserat die Ansicht, zuallererst das öffentliche Interesse an der Berichterstattung schützen zu müssen. Weit kritischer beurteilt er Fälle, in denen „[n]icht Information, sondern Effekt“<sup>67</sup> die Absicht hinter der Veröffentlichung Abscheu erregender Bilder geführt habe.<sup>68</sup> Aus moralphilosophischer Sicht ist besonders interessant, dass der Presserat hier von einer sonst eher teleologisch ausgerichteten Argumentationsweise zu einer die Gesinnung der Akteure in den Fokus stellenden Betrachtung wechselt: Bilder sind einerseits dann nicht als „sensationalistisch“ oder „pietätlos“ abzulehnen, wenn ihre Veröffentlichung mutmaßlich einen wünschenswerten Einfluss auf die Einstellungen ihrer Betrachter\*innen und damit gesamtgesellschaftlich betrachtet positive Folgen haben wird; andererseits dann aber doch, wenn das gar nicht die *Absicht* war, in der sie veröffentlicht wurden, sondern die Bildverwender\*innen eigentlich nur schockieren wollten. „Kontext und Funktion der Berichterstattung“, so fasst es Leifert zusammen,<sup>69</sup> bestimmten, ob eine Bildverwendung vom Presserat als sensationalistisch eingeordnet werde oder nicht. Und von einer reinen Befriedigung der Sensationslust der Rezipient\*innen könne man dem Presserat folgend erst sprechen, so Leifert, „wenn in der Berichterstattung der Mensch zu Objekt und Mittel herabgewürdigt wird,“ in

---

65 Leifert, *Bildethik*, 217.

66 Der Position des Presserates stützt sich hier auf eine so voraussetzungsreiche wie umstrittene Annahme, die in dieser Arbeit immer wieder zur Diskussion gestellt werden wird: „Der Argumentation liegt eine Wirkungsannahme zu Grunde, derzufolge schockierende Bilder erhöhte Aufmerksamkeit für die Grausamkeiten des Krieges wecken können. Sensationalismus und Befriedigung der Lust am Schauer ist daher nicht automatisch gleichzusetzen mit dem Abbilden extremer Grausamkeit“ (Leifert, *Bildethik*, 217).

67 Leifert, *Bildethik*, 212.

68 Dies sei bei einem Beschwerdefall von 2003 befunden worden (sieh Jahresbericht des Deutschen Presserates 2003, 160 f.; dazu Leifert, *Bildethik*, 212). Eine Reportage im Männermagazin FHM über den Handel mit Leichenteilen durch Totengräber in Nigeria wurde sanktioniert, weil sie schockierende Bilder ohne bedeutenden informativen Gehalt gezeigt hatte. Auch in einem anderen von Leifert besprochenen Fall – dem eines Bildes, das einen Suizid durch Selbstverbrennung auf einem Friedhof zeigt – fehlte dem Presserat zufolge ein begründetes öffentliches Interesse, das die Publikation in der „Bild“-Zeitung 2003 hätte rechtfertigen können (Leifert, *Bildethik*, 214–215).

69 Leifert, *Bildethik*, 263.

einem Fall instrumentalisierender Objektivierung also, „was bei Bildern von Sterbenden oder körperlich oder seelisch leidenden Menschen schnell der Fall sein kann.“<sup>70</sup>

Positiv hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass das Gremium sich in seinen Entscheidungen bei allen möglicherweise zu beobachtenden Inkonsistenzen der Entscheidungsfindung trotz allem auf rationale Grundsätze und nicht auf intersubjektiv schlecht begründbare individuelle Empfindungen beruft. Während in den Begründungen des Presserats, wie mehrfach gezeigt wurde, sowohl folgenorientierte als auch gesinnungsorientierte Argumentationsmuster zu erkennen sind und sich die Entscheidungen an den Werten der Achtung von Menschenwürde und Persönlichkeitsrechten sowie der Ablehnung sensationalistischer Berichterstattung orientieren, wird dem Kriterium des sogenannten „guten Geschmacks“ und den damit verbundenen Empfindlichkeiten kein Gewicht gegeben; es wird in keinem einzigen der von Leifert untersuchten Fälle bei der Entscheidungsfindung berücksichtigt,<sup>71</sup> und auch das Empfinden sensiblerer Rezipient\*innen nicht: Erwägungen des Rezipient\*innenschutzes scheinen in der Praxis der Regulierung von Bildkommunikation in Deutschland interessanterweise als eher nachrangig behandelt zu werden. Leifert führt diesbezüglich das Beispiel einer schockierenden Werbekampagne der Firma Benetton an, über deren Legalität sogar das Bundesverfassungsgericht urteilen musste. Das Gericht habe klargestellt, so zitiert Leifert das Urteil, dass ein „vom Elend der Welt unbeschwertes Gemüt des Bürgers“ kein übergeordneter Wert sei, „zu dessen Schutz das Grundrecht der freien Meinungsäußerung eingeschränkt werden dürfe“.<sup>72</sup> Entsprechend räume auch der Presserat dem Schutz der Betrachter vor „[v]on den Fotos ausgelöste[n] Emotionen (...) wie Ekel, Grauen, Abscheu, Schrecken oder Angst“ keinen Vorrang gegenüber anderen Interessen ein.<sup>73</sup>

Offen bleibt im Wortlaut des Pressekodex und in den Entscheidungsbeurteilungen des Presserats entsprechend auch, welche Rolle diese Emotionen beim Umgang der Öffentlichkeit mit Gewaltbildern spielen *können* und spielen *sollten*. Auch in dieser Hinsicht ist die Praxis der Selbstkontrolle daher ergänzungsbedürftig durch tiefere theoretische Reflexion. Und auch mit den Fragen, die sich im Zusammenhang einer solchen emotionalen Affizierung der

---

70 Ebd., 218.

71 Ebd., 217.

72 Jahresbericht des Deutschen Presserats von 2004, 159; zitiert bei Leifert, *Bildethik*, 195.

73 Leifert, 195.

Betrachter\*innen durch Gewaltbilder stellen, sowie mit der ethischen Bedeutung der so erzeugten Empfindungen befasst sich meine Arbeit daher ausführlich; ihnen ist ein großer Anteil von Teil II gewidmet.

Die wesentlichen Fragestellungen und Zielsetzungen dieser Arbeit sollten hiermit schon recht deutlich geworden sein. Es sei noch angemerkt, dass den eher theorielastigen und häufig auch bildkritischen Ausführungen der Teile I und II ein dritter Teil zur Seite gestellt wurde, dessen Aufgabe es ist, exemplarisch aufzuzeigen, was Bilder zu Diskursen über Gewalt tatsächlich beizutragen haben, worin ihr besonderes Potenzial liegt und weshalb ihnen meines Erachtens eine differenzierte Betrachtung jenseits kategorischer Zensurforderungen oder idealisierender Verharmlosung zukommen sollte.

Den wesentlich bildtheoretischen Überlegungen der Kapitel aus Teil I müssen allerdings aus Gründen der größtmöglichen Klarheit noch einige Bemerkungen zum ihnen zugrundeliegenden Bildbegriff vorangestellt werden.

Der Bildbegriff, von dem meine Überlegungen ausgehen, deckt sich mit dem des Medien- und Bildwissenschaftlers Klaus Sachs-Hombach. Die Bilder, mit denen sich Sachs-Hombach auseinandersetzt, sind „artifiziiell hergestellte oder bearbeitete, flächige und relativ dauerhafte Gegenstände (...), die in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte dienen“. <sup>74</sup> Sie können dabei die Übertragung „einer sachlichen, expressiven oder auch appellativen Mitteilung“ ermöglichen. <sup>75</sup>

Bilder sind diesem Verständnis zufolge (im weitesten Sinne und nicht ausschließlich) Zeichen, insofern alles als Zeichen gelten kann, was „als über sich selbst hinaus auf anderes verweisend verstanden oder (in einem sehr elementaren Sinne) interpretiert wird.“ <sup>76</sup> Ein Bild funktioniert als Zeichen, „wenn wir ihm einen Inhalt bzw. eine Bedeutung zusprechen. Es muss hierbei daher notwendigerweise einen Rezipienten geben, der diese Zuweisung vornimmt“, <sup>77</sup> wobei „der Rezipient unterstellen muss, dass das Zeichen mit der Intention präsentiert wurde, einen entsprechenden Inhalt zu vermitteln, oder dass es zumindest denkbar ist, anhand des fraglichen Gegenstandes einen solchen Kommunikationsakt zu vollziehen“. <sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 74.

<sup>75</sup> Ebd., 95.

<sup>76</sup> Ebd., 77.

<sup>77</sup> Ebd., 78.

<sup>78</sup> Ebd., 79.

Bilder zeichnen sich gegenüber anderen Kommunikationsmitteln durch zwei charakteristische Eigenheiten aus: ihre besonders ausgeprägte Verwendungsabhängigkeit und ihre damit zusammenhängende kommunikative Funktion sowie ihre Wahrnehmungsnahe. Verwendungsabhängig, so erklärt Sachs-Hombach,

„ist ein Bild, weil sich keine intrinsische Eigenschaft angeben lässt, die einen Gegenstand zum Bild macht. Kein Gegenstand ist von sich aus ein Bild, vielmehr wird er erst dann zum Bild, wenn wir ihn in einer bestimmten Weise verwenden, d. h. nach bestimmten Regeln betrachten oder interpretieren.“<sup>79</sup> Folglich kann auch die Bedeutung eines Bildes im jeweiligen Kontext nur „relativ zu einem entsprechenden Zeichen- und Regelsystem und dem jeweiligen Handlungsrahmen bzw. Wahrnehmungsvoraussetzungen bestimmt werden“.<sup>80</sup>

Bilder sind *wahrnehmungsnahe Zeichen*, da „ihre Verwendung in besonderer Weise an bestimmte Wahrnehmungsprozesse gekoppelt ist.“<sup>81</sup> Wahrnehmungsnahe wird dabei wie folgt aufgefasst:

„Ein Gegenstand wird (...) als ein wahrnehmungsnahes Zeichen aufgefasst, wenn wir ihm einen Inhalt auf Grundlage unserer Wahrnehmungskompetenzen zuweisen. Der Begriff der Wahrnehmungsnahe ist graduell und relativ zum Zeichenverwender variabel.“<sup>82</sup>

Die Bildbedeutung muss sich demnach mindestens teilweise „aus der Struktur der Zeichen selbst ergeben – genauer gesagt: der Zeichenträger (...).“<sup>83</sup> Es besteht bei Bildern eine „Verklammerung von Zeichen- und Wahrnehmungsaspekt“;<sup>84</sup> sie sind also sowohl ästhetische Gebilde, deren Bedeutung sich nicht in einer paraphrasierbaren Bildaussage erschöpft, als auch Zeichen, deren Verwendung und Bedeutung ähnlich wie beispielsweise im sprachlichen Bereich durch konventionelle Regeln gesteuert oder zumindest beeinflusst sein

---

79 Ebd., 81.

80 Ebd.

81 Ebd., 86.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd., 87.

kann. Mit seiner Betonung dieser „Verklammerung“ beider Aspekte möchte Sachs-Hombach „die beiden Traditionen des semiotischen und des wahrnehmungstheoretischen Bildbegriffs verbinde[n] und sie damit als Theorien mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung, nicht als sich gegenseitig ausschließende Theorien“ verstanden wissen.<sup>85</sup> Dieser Aspekt seines Bildverständnisses ist auch für mich von großer Bedeutung, wenn ich mich beispielsweise mit der Frage beschäftige, ob und wie Bilder als Zeichen „Aussagen“ über die auf ihnen dargestellten Personen und Gewalttaten machen können, und wie die „Aussagen“, als deren verbildlichten Ausdruck man diese Bilder interpretieren kann, mit deren wahrnehmbarer Gestalt, also beispielsweise Aspekten der Bildkomposition, zusammenhängen. Zeichenhaftigkeit und Wahrnehmungsaspekt des Bildes kann ich entsprechend nicht sinnvoll als voneinander getrennt auffassen.

Wie weiter oben bereits angekündigt, liegt der Fokus meiner Arbeit auf fotografischen Bildern. Wichtig im Hinblick auf das Medium Fotografie ist für Sachs-Hombach, dass „die Struktur der Bildträger [durch das Prinzip der Wahrnehmungsnähe] – im Unterschied zu arbiträren Zeichen – zumindest Hinweise auf die Bildbedeutung enthält.“<sup>86</sup> Bilder unterscheiden sich durchaus dahingehend, wie sehr die Bedeutung an das gekoppelt ist, was man als die Struktur, Gestalt oder Erscheinungsform des Bildträgers beschreiben könnte:

„Diese Besonderheit der wahrnehmungsnahen Interpretation liegt am stärksten bei illusionistischen Bildern vor. Zwar müssen wir auch hier bereits verstanden haben, dass es sich um ein Bild handelt, und damit eine allgemeine Zeichenkompetenz besitzen, die auch konventionelle Vorgaben enthält; aber um zu bestimmen, was im Bild dargestellt ist, können wir im Wesentlichen auf die Prozesse zurückgreifen, die wir mit der Fähigkeit zur Gegenstandswahrnehmung bereits besitzen.“<sup>87</sup>

Fotografien als illusionistische Bilder stehen also an einem Ende eines Spektrums, an dessen anderem Ende folglich Bilder stehen, die sich aus ästhetisch reduzierten, durch konventionelle Regelungen in ihrer Bedeutung festgelegten

---

85 Ebd., 86–87.

86 Ebd., 88.

87 Ebd.

diskreten Einzelementen zusammensetzen – kodifizierte Bildsymbole wie die auf Hinweisschildern vielleicht oder sprachzeichenähnliche Piktogramme.

Sachs-Hombachs Bildbegriff ist deutlich dadurch geprägt, dass er aus der Medienwissenschaft kommt, die sich vor allem mit Bildern befasst, die nicht primär als autonome ästhetische Gebilde, also Kunstwerke, verwendet und rezipiert werden, sondern die etwas kommunizieren sollen: Pressefotos, Grafiken, Schaubilder, Visualisierungen in Gebrauchsanweisungen und Bauanleitungen, Bilder im öffentlichen Raum (z.B. auf Verkehrs- oder Hinweisschildern) usw. Vergleicht man seinen Ansatz beispielsweise mit dem Ludger Schwarte – eines Philosophen, der sich schwerpunktmäßig mit Bildern aus dem Bereich der sogenannten Hochkunst, mit Gemälden und Zeichnungen beschäftigt –, werden die Unterschiede schnell sehr deutlich.

Zur Frage, ob Bilder Zeichen sind, äußert sich Schwarte wie folgt:

„Bilder können als ein Typ von Zeichen verwendet werden, man kann mit Bildern Aussagen treffen, man kann durch Bilder Gewissheiten, Ahnungen, Feststellungen, Vermutungen, Verleumdungen, Anschuldigungen, Zweifel artikulieren. Man kann Hinweise geben, wie bei Piktogrammen – oder Informationen vermitteln, wie auf Karten oder Plänen. Aber nicht alle Bilder operieren mit visuellen Zeichen, die im Rahmen einer Symbolsprache decodiert werden können. *Viele Elemente in Bildern können zwar als Zeichen verwendet werden, deshalb sind aber nicht die Bilder selbst Zeichen.* (...) Viele Bilder sind auch nicht als symbolsprachlich codierte Mitteilungen produziert worden, selbst wenn sie so gelesen werden können, sondern schlicht aus Vergnügen am Umgang mit Form und Farbe oder aus Zufall.“<sup>88</sup>

Bilder sind für Schwarte „*Dinge, die visuelle Ereignisse auslösen und dadurch etwas wahrnehmbar machen, was es ohne sie nicht gibt.*“<sup>89</sup> Er greift den von Didi-Huberman geprägten Begriff des „visuellen Ereignisses“<sup>90</sup> auf, um diesen Akt der Wahrnehmarmachung zu umschreiben.

Auffassungen wie die Sachs-Hombachs einerseits und wie die Schwartes andererseits schließen sich gegenseitig nicht aus, sie ergänzen sich eher komplementär, indem die einen sich schwerpunktmäßig auf eine andere

---

88 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 21.

89 Ebd., 21.

90 Ebd., 22.

Art Bilder (und eine andere Art Bildverwendung) beziehen als die anderen. Je nach dem Fokus eines Vorhabens kann es sinnvoll sein, einen stärker semantisch-semiotischen oder einen stärker ästhetisch-phänomenologischen Bildbegriff zum Ausgangspunkt zu nehmen – oder eben eine Position wie die Sachs-Hombachs, die den Zeichenaspekten von Bildern gleichermaßen gerecht zu werden bemüht ist wie ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit und die sich daher für meine Zwecke und angesichts der Art von Bildern, auf die ich mich konzentriere, als passende Grundlage anbietet.

Neben dem Bildbegriff, von dem ich ausgehe, sollten schließlich noch zwei weitere Begriffe präzisiert werden, an deren Verwendung in dieser Arbeit man sich aus unterschiedlichen Gründen stören könnte.

Zum einen nehme ich mit dem Ausdruck „Gewalt“ Bezug auf eine große Zahl sehr unterschiedlicher Akte und Verhaltensweisen; ich differenziere begrifflich nicht zwischen gerechtfertigter und ungerechtfertigter Gewaltanwendung – also z.B. zwischen legitimer Selbstverteidigung und Aggression aus bösen Absichten –, und auch nicht zwischen legaler Gewalt wie der, die Polizist\*innen oder Soldat\*innen anwenden, wenn sie sich regelkonform verhalten, und ungesetzlichen Gewaltakten, also Verbrechen.

Deshalb möchte ich hier ganz deutlich machen, dass ich eine Handlung dadurch, dass ich sie als Gewaltakt bezeichne, damit nicht automatisch bewerte. Manchmal macht der Begriff auch einfach nur deutlich, dass jemand einer anderen Person gegenüber im Moment physisch überlegen ist, diese Person deshalb verletzen oder ihr etwas aufzwingen kann, sie also in seiner Gewalt hat – und damit ist noch nicht gesagt, dass dies in der konkret gegebenen Situation schlecht ist. Auch eine Polizist\*in, die eine Mörder\*in festnimmt, um weitere Morde zu verhindern, wendet ja beispielsweise in diesem Sinne Gewalt an. Dies zu betonen ist deshalb wichtig, weil ich Kriegsfotografie insgesamt unter den Überbegriff der Gewaltfotografie bzw., noch allgemeiner, den der bildlichen Gewaltdarstellung fasse, damit aber nicht behaupten möchte, dass jeder physische Gewalt im beschriebenen Sinne ausübende Akt jeder Soldat\*in in jedem bewaffneten Konflikt einen Fall illegitimer, ungerechter Gewaltanwendung darstellen würde. Die Zuordnung der Kriegsfotografie zur Gewaltfotografie soll keine radikalpazifistische Pauschalverurteilung jeder Art militärischen Einschreitens implizieren. Dass ich zwischen legitimen und illegitimen Formen von Gewalt begrifflich nicht unterscheide, kann man undifferenziert finden, es ergibt sich aber fast zwangsläufig aus der Art, wie Bilder Gewalt darstellen können und wie

nicht: Bilder zeigen Gewaltakte, nicht deren Hintergründe; ein gerechtfertigter Akt der Selbstverteidigung oder des Eingreifens zum Schutze Anderer sieht auf einem Bild oft ganz genauso aus wie ein ungerechter, böser Angriff. Fragen, die man sich über die bildliche Darstellung von Gewalt stellen kann, beziehen sich also auf Gewalt im Sinne der oben formulierten weiten Definition, also auf jeden Akt physisch ausgeübter Verletzung und jeden Akt der Einschüchterung oder des Zwangs, der durch die Androhung einer solchen physischen Verletzung ausgeübt wird, unabhängig von seinen Ursachen und den Intentionen der ihn ausübenden Person.

Seelische Gewalt ist nur insofern bildlich darstellbar, als sie mit einer physisch vorhandenen Situation in Verbindung steht, denn Fotografien können nur sichtbare Eigenschaften von materiell vorhandenen Körpern, nicht aber seelische Zustände abbilden. Deshalb befasse ich mich auch primär mit Bildern körperlicher Gewalt, und psychische Gewalt tritt hauptsächlich in Verbindung mit dieser auf, nämlich als Einschüchterung oder Demütigung von Menschen durch andere, ihnen im Moment physisch überlegene Personen, die ihnen jederzeit körperliche Verletzungen zufügen könnten und sie damit wortwörtlich in ihrer Gewalt haben.

Zum anderen nehme ich auf Menschen, denen Gewalt angetan wird, immer wieder mit dem aus mehreren Gründen hochproblematischen Ausdruck „Opfer“ Bezug, und zwar hauptsächlich aus Ermangelung an wirklich passenden Alternativen.

Der Opferbegriff ist unter anderem deshalb ein Problem, weil er als Beleidigung und Herabwürdigung verstanden werden kann. „Du Opfer!“ hat sich nicht nur auf Schulhöfen längst als eine in erniedrigender Absicht verwendete Beschimpfung etabliert.

Jemanden als „Opfer“ zu bezeichnen, bedeutet zudem, diese Person als passiv und hilflos zu beschreiben, ihr durch diese Charakterisierung ihre eigene Handlungsmacht, also das, was im Englischen „agency“ genannt wird, abzusprechen und sie auf diese passive Rolle, dieses hilflose Ausgeliefertsein zu reduzieren.

Aus diesem Grund ist es im englischsprachigen Raum mittlerweile üblich, Menschen, die gewalttätige Übergriffe erleben mussten, als „survivors“ statt als „victims“ zu bezeichnen. Es ist aber offensichtlich, warum es beim Sprechen über die auf Gewaltfotos Dargestellten oft keinen Sinn ergibt, auf sie als „Überlebende“ Bezug zu nehmen: In manchen Fällen wissen wir, dass diese

Menschen nicht überlebt haben, und in vielen weiteren Fällen haben wir als gewöhnliche Betrachter\*innen ohne Spezialwissen über die Hintergründe und Zusammenhänge des Geschehens keine Möglichkeit, herauszufinden, ob sie noch leben oder getötet wurden.

Wo es unproblematisch möglich ist, verwende ich Bezeichnungen wie „die von Gewalt Betroffenen“. In vielen Zusammenhängen erscheint mir das jedoch unpassend, weil es das Ausmaß und die Auswirkungen von extremer Gewalt verharmlosen würde: Wer ermordet wird, der ist nicht „von Mord betroffen“, sondern fällt einer Gewalttat zum *Opfer*.

Zudem spiegelt die Verwendung des Opferbegriffs treffend wieder, wie Gewaltbilder ihren Betrachter\*innen die betroffenen Menschen präsentieren. Bilder, die zeigen, wie jemandem Gewalt angetan wird, zeigen in der Regel nur das: Sie liefern meist wenige Informationen darüber, wie die betroffene Person ansonsten lebt, was sie auszeichnet, wie sie handelt, wenn sie frei entscheiden kann, etc. Die Gewalt erleidende Person wird also als Opfer dargestellt, und nicht als die Person, die sie eigentlich ist; im Moment der Abbildung ist sie ihrer „agency“ beraubt, und zwar durch die Gewalttäter\*innen; sie wird durch den Gewaltakt und durch dessen bildliche Darstellung auf die Opferrolle reduziert, und nicht erst dadurch, dass man sie im Sprechen über das Bild als „Gewaltopfer“ bezeichnet. Dieser Umstand ist einer der vielen Gründe dafür, dass man die bildliche Darstellung von Gewalt als ethisches Problem betrachten muss. Es wird im Verlauf der folgenden Kapitel allerdings deutlich werden, dass es dieser Problematik zum Trotz gute Gründe gibt, auch solche Bilder zu rezipieren; auch wenn man sich dabei der problematischen Implikationen bewusst sein und sich bemühen sollte, sich die Beschränktheit der Perspektive, die man als Bildbetrachter\*in auf die abgebildeten Menschen und ihre Erfahrungen hat, stets in Erinnerung zu rufen.



## Teil I

# Bildtheorie des Gewaltfotos

„In der Tat stellt die Vorstellung, dass Bilder über eine Art von gesellschaftlicher Macht verfügen, das vorherrschende Klischee der gegenwärtigen visuellen Kultur dar. (...) Ist es unsere Aufgabe als Kulturkritiker, solche Bilder zu demystifizieren (...)? Geht es darum, wahre und falsche, gute und böse Bilder voneinander zu scheiden? Sind Bilder das Terrain, auf dem politische Kämpfe ausgefochten werden sollten, der Ort, an dem eine neue Ethik zu formulieren ist?“ *W. J. T. Mitchell*<sup>1</sup>

„Man versteht das Bild daher als „Anstifter zum Verbrechen“, wann immer ein Mord sein Vorbild in den Fiktionen zu haben scheint, die über die Bildschirme verbreitet werden. Die Schuldigen machen das Bild verantwortlich. Aber wer sind die Schuldigen? Diejenigen, die töten, oder diejenigen, die die Bilder produzieren und verbreiten? Jedoch sind Schuld und Verantwortung nur auf Personen anwendbar, niemals auf Dinge. Und Bilder sind Dinge. Lassen wir diese seltsame Rhetorik daher beiseite.“ *Marie-José Mondzain*<sup>2</sup>

Die beiden eben zitierten Äußerungen Mitchells und Mondzains stehen exemplarisch für die Debatte um einen Problemkomplex, der gegenwärtig Theoretiker\*innen auf beiden Seiten des Atlantiks umtreibt: das breite Feld der moralischen Implikationen der Bildkommunikation und die Auseinandersetzung mit der (Un-)Möglichkeit der Formulierung einer wissenschaftlich fundierten Bildethik. W. J. T. Mitchell wirft die Frage auf, ob im Bereich der Kulturkritik die Verpflichtung zu einer ethischen Stellungnahme besteht und ob Bilder sinnvoll mit moralischen Werturteilen belegt werden können; Marie-José Mondzain hinterfragt die Bewertung von Bildern als „gute“ oder „böse“ Bilder, indem sie dem Bild als unbelebtem Gegenstand die Fähigkeit zu verantwortlichem

---

1 Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 50.

2 Mondzain, *Können Bilder töten*, 11.

Handeln – und damit die Schuldfähigkeit – abspricht. In der Konsequenz dürften nicht die Bilder selbst zum Gegenstand einer neuen Bildethik erhoben werden, sondern nur der Umgang mit Bildern.

Was aber sind Bilder überhaupt? Ist ein Bild nicht mehr als ein Werkzeug, das als „das Instrument einer Macht über den Körper und den Geist“ verstanden werden kann, wie es Mondzain in vielen Äußerungen über Bilder beobachtet<sup>3</sup> – das Instrument einer Macht also, die nicht die Eigenmacht des Bildes, sondern die einer dahinter stehenden Person oder eines Kollektivs ist? Müssen wir uns mit Mitchell fragen, ob wir dem Wesen des Bildes gerecht werden, wenn, wie häufig üblich, das Bild nur „als ein Ausdruck für das Begehren des Künstlers behandelt wird bzw. als ein Mittel, in einem Betrachter ein Begehren hervorzurufen“<sup>4</sup> – nicht aber als Träger eigener Ansprüche, eines eigenen Willens? Wäre es eine sinnvolle Alternative, Bilder im Kontext ethischer Problemstellungen als handelnde Subjekte zu behandeln, wie es im Rahmen von Bildakttheorien, die in der aktuellen Bildtheorie Konjunktur haben, geschieht?

---

3 Ebd., 11.

4 Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 46.

## 1 Bildanimismus und Bildakttheorie im Kontext des Gewaltbilddiskurses

Liza Bakewell wies 1998 darauf hin, dass die eben aufgeworfenen Fragen vielleicht theorieversessene Geisteswissenschaftler\*innen umtrieben, dass sie in der sozialen Praxis und auf der politischen Bühne aber längst als geklärt zu gelten hätten:

„To parents and schoolteachers in the United States, not to mention Congress and the White House, it is not a question of whether images do things. That is assumed. The question is whether the deeds of images are good or bad, harmful or not.“<sup>5</sup>

Wichtige Instanzen des gesellschaftlichen Lebens, so Bakewells Einwand, behandelten Bilder schon lange als Handelnde im sozialen Feld, deren Verhalten sanktioniert werden könne und müsse, wenn es als Fehlverhalten („visual misconduct“<sup>6</sup>) zu klassifizieren sei. Obgleich die Fragen, die auf gesamtgesellschaftlicher Ebene über Bilder gestellt werden, oft rechtlicher oder moralischer Natur sind („Darf man so etwas zeigen?“), haben diejenigen Wissenschaften, deren zentraler Gegenstand das Bild ist, den Bereich des Ethischen aber lange als fachfremd begriffen. Bakewell konstatiert Ende der neunziger Jahre: „Within art history, studio art, film, dance, and theater departments the question is not whether images are good or bad but whether the doings of images are ‚artistic‘.“<sup>7</sup>

Seither hat es zwar eine nicht zu übersehende Öffnung der Kunst-, Bild- und Kulturwissenschaften für Fragestellungen gegeben, die den Bereich des Ästhetischen verlassen und sich ethischen und politischen Problemen zuwenden.<sup>8</sup> Ungeklärt bleibt jedoch bis dato die theoretische Basis, auf der diese Untersuchungen operieren. Wie können Bilder Gegenstand ethischer Reflexionen sein, wenn sie nichts weiter sind als passive Werkzeuge menschlichen Handelns? Wenn Bilder Gegenstände sind, sind sie keine Akteure; wenn sie nicht handeln,

---

5 Bakewell, *Image Acts*, 25.

6 Ebd., 25.

7 Ebd.

8 Siehe dazu z. B. die in Costello (Hrsg.), *The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics* versammelten Aufsätze.

sind sie weder gut noch böse. In diesem Fall, so könnte man meinen, kann über die Bilder selbst nicht mit den Begriffen der Ethik verhandelt werden, sondern nur über das Handeln menschlicher Akteure *mit Bildern und durch Bilder*. Eine solche Sichtweise würde jedoch den Blick auf all jene Entwicklungen verstellen, die Bilder von den Intentionen ihrer Schöpfer\*innen lösen und es durch die schiere Unvorhersehbarkeit zukünftiger Rezeptionskontexte unmöglich machen, Bildwirkungen vorherzusagen, geschweige denn zu kontrollieren.

Die sich in solchen Entwicklungen manifestierende rätselhafte Unabhängigkeit des Bildes von schöpferischen Intentionen ist in den vergangenen Jahren verstärkt zum Thema wissenschaftlicher Auseinandersetzungen geworden. Sie wird umschrieben mit Formulierungen wie „unheimliche Personenhaftigkeit und Vitalität“,<sup>9</sup> „Personenhaftigkeit“ und „Beseeltheit“ des Bildes,<sup>10</sup> „Eigenkraft der Bilder“,<sup>11</sup> „Eigensinn der Bilder“,<sup>12</sup> „Unbedingtheit der eigenaktiven Gestalt“<sup>13</sup> usw.

Mitchell beschreibt das Phänomen treffend am Beispiel der Verwendung von Bildern in der Werbung:

„Jeder Werbemanager weiß, dass einige Bilder – um im Branchenjargon aus den USA zu reden – ‚Beine haben‘ (...), d. h., sie scheinen über die wunderbare Fähigkeit zu verfügen, im Rahmen von Werbekampagnen völlig neue Richtungen einzuschlagen und überraschende Wendungen hervorzurufen, ganz so, als besäßen sie selbst Intelligenz und Entschlossenheit.“<sup>14</sup>

Diese Beobachtung scheint zu suggerieren, dass Bilder in gewisser Hinsicht wie Personen agieren können. Mitchell will sich diesbezüglich einerseits von einer irrationalen Betrachtungsweise abgrenzen, die auf die „dubiose Personifikation unbelebter Objekte“ herauslaufen und zu einer „rückschrittlichen, abergläubischen Haltung gegenüber Bildern“ führen würde, die die Betrachter\*innen, „sofern sie denn ernst genommen wird, in Praktiken wie Totemismus, Fetischismus, Idolatrie und Animismus zurückfallen ließe.“<sup>15</sup> Andererseits gibt

---

9 Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 49.

10 Ebd., 50.

11 Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 55

12 Reck, *Eigensinn der Bilder*.

13 Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 54.

14 Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 49.

15 Ebd.

er vor, beobachtet zu haben, dass auch aufgeklärte Geister im Umgang mit Bildern oft in vormoderne Betrachtungsweisen zurückfallen.<sup>16</sup> Mit Recht weist er darauf hin, dass es gerade unter Kunsthistoriker\*innen durchaus üblich ist, so zu „reden und handeln (...), als hätten Bilder Gefühle, Willen, Bewusstsein, Wirkkraft und Begierden.“<sup>17</sup>

Bewusst auf die Spitze getrieben hat diese Tendenz zur Personifikation der Kunsthistoriker Horst Bredekamp. In seiner *Theorie des Bildakts* erklärt er Bilder zu Rechtssubjekten und geht sogar so weit, ihnen ein „genuines ‚Lebensrecht‘“ zuzuschreiben.<sup>18</sup> Aus der Anerkennung dieses Rechtes folge „(...) einerseits das Gebot, dieses zu sichern und die Behandlung von Bildern zu einer den Grundrechten vergleichbaren substantiellen Größe zu machen.“<sup>19</sup> Andererseits komme Bildern aber auch eine eigene moralische Verantwortlichkeit zu:

„Dies heißt jedoch auch, in allen medialen, politischen, juristischen wie ästhetischen Sphären der Bilder auch die Frage von Verfehlungen zu stellen. Das ‚Lebensrecht‘ der Bilder begründet ebenso deren Schutz wie deren Kritik.“<sup>20</sup>

Brekamp vertritt damit eine Position, die der eingangs zitierten Aussage Mondzains diametral entgegengesetzt ist. Er ist gerade nicht der Meinung, dass sich Begriffe wie Schuld und Verantwortung nicht auf Bilder beziehen lassen. Mit seiner animistischen Auffassung von Bildern hat Bredekamp ganz maßgeblich auch den Historiker Gerhard Paul beeinflusst, mit dessen Publikationen über Kriegsbilder wir uns noch eingehender befassen werden.<sup>21</sup>

Solche animistischen, also Bilder wie lebende Wesen behandelnde Tendenzen in der aktuellen Bildtheorie werden nicht überall unkritisch aufgenommen;

---

16 Ebd.: „Kein moderner, rationaler, säkularer Mensch denkt, dass Bilder wie Personen behandelt werden müssen, doch scheinen wir stets gewillt zu sein, für besondere Fälle Ausnahmen zu machen.“

17 Ebd.

18 Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 53.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Paul benennt eine „eigenständige Kraft“ oder „generative Kraft“ der Bilder und beruft sich auch explizit auf Kamps Bildakttheorie (Paul, *BilderMACHT*, 9). Bilder können seiner Meinung nach „tatsächlich in den historischen Prozess eingreifen, ganz unmittelbar Geschichte [machen] und dabei zugleich noch die Erinnerung an diese Geschichte mit [prägen]“ (ebd.).

überzeugende Kritik am Bredekampschen Bildanimismus äußerte beispielsweise Daniel Hornuff.<sup>22</sup>

Vor dem Hintergrund der sehr lebendig geführten Diskussion um die Handlungsfähigkeit, Verantwortlichkeit und Schuldfähigkeit des Bildes müsste es als fahrlässig erscheinen, über Bilder der Gewalt schreiben zu wollen, ohne sich vorher in diesen Fragen positioniert zu haben. In diesem Kapitel sollen deshalb vier Theorien des Bildhandelns diskutiert werden, die als Basis für eine tragfähige bildtheoretische Position dienen sollen, die der folgenden Auseinandersetzung mit Gewaltbildern zugrunde gelegt werden kann.<sup>23</sup>

Die vier ausgewählten Ansätze unterscheiden sich hinsichtlich eines zentralen Kriteriums: Während Søren Kjørup und Liza Bakewell vorschlagen, Bilder als (Äußerungs-/Sprech-) Akte zu denken, fassen Mitchell und Bredekamp den Bildakt nicht als menschliches Handeln mit Bildern und durch Bilder, sondern als das Handeln der Bilder selbst auf.

## 1.1 Das Bild als Akt: Kjørup und Bakewell

Der Begriff des Bildakts wurde bereits 1978 von dem dänischen Philosophen und Kulturwissenschaftler Søren Kjørup geprägt. Kjørup versteht den Bildakt als kommunikative Handlung, die nicht *vom Bild selbst*, sondern *vermittels des Bildes durch eine reale Person* vollzogen wird. Der Bildakt stellt dabei eine Sonderform des Sprechaktes dar: Kjørup bezeichnet ihn nicht einfach als „pictorial act“, sondern als „pictorial speech act“.<sup>24</sup>

Schon das bloße Bezugnehmen auf den abgebildeten Gegenstand stellt für Kjørup einen kommunikativen Akt dar, der nicht vom Bild selbst, sondern ausschließlich von einer zu bewusstem Handeln befähigten Person vollzogen werden kann. Dies stellt er in einem Aufsatz über Nelson Goodmans *Languages of Art* heraus:

---

22 Siehe Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit*.

23 Einen umfassenderen Überblick über verschiedene Bildakt- bzw. Bildhandlungstheorien gibt Silvia Seja (*Seja, Handlungstheorien des Bildes*).

24 Kjørup: *Pictorial Speech Acts*, 60.

„Pictures refer in Goodman’s parlance. But surely this must be metaphorical or elliptical. To refer is to perform an act of a very special kind – and acts can only be performed by conscious human beings, not by pictures, which – Pygmalion’s power notwithstanding – remain inanimate objects.“<sup>25</sup>

Bei dem handelnden Subjekt, das mittels des Bildes auf dessen Gegenstand Bezug nimmt, muss es sich laut Kjørup demzufolge entweder um einen konkreten Menschen, eine Gruppe oder eine soziale Institution (eine „juristische Person“) handeln.<sup>26</sup> Der „bildliche Sprechakt“, der in diesem Fall vollzogen wird, wäre also das *Darstellen / Abbilden* („depicting“) einer Person oder eines Gegenstands.

Diese spezielle Form des Bildaktes versteht Kjørup als das visuell umgesetzte Äquivalent zum Sprechakt des Beschreibens.<sup>27</sup>

Diejenige Person, die mittels eines Bildes einen Akt des Darstellens durchführt, bezeichnet Kjørup mit dem missverständlichen Terminus „Produzent\*in“ („producer“): „The producer of the picture is in a way performing a speech act by way of a picture“.<sup>28</sup> Unter diesem Ausdruck möchte er nicht nur die tatsächlichen Schöpfer\*innen eines Bildes, sondern zudem all jene Akteur\*innen subsumiert wissen, die das Bild einer (oder mehreren) Rezipient\*innen *zeigen*.<sup>29</sup> Dabei könne es sich ebenso gut um jemanden handeln, der im Rahmen einer persönlichen Unterhaltung einem Freund ein Familienfoto zeige, wie auch um einen Bildredakteur einer Zeitung, der aus mehreren Aufnahmen von Königin Margarethe diejenige auswähle, die zur Illustration eines bestimmten Artikels abgedruckt werde.

Verwirrend ist hier die begriffliche Gleichsetzung der Person, die das Bild zeigt, mit der, die es hergestellt hat. Kjørup geht nicht näher auf den Umstand ein, dass die eigentliche Produzent\*in (die Urheber\*in) eines Bildes in den wenigsten Fällen öffentlicher Bildkommunikation auch diejenige Person

---

25 Ebd., 56.

26 Dies erläutert er am Beispiel einer Porträtfotografie der dänischen Königin Margarethe: „Strictly speaking, the picture does not refer to Margarethe, but some actual or legal person does, the person, that is, who uses the picture as vehicle for a communicational act, the act of depicting Margarethe, say“ (ebd., 56.).

27 Ebd., 60: „(...) pictorial speech act of depiction, corresponding roughly to the verbal speech act of description“.

28 Ebd.

29 Siehe ebd., 61.: „(...) using the term ‚the producer‘ for whoever does the showing, whether it be in person or in some (...) roundabout ways (...)“.

ist, die das „Zeigen“ übernimmt. Im Fall des von Kjørup selbst gewählten Beispiels, des Porträts von Margarethe, kann der aufmerksamen Leser\*in die Problematik dieser mangelnden Differenzierung jedoch kaum entgehen. Es ist offensichtlich, dass die Fotograf\*in, die die Aufnahme gemacht hat, eine andere Person ist als die Redakteur\*in, die dafür verantwortlich ist, dass genau dieses Bild in einem bestimmten Kontext in einer Zeitung erscheint. Zudem handelt es sich bei Letzterer möglicherweise nicht um eine Einzelperson, sondern um eine Gruppe von verantwortlichen Redakteur\*innen. Und es könnten weitere Akteure im Spiel sein, von deren Existenz die Rezipient\*in (d. h. die Zeitungsläser\*in) nicht einmal weiß, z. B. eine Bildagentur, die der Zeitung die entsprechende Porträtaufnahme zugänglich gemacht hat; Angestellte des Königshauses, die der Veröffentlichung des Bildes im Vorfeld zustimmen mussten, die es also überhaupt erst *zeigbar* gemacht haben; usw. Schon in einem solchen Fall, indem die tatsächliche *Produzent\*in* des Bildes (die Fotograf\*in, die die Aufnahme gemacht hat) noch vergleichsweise leicht auszumachen sein dürfte, ist es schwierig, aufzuklären, wer als der oder die *Zeigende* zu gelten hat. Noch undurchsichtiger werden die Verhältnisse, wenn schon an der *Entstehung* eines Bildes mehrere Personen beteiligt waren oder wenn nicht mehr namentlich bekannt ist, wer die Urheber\*in des Bildes ist. Wer also vollzieht in einem solchen Fall den „bildlichen Sprechakt“ des Darstellens?

Kjørup selbst kommt anhand eines weiteren Beispiels auf eine hiermit verbundene Problematik zu sprechen. Er nimmt dabei Bezug auf das Autorenporträt Nelson Goodmans, das auf dem Umschlag einer Ausgabe von dessen *Languages of Art* abgedruckt ist. In diesem Fall ist laut Kjørup die Designer\*in des Buchumschlags als Produzent\*in des Bildes auszumachen. Der Darstellungsakt, so Kjørup, nehme hier den Charakter einer indirekten („roundabout“) oder „eingefrorenen“ („frozen“) Handlung an, da der Situation die Unmittelbarkeit des Gesprächs von Person zu Person abhandengekommen sei. Da die Produzent\*in des Bildes im Moment der Rezeption nicht anwesend sei, könne sie bestimmte Teilaufgaben des Zeigens nicht selbst übernehmen – beispielsweise die relativ simple Aufgabe, das Bild richtig herum und nicht etwa auf dem Kopf stehend zu präsentieren. Diese Aufgaben übernehme die Rezipient\*in.<sup>30</sup>

---

30 Ebd., 60: „The act of depiction that we have been considering is a bit more complicated than necessary because it has this ‘roundabout’ or ‘frozen’ character: The jacket designer is not present when I read the picture, he is not literally and in person showing the picture to me, and therefore some of the characteristic tasks that would normally fall on whoever does the showing (like making sure that the picture is seen in proper light,

Folgerichtig müsste nun also auch noch die Betrachter\*in zur Gruppe derer gezählt werden, die gemeinsam als Produzent\*in des Bildes fungieren (neben der von Kjørup genannten Umschlaggestalter\*in und weiteren beteiligten Personen – wie beispielsweise der Fotograf\*in, die das Porträt aufgenommen hat, den verantwortlichen Herausgeber\*innen, die den Umschlagentwurf der Designer\*in gebilligt oder Vorgaben bezüglich der Auswahl des Fotos gemacht haben, oder möglicherweise dem Porträtierten selbst, der eine bestimmte Aufnahme einer anderen vorgezogen haben könnte, usw.).

Wenn nun aber der Rezipient\*in, die mit einem Bild konfrontiert ist, nicht klar ist, wer ihr dieses Bild letztendlich zeigt – wenn sie nur weiß, dass es sich dabei, wie Kjørup ausweichend formuliert, um „some person (or some group of persons or some legal body or person)“<sup>31</sup> handeln muss – ergibt es dann überhaupt Sinn, von einem Akt des Zeigens zu sprechen? Kann es eine Handlung ohne Handelnden geben?

Derartige Fragen können als unnötige Haarspalterei erscheinen, wenn es wie bei den von Kjørup gewählten Beispielen um vergleichsweise unproblematische Bilder und wenig konfliktbeladene Kommunikationskontexte geht. Ganz anders stellen sich Situationen dar, in denen grausame oder schockierende Gewaltbilder verwendet werden. Wenn man sich beispielsweise mit den Aufnahmen befasst, die amerikanische Soldaten im Militärgefängnis Abu Ghreib von gefolterten Insassen gemacht haben, wird schnell deutlich, dass hier ein fundamentaler Unterschied zwischen den Handlungsabsichten der Urheber\*innen der Bilder und denen der Journalist\*innen, die dieselben Fotografien in Nachrichtensendungen öffentlich gemacht haben, besteht. Es macht nicht viel Sinn, Letztere mit Ersteren unter dem Begriff der Produzent\*in zusammenfassen zu wollen. Beide Parteien vollziehen mit denselben Bildern unterschiedliche Darstellungsakte: Die eigentlichen Urheber\*innen führen die Gefolterten als lebende Trophäen vor, während die Fotografien in der Presse dazu verwendet werden, die Opfer als Opfer dar- und die Täter als Täter bloßzustellen. Angesichts dieses Unterschiedes müsste generell hinterfragt werden, ob wir, wenn wir Bilder als Akte auffassen wollen, davon ausgehen dürfen, dass ein Bild jeweils nur einen einzigen (Darstellungs-) Akt impliziert. Sind nicht in jedem Bild mehrere mögliche Akte zugleich angelegt? Kjørups undifferenzierter

---

right side up, etc.) have been put over on the audience itself (as I shall call the pictorial counterpart of the 'hearer' of the verbal speech act).“

31 Ebd., 57.

Gebrauch des Produzentenbegriffs verstellt den Blick für diese dem Bild wesenseigene Mehrdeutigkeit, da er suggeriert, es gebe zu jedem Bild nur eine Urheber\*in, die genau einen Akt des Zeigens vollzöge.

Ähnliche Schwierigkeiten wirft, wie wir sehen werden, das Modell Liza Bakewells auf. Im Vergleich der beiden Ansätze fällt ins Auge, dass Kjørup und Bakewell eine leicht voneinander abweichende Terminologie verwenden. Während Kjørup von „pictorial (speech) acts“ spricht, findet sich bei Bakewell der Ausdruck „image acts“.<sup>32</sup> An anderer Stelle bezeichnet sie Bildhandeln mit der interessanten Formulierung „visual doings“,<sup>33</sup> womit sie kennzeichnet, dass nicht das Bild selbst als der Handelnde auszumachen ist, sondern ein Anderer, nämlich ein Mensch, visuell, also durch Bilder, handelt.

Wie schon Kjørup geht auch Bakewell in ihrer Auseinandersetzung mit dem Bildhandeln von der Sprache aus. Bilder und Sprache beschreibt sie als untrennbar miteinander verwobenes Kontinuum; Bilder, so Bakewell, bilden eine „visual landscape within which the grammars and meanings, narratives, and actions of the world unfold“.<sup>34</sup> Den Versuch einer klaren theoretischen Abgrenzung beider Sphären unternimmt sie gar nicht erst, was angesichts der großen Schwierigkeiten, auf die ein solches Projekt unvermeidlich stoßen würde, einerseits nachvollziehbar ist, andererseits im Detail aber zu Unschärfen führt, auf die wir noch zu sprechen kommen werden.<sup>35</sup>

Die Untersuchung von Bildakten steht für Bakewell im Dienst eines genaueren Verständnisses von Sprechakten und deren sozialen Implikationen. Die isolierte Untersuchung von Sprechakten ohne Berücksichtigung von Bildakten hält sie für genauso fruchtlos wie umgekehrt den Versuch, eine Theorie des Bildhandelns aufzustellen, ohne dabei auf Modelle der Sprechakttheorie zurückzugreifen.<sup>36</sup>

Aus der Sprechakttheorie Austins und Searles entlehnt Bakewell unter anderem den Begriff der Perlokution, der zum Ausdruck bringe, dass sprachliche

---

<sup>32</sup> Bakewell, *Image Acts*, u. a. 22.

<sup>33</sup> Ebd., 23.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Hochproblematisch ist u. a., dass Bakewell sich auf das stark verkürzende, auf die Zeichentheorie Peirces zurückgehende Modell einer Unterscheidung von Bildern als ikonischen, ähnlichkeitsbasierten Zeichen einerseits und Sprache als konventionalisiertem Zeichensystem andererseits beruft (ebd., 29).

<sup>36</sup> Siehe ebd., 30: „(...) that an analysis of any one speech act would suffer without serious attention to its imaged correlatives and visual context. Therefore, a proper theory of speech acts should incorporate images, in the same way that a proper theory of image acts should incorporate language.“

Äußerungen einen ebenso großen Effekt auf den Angesprochenen haben können wie vermeintlich direktere Formen des Handelns (also beispielsweise körperliche Übergriffe): „Words are hardly unobtrusive or harmless. On the contrary, words can accuse, denounce, and actually harm people. They can also flatter, promote, and benefit those same people.“<sup>37</sup> Dasselbe gelte jedoch auch für Bilder, denn diese seien „as much actions as utterances are“.<sup>38</sup> Folglich müsse auch berücksichtigt werden, dass Bilder als Handlungen Auswirkungen auf die Rezipient\*innen haben: „Speech acts and image acts do things to people. Real, live people.“<sup>39</sup> In Analogie zum Perlokutionsakt („perlocutionary act“) schlägt Bakewell daher den Ausdruck „pergesticular act“ vor, um die tatsächliche Handlungsgewalt von Bildern zu kennzeichnen.<sup>40</sup> Auch wenn Bakewell hiermit auf eine wichtige Tatsache hinweist, darf nicht übersehen werden, dass die (unzweifelhaft realen) Auswirkungen, die Bilder auf Menschen haben können, schwer empirisch nachweisbar sind. Die Fallstricke einer empirisch-psychologischen oder sozialwissenschaftlichen Wirkungsforschung werden in einem späteren Kapitel noch diskutiert werden. An dieser Stelle sei nur angemerkt, dass die Effekte des Bildhandelns i. d. R. weit weniger deutlich erkennbar zu Tage treten als die Folgen einiger bestimmter Formen von Sprechakten. Man vergegenwärtige sich beispielsweise die in der Sprechakttheorie gerne verwendeten Beispiele der (Schiffs-)Taufe und des richterlichen Urteilspruchs: Die Erklärung „Ich taufe dich auf den Namen...“ oder „Ich verurteile Sie zu...“ hat unmittelbare, unbestreitbare Auswirkungen auf den Angesprochenen. Dagegen dürfte es ausgesprochen schwierig werden, Beispiele für Bilder zu finden, die einen ähnlich offensichtlichen und klar definierbaren Effekt erzeugen. Die unkritische Gleichsetzung von Sprechakten und Bildakten birgt offenbar Risiken.

Stimmt es denn überhaupt, dass Bildakte „wie Sprechakte, nur eben sichtbar“<sup>41</sup> sind, wie Bakewell behauptet? Oder unterscheiden sich beide Formen des kommunikativen Handelns nicht doch? Brisant wird diese Frage, wenn es um Bilder von demjenigen Typ geht, den Bakewell in Anlehnung an den in englischsprachigen Ländern geläufigen Begriff der „Sprache des Hasses“ („hate

---

37 Ebd., 23–24.

38 Ebd., 25.

39 Ebd., 30.

40 Ebd.

41 Ebd., „In sum, image acts are like speech acts, but visible.“

speech“) als „hate images“ charakterisiert.<sup>42</sup> Bei solchen „Hassbildern“ handele es sich um Fälle von bildlicher Diskriminierung („imaged discrimination“).<sup>43</sup> Bakewell zeigt sich verblüfft darüber, dass im juristischen Umgang mit Bildern diskriminierender Art im amerikanischen Rechtssystem der 1990er Jahre große Unterschiede zum Umgang mit diskriminierender Sprache bestehen. Sie weist darauf hin, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres Textes „hate speech“ nicht mit Verweis auf die Meinungs- oder Pressefreiheit oder die Freiheit der Kunst unter Schutz gestellt werden könne, „hate images“ aber durchaus:

„Hate words are deemed actions and are not protected by the courts. ‘I am going to kill you’ is not protected. But *hate images* (...) have never been judged actionable by the courts. What is it that comes between ‘I am going to kill you’ and a picture of yourself being killed that results in the prosecution of one and the protection of the other?“<sup>44</sup>

Bakewells Text, aus dem dieses Zitat stammt, wurde lange vor dem Zeitalter der sogenannten Sozialen Medien verfasst, als Memes, die aus der Verbindung von Text und Bild entstehen, noch nicht eines der häufigsten Ausdrucksmittel für „Hate Speech“ waren. Insofern ist diese Beobachtung nicht mehr ganz aktuell; auch Hassrede, die solche Bilder verwendet, wird heute verfolgt – unter anderem von Social Media-Plattformen selbst, die sich zumindest teilweise bemühen, ihre Verbreitung zu unterbinden. Die Frage, die Bakewell hier aufwirft, ist dennoch hochinteressant und soll deshalb weiterverfolgt werden. Was also unterscheidet die sprachlich ausgedrückte Drohung „Ich werde dich töten“ von einem Bild, das dasselbe zu „sagen“ scheint?

Erst einmal wäre zu klären, welche Art von Bild überhaupt in der Lage sein könnte, eine Todesdrohung „auszusprechen“. Bakewell schlägt, wie wir gesehen haben, „a picture of you being killed“ vor. Wer aber – das ist entscheidend – ist dieses „du“? Im Gegensatz zur Sprache verfügt das Bild nicht über Personalpronomen, es kann weder „ich“ noch „du“ sagen. Damit die Betrachter\*in eines Bildes dieses als Drohung gegen sich wahrnehmen kann, müsste sie es als ein Bild *von sich selbst* erkennen. Diese Situation wäre prinzipiell vorstellbar, z. B., indem die Fotografie einer Person in ein grausiges Szenario hineinmontiert und

---

42 Ebd., 28.

43 Ebd., 30.

44 Ebd.

das so entstandene Bild genau dieser Person ausgehändigt oder zugesendet wird. Auch soziale Netzwerke wie Facebook bieten eine ideale Plattform dafür, Bildbotschaften zu personalisieren. Ein eindeutiger Adressat\*innenbezug kann z. B. hergestellt werden, indem ein Bild auf die virtuelle „Pinnwand“ der gemeinten Person gepostet wird oder indem die betreffende Person auf dem Bild markiert („getagt“) wird. In einem solchen Fall spräche vielleicht tatsächlich jemand mit Hilfe eines Bildes eine Drohung aus.

Sobald aber die Bildkommunikation aus dieser sehr direkten, persönlichen Situation hinaustritt, in der klar erkennbar ist, wer Adressat der Botschaft ist, werden die Verhältnisse komplizierter. Bakewell interessiert sich für Bilder im öffentlichen Raum, und diese sind nicht an ein individuelles, namentlich benennbares „du“ gerichtet, sondern an ein kollektives „du“, ein „ihr“. Es geht Bakewell nicht eigentlich darum, zu erklären, wie Bilder im kleinen Rahmen des persönlichen Austauschs verwendet werden können, sondern u. a. darum, wie „hate images“ öffentlich Aggression kommunizieren. Auch für das öffentliche Bild gilt jedoch, was die Literaturtheoretiker William K. Wimsatt und Monroe C. Beardsley über das literarische Werk geschrieben haben: Es „wird im Moment seiner Fertigstellung vom Autor getrennt und geht in die Welt“.<sup>45</sup> Ein Bild, das im Internet von Plattform zu Plattform wandert, im Fernsehen gezeigt, in Printmedien abgedruckt oder auf Plakatwänden präsentiert wird, ist für die Durchschnittsbeobachter\*in meist nicht mehr auf eine namentlich bekannte Urheber\*in zurückzuführen. Wie schon im vorangegangenen Abschnitt über Kjørups problematische Verwendung des Ausdrucks „producer“ erläutert, ist zudem in einer solchen Situation der Bildkommunikation oft genug nicht mehr überschaubar, wer das Bild „herzeigt“. Da weder die Urheber\*in noch die Verwender\*in des Bildes auszumachen ist, fehlt in einem solchen Fall der bildlichen Botschaft „Ich werde dich töten“ nicht nur das „Du“, sondern auch das „Ich“. Das drohende Subjekt ist genauso wenig zu identifizieren wie das bedrohte „Du“, denn ein Bild, das nicht namentlich an eine bestimmte Person gerichtet, sondern öffentlich zugänglich ist, richtet sich an alle und niemanden zugleich.

Dass Bakewell diese Problematik vernachlässigt, hängt wesentlich damit zusammen, dass sie Bildhandeln nicht mit dem Aktionspotenzial von Texten in schriftlicher Form gleichgesetzt sehen will, sondern mit Sprechakten,

---

45 Wimsatt und Beardsley, *Der intentionale Fehlschluss*, 85.

also mündlich realisierter Sprache<sup>46</sup> – wie übrigens anscheinend auch Kjørup, denn dieser nimmt ebenfalls nicht vergleichend auf die Textkommunikation Bezug und spricht ja zudem explizit von „pictorial *speech acts*“. Bakewell will ihre Bildakttheorie nicht auf der Grundlage der Textlinguistik konstruieren, sondern vom Beispiel parasprachlicher Äußerungsakte ausgehen, die – wie Sprechakte – stärker als schriftlich fixierte Texte an die konkrete Interaktion zwischen physisch anwesenden Personen gebunden sind, beispielsweise Gestik oder Äußerungen in Gebärdensprache:

„The study of image acts, while it would articulate with the pictorial turn in the humanities, would not be rooted in a model of textuality. (...) It would begin not with texts or objects (...) but with the human body.“<sup>47</sup>

Der Vergleich von Texten mit Bildern hätte jedoch den Vorteil, dass der Verselbstständigung des Bildes bei seiner Loslösung aus der direkten, persönlichen Interaktion leichter Rechnung getragen werden könnte. Dann würden auch die bereits beschriebenen Schwierigkeiten bei der Identifikation der Handelnden (Kjørups „producer“) und der Angesprochenen (im Singular oder Plural) deutlicher zu Tage treten.

Verdeutlichen wir uns die Problematik anhand einiger konkreter Beispiele. Es gibt durchaus Bilder, die man mit einigem Recht als „hate images“ bezeichnen oder plausibel als verbildlichte Drohungen auslegen könnte.

Dies gilt zum Beispiel für ein Foto, das um 1900 in den USA aufgenommen wurde, um den Lynchmord an einem Afroamerikaner auszustellen, und das von dem Lynchfotografie-Experten und Sammler James Allen veröffentlicht wurde.<sup>48</sup> Der Name des Mannes ist nicht überliefert; ebenso wenig das Vergehen, dessen er verdächtigt und dessentwegen er vermutlich zum Opfer der Lynchjustiz wurde. Dass dieses Bild plausibel als Drohung an (vermeintlich oder tatsächlich) straffällige Afroamerikaner\*innen gelesen werden kann, hängt mit mehreren Faktoren zusammen. Erstens ist unbestreitbar, dass die in den Vereinigten Staaten um die Jahrhundertwende herum (und sogar noch

---

46 Bakewell, *Image Acts*, 27.

47 Ebd., 27–28.

48 Das Bild findet sich auf der Website Allens (<https://withoutsanctuary.org/>) als Bild Nr. 10 (Stand 28.2.2021) sowie in einer Buchpublikation der Sammlung (Allen, Als, Lewis und Litwack, *Without Sanctuary*).

deutlich später)<sup>49</sup> weit verbreitete Praxis der Selbstjustiz überproportional häufig Farbig traf. Die medienwirksame Inszenierung der Lynchmorde – die Hinrichtungen wurden vielerorts auf Fotografien festgehalten, die u. a. in Form von Postkarten Verbreitung fanden – bediente rassistische Klischees. Auf diese Weise wurde nicht nur der Sensationsgier der Öffentlichkeit Rechnung getragen; die Veröffentlichung der Bilder diente auch zur Einschüchterung potenzieller weiterer Lynchopfer. Auch diese konkrete Fotografie, über die wir hier sprechen, ist als Postkarte überliefert.

Zweitens ist der Leichnam für das Bild auf makabre Weise arrangiert worden. Es ist augenscheinlich, dass es sich bei dem Foto nicht um einen spontanen Schnapsschuss handelt, sondern um eine sorgfältig inszenierte Aufnahme. Der leblose Körper ist in aufrechter Haltung auf einem Stuhl platziert, der Kopf des Getöteten wird dabei mit Hilfe einer Stange hochgehalten, damit er nicht auf die Brust sacken kann. So ist sichergestellt, dass die Betrachter\*in die Gesichtsbemalung sehen kann: Mit heller Farbe wurde dem Toten ein exotisches Muster auf Stirn, Wangen, Nase und Kinn gemalt, das an afrikanischen Stammesschmuck erinnern soll. Ergänzt wird die Kostümierung durch Baumwollschmuck auf dem Kopf des Opfers und kreisrunde Scheiben, die auf seine Wangen geklebt wurden.<sup>50</sup> Der Getötete wurde somit demonstrativ als Angehöriger einer bestimmten Minderheit gekennzeichnet, wodurch suggeriert wird, dass seine Tötung nicht als singuläres Ereignis aufzufassen ist, sondern als exemplarisch für das erkannt werden soll, was anderen Angehörigen der selben Bevölkerungsgruppe droht.

Ganz ähnlich verfahren 2013 russische Neonazis, die Homosexuelle verfolgten und ihre Gewalttaten systematisch auf Fotografien festhielten, die sie dann ins Netz stellten. Zweifelhafte Berühmtheit hat auf diese Weise eine Schlägertruppe um den Extremisten Maxim Sergejevich Martsinkevich (genannt „Tesak“) erlangt.<sup>51</sup> Auch Martsinkevich und seine Anhänger markierten ihre Opfer mit Hilfe von Farbe als zur verfolgten Gruppe zugehörig. Sie rasierten den jungen Männern, die sie in ihre Gewalt gebracht hatten, einen Teil

---

49 Siehe dazu auch die Bemerkungen zur Geschichte der Fotografie des gelynchten Jugendlichen Emmett Till im Fazit-Kapitel von Teil IV sowie die zahlreichen Literaturhinweise zum Thema Lynchmord und Rassismus, die Allen et al. in *Without Sanctuary* geben; umfangreich zum Thema auch Apel, *Imagery of Lynching*.

50 Siehe dazu Allen, Als, Lewis und Litwack, *Without Sanctuary*, 165.

51 Dazu z. B.: Bidder, „Rechtsextreme in Russland“. Die Bilder sind zu sehen unter: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/folger-videos-russische-neonazis-quaelen-schwule-a-933216.html> (Stand 28.2.2021).

des Kopfes und bemalten ihn in Regenbogenfarben. Da der Regenbogen als international gebräuchliches Symbol der LGBTIQA- Bewegungen bekannt ist, ist auch hier unzweifelhaft zu erkennen, dass es nicht nur um den Einzelfall einer den Betrachter\*innen nicht bekannten Person geht, sondern all Jene sich angesprochen fühlen sollen, deren sexuelle Orientierung oder Identität in Martsinkevichs Weltsicht zu verdammen ist. Weiter verdeutlicht wird diese Zuordnung dadurch, dass die Opfer für fast jedes Bild mit einem Dildo ausgestattet werden, den sie als Symbol ihrer sexuellen Orientierung hochhalten müssen. Der Drohungscharakter der Bilder wird in einigen Fällen zudem dadurch verstärkt, dass die bedrückende Präsenz einer übermächtigen Gruppe von Häschern fühlbar gemacht wird. Eines der Fotos zeigt, wie sechs Neonazis im Halbkreis um ihr kniendes Opfer herumstehen. Einer hält den Kopf des Opfers an den Haaren gepackt, zwei weitere halten demonstrativ Waffen hoch.

Sowohl bei der historischen Lynchmord-Fotografie aus den USA als auch bei Martsinkevichs Demütigungsbildern handelt es sich also in gewisser Weise um bildlich ausgesprochene Drohungen. Auch der von Bakewell verwendete Ausdruck „Hassbilder“ beschreibt ihre Funktionsweise treffend.

Problematisch bleibt jedoch noch immer die Identifikation des Akteurs hinter den Bildern, d. h. des oder der Drohenden. Die Mörder des unidentifizierten Mannes auf der Lynchmord-Postkarte sind so wenig bekannt wie ihr Opfer; zudem sind nicht sie alleine als diejenigen auszumachen, die das Bild einsetzten, um potenzielle Opfer einzuschüchtern. Auch diejenigen, die aus dem Bild eine Postkarte gemacht und diese in Umlauf gebracht haben, waren als Handelnde an diesem „bildlichen Sprechakt“ beteiligt. Martsinkevich handelt ebenfalls nicht allein. Er führt seine Übergriffe mit einer Gruppe von Mittätern aus, und die Bilder, die integraler Bestandteil der Aktionen sind, werden von Anhänger\*innen im Netz verbreitet. In beiden Fällen haben wir es also nicht mit „Bildakten“ zu tun, die von einer einzelnen Person ausgeführt werden, sondern mit dem Handeln eines diffusen, bedrohlichen Kollektivs. Dass für die Betrachter\*innen nicht auszumachen ist, wer alles zur Gruppe der Drohenden gehört, ist einkalkuliert und verstärkt den Einschüchterungseffekt. Bild- und handlungstheoretisch sind diese Aktionen deshalb schwer zu fassen: Um wessen Taten geht es hier eigentlich?

Als ein möglicher Ausweg aus diesem Dilemma böte sich, so scheint es zunächst, der von Horst Bredekamp beschrittene Weg an, im Vergleich des Bildakts zum Sprechakt „das ‚Bild‘ nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die

des Sprechenden“ zu setzen.<sup>52</sup> Damit entfielen die Schwierigkeit, eine Produzent\*in / Urheber\*in oder Präsentator\*in zu identifizieren, der die aktive Rolle beim Akt des Darstellens/Zeigens zugeschrieben werden kann. Das Bild selbst würde zum Handelnden erklärt. Vergleichbar ist Mitchells Ansatz, Bilder zum Träger eines eigenen Willens zu erklären und sie damit als eigenständig und absichtlich handelnde Akteure zu klassifizieren.

## 1.2 Das Bild als Handelnder: Mitchell und Bredekamp

Unter den mittlerweile zahlreichen Wissenschaftler\*innen, die sich mit dem Phänomen des Bildhandelns auseinandersetzen, gehört W. J. T. Mitchell zu den einflussreichsten. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang seine 2005 erschienene Monografie *What do pictures want?*, deren deutsche Übersetzung 2008 unter dem Titel *Das Leben der Bilder* veröffentlicht wurde. Im Originaltitel des Werkes ist die Fragestellung vorweggenommen. Mitchell betrachtet Bilder als quasi-lebendige Wesen, die über einen eigenen Willen verfügen. Diesen unkonventionellen Ansatz und sein Interesse an der Frage, was Bilder „wollen“, begründet Mitchell mit der Hypothese, „dass es eine Frage ist, die wir immer schon stellen, dass wir nicht anders können, als sie zu stellen, und dass die Frage es daher verdient, untersucht zu werden.“<sup>53</sup> Gegenüber möglichen Kritiker\*innen, die ihm vorwerfen könnten, er wolle unbelebte Bilder mit Hilfe einer esoterisch anmutenden Sprache zu beseelten Wesen umdeuten, sucht er sich im Voraus zu verteidigen, indem er erklärt, dass „das subjektivierte, beseelte Objekt in der einen oder anderen Form ein unheilbares Symptom ausmacht“ und auch moderne, aufgeklärte Menschen stets „gegenüber Objekten – und in besonderem Maße gegenüber Bildern – gefangen in magischen, vormodernen Haltungen“ blieben.<sup>54</sup> Als Beleg führt Mitchell das Unwohlsein an, das die meisten Menschen seiner Einschätzung nach befehle, wenn sie beispielsweise das Bild der eigenen Mutter zerstören oder beschädigen müssten.<sup>55</sup>

---

52 Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 51.

53 Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 48.

54 Ebd., 48–49.

55 Ebd., 49.

Es wäre aber zu hinterfragen, ob die Behauptung Mitchells erstens zutrifft (wie viele Menschen hätten wirklich Hemmungen, das Bild ihrer Mutter zu entstellen? Wie viele würden solche Vorbehalte dagegen als abergläubische Anwendung abtun?) – schließlich beruft er sich hier nicht auf empirische Befunde, sondern stellt völlig freie Mutmaßungen über das Empfinden seiner Mitmenschen an – und ob zweitens, so sie zuträfe, das Unbehagen, das einen beim Zerstören des Fotos befielen, seinen Ursprung nicht eher in einer grundsätzlichen Hemmung hätte, Angehörige symbolisch zu verletzen, als in einem Respekt vor der Körperintegrität eines als belebt begriffenen Bildes. Es ist bezeichnend, dass Mitchell für sein fiktives Szenario ein Bild wählt, das erstens eine menschliche Figur und zweitens einen der Betrachter\*in nahestehenden Menschen zeigt. Beruhte die Zerstörungshemmung tatsächlich auf dem diffusen Gefühl, mit dem Bild etwas Lebendiges zu beschädigen, müsste sie auch dann wirksam werden, wenn man statt mit dem Porträt eines Menschen nur mit der Aufnahme einer Blumenvase konfrontiert wäre, denn entweder sind alle Bilder Lebewesen oder eben keines. Wenn figürliche Darstellungen als belebt wahrgenommen werden, dann mag dies eher daran liegen, dass die dargestellte Person in irgendeiner Form *in diesem Bild zu leben scheint*, als daran, dass das Bild selbst – unabhängig von der Person, die es darstellt – lebendig wirken würde. Wer davor zurückschreckt, das Porträt seiner Mutter zu zerstören, der würde sich vermutlich auch nicht wohl damit fühlen, den Satz „Ich wünsche meiner Mutter den Tod“ laut auszusprechen. In beiden Fällen resultiert das Unbehagen meines Erachtens aus der abergläubischen Befürchtung, symbolische Handlungen könnten reale Konsequenzen haben (der Angriff auf das Bild also Unheil für die abgebildete Person heraufbeschwören), und/oder aus dem Bewusstsein, dass das Entstellen des Bildes eines Angehörigen (wie auch die ausgesprochene Verwünschung) von Anderen als Ausdruck von Respektlosigkeit empfunden werden könnte und deshalb gängigen Verhaltenskonventionen widerspricht. Zeigte das betreffende Foto nun aber keinen nahen Angehörigen, sondern eine fremde Person, hätten wahrscheinlich die wenigsten Menschen Bedenken, es zu beschädigen. Mangelnden Respekt vor dem Bild Fremder zu zeigen wäre kein so eindeutiger Tabubruch; niemand würde z. B. entsetzt reagieren, wenn man ein Blatt Zeitungspapier zum Einwickeln von Blumen verwendete – auch dann nicht, wenn man dabei das darauf abgedruckte Foto eines Prominenten zerrisse.

Ein weiterer Zusammenhang, in dem man sich verdeutlichen kann, dass Eingriffe in Bilder zumeist nicht als Angriff auf das Bild, sondern auf die Person gemeint sind, ist der Umgang mit Kandidat\*innenbildern im Wahlkampf: Wenn den auf Wahlplakaten präsentierten Politiker\*innen mit Filzstift falsche Brillen und Bärte gemalt und Augen und Zähne geschwärzt werden, geschieht dies nicht, um die Bilder selbst zu demütigen, sondern um die auf ihnen abgebildeten realen Personen ins Lächerliche zu ziehen.

Möglicherweise sind jene „vormodernen“ Herangehensweisen an Bilder, die Mitchell für noch immer weit verbreitet hält, also doch gar nicht so typisch für unseren alltäglichen Umgang mit visuellen Medien – was noch nicht bedeutet, dass die versuchsweise Betrachtung von Bildern als eigenständigen Akteuren wissenschaftlich fruchtlos bleiben müsste.

Befassen wir uns also mit den Gründen, die Mitchell dafür ins Feld führt, Bilder als personenähnliche Wesen statt nur als leblose Objekte zu betrachten. Sie hängen mit der *Körperlichkeit* und kommunikativen Kraft von Bildern zusammen:

„Bilder sind Gegenstände, die mit sämtlichen Stigmata des Personenhaften und des Beseeltseins gezeichnet worden sind: Sie weisen sowohl physische als auch virtuelle Körper auf; sie sprechen zu uns – manchmal im buchstäblichen, manchmal im übertragenen Sinne; oder aber sie erwidern unsere Blicke schweigend (...). Sie weisen nicht nur eine Oberfläche auf, sondern auch ein Gesicht, das dem Betrachter entgegensieht.“<sup>56</sup>

Dass Bilder in gewissem Sinne „Körper“ haben, ist in der Bildwissenschaft längst zum Gemeinplatz geworden, und durch die künstlerische Praxis der vergangenen Jahrzehnte wird diese Lesart bestärkt.<sup>57</sup> Auch die Vorstellung, bei der Bildoberfläche handele es sich um eine Art Gesicht, das den Blick des Betrachters erwidert, ist etabliert.<sup>58</sup> Weit problematischer stellt sich die These

---

56 Ebd., 48.

57 Beispielsweise stellen die „Schießbilder“ von Niki de Saint Phalle und die zerschlitzen Leinwände Lucio Fontanas das Bild als einen Körper dar, dem Verletzungen zugefügt werden können. Zum spannungsreichen Verhältnis zwischen Bildern und Körpern siehe z. B.: Belting, Kamper und Schulz, *Quel corps*.

58 Zugrunde liegen dieser Vorstellung u. a. die Ausführungen Lacans zum Bildblick, z. B. in Lacan, „Was ist ein Bild/Tableau“, und Thesen aus Texten Merleau-Pontys, der beschreibt, dass der Blick des Menschen auf Objekte „uns von [den gesehenen Objekten] herzurühren scheint“ (Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, 173) und Sehen eine Wechselbeziehung zwischen Sehendem und Gesehenem ist, „sodaß Sehender

dar, Bilder „sprächen“ zur Rezipient\*in. Vergleiche zwischen Bildkommunikation und Sprache sind gleichermaßen reizvoll wie schwierig, wie eine Vielzahl von Publikationen zu diesem Themenfeld zeigt – darunter auch Mitchells eigene vielbeachtete Texte.<sup>59</sup> An dieser Stelle kann die sehr umfangreiche Auseinandersetzung noch nicht näher beleuchtet werden; wir werden jedoch in den folgenden Kapiteln wiederholt auf die Bild/Text- bzw. Bild/Sprache- Problematik zurückkommen.

Mitchell geht in seiner Darstellung von Bildern als Körperwesen jedenfalls so weit, dass er eine bestimmte Art von Bildern – „Biopictures“ – tatsächlich nicht nur im übertragenen Sinn, sondern ganz wörtlich als lebendige Organismen auffasst. Ein „biopicture“ oder „biodigital picture“ ist ein „icon, animated“ – „that is, given motion, expression, by digital animation or DNA“; nach dem Pictorial Turn müsse nun ein neuer „Turn“, stattfinden, so Mitchell, und dieser „treats the image as an organism, the organism as an image“.<sup>60</sup> In engem Zusammenhang steht die Entwicklung des „Biopictures“ seiner Ansicht nach mit der Entwicklung der Technologie des Klonens. Mitchell benutzt den Begriff des Klonens undifferenziert für verschiedene Formen von Kopie, Projektion, Verdoppelung oder Wiederholung, und unter anderem eben auch für die Verselbständigung von Bildern durch den technischen Fortschritt:

„(...) the obvious fact of a new, virulent life afforded to images with the invention of the internet and digital photography, the way images ‘clone’ themselves, and circulate with incredible rapidity, sometimes reversing their meaning and coming back to haunt their producers.“<sup>61</sup>

Biopictures bringen, so Mitchell, die Zeitphänomene Klonen und Terror zusammen:

---

und Sichtbares sich wechselseitig vertauschen und man nicht mehr weiß, wer sieht und wer gesehen wird“ (ebd., 183).

59 Z. B. Mitchell, *Picture Theory*.

60 Mitchell, „Cloning Terror“, 180.

61 Ebd., 185.

„Cloning and terror converge (...) at the level of images understood as life-forms – the biopicture. (...) the terrorist and the clone (...) are the mutually constitutive figures of the pictorial turn in our time.“<sup>62</sup>

Terroristen würden, findet Mitchell, wie Viren wahrgenommen oder (popkulturell) so dargestellt, also wie selbst identitätslose, manchmal miteinander identische, ansonsten dem Wirt zum Verwechseln ähnliche bösartige Eindringlinge, die die Abwehrmechanismen des befallenen Körpers gegen diesen selbst richten könnten. Das Klonen selbst werde als moralische Bedrohung gesehen, u. a., weil es auf Fortpflanzung ohne geschlechtliche Differenz (also aggressive Homosexualität) und der Reduktion des Menschen auf ein Mittel zum Zweck hinauslaufe.<sup>63</sup> Der Klon sei ein „evil twin“ oder „monstrous double“, also das böse, entfremdete Selbst.<sup>64</sup> Klonen ist demnach also eine Form von Terror bzw. wird als solche empfunden; es ist außerdem eine Form der Bildproduktion: Der Klon ist ein Abbild des Selbst; Terroristen sind Klone, also *Abbilder* der Terrorisierten: „(...) they may very well look like us, and thus be indistinguishable and unclassifiable“.<sup>65</sup> Wenn politische Mächte mit Bildern Krieg führen, sind diese „wars of images“ folglich „clone wars“: „They require a mirroring of the faceless enemy and his acts“.<sup>66</sup> Mitchells schillernde Rhetorik fällt auf, besagt aber im Kern wenig über Bilder, was substanziell zu deren Verständnis beitragen würde, und stellt zudem Zusammenhänge her, die teils etwas herbeigewollt wirken und deren Weiterverfolgung nirgends hinführt. Die Metapher von den geklonten Bildern passt beispielsweise nicht in jedem Zusammenhang: Griselda Pollocks Kritik ist zuzustimmen, wenn sie einwendet, dass die bloße Wiederholung der immergleichen Bilder nach 9/11 beispielsweise kein Fall von Klonen, sondern ein „sign of traumatically induced repetition-compulsion through which symbolic mastering of the traumatizing loss might slowly be assumed (...)“<sup>67</sup> gewesen sei, weshalb sie hier eher vom „psychoanalytical concept of doubling“<sup>68</sup> sprechen würde.

62 Ebd., 182.

63 Ebd.

64 Ebd., 183.

65 Ebd., 184.

66 Ebd., 190.

67 Ebd., 209.

68 Ebd., 210.

Hinsichtlich des Themas der Gewaltfotografie, das ja den Hintergrund für unsere Auseinandersetzung mit Mitchells Thesen bildet, müsste hier angemerkt werden, dass Körperlichkeit nicht allen Arten von Bildern auf die gleiche Weise und im gleichen Maße zukommt. Während ein klassisches Gemälde eindeutig einen physischen Körper hat, der aus Leinwand, Grundierung, Farbe usw. besteht, ist es schwer oder sogar unmöglich, zu erklären, was als der Körper einer digital aufgenommenen Fotografie zu gelten hat, denn Körperlichkeit setzt eine materielle Basis voraus. Fasst man den jeweiligen Bildschirm, auf dem ein Digitalfoto gerade erscheint, als dessen Körper auf, so müsste man das Bild selbst in diesem Fall als eine Art Geistwesen denken, das in der Lage ist, von einem Körper in den nächsten zu springen – und das simultan mehrere Körper besetzen kann. Möchte man auf diese Seelenwanderungs-Metaphorik verzichten, böte sich noch die Möglichkeit, zu behaupten, es handle sich gar nicht auf jedem Bildschirm um dasselbe Bild; es gebe gar nicht ein Bild mit vielen Körpern, sondern mehrere sich stark ähnelnde Bilder mit nur jeweils einem Körper. Diese Interpretation widerspricht aber Mitchells Vorstellung, Bilder könnten „Beine bekommen“, also durch verschiedene Kontexte wandern – denn diese impliziert ja, dass sich in allen durchlaufenen Kontexten dasselbe Bild manifestiert.<sup>69</sup>

Nehmen wir dennoch versuchshalber einmal an, dass auch Fotografien, die in verschiedenen medialen Umgebungen auftauchen, eine quasi-körperliche Existenz haben, die sie zu eigenständigen Wesen macht. Wenn diese Bilder Personen sind – welche Art von Personen sind sie dann? Mitchell schreibt dazu:

„Wenn Bilder nun Personen sind, dann sind sie farbige bzw. gezeichnete Personen (...). Was das Geschlecht der Bilder betrifft, so ist klar, dass ihre ‚Standardeinstellung‘ weiblich ist (...) – nicht Bilder von Frauen sind hier gemeint, sondern Bilder als Frauen.“<sup>70</sup>

---

69 Blum, Schirra und Sachs-Hombach schlagen vor, in Fällen solcher vermeintlicher „Wanderungen“ von Bildern begrifflich zwischen der Wiederverwendung eines Bildes in anderem Kontext, dem Bildzitat und der Verwendung eines anderen Bilds der selben dargestellten Szene klar zu unterscheiden („Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 151). Dies erscheint differenzierter und weniger mystifizierend als Mitchells Darstellung.

70 Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 53.

Diese Auffassung von Bildern als gezeichneten, das „Andere“ und das Marginalisierte repräsentierenden Quasi-Wesen nennt er das „subalterne Bildmodell“. <sup>71</sup> Angesichts des weitverbreiteten Klischees von der Macht der Bilder <sup>72</sup> mag dieser Ansatz unzeitgemäß erscheinen; Mitchell fordert explizit, die „Rhetorik von der ‚Macht der Bilder‘ zurückzuschrauben.“ Denn Bilder, so Mitchell weiter, seien zwar „bestimmt nicht machtlos, doch mögen sie weit schwächer sein, als wir meinen.“ <sup>73</sup> Die Art von Macht, die Bilder tatsächlich besitzen, gleiche der „Macht der Schwachen“; sie manifestiere sich als starkes Begehren zum Ausgleich ihrer „tatsächliche(n) Machtlosigkeit“. <sup>74</sup>

Mitchells Einwand gegen das Klischee, Bilder übten eine so große Macht über Menschen aus, dass sie den Betrachter\*innen eine bestimmte Rezeptionshaltung oder eine konkrete Interpretation aufzuzwingen in der Lage wären, ist berechtigt und gerade im Umgang mit Gewaltbildern von Bedeutung. Häufig wird Kritik an der bildlichen Darstellung von Gewalt mit der Mutmaßung begründet, Bilder nähmen unmittelbaren Einfluss nicht nur auf das Fühlen und Denken der Menschen, sondern auch auf ihr Handeln – einen Einfluss, der im Extremfall stark genug sei, grundlegende Überzeugungen zu ändern, Menschen abstumpfen und verrohen zu lassen oder sie gar zu Gewalttätern zu machen.

Mitchell sieht das Bild dagegen eben gerade nicht als Machtwesen, das der Rezipient\*in Schlussfolgerungen aufzwingen kann. Die Macht der Bilder, so erklärt er, „manifestiert sich als Mangel, nicht als Besitz.“ <sup>75</sup> Gerade, weil das Bild nicht dazu imstande ist, eine Wirkung zu erzwingen, richtet sich sein Begehren auf die eigentlich unmögliche Einflussnahme auf den Betrachter. Aus der Unterlegenheit des Bildes gegenüber der effektiven Handlungsmacht realer Personen erwächst seine appellative Kraft: „Das Bild als Subalternes formuliert einen Appell oder stellt eine Forderung, deren genaue Wirkung und Macht sich innerhalb einer intersubjektiven Begegnung herauskristallisiert (...)“. <sup>76</sup>

71 Ebd., 52.

72 Paul beispielsweise spricht von einer „allgemeinen BilderMACHT“ (*Paul, BilderMACHT*, 7), die er unabhängig vom Einzelfall besonderer Ereignisse am Werk sieht. Susan Sontag ist der Ansicht, Bilder könnten uns bestimmte Gefühle aufzwingen – schreibt ihnen also Macht über unsere Psyche zu: Lynchmord-Bilder, so Sontag, „zwingen uns, über das Ausmaß an Bösartigkeit nachzudenken, das speziell der Rassismus zu entfesseln vermag“ (Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 106).

73 Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 51.

74 Ebd., 52.

75 Ebd., 54.

76 Ebd., 60.

Was aber ist es nun, das Bilder einfordern – was sie „wollen“? Mitchell stellt klar, dass das Wollen der Bilder nicht gleichzusetzen sei mit der „Botschaft, die sie kommunizieren“ oder mit der „Wirkung, die sie erzeugen“. <sup>77</sup> Keinesfalls lässt sich das Bildwollen demnach als Umschreibung für die Darstellungsabsicht der Künstler\*in oder die mutmaßlich erwünschte Wahrnehmung durch die Betrachter\*innen begreifen. Nicht eine konkrete Interpretation des Dargestellten will das Bild auf Seiten der Rezipient\*in erreichen, sondern eine all-gemeiner zu umschreibende Reaktion:

„Das Begehren des Bildes liegt, kurz gesagt, darin, mit dem Betrachter die Position tauschen zu wollen, ihn zum Erstarren zu bringen oder zu lähmen; es strebt danach, durch etwas, das man den ‚Medusa-Effekt‘ nennen könnte, aus dem Betrachter ein Bild für den eigenen Blick zu machen.“ <sup>78</sup>

Die von Mitchell gewählte Metapher vom zurückblickenden Bild wirkt besonders überzeugend, wenn sie auf figürliche Darstellungen angewendet wird. Bei Beschreibungen alter Gemälde wird gerne behauptet, die Porträtierten folgten den Betrachter\*innen mit den Augen, wenn er sich durch den Raum bewege. Versucht man aber, sich den „Medusa-Effekt“ anhand nicht-gegenständlicher Bilder (oder auch nur anhand gegenständlicher Bilder ohne Abbildungen von Menschen oder Tieren) zu erklären, schwindet die augenscheinliche Plausibilität des Modells. Mit wessen Augen blickt eine menschenleere Landschaft die Betrachter\*innen an? Fühlt sich die durchschnittliche Betrachter\*in von einem schwarzen Quadrat auf weißem Grund tatsächlich angestarrt? <sup>79</sup>

Aber auch in der Betrachtung gegenständlicher, figurativer Bilder kann die Metapher vom Bildblick aufs Glatteis führen, nämlich dann, wenn sie zu einer unkritischen Identifikation von Bild und dargestellter Figur führt. Ausgangspunkt für Mitchells Interpretation von Géricaults *Floß der Medusa* ist die Überlegung, dass die dargestellten Schiffbrüchigen in ihrem plakativ vorgeführten Elend danach trachten, dem Blick der Betrachter\*in zu entkommen,

---

77 Ebd., 66.

78 Ebd., 54.

79 Mitchell selbst geht in seinen Erläuterungen knapp auf den Spezialfall der abstrakten Malerei ein: „Abstrakte Gemälde sind Bilder, die keine Bilder sein wollen, sie sind Bilder, die von der Bilderzeugung befreit werden wollen.“ (Das Leben der Bilder, 63) In der Hauptsache befasst er sich jedoch mit Bildern, die menschliche Körper und/oder Gesichter zeigen.

woraus Mitchell schließt, das Bild selbst wolle paradoxerweise eigentlich nicht angesehen werden.<sup>80</sup> Es entsteht der Eindruck, dass er nicht klar genug zwischen Bild und Figur unterscheidet. Ist das, was das Bild will, als identisch mit dem vermuteten Begehren der abgebildeten Figuren zu verstehen? Es liegt hier die selbe Unschärfe vor, die Mitchell schon unterlaufen ist, als er wie oben beschrieben behauptete, die Hemmung, eine Fotografie der eigenen Mutter zu beschädigen, sei auf einen tieferliegenden Respekt vor dem beseelten Bild zurückzuführen – wenn überhaupt, würde die Betrachter\*in in diesem Fall nicht das Bild an sich als lebendig wahrnehmen, sondern die dargestellte Figur, der sie nicht schaden möchte.

Neben der Absicht, das Blickverhältnis umzudrehen und aus der Betrachter\*in ein Objekt des Bildblicks zu machen, haben Bilder laut Mitchell noch ein weitergehendes Begehren: sie streben danach, „den Betrachter anzutreiben und zu mobilisieren“,<sup>81</sup> ihn durch den umgekehrten Bildblick also nicht zu paralisieren, sondern ihn zu einer aktiven Interpretation anzustiften. Schlussendlich sei das, was Bilder zu erreichen trachteten, „einfach danach gefragt zu werden, was sie wollen – unter der Voraussetzung, dass die Antwort sehr wohl lauten mag: überhaupt nichts.“<sup>82</sup>

Damit wird deutlich, dass sich Mitchells Konzeption des Bildes als quasi-beseeltem, mit eigenem Willen ausgestattetem Wesen nicht dazu heranziehen lässt, Gewaltbildern konkrete kommunikative Absichten zum Thema Gewalt zuzuschreiben, die von den Intentionen ihrer Urheber\*innen zu unterscheiden wären. Nach Mitchells Verständnis will ein Bild, das z. B. einen Lynchmord dokumentiert, keine Aussage über Selbstjustiz und rassistisch motivierte *hate crimes* machen; es fordert weder Beifall für die gezeigte Tat ein, noch trachtet es danach, Empörung hervorzurufen. Auch ein Bild wie dieses will letztlich nur „danach gefragt werden, was es will“ – in anderen Worten: Es will angesehen und interpretiert werden, aber dieses Wollen ist nicht darauf ausgerichtet, eine einzige, ganz bestimmte Interpretation des Dargestellten durch die Betrachter\*innen zu erreichen. Auch über die Hetzbilder Martsinkevichs kann man von Mitchells Modell ausgehend nicht behaupten, sie verfolgten als unabhängige Akteure die Absicht, Angst unter Homosexuellen zu schüren, oder sprächen in irgendeiner Weise selbstständig eine Drohung aus. Als Bilder begehren auch

---

80 Ebd., 62.

81 Ebd., 55.

82 Ebd., 68.

sie Mitchell zufolge nichts Anderes als die bloße Aufmerksamkeit der Betrachter\*innen.

Es bliebe zu untersuchen, ob man auf Grundlage der Ausführungen Horst Bredekamps zu anderen Schlüssen kommen kann. Schließlich formuliert dieser ja ausdrücklich die Absicht, Bilder zu eigenständig handelnden, auch moralisch verantwortlichen Personen zu erklären.

In seiner 2010 erschienenen *Theorie des Bildakts* verfolgt Bredekamp nach eigener Aussage das Ziel der „(...) Ausbildung einer bildaktiven Phänomenologie, die auf die in der Form steckende *potentia* abzielt: Zur Kraft der Bilder selbst.“<sup>83</sup> Diese Formulierung legt nahe, dass er das Augenmerk nicht auf tatsächlich stattfindende, empirisch möglicherweise belegbare Wirkungen des Bildes auf den oder die Betrachter\*innen legen möchte, sondern auf die Erforschung eines im Bild vorliegenden Wirkpotenzials. Diese Einschätzung deckt sich mit seiner Feststellung, die Frage nach der Eigenaktivität von Bildern beziehe sich auf „die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.“<sup>84</sup> Es gehe also darum, ein latent vorliegendes Potenzial zu untersuchen und herauszufinden, „welche Kraft das Bild dazu befähigt, bei Betrachtung oder Berührung aus der Latenz in die Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen.“<sup>85</sup>

Ist „Eigenaktivität“ mit Bredekamp also als reines, auch unrealisiert vorliegendes Potenzial aufzufassen oder entfaltet sie sich nur als realisiertes Potenzial? Bedeutet sie ein Wirkungspotenzial im Sinne einer latent vorliegenden Befähigung, auf die Betrachter\*innen in einer bestimmten Weise einzuwirken? Oder spielt es eine Rolle, ob dieses Potenzial im Einzelfall aktualisiert wird? Wenn Bildaktivität Latenz ist, bedeutet dies, dass das Bild nicht nur dann als selbstständig aktiv gelten kann, wenn es seine beabsichtigte Wirkung tatsächlich erreicht. Seine Autonomie und Aktivität manifestieren sich dann nicht etwa darin, dass es den Betrachter\*innen eine Interpretation unter allen Umständen aufzuzwingen in der Lage ist, sondern alleine schon darin, dass das Potenzial zu einer bestimmten Wirkung in ihm angelegt ist.

Dieses Verständnis von Bildaktivität als reiner Potenzialität steht im Widerspruch zu Bredekamps an anderer Stelle aufgestellter Definition von „Bildakt“,

---

83 Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 55.

84 Ebd., 52.

85 Ebd.

der zufolge „unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden [soll], die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht.“<sup>86</sup> Hier werden, so scheint es, Bildakt und *tatsächliche* Wirkung gleichgesetzt – und eben nicht Bildakt und *mögliche* Wirkung. Angesichts dieser Auffassung des Bildhandelns müsste gefragt werden, ob ein Bild auch dann einen Ausdrucksakt vollzieht, wenn die Betrachter\*in diesen nicht wahrnimmt oder nicht versteht. Ist die Handlungsfähigkeit des Bildes an kompetente Betrachter\*innen gebunden? Kann es so etwas wie einen gescheiterten Bildakt geben – wenn nämlich ein Bild eine Botschaft verkörpert, die nicht bei den Empfänger\*innen angekommen ist? Oder gibt es, wenn die Kommunikation nicht erfolgreich verläuft, gar keinen Bildakt?

Dieses Problem tritt nicht nur im Kontext der Bildakttheorie auf. Es ist auch charakteristisch für die linguistische Sprechakttheorie, die Bredekamp, wie vor ihm schon Kjørup und Bakewell, als Modell zur Erläuterung bildlichen Handelns heranzieht – mit dem Unterschied, dass Bredekamp im Gegensatz zu Kjørup und Bakewell Bilder dabei aber eben *nicht nur als Äußerungsakte, sondern auch als Akteure* betrachtet. Alle drei beziehen sich gleichermaßen in Anlehnung an Austin und Searle auf eine Vorstellung von Sprechakten als „Äußerungsakte, die den Effekt der Wörter und Gesten im Außenraum der Sprache zum Wesen ihrer selbst machen.“<sup>87</sup> Der Effekt des Gesagten bzw. Gezeigten ist für die Bestimmung des Sprechaktes oder Bildaktes also von essentieller Bedeutung. Ohne Effekt kein Akt; ohne Wirkung auf die Betrachter\*in kein Bildakt. Festzuhalten wäre folglich, dass Bildhandeln nicht plausibel als vollständig autonome Aktivität des Bildes ausgelegt werden kann. Eigenaktivität kann das Bild erst entfalten, wenn es auf eine Betrachter\*in trifft; außerhalb dieser Kommunikationssituation liegt im Bild nur ein unrealisiertes Aktionspotenzial vor. Bilder sind demnach realen Personen hinsichtlich ihrer Handlungsautonomie dahingehend unterlegen, dass sie nicht ohne menschliche Vermittlung aktiv werden können. Bezüglich ihrer ethischen Verantwortlichkeit müsste daraus gefolgert werden, dass Bildern auch nur dann „Fehlverhalten“ vorgeworfen werden kann, wenn ihre Rezipient\*innen zur Realisierung eines prinzipiell unethischen Aktionspotenzials beigetragen haben. Ein Bild, das

---

86 Ebd.

87 Ebd., 51.

nicht betrachtet wird, bliebe daher stets schuldlos. Insofern müsste man Bredekamps Forderung, Bilder im vollen Sinne als moralisch verantwortlich Handelnde anzuerkennen, widersprechen.

Als interessant und einleuchtend erweisen sich hingegen seine Ausführungen zu den verschiedenen Arten und Weisen, auf die Bilder Aktivität entfalten können. Er unterscheidet drei Formen von Bildaktivität: den schematischen, den substitutiven und den intrinsischen Bildakt.

In der Auseinandersetzung mit bildlichen, insbesondere fotografischen Darstellungen von Gewalt kommt dem schematischen Bildakt dabei wohl die geringste Bedeutung zu. Nach Bredekamps Definition „umfaßt [er] Bilder, die darin musterhafte Wirkungen erzielen, daß sie auf unmittelbare Weise lebendig werden oder Lebendigkeit simulieren.“<sup>88</sup> Als Modell dieser Verlebendigung führt Bredekamp Pygmalions Fleisch gewordene Statue an. Bei den Beispielen, auf die er sich anschließend bezieht, handelt es sich nicht um Bilder im engsten Sinn – also Gemälde, Fotografien, Zeichnungen o. ä. Stattdessen befasst er sich mit *Tableaux vivants*, d. h. Arrangements aus lebenden menschlichen Körpern, mit lebensecht wirkenden Skulpturen oder anthropomorphen Maschinen. So kann er plausibel machen, dass die Verlebendigung des „Bildes“ (des i. d. R. dreidimensionalen Abbildes) im schematischen Bildakt durch die Assimilation von „Bild“ und Körper erfolgt und auf der Fähigkeit der Rezipient\*in zur Einfühlung in den „Bild“körper beruht.

Der substitutive Bildakt ergibt sich hingegen aus der Austauschbarkeit von Bild und Körper bzw. aus dem Einwirken des lebenden Körpers auf das leblose Medium und seinem Fortleben in jenem. Deutlich besser als der schematische Bildakt eignet er sich als Modell zur Erklärung der Vitalität von Fotografien. In seinem Ausgangsmodell nimmt Bredekamp hier bereits auf eine zweidimensionale Abbildung Bezug und nicht mehr auf ein dreidimensionales anthropomorphes Objekt: Er beruft sich auf die *vera icon*, das „wahre Bild“ des Antlitz Christi, das sich auf dem Leintuch abzeichnet. Im substitutiven Bildakt, so Bredekamp, ist es „der lebende Körper, der ein Bild generiert“.<sup>89</sup> Die Analogie zur fotografischen Abbildung des menschlichen Körpers ist, wie Bredekamp mit Recht behauptet,<sup>90</sup> evident. Es überrascht auch nicht, dass er gerade im Zusammenhang des substitutiven Bildakts dem Thema der Kriegs- und

---

88 Ebd., 104.

89 Ebd., 178.

90 Ebd., 185.

Gewaltbilder ein eigenes Kapitel widmet. Seine Beobachtung, dass im medialen Umfeld des Krieges den Bildern versehrter Körper besondere Handlungsmacht zugeschrieben wird, dass dabei „Bild und Leben kurzgeschlossen“<sup>91</sup> werden, trifft den Kern unseres Problems. Als besonders brisanten Fall einer solch unmittelbaren Verknüpfung von (Ab-)Leben und Bild behandelt er Fotografien, die aus der Praxis entstehen, „Menschen nicht als Bild zu zeigen, weil sie getötet worden [sind], sondern sie zu töten, um sie als Bild einsetzen zu können.“<sup>92</sup> Dazu zählen makaber inszenierte Bilder von Lynchmordopfern wie diejenigen, auf die wir bereits zu sprechen gekommen sind, ebenso wie Aufnahmen, mit denen die Hinrichtung gegnerischer Kämpfer im Krieg dokumentiert wird, um den Feind einzuschüchtern. Wenn Bilder nicht nur Dokument, sondern integraler Bestandteil einer Gewalttat sind, ihre Herstellung also ein ausschlaggebendes Motiv der Täter\*innen zur Gewaltanwendung war, haben wir es mit einer besonderen Form von Bildhandeln zu tun, das sich nicht erst in der Interaktion zwischen Betrachter\*innen und Bild entfaltet, sondern bereits im Entstehungsprozess vollzogen wird.

Beim intrinsischen Bildakt schließlich gewinnt die Form des Bildes eine „selbstreflexive Konsequenz, die eine von innen kommende Wirkung erlaubt.“<sup>93</sup> Bredekamp beschreibt v. a. zwei Handlungswege, die Bildern dabei offen stehen: den Bildblick bzw. das Prinzip der Gefangennahme der Betrachter\*in, und die Selbstüberschreitung durch „Resistenz der Gestalt“.<sup>94</sup> In beiden Zusammenhängen sind die Parallelen zu Mitchell offenkundig.

Wie schon Mitchell bedient sich Bredekamp zur Deutung des Bildblick-Phänomens (der Umkehrung der konventionell vorausgesetzten Rollenverhältnisse in der Bildbetrachtung) des Medusa-Mythos.<sup>95</sup> Er beschreibt die „Stillstellung des Betrachters“ als „Vorstufe zu seiner von der Lebendigkeit des Kunstwerkes ausgehenden Versteinerung.“<sup>96</sup> Das Aktionspotenzial des Bildes erscheint hier als Kraft, die Betrachter\*innen zum Hinschauen und Verharren zu zwingen – weshalb noch einmal darauf hingewiesen werden sollte, dass – wie weiter oben

---

91 Ebd., 227.

92 Ebd., 228.

93 Ebd., 53.

94 Ebd., 283.

95 Ebd., 237: „Daß sich der Betrachter angeblickt wähnt, obwohl er selbst die Hoheit des Augenmerks zu besitzen glaubt, gehört zu den Berichten und Reflexionen, in denen sich der Medusa-Mythos in immer neuen Varianten im Kunstwerk selbst zeigt.“

96 Ebd., 236.

dargelegt – Bildaktivität nur als latent vorliegendes Potenzial plausibel gedacht werden kann und von einem tatsächlichen „Zwang“ hier nicht die Rede sein kann, denn zur Fesselung der Betrachter\*innen ist das Bild paradoxerweise auf deren Kooperation – ihr Interesse, ihre Empfänglichkeit für die Ausstrahlung des Bildes – angewiesen.

Mit seinen Erläuterungen zu „Selbstüberschreitung“ und „Resistenz der Gestalt“ führt Bredekamp aus, was Mitchell mit der weiter oben zitierten Bemerkung, Bilder bekämen gelegentlich „Beine“, mit denen sie durch verschiedene Bedeutungskontexte wandern könnten, bereits angedeutet hat. Er spricht von der „aktiven Form des Kunstwerks“, die „als Erinnerungsbild durch die verschiedensten Medien zu dringen versteht“<sup>97</sup> – es ist hier also nicht der physische „Körper“ des Bildes, die Grundlage seiner materiellen Existenz, als Träger von Aktivität gemeint, sondern die reine Erscheinungsform des Bildes im Geist der Rezipient\*in, die sich als „aktive Form“ im Gedächtnis festsetzen und sich von dort aus auf neue Kontexte projizieren kann. Im Unterschied zu Mitchell bewegt sich Bredekamp mit dieser Interpretation des (intrinsischen) Bildakts von einer auf Körperlichkeit bezogenen Auffassung des aktiven Bildes hin zu einer Verortung der Bildaktivität in der Vorstellungswelt der Rezipient\*in. Letztere eignet sich wesentlich besser als Grundlage für die Untersuchung des eigentätigen Wirkens massenmedial verbreiteter Fotografien als das körperzentrierte Modell.

Bredekamps Theorie des Bildakts liefert also durchaus Ansatzpunkte für ein Modell des Bildhandelns, das wir den folgenden Ausführungen zur Darstellung von Gewalt im Bild zugrunde legen können. Deutlicher als bei Bredekamp und Mitchell soll dabei aber das animistische Vokabular vermieden werden, mit dem „belebte“ Bilder zu autonom handelnden, menschenähnlichen „Personen“ umgedeutet werden, da dieses zu Missverständnissen und Unschärfen führen kann, die im Folgenden erläutert werden sollen.

---

97 Ebd., 238.

### 1.3 Argumente gegen die Auffassung von Bildern als Personen

Gegen die wissenschaftliche und vor allem moralphilosophische Betrachtung von Bildern als Personen lassen sich eine Reihe von Gründen anführen. Zum Teil beruhen diese Einwände auf Feststellungen, die banal wirken mögen, aber trotzdem ausgeführt werden sollten, um das Grundlegende der Problematik nachvollziehbar zu machen. Sie beziehen sich im Wesentlichen auf zwei Vorstellungen: auf die vom Bild als zu *intentionalem Handeln* befähigtem Wesen und auf die vom Bild als moralisch verantwortlichem, d. h. *schuldfähigem* Individuum.

Personenhaftigkeit im Sinne der Fähigkeit zu absichtlichem Handeln impliziert gleich mehrere Eigenschaften, die Bildern nicht oder nur in sehr eingeschränktem Maße zugesprochen werden können. Ein zentraler Stellenwert kommt dabei dem Vorhandensein eines Bewusstseins zu. Bewusstsein als Voraussetzung für Personenhaftigkeit ist nicht unumstritten; Kontroversen haben sich hier insbesondere im Bereich der Medizin- und Rechtsethik entsponnen.<sup>98</sup> Dennoch müsste Bewusstsein im Kontext einer Definition von Personenhaftigkeit, die auf die Fähigkeit zu intentionalem Handeln abzielt, eine wichtige Rolle spielen, denn nur bewusstes Handeln kann intentionales Handeln sein. Die Behauptung, Bilder verfügten über ein eigenes Bewusstsein, seien also in der Lage, ihre Umgebung wahrzunehmen, über sie zu reflektieren und selbstständig auf sie zu reagieren, entbehrt selbstverständlich jeder Grundlage.

Zweitens impliziert die Befähigung zu intentionalem Handeln neben Bewusstsein auch einerseits das Vorliegen einer Motivation oder eines Bedürfnisses, andererseits Rationalität im Sinne des Vermögens, Folgen des eigenen Handelns einzuschätzen und das jeweils zum Erreichen eines gesetzten Zieles angemessene Verhalten zu identifizieren.

Eigenen Motiven folgend handeln kann aber nur, wer sich dabei entweder auf rational oder konventionell begründete Werte und Normen berufen kann (was wiederum das kognitive Vermögen voraussetzt, Werte und Normen als solche zu erkennen und sich argumentativ mit ihnen auseinanderzusetzen), oder aber eigene Empfindungen, Wünschen und Bedürfnisse hat. Bilder fühlen jedoch nichts. Sie spüren keinen Schmerz (auch wenn man mit Mitchell davon ausgeht, sie besäßen Körper und Gesichter, handelt es sich dabei keinesfalls um

<sup>98</sup> Zur Komplexität des Personenbegriffs und der ethischen Relevanz des Konzepts siehe z. B. Quante, *Person*.

schmerzempfindliche Körper), keine Angst, keine Wut, keine Freude, keinen Hass und keine Liebe. Zudem sind sie zwar durchaus in der Lage, Wert- und Normdiskurse *widerzuspiegeln*, nicht aber dazu, allgemeine Prinzipien oder Handlungsmaximen zu formulieren und zu begründen.

Bilder sind auch nicht in der Lage, ihre Wirkung *vorauszu sehen*. Sie sind deshalb nicht nur nicht dazu in der Lage, sich explizit Ziele zu setzen; sie können auch nicht wissen, ob ihr Erscheinungsbild die geeignete Form aufweist, um ein bestimmtes Wirkungsziel zu erreichen. Und selbst, wenn sie über diese Fähigkeit verfügten, hätten sie nicht die Macht, sich selbst dahingehend zu verändern, dass ihre Erscheinungsform besser dazu geeignet wäre, eine gewünschte Wirkung hervorzurufen. Bilder sind, was sie sind; sie verharren in der Gestalt, in der sie geschaffen worden sind, auch wenn sich deren Auslegung durch die Rezipient\*innen von Situation zu Situation ändert. Sie können sich nicht von selbst verändern, sie können nur durch Menschen, in deren Wahrnehmung und durch den Einfluss äußerer Kontexte verändert werden.

Natürlich könnte man einwenden, dass populäre Bilder oft an anderer Stelle in veränderter Form wieder auftauchen. Ausschnitte aus Eddie Adams ikonischer Aufnahme von der Erschießung eines Vietcong sind beispielsweise mehrfach in andere Bildkompositionen übernommen worden, ebenso wie jener zu trauriger Berühmtheit gelangte „Kapuzenmann“ aus den Folterbildern von Abu Ghreib.<sup>99</sup> In solchen Fällen handelt es sich jedoch nicht um Bilder, die ihre Erscheinungsform eigenständig verändert hätten, sondern einfach um ganz neue Bilder, die ältere Bilder zitieren.

Bildern Intentionalität im Handeln zu unterstellen hat sich also auf mehreren Ebenen als nicht überzeugend erwiesen. Kommen wir nun zur Schuldfrage. Dazu wäre v. a. anzumerken, was oberflächlich betrachtet vielleicht besonders banal wirkt, aber von entscheidender Bedeutung ist: Personenhaftigkeit wird gemeinhin mit dem Vorliegen von *Persönlichkeit*, d. h. von beschreibbaren Persönlichkeitsmerkmalen, in Verbindung gebracht. Bilder können aber weder als aufbrausend noch als geduldig, weder als extrovertiert noch als introvertiert, weder als fröhlich noch als schwermütig beschrieben werden, etc. Derartige Zuschreibungen spielen aber eine wichtige Rolle, wenn im sozialen Kontext das Handeln einer *Person* eingeschätzt werden soll – und insbesondere auch dann,

---

99 Ausführlich beschäftigt sich mit solchen Bildzitatzen Gerhard Paul in *BilderMACHT*; dort sind auch verschiedene Beispiele z. B. von Bildern, die die Silhouette des „Kapuzenmanns“ zeigen, zu finden.

wenn es um die Zuschreibung von Schuld geht. In diesem Zusammenhang sollte zudem darauf hingewiesen werden, dass bei der ethischen wie rechtlichen Beurteilung des Verhaltens echter Personen auch vorliegende Pathologien eine große Rolle spielen. Wenn aufbrausendes Verhalten beispielsweise statt durch ein allgemein leicht reizbares Temperament durch eine krankhafte Unfähigkeit zur Impulskontrolle zu erklären ist, werden Gewaltausbrüche unter Umständen weniger schwer bzw. anders sanktioniert (in der Rechtsprechung z. B. durch Therapie statt Strafe). Dieses Beispiel macht deutlich, dass mit den „Verfehlungen“ von Bildern schon allein aufgrund des Nichtvorliegens von Persönlichkeitsmerkmalen nicht genauso umgegangen werden kann wie mit menschlichen Regelverstößen.

Aus der erläuterten Problematik könnte man nun schließen, dass es grundsätzlich verfehlt und nutzlos, wenn nicht sogar gefährlich wäre, von Bildern als „Personen“ zu sprechen. Dennoch ist nicht abzustreiten, dass Bildern Eigenschaften zukommen können, die in gewissem Maße an die beschriebenen Merkmale von Personen zumindest erinnern. Sinnvoller, als Bilder als vollgültige Personen behandeln zu wollen, erscheint es mir daher, sie als *Quasi-Personen* oder *Scheinpersonen* aufzufassen.<sup>100</sup> Das Sprechen von Bildern als beseelten Wesen muss deshalb nicht gänzlich aufgegeben werden. Es kann im Gegenteil sehr nützlich sein, um Phänomene wie die Verselbstständigung des Bildes in der öffentlichen Wahrnehmung und seine mögliche Abkehr von den Ausdrucksabsichten seiner Urheber\*innen bewusst zu machen. Gleichzeitig sollte dabei aber stets im Bewusstsein bleiben, dass es sich hier um rein *metaphorisches* Sprechen handelt. Der Personenbegriff kann *nur als Metapher* sinnvoll auf Bilder angewendet werden. Wenn Bildern ein „Lebensrecht“ zugestanden wird, muss klar sein, dass Bilder nur im übertragenen Sinne und nur als Stellvertreter für betroffene menschliche Individuen oder Gemeinschaften als Rechtssubjekte behandelt werden können. Wenn Bildern (im übertragenen Sinne) Bedürfnisse zugesprochen werden, müssen diese „Bedürfnisse“ als realen menschlichen Bedürfnissen nachrangig behandelt werden.<sup>101</sup> Zensur und

---

100 Auch Mitchell modifiziert seine Terminologie an einzelnen Stellen und spricht von Bildern als „Quasi-Akteuren“ oder „Pseudo-Personen“ (Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 66).

101 In diesem Sinne weist auch Mitchell darauf hin, dass die Untersuchung des Bildwollens nicht zur „Inbesitznahme einer Untersuchung“ werden dürfe, „die an sich für andere Menschen bestimmt ist, besonders für die Gruppen von Menschen, die Gegenstand von Diskriminierung und Opfer von vorurteilsbehafteten Bildern geworden sind“ (Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 47).

Bildzerstörung sind nicht deshalb problematisch, weil Quasi-Personen (nämlich Bilder) misshandelt werden, sondern deshalb, weil es für echte, menschliche Personen (die Gemeinschaft der gegenwärtigen und zukünftigen Rezipient\*innen und Produzent\*innen) schädlich sein kann, wenn Zensur ausgeübt wird und Bilder zerstört werden. Umgekehrt gilt, dass auch die „Verfehlungen“ von Bildern (ihr „Fehlverhalten“) nicht primär deshalb kontrolliert und sanktioniert werden sollten, weil diese Bilder als Quasi-Personen sich in irgendeiner Form „schuldig“ gemacht haben, sondern (wenn überhaupt) nur deshalb, weil reale Personen von den Folgen ihres „Handelns“ negativ betroffen sind.

Die Auffassung vom Kunstwerk als lebendem Wesen hat selbstredend eine lange Tradition, die sich mühelos vor allem durch die Geschichte der christlichen Kunst verfolgen lässt – man denke beispielsweise an den Umgang mit Ikonen in der orthodoxen Glaubenspraxis. Es scheint mir aber fraglich, ob sich eine Parallele zwischen diesen religiös begründeten Traditionen und der Haltung ziehen lässt, mit der zeitgenössische Betrachter\*innen auf profane Bilder reagieren – z. B. auf Pressefotos aus Kriegsgebieten. Wäre es nicht plausibler, davon auszugehen, dass heutige Rezipient\*innen – vor allem Solche, die nicht „vom Fach“ sind, also keine kunsthistorische oder bildwissenschaftliche Ausbildung durchlaufen haben, die von theoretischen Diskursen weitgehend unbelastet sind und ja immerhin den Großteil der tatsächlichen Rezipient\*innen ausmachen – Bilder statt als auf rätselhafte Weise irgendwie lebendige Wesen eher als Produkte menschlichen Schaffens auffassen? Sogar im musealen Raum, wo die quasi-religiösen Traditionen der andächtigen Bildverehrung noch am ehesten weiterleben, begegnen viele Besucher\*innen den Bildern seltener mit der Frage „Was will das Bild?“ als vielmehr mit der Frage „Was will mir die Künstler\*in damit sagen?“.

Diese Herangehensweise mag theoretisch versiertere Zeitgenossen aufgrund ihrer vermeintlichen Naivität zum Schmunzeln reizen. Dass sie auch Jahrzehnte nach Roland Barthes' Proklamation des Todes des Autors, nach umfangreichen Diskussionsbeiträgen und Bildaktthessionen um den intentionalen Fehlschluss<sup>102</sup> in der Literaturwissenschaft und dem Siegeszug der Rezeptionsästhetik, der auch an der kunsthistorischen Theoriebildung nicht spurlos vorbeigegangen ist, noch immer den alltäglichen Umgang mit Bildern prägt (v. a.

---

102 Dessen Formulierung geht zurück auf Wimsatt und Beardsley, die die These vertreten, „dass die Absicht oder die Intention des Autors weder eindeutig erkennbar noch ein wünschenswerter Maßstab ist, um den Erfolg eines literarischen Werkes zu beurteilen“ (Wimsatt und Beardsley, *Der Intentionale Fehlschluss*, 84).

mit Bildern, die nicht als „Kunst“ rezipiert werden, sondern sozusagen als „Gebrauchsbilder“), sollte aber zu denken geben.

Die Langlebigkeit dieses speziellen Interesses – „Was will man mir mit diesem Bild sagen?“ – scheint mir auf dem Umstand zu beruhen, dass das Bild im Normalfall von vornherein als etwas Menschengemachtes aufgefasst wird. Ein Gemälde malt sich nicht selbst, ein Foto schießt sich nicht selbst, und die Betrachter\*in weiß (oder glaubt zu wissen), dass bei der Bildproduktion das zielgerichtete Handeln eines oder mehrerer Urheber\*innen eine Rolle gespielt hat. Dies gilt selbst in jenen Sonderfällen, in denen der Zufall einen beachtlichen Anteil an der Entstehung des Bildes gehabt hat. Auch wenn eine Fotograf\*in nur durch pures Glück den „fruchtbaren Moment“ eingefangen hat, ist sie es doch, die das Bild aufgenommen hat. Und selbst wenn Bilder automatisch aufgenommen werden, also kein Mensch mehr den Auslöser betätigen musste, gibt es in der Regel jemanden, der sie als Bilder auswählt und durch ihre Verwendung oder Weiterverarbeitung erst im vollen Sinn zu Bildern macht (und jemanden, der mit der Absicht der Erzeugung von Bildern das automatisch fotografierende Gerät aufgestellt hat).

„Natürlich“, d. h. ohne menschliche Intervention, entstandene Bilder schließe ich also aus meinem hier zugrundeliegenden Bildbegriff aus. Darin schließe ich mich wieder Sachs-Hombach an, dessen Bildverständnis ich in der Einleitung bereits als dasjenige benannt und beschrieben habe, mit dem mein Verständnis des Bildbegriffs übereinstimmt.

Sachs-Hombach begründet seinen Ausschluss „natürlich“ entstandener Bilder wie folgt:

„Den natürlichen Bildern liegen die für die Bildwahrnehmung typischen wahrnehmungsnahen Interpretationsprozesse zu Grunde, ihnen fehlt aber der Zeichenstatus, der einen artifiziellen (und damit international hervorbrachten) Zeichenträger voraussetzt. Bilder im engeren Sinne liegen meiner Explikation zufolge erst dann vor, wenn wir den wahrnehmungsnah rezipierten Gegenstand auch als Zeichen klassifizieren und wir ihm damit einen (etwa durch den Rahmen hervorgehobenen) Artefakt-Charakter zu schreiben (...) und so [sic] zum potentiellen Kommunikationsmitteln machen.“<sup>103</sup>

---

103 Sachs-Hombach, Das Bild als kommunikatives Medium, 91.

Dass Bilder nicht ohne menschliches Zutun entstehen können, hat auch etwas mit der von Sachs-Hombach und mir vorausgesetzten Verwendungsabhängigkeit von Bildern und ihrer wesentlich kommunikativen Funktion zu tun. „Verwendungsabhängig ist ein Bild, weil sich keine intrinsische Eigenschaft angeben lässt, die einen Gegenstand zum Bild macht“, erklärt Sachs-Hombach, und weiter:

„Kein Gegenstand ist von sich aus ein Bild, vielmehr wird erst dann zum Bild, wenn wir ihn in einer bestimmten Weise verwenden, d. h. nach bestimmten Regeln betrachten oder interpretieren. Diese Verwendungsabhängigkeit hat zur Folge, dass auch die Bedeutung eines Bildes immer nur relativ zu einem entsprechenden Zeichen- und Regelsystem und dem jeweiligen Handlungsrahmen bzw. Wahrnehmungsvoraussetzungen bestimmt werden kann.“<sup>104</sup>

Aus diesen Überlegungen folgt, dass ein „natürliches Bild“, also eine Konfiguration, die ohne menschliches Zutun entstanden ist, erst dann zum Bild wird, wenn er durch menschliche Intervention, nämlich durch seine Verwendung als Bild, zum Bild gemacht wird. Auch vermeintlich „natürliche“ Bilder sind, soweit sie überhaupt Bilder sind, also insofern menschengemachte Bilder, als ihre Bildhaftigkeit – ihre Funktion als Bild – auf die menschliche Intervention zurückzuführen ist.

Kommen wir zurück zum weiter oben begonnenen Gedankengang: Bilder werden also, weil sie stets durch Menschen geschaffen oder aber erst durch menschliche Intervention zum Bild gemacht werden und damit immer Artefakte sind, von kompetenten Betrachter\*innen zumindest in der Standardsituation der Bildrezeption als Werke einer Schöpfer\*in aufgefasst.

Dass die Identität(en) dessen oder derjenigen, der oder die an der Bildschöpfung beteiligt ist oder sind, für die Betrachter\*innen oft genug im Dunkeln liegen, ändert das nichts daran, dass diese ihr Wirken hinter dem Bild doch zu errahnen glauben. In den meisten Fällen wird die Rezipient\*in dem oder den ihr unbekanntem Urheber\*innen hinter dem Bild eine Absicht zuschreiben oder diese zumindest zu ergründen versuchen. Wenn Bilder dann noch zum Thema ethischer Auseinandersetzungen werden – und das werden sie vor allem dann,

---

104 Ebd., 81.

wenn sie brutale Gewaltausübung zeigen –, richtet sich das Interesse der Rezipient\*innen naturgemäß besonders auf die Frage, wer mit der Erschaffung und Veröffentlichung dieser Bilder welche Interessen verfolgt.

Der Eindruck, das Bild folge eigenen Intentionen, entsteht dann, wenn seine Erscheinungsform mehrere ähnlich plausible Auslegungen der mutmaßlichen Darstellungs- und Wirkabsichten erlaubt (was so gut wie immer der Fall ist), sodass die Bildbedeutung nicht durch die Absichten seines Erzeugers festgeschrieben ist und das Bild, wie Susan Sontag es beschreibt, deshalb „vielmehr zwischen den Launen und Loyalitäten der verschiedenen Gruppen, die etwas mit ihm anfangen können, seinen eigenen Weg geht“.<sup>105</sup> Dass die Bildkommunikation in der modernen Mediengesellschaft, wie Oliver Scholz beschreibt,<sup>106</sup> in den meisten Fällen arbeitsteilig vonstattengeht, Bildproduktion, Veröffentlichung und Kontextualisierung („Framing“) von Bildern also von verschiedenen Personen und Gruppen unternommen werden, verkomplizieren die Angelegenheit aus Rezipient\*innensicht noch weiter. Da es ohne detaillierte Kenntnis der Motivationen und Interessen der beteiligten Urheber\*innen und verschiedenen Verwender\*innen nicht möglich ist, mit Sicherheit zu sagen, welche der möglichen Lesarten nun die eigentlich „gemeinte“ ist, bleibt das Bild selbst der einzige verlässliche Anhaltspunkt. Es scheint eine Reihe möglicher Absichten zu implizieren, die der oder den unbekanntem Urheber\*innen und (bzw. oder) Verwender\*innen zugeschrieben werden können.

In Anbetracht dessen müssen wir uns fragen, ob es eine Möglichkeit gibt, diese *implizierten Intentionen* zu berücksichtigen, die wir reflexartig einem unbekanntem Wirkenden hinter den Bildern zuschreiben, ohne dabei in den intentionalen Fehlschluss zurückzufallen und die Frage nach der *plausiblerweise zu vermutenden Absicht* mit der Frage nach der *tatsächlichen Absicht* eines bestimmten, historisch nachgewiesenen Urhebers zu verwechseln. Es wäre also zu klären, ob das Bild eine intentional handelnde Urheber\*in impliziert, auch wenn deren Absichten möglicherweise nicht mit denen der tatsächlichen Fotograf\*in, Maler\*in o. ä. übereinstimmt. Sollte dies plausibel gemacht werden können, würde sich für die ethische Betrachtung von Bildern der Fokus von den Absichten der mit und durch Bilder handelnden Menschen hin zu den

---

105 Sontag, Das Leiden anderer betrachten, 48.

106 Scholz, Bild, Darstellung, Zeichen, 124.

Bildern selbst und den von ihnen implizierten Intentionen und Wertungen verschieben.

## 2 Autorschaft, Intention und Interpretation

Wie präsent intentionale Zuschreibungen nicht nur im alltäglichen, wissenschaftsfernen Umgang mit Bildern, sondern auch und gerade in der kunsthistorischen Forschungspraxis noch immer sind, soll der folgende Ausschnitt aus Linda Nochlins kritischer Auseinandersetzung mit der orientalistischen Malerei des 19. Jahrhunderts in *The Politics of Vision* zeigen. Nochlin beschreibt hier ein Gemälde Henri Regnaults:<sup>107</sup>

„In Henri Regnault’s *Execution Without Judgement Under the Caliphs of Granada* of 1870, we are expected to experience a frisson by identifying with the victim, or rather, with his detached head, which (when the painting is correctly hung) comes right above the spectator’s eye level. We are meant to look up at the gigantic, colorful, and dispassionate executioner as – shudder! – the victim must have only moments earlier. It is hard to imagine anyone painting an *Execution by Guillotine Under Napoleon III* for the same Salon. (...) One function of Orientalist paintings like these is, of course, to suggest that their law is irrational violence; *our* violence, by contrast, is law.“<sup>108</sup>

Nochlin schreibt also, von den Betrachter\*innen werde *erwartet* oder *gewollt* („we are expected to...“, „we are meant to...“), auf eine bestimmte Art und Weise zu reagieren, nämlich mit Entsetzen, und sich mit einer bestimmten Figur zu identifizieren, nämlich mit dem Opfer – was wiederum zu einer moralischen Verurteilung des dargestellten Gewaltaktes führe und damit zu einem verallgemeinernden Urteil über die vermeintlich inhärente Gewalttätigkeit islamischer Kulturen.

Völlig offen lässt Nochlin jedoch, *wer es ist*, der diese Rezeptionshaltung erwartet. Geht es ihr um den Künstler, Henri Regnault – dem damit zugeschrieben würde, das Bild in der Absicht geschaffen zu haben, genau die beschriebene Reaktion hervorzurufen? Oder geht es auch um die Erwartungshaltung anderer Personen? Nochlins Vermutung, die erwünschte Identifikationsleistung werde

---

107 Eine Abbildung ist zu finden unter: [https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire\\_id/summary-execution-3016.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=372707b5e1](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/summary-execution-3016.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=372707b5e1) (Stand 28.2.2021).

108 Nochlin, *The Politics of Vision*, 52.

möglicherweise nur erbracht, wenn das Bild „korrekt gehängt“ sei, deutet an, dass auch eine Kurator\*in, eine Kunsthändler\*in oder wer auch immer Regnaults Gemälde der Öffentlichkeit präsentiert, eine Kommunikationsabsicht verfolgen und das Bild entsprechend hängen könnte, um diese oder jene Reaktion hervorzurufen oder zu unterbinden. Diese Person könnte sich prinzipiell auch entscheiden, das Gemälde tiefer zu hängen und damit das Gesicht des Täters statt dem des Opfers auf Augenhöhe der Betrachter\*in bringen. Nochlin aber scheint der Ansicht zu sein, dass Regnaults Werk dann nicht „korrekt“ präsentiert würde. Diese von ihr gewählte Formulierung impliziert, dass sie die Existenz einer objektiv „richtigen“ Präsentations- und Rezeptionssituation voraussetzt, die genau dann vorliegt, wenn die Umstände der (von wem, bleibt weiter unklar) *intendierten* Rezeptionssituation entsprechen. Damit werden wir wieder mit der Frage nach der mutmaßlichen Darstellungsabsicht des Urhebers konfrontiert, und genau hierin offenbart sich eine Schwachstelle in Nochlins hellsichtiger und grundsätzlich berechtigter Kritik an Regnaults Gemälde. Zu leicht wären ihre Vorwürfe zurückzuweisen, wenn sie sich nur auf die Intention der realen Person Henri Regnault bezögen. Es würde dann ausreichen, eine gegenteilige Äußerung Regnaults über seine Absichten aufzufinden, und aller Kritik wäre der Boden entzogen – wenngleich das Bild mit seiner suggestiven Komposition die von Nochlin vorgestellte Lesart weiterhin nahelegte. Nochlin scheint bemüht, genau dieses Problem zu umgehen, indem sie sich nicht namentlich auf Regnault bezieht und indem sie den grammatischen Winkelzug der Passivkonstruktion wählt: Sie schreibt nicht „The artist (Regnault) expects us to...“, sondern, unpersönlicher: „We are expected to...“. Damit unterstellt sie eine durch die Komposition des Bildes suggerierte, also vom Bild implizite Urheberintention.

In der kunst- und bildwissenschaftlichen Literatur ist das Konzept einer im Bild implizierten Urheberfigur oder -vorstellung noch nicht umfassend diskutiert worden. Anders im Bereich der Erzähltheorie, wo sich eine umfangreiche Auseinandersetzung entsponnen hat. Aus diesem Grund sollen narratologische Ansätze die Basis für unseren Versuch bilden, das Prinzip der implizierten Autorschaft auf die Bildbetrachtung zu übertragen. In der Literaturtheorie gilt es zwar – und aus durchaus nachvollziehbaren Gründen – mittlerweile als überholt. Modifiziert man aber die ursprüngliche Konzeption entsprechend, kann man einige ihrer Schwächen beseitigen – und ihre Anwendung auf die Bildrezeption, insbesondere die Gewaltbildrezeption, kann sich als fruchtbar erweisen.

Der Begriff des implizierten Autors geht auf den amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth zurück.<sup>109</sup> Andere Theoretiker\*innen verwenden variierende Termini, um im Wesentlichen dasselbe gedankliche Konstrukt zu bezeichnen. Booth selbst zitiert Jessamyn West, die einen „offiziellen Schreiber“ der Erzählung von der tatsächlichen Autor\*in unterscheidet,<sup>110</sup> und Kathleen Tillotson, die ein „zweites Selbst“ der (realen, empirischen) Autor\*in postuliert, das von dieser zu trennen sei.<sup>111</sup> Ein vehementer Kritiker Booths, der französische Strukturalist Gérard Genette, schlägt alternativ die Bezeichnung „induzierter Autor“ vor.<sup>112</sup> Umberto Eco schließlich will die reale, historische Schöpfer\*in eines literarischen Werkes, eine Person, die er als „empirischen“ Autor bezeichnet, von einem aus dem Text zu deduzierenden „exemplarischen Autor“ unterschieden wissen.<sup>113</sup>

Booths in den 1960er Jahren entwickeltes Konzept ist von verschiedenen Seiten auf- und angegriffen worden. Wenngleich sein Modell aus ideengeschichtlichen Gründen als Ausgangspunkt für die folgenden Ausführungen dienen soll, darf die berechtigterweise dagegen vorgebrachte Kritik nicht unberücksichtigt bleiben. Es wird sich aber zeigen, dass sie für unsere Zwecke weitgehend folgenlos bleibt.

Bemerkenswert ist im Rahmen unserer Fragestellung, dass Booths Interesse an implizit im Text manifestierten (oder scheinbar darin manifestierten) Autorintentionen auf deren ethisch-moralischer Relevanz beruht. Offenbar fordert eine von ethischen Problemstellungen ausgehende Auseinandersetzung mit Kulturgütern Fragen nach Autorschaft und Intentionalität geradezu heraus. Booths ethisches Erkenntnisinteresse richtet sich aber nicht nur auf Texte, deren moralischer Gehalt offensichtlich ist, weil sie sich mit Reizthemen wie z. B. Gewalt befassen. Er ist überzeugt, dass moralische Fragen in jedem literarischen Text eine Rolle spielen, ganz unabhängig vom eigentlichen Thema, und dass weltanschauliche Neutralität in der Literatur schlicht „unmöglich“ sei,

---

109 Booth, „Der implizite Autor“.

110 Zitiert bei Booth, „Der implizite Autor“, 142

111 Zitiert ebd., 143.

112 Genette, „Implizierter Autor? Implizierter Leser?“, 237. Bezüglich des gängigen Konzepts vom „impliziten Leser“ spricht Genette übrigens auch von einem „virtuellen Leser“ (ebd., 233); vielleicht wäre aus seiner Sicht also auch die Formulierung „virtueller Autor“ denkbar.

113 Eco, „Zwischen Autor und Text“, 281. Da es sich beim „impliziten Autor“ um einen etablierten Fachbegriff handelt, werde ich das generische Maskulinum bei Verwendung des Terminus (sowie weiterer, ähnlicher Fachtermini wie „implizierter Leser“) beibehalten.

denn schließlich, erklärt er, „offenbart selbst ein der Neutralität am nächsten kommender Kommentar irgendein Bekenntnis“. <sup>114</sup> Booths zuweilen naiv moralisierender Ansatz führt ihn zu der Behauptung, eine ideale Autor\*in „sollte wie der von Hume in *The Standard of Taste* beschriebene ideale Leser sein, der, um die von Vorurteilen bewirkten Entstellungen in Grenzen zu halten, sich als ‚Mensch schlechthin‘ betrachtet und nach Möglichkeit seine ‚Individualität‘ und seine ‚besonderen Lebensumstände‘ *vergißt*.“ <sup>115</sup> Zugleich ist sich Booth im Klaren, dass dieses Ideal in der Praxis unerreicht bleiben muss, denn der Autor schaffe im Schreiben „nicht einfach einen idealen, unpersönlichen ‚Menschen schlechthin‘, sondern eine implizierte Version ‚seiner selbst‘, die sich von den in anderen Werken implizierten Autoren unterscheidet.“ <sup>116</sup>

Hier definiert Booth den implizierten Autor also als eine von der realen Person, die den Text schreibt, geschaffene Instanz. An anderer Stelle scheint er aber davon auszugehen, dass nicht die Urheber\*in, sondern der Text selbst den impliziten Autor konstruiert – indem er nämlich den impliziten Autor gleichsetzt mit „dem Bild, das das Werk vom Künstler vermittelt“. <sup>117</sup> Was also ist der implizite Autor? Ein von der realen Autor\*in in den Text hineingeschriebenes Produkt des Schaffensprozesses? Oder ein vom Text als selbstständig wirkendem Werkganzen implizierter Gehalt? (Und übertragen auf Gewaltfotos müssen wir entsprechend fragen: Gibt es eine vom Foto implizierte Fotograf\*in, die unabhängig von den Intentionen der realen Fotograf\*in existiert?) Über die reale Autor\*in und den Text selbst hinaus böte sich noch eine dritte beteiligte Instanz an, der die Konstruktion des impliziten Autors zugeschrieben werden könnte: die Leser\*in (und im Bildkontext die Betrachter\*in). Ist der implizite Autor möglicherweise am plausibelsten als eine in der Vorstellung der Rezipient\*in entstehende Figur zu fassen?

Booths Kritiker Genette deutet in diese Richtung, indem er den impliziten Autor als „Bild des Autors, wie es sich (vom Leser natürlich) auf der Basis des Textes konstruieren ließe“, definiert. <sup>118</sup> Auch er entscheidet sich aber nicht für

---

114 Booth, „Der implizite Autor“, 150.

115 Ebd., 142. Zur Haltung der Betrachter\*in und ihrer emotionalen Involviertheit wird im zweiten Teil dieser Arbeit, insbesondere in den dem Themenfeld der Empathie bzw. des Mitgefühls gewidmeten Kapiteln, noch einiges zu sagen sein; dort findet unter anderem auch Adam Smiths Konzept des „judicious spectator“ Erwähnung, das mit Humes idealem Leser einige Gemeinsamkeiten hat.

116 Ebd., 142.

117 Ebd., 146.

118 Genette, „Implizierter Autor? Implizierter Leser?“, 235.

eine Auslegung des impliziten Autors als reines, willkürlich konstruiertes Produkt der menschlichen Vorstellung, denn er setzt den impliziten Autor auch mit der Summe der im Text vorliegenden Informationen gleich: „Der implizierte Autor ist all das, was uns der Text über den Autor mitteilt“. <sup>119</sup> Er geht somit davon aus, dass das Bild des impliziten Autors auf der Basis dessen, was der Text vorgibt, im Kopf der Rezipient\*in entsteht. Die Leser\*in deduziert die vermuteten Urheberintentionen aus dem vorliegenden Textganzen. Diese Erklärung wirkt überzeugend; sie wird die Grundlage für unsere Deutung der im Bild implizierten Intentionen sein.

Umberto Eco vertritt eine ähnlich ambivalente Auffassung vom Wesen des impliziten (bzw., in seiner Terminologie: exemplarischen) Autors. Auch er beschreibt ihn einerseits als Bild der Autor\*in im Geist der Rezipient\*innen, andererseits als im Text vorliegende Instanz. Insgesamt betont er eher den Anteil des Textes an der Konstruktion des exemplarischen Autors, denn die Leser\*in ist in ihrer Interpretation der dem Werk zugrundeliegenden Absichten keineswegs völlig frei: Sie ist an die Textvorgaben gebunden. Wenn durch Zirkulation und Rezeption eines literarischen Werks die Verbindung zu seiner Schöpfer\*in gekappt ist (was im Bereich der Literatur vielleicht einen Sonderfall, in der modernen Bildkommunikation aber eher den Normalfall darstellt), entsteht laut Eco eine Situation, in der nur noch der Text selbst als Maßstab einer plausiblen Auslegung dienen kann: „Der Text liegt vor und schafft seine eigenen Effekte.“ <sup>120</sup> Als sinnvoll oder plausibel kann eine Interpretation folglich genau dann gelten, wenn „der Text selbst den Zusammenhang stützt“. <sup>121</sup> Auf diese Weise wird der vorliegende Text zum stabilen Bezugspunkt für die Interpret\*in:

„Zwischen der mysteriösen Entstehungsgeschichte eines Textes und dem unkontrollierbaren Driften künftiger Lesarten hat die bloße Präsenz des Textes etwas tröstlich Verlässliches als ein Anhaltspunkt, auf den wir stets zurückgreifen können.“ <sup>122</sup>

Auf Basis dieser Überlegung führt Eco aus, wie eine kompetente und reflektierte Leser\*in mit dem Text einer fremden Urheber\*in umgehen sollte:

---

119 Ebd., 244.

120 Eco, „Zwischen Autor und Text“, 286.

121 Ebd., 288.

122 Ebd., 294.

„Bei einem so komplexen Austausch zwischen meinem Wissen und dem Wissen, das ich einem unbekanntem Autor unterstelle, spekuliere ich nicht über dessen persönliche Motive, sondern über die Textintention oder die Absichten jenes exemplarischen Autors, den ich aus der Textstrategie ableiten kann.“<sup>123</sup>

Da jeder Versuch der Rekonstruktion der Motive der tatsächlichen, „empirischen“ Autor\*in ins Spekulative ableiten würde, fordert Eco also dazu auf, stattdessen die Intention eines vorgestellten exemplarischen Autors zu ermitteln. Diese Intention des exemplarischen Autors ist laut Eco unmittelbar aus dem abzuleiten, was er die „Textstrategie“ nennt. Verwirrenderweise verwendet er in der zitierten Passage den Terminus „Textintention“ und den Ausdruck „Absichten des exemplarischen Autors“ als gleichbedeutend. Seine Formulierung suggeriert, dass der exemplarische Autor und der Text den selben Motiven folgen – oder möglicherweise sogar als ein und derselbe Akteur zu gelten haben. An anderer Stelle setzt Eco den exemplarischen Autor mit der „expliziten Textstrategie“ gleich;<sup>124</sup> auch hier ist nicht deutlich auszumachen, ob der exemplarische Autor als unabhängig existierende Entität vorzustellen sein soll oder ob nicht eigentlich der Text selbst die Rolle des vorgestellten Urhebers übernimmt. Zu dieser Verwirrung trägt auch bei, dass Eco andeutet, die (empirische, reale) Autor\*in werde im Schöpfungsprozess zum bloßen Text.<sup>125</sup> Er scheint hier zu behaupten, bei der empirischen Autor\*in, dem textimmanenten Autor und der Textintention handle es sich nicht um drei von vornherein unterschiedene Entitäten, sondern um eine einzige Autorinstanz, die sich wandelt: von der realen Person zur fiktionalen, im Text implizierten Person, zur nicht mehr personenhaften reinen Textintention. Anhand solcher Unklarheiten wird nachvollziehbar, weshalb in der Literaturtheorie das Konzept als überholt gilt. Im Bildzusammenhang, besonders in Anwendung auf die Fotografie, ist der Gedanke aber viel plausibler: Das Foto impliziert eine Fotograf\*in, die als intentional handelnde Person vorzustellen ist – denn jemand hat ja den Auslöser betätigt. Irgendjemand stand an dem Ort, an dem die Kamera stand, und

---

123 Ebd., 281.

124 Ebd.

125 Ebd.: „Als Leser weise ich Wordsworth damit keine explizite Absicht zu, sondern vermute nur, daß er in der Grenzsituation, in der er noch nicht bloßer Text, aber bereits keine empirische Person mehr war, die Wörter zwang (oder diese ihn zwangen), irgendeine mögliche Abfolge von Assoziationen in Gang zu setzen.“

hat das, was man im Bild sieht, durch diese Kamera gesehen. Zugleich ist im Fall der Fotografie auch vollkommen klar, dass das Bild am Ende auch von der Urheber\*in Unbeabsichtigtes zeigen kann, da eine Fotograf\*in im Regelfall Vorgefundenes fotografiert und nicht jedes Element vor der Kamera eigens arrangiert. Insofern ist leicht zu verstehen, weshalb das fotografische Bild also so etwas wie eine eigene „Intention“ entwickeln kann.

Kommen wir zurück zu Booths ursprünglichem Modell des impliziten Autors. Es muss noch verdeutlicht werden, welchen Zwecken die Einführung dieser Instanz überhaupt dient, und von welchen anderen Instanzen sie unterschieden werden soll.

Zentral für Booths Konzeption des impliziten Autors (in Anlehnung an Genette im Folgenden als „IA“ abgekürzt) sind zwei scharfe Abgrenzungen: Einerseits ist der IA von der Stimme des Erzählers zu unterscheiden, andererseits von der Person der Schriftsteller\*in (einer Instanz, die Genette als „RA“ bezeichnet, was für „realer Autor“ steht; auch diese Abkürzung übernehme ich im Folgenden). Für das Unterfangen, den Begriff des implizierten Urhebers auf die Bildproduktion und -rezeption zu übertragen, ist das Problem der Unterscheidung von Autorinstanz und Erzählinstanz nur am Rande interessant, da es im Bild im Regelfall keinen Erzähler gibt.<sup>126</sup> Sehr viel relevanter ist für unsere Zwecke die Abgrenzung des IA vom RA.

Diese hält Booth für wichtig, um „sinnlose und nicht beweisbare Aussagen über Eigenheiten des Autors wie ‚Aufrichtigkeit‘ oder ‚Ernsthaftigkeit‘ [zu] vermeiden“.<sup>127</sup> Sie biete einen Weg, den „schädlichen Irrtum“ zu vermeiden, „daß ein Autor seine eigenen jeweiligen Probleme und Wünsche unmittelbar einfließen“ lasse,<sup>128</sup> und sensibilisiere für den Unterschied zwischen der Vorstellung vom Werk als einer „rein bekennenden Aussage“ und dem Werk als einem „genau gestalteten Kunstwerk“.<sup>129</sup> Eine differenzierte Betrachtung dieser beiden Ebenen ist auch im Umgang mit Bildern, vor allem mit Gewaltbildern, unbedingt geboten. Selbstverständlich kann die Schöpfer\*in eines Bildes dieses als plakative Darstellung ihres eigenen Standpunktes *gemeint* haben, und in

---

126 Eine interessante Ausnahme könnte möglicherweise bei erzählenden Bildserien vorliegen, z. B. Graphic Novels. Hier wäre zu fragen, ob das Vorliegen einer (Bild-)Erzählung nicht auch die Existenz eines (fiktionalen) Erzählers impliziert. Zur komplexen Thematik des bildlichen Erzählens siehe Kap. 2.5 in Teil II:

127 Booth, „Der implizite Autor“, 148.

128 Ebd., 149.

129 Ebd.

bestimmten Kontexten macht es auch Sinn, es als solche auszulegen – z. B., wenn es sich um eine Karikatur mit politischem Inhalt handelt, die für gewöhnlich auch eine persönliche Meinungsäußerung ist (wenngleich natürlich denkbar ist, dass eine Zeichner\*in aus finanziellen Interessen oder aufgrund der Vorgaben ihrer Auftraggeber\*innen eine Karikatur anfertigt, deren Kernaussage ihren eigenen Überzeugungen widerspricht). Viele Bilder sind aber ausgesprochen mehrdeutig und versperren sich einer solch einfachen Interpretation. Es wäre naiv, davon auszugehen, dass ein Bild immer das „bedeutet“, was es oberflächlich betrachtet „auszusagen“ scheint. Eine kompetente Rezipient\*in sollte ein Bild eben immer auch als „genau gestaltetes Werk“ betrachten, das mehr als nur die augenscheinliche, „wortwörtliche“ Interpretation zu bieten hat – und als ein Gebilde, das mehr ist als die subjektive Meinungsäußerung seiner Schöpfer\*in. Problematisch ist allerdings, dass Booth hier vom „gestalteten *Kunstwerk*“ spricht. Nicht nur in der elitären Sphäre der „Kunst“ sollte auf unkritische urheberorientierte, biographische und Intentionen zuschreibende Auslegungen verzichtet werden, sondern auch und gerade überall da, wo Bilder nicht auf das Wirken einer Künstler\*in zurückzuführen sind, deren Absichtserklärungen und Werk Ganzes den Interpretationsrahmen bilden. Gerade Bilder, die nicht als besonders „künstlerisch“ aufgefasst werden, können leicht als reine moralische oder politische Stellungnahmen missverstanden werden – besonders dann, wenn sie Gewaltopfer aus einem politisch brisanten Konflikt zeigen.

Sucht man in Booths Text nach einer expliziten Definition dessen, was unter einem IA zu verstehen sei, bietet sich die folgende Passage an:

„Unser Eindruck von dem implizierten Autor schließt nicht nur die herauslösbaren Sinngehalte ein, sondern auch den moralischen und emotionalen Gehalt jeder kleinsten Handlung und Erfahrung jeder einzelnen Romanfigur. Kurz gesagt, er impliziert das intuitive Erfassen eines vollständigen künstlerischen Ganzes; der vornehmste Wert, dem sich *dieser* implizierte Autor verpflichtet fühlt, (...) ist derjenige, welcher durch die totale Form zum Ausdruck kommt.“<sup>130</sup>

Der IA manifestiert sich also im „künstlerischen Ganzes“, in der „totalen Form“ des Werkes. Anders als Eco macht Booth aber deutlich, dass der IA nicht mit

---

130 Booth, „Der implizite Autor“, 146–147.

einem unabhängig von der Autor\*in vorliegenden Werkganzen gleichzusetzen sei. Er ist aus der Textstrategie abzuleiten, verweist aber auf einen menschlichen Einfluss, auf den die Gestalt des Werkes zurückgeht. Der Terminus „implizi(er)ter Autor“ soll einen Begriff bezeichnen, „der ebenso umfassend wie das Werk selbst ist, der aber immer noch die Aufmerksamkeit darauf lenken kann, daß dieses Werk das Produkt einer auswählenden, bewertenden Person ist und nicht etwas in sich selbst Existentes.“<sup>131</sup>

Obwohl der IA nicht als wirkliche Person aufgefasst wird, sondern als Fiktion, die nur in der Vorstellung der Rezipient\*in existiert, schreibt Booth ihm Absichten und Entscheidungsfähigkeit zu:

„Der ‚implizierte Autor‘ bestimmt bewußt oder unbewußt, was wir lesen; wir sehen in ihm eine ideale, literarische, gestaltete Version des wirklichen Menschen; er ist die Summe seiner eigenen Entscheidungen.“<sup>132</sup>

Man kann Booth hier zu Recht eine begriffliche Unschärfe vorwerfen. Der IA ist kein Mensch, er ist die Vorstellung von einem Menschen; gleichzeitig ist er aber die „gestaltete Version“ einer realen Person. Derlei Unstimmigkeiten machen nachvollziehbar, weshalb Genette den IA als eine unnötige „Schatteninstanz“<sup>133</sup> ablehnt, die seiner Ansicht nach als narratologische Instanz nicht gebraucht werde. Er bemängelt, der IA diene Booth nur als Werkzeug, den RA vom Erzähler abzugrenzen.<sup>134</sup> Letztlich sei jedoch der Begriff des IA „weitgehend mit dem des Erzählers identisch“.<sup>135</sup>

Genettes Kritik basiert maßgeblich auf der Idee, dass der IA als ein (Ab-)Bild des RA zu verstehen sei und dass ein (Ab-)Bild nur dann ein Bild und damit verschieden vom „Original“ sei, wenn es untreu sei, d. h. das Abzubildende verfälscht darstelle.<sup>136</sup> Seine prinzipiellen Einwände gegen die Konstruktion eines implizierten Urhebers aus dem vorliegenden Textganzen erweisen sich als irrelevant, wenn man diese Prämisse nicht teilt.

---

131 Ebd., 148.

132 Ebd.

133 Genette, „Implizierter Autor? Implizierter Leser?“, 241.

134 Ebd., 234.

135 Ebd.

136 Ebd., 237.

Genettes Argumentation entspricht der Behauptung, eine Porträtfotografie sei nur dann ein (Ab-)Bild des porträtierten Menschen und als solches von diesem zu unterscheiden, wenn sie diesen unrichtig darstelle – z. B. seitenverkehrt, farblich verfälscht o. ä. Tatsächlich aber ist die Fotografie schon allein deshalb „nur“ ein Bild der porträtierten Person und nicht diese Person selbst, weil sie eben ein Bild ist und kein lebender, atmender Mensch. Analog ist der IA schon alleine deshalb vom RA verschieden, weil er eine bloße Vorstellung von einem Menschen und keine reale Person ist.

Genette aber geht zur Untermauerung seiner Kritik mehrere Szenarien durch, bei denen man vermuten könnte, dass ein Text ein „untreues“ Bild seiner Autor\*in vermittelt. In jedem Fall verwirft er letztendlich diese Idee und konstatiert, dass der Eindruck von der Autor\*in, den die Rezipient\*in durch die Gestalt des Textes erhalte, mit deren realen Überzeugungen und Absichten übereinstimme. Sei dies einmal nicht der Fall, könne dies daran liegen, dass ein „inkompetenter oder stumpfsinniger Leser“ den Text rezipiere und dabei beispielsweise ironische Bemerkungen wörtlich nehme.<sup>137</sup> Eine solche Situation hält er aber für irrelevant, da man „beim Leser (...) aus methodischen Erwägungen eine perfekte Kompetenz voraussetzen“ müsse.<sup>138</sup> Übertragen wir diese Hypothese versuchsweise einmal auf die Bildkommunikation. Es wäre fraglich, ob sich – selbst unter Idealbedingungen – jemals eine „perfekt kompetente“ Betrachter\*in finden ließe, der es keinerlei Schwierigkeiten machen würde, die Wirkungsabsicht zu rekonstruieren, die die Urheber\*in eines Bildes zu dessen Herstellung und Gestaltung bewogen hat. Gerade dann, wenn es um Fotografien geht, die man für dokumentarische Aufnahmen hält (und schon da fangen die Probleme an, denn wann wissen wir schon mit absoluter Sicherheit, dass eine Fotografie „authentisch“ ist?), kann die Rezipient\*in nicht wissen, welche Details absichtlich zustande kamen und welche reine Produkte des Zufalls sind. Einerseits können wir nicht anders, als grundsätzlich Absichtlichkeit zu unterstellen – andererseits wissen wir nie, ob unsere Zuschreibungen zutreffen. Eine Bildbetrachter\*in, die sich für perfekt kompetent hielt, würde sich maßlos überschätzen. Dass eine solche Selbstüberschätzung dramatische Folgen haben kann, zeigt die Rezeptionsgeschichte von Eddie Adams' 1968 entstandener weltbekannter Aufnahme der Erschießung eines Vietnamesen in den

---

137 Ebd., 237.

138 Ebd.

Straßen von Saigon. Das Bild wurde als Anklage gegen das US-Militär und seine vietnamesischen Verbündeten gelesen, im Besonderen gegen General Nguyen Ngoc Loan, der die gezeigte Exekution vornahm. Adams selbst distanzierte sich später entschieden von dieser Interpretation; er habe gar nicht die Absicht gehabt, Loans Handeln öffentlich zu verurteilen. Er äußerte sich betroffen über die Folgen, die die Popularität des Bildes und dessen einseitige Auslegung für Loan hatten.<sup>139</sup> In diesem Fall haben Millionen von Rezipient\*innen geglaubt, die Intentionen des Fotografen erkannt zu haben – und sich geirrt, obwohl das Bild selbst ihre Interpretation zu stützen schien.

Kommen wir zurück zu Genettes These, der IA sei in der Regel von der realen Person der Urheber\*in nicht zu unterscheiden. Als zweiten möglichen Fall „untreuer“ Darstellung der Autor\*in im Text diskutiert Genette Konstellationen, in denen der RA (bewusst oder unbewusst) ein nichtzutreffendes Bild seiner selbst in den Text eingeschrieben habe. Die Möglichkeit einer „unwillentlichen Offenbarung einer unbewußten Persönlichkeit“<sup>140</sup> des RA verwirft Genette sofort als ungültig, denn in einem solchen Fall folge, dass „das vom (kompetenten) Leser konstruierte Bild *treuer* ist als die Vorstellung, die die Autor\*in sich von sich selbst machte“,<sup>141</sup> der IA also tatsächlich der RA sei. Komplizierter stellt sich Genette der Fall einer „bewußten Simulation“<sup>142</sup> dar. Eine solche Situation liege zwar prinzipiell z. B. im ironischen oder satirischen Text vor; Ironie sei jedoch „dazu da, erkannt zu werden“.<sup>143</sup> Das vom Text gezeichnete Bild der Autor\*in wäre in diesem Fall also wieder nicht eigentlich als untreu zu bezeichnen, da die wissende Leser\*in ja die Intention erkenne. Auch hier zeigt sich, dass Genettes Einwände nicht greifen, wenn man sie auf die Rekonstruktion von Urheberintentionen bei der Bildbetrachtung überträgt. Bilder haben, wie oben schon mehrfach bemerkt wurde, die Tendenz, sich aus ihrem ursprünglichen Deutungszusammenhang zu lösen und in andere Kontexte überzugehen. Dabei kann es durchaus geschehen, dass ironische Distanzierungen oder satirische Übertreibungen nicht mehr als solche wahrgenommen werden und der Witz des Bildes nicht mehr verstanden wird. Ebenso andersherum: Ein

---

139 Siehe dazu: Adams und Buell, *Eddie Adams – Vietnam*, sowie: Schwingeler und Weber, „Das wahre Gesicht des Krieges“.

140 Genette, „Implizierter Autor? Implizierter Leser?“, 238.

141 Ebd., 239.

142 Ebd.

143 Ebd., 240–241.

ursprünglich bitter ernst gemeintes Bild kann parodistisch verwendet und aufgefasst werden.

Auch bei Vorliegen hypertextueller Bezüge, die entstehen, wenn das Werk „de facto auf der unfreiwilligen Mitarbeit eines oder mehrerer anderer Autoren beruht“,<sup>144</sup> eine Autor\*in sich also bei Texten anderer Urheber\*innen bedient hat, diese zitiert, abwandelt oder persifliert, liegt laut Genette nicht wirklich ein „unrichtiges auktoriales Bild“ vor. Denn erstens sei durch „paratextuelle Hinweise“ meist „die hypertextuelle Situation klar gekennzeichnet“,<sup>145</sup> zweitens sei die Leser\*in „durch die Gattungskonvention dazu *angehalten*, die (inter)auktoriale Beziehung richtig wahrzunehmen.“<sup>146</sup> Dass die Leser\*in auf paratextuelle Hinweise wie beispielsweise die Benennung von Quellen in einem Vorwort zurückgreifen oder sich auf verbindliche Gattungskonventionen berufen kann, die ihr helfen, zu erkennen, wie ein Text zu verstehen ist und wer an seiner Entstehung – direkt oder indirekt – beteiligt war, mag in der Literatur den Normalfall darstellen (oder auch nicht – diese Frage liegt aber außerhalb unseres speziellen Interesses und kann deshalb nicht weiter verfolgt werden). Entsprechend werden einer Museumsbesucher\*in oder der Leser-Betrachter\*in eines Kunstbildbandes meist Hilfestellungen zum Verständnis der präsentierten Werke gegeben: Im Titel, in der Legende oder in anderen begleitenden Kurztexen werden Parallelen zu Werken anderer Künstler\*innen oft explizit benannt, in Ausstellungen werden diese Bezüge zuweilen durch direkte Gegenüberstellung des zitierten und des zitierenden Werkes sichtbar gemacht. In der alltäglichen Auseinandersetzung mit Bildern, beispielsweise mit Fotografien, die ohne verlässliche Quellenangaben im Internet kursieren, stehen der Rezipient\*in diese Hilfsmittel jedoch meist nicht zur Verfügung. Auch hier erweist sich Genettes Kritik für unsere Zwecke also als folgenlos.

Schlussendlich ist Genette nur in drei Ausnahmefällen bereit, davon auszugehen, dass ein Text wirklich ein „untreues“ Bild von der Autor\*in evoziert. Einerseits komme dies bei sogenannten „Apokryphen“ vor, also im Fall eines „perfekten Imitats ohne warnenden Paratext“;<sup>147</sup> andererseits bei Texten, die von einem Ghostwriter verfasst worden seien;<sup>148</sup> drittens bei Vorliegen

---

144 Ebd., 241.

145 Ebd.

146 Ebd.

147 Ebd., 242.

148 Ebd., 243.

„dissoziierter Instanzen“,<sup>149</sup> d. h. wenn ein Werk auf die Arbeit mehrerer Autor\*innen zurückgeht, der Leser\*in aber keine paratextuellen Informationen über deren Identitäten vorliegen (d. h. keine vollständige Angabe der Namen aller Beteiligten). Unter diesen Umständen entspreche das Bild, das sich die Leser\*in vom vermeintlichen RA mache, zwar tatsächlich nicht der Realität; solche Spezialfälle findet Genette aber (aus nicht näher ausgeführten Gründen) „nicht sehr aufregend“.<sup>150</sup> Wie bereits festgestellt, sind es im Bereich der Bildbetrachtung aber gerade diese Fälle des dekontextualisierten Auftretens von Werken, die „aufregend“, d. h. von besonderem Interesse sind.

Es sei noch darauf hingewiesen, dass auch Genette nicht generell abstreitet, dass die Leser\*in sich aufgrund dessen, was sie im Text vorfindet, immer auch ein Bild von der Urheber\*in und deren Intentionen macht. Er betont sogar, dass diese Vorstellung der Rezipient\*in bei der Analyse literarischer Werke berücksichtigt werden sollte. Lediglich als eigenständige narrative Instanz soll der IA seiner Ansicht nach nicht in der Erzähltheorie etabliert werden.<sup>151</sup> Entsprechend soll auch hier gar nicht versucht werden, mit dem implizierten Urheber eine bildtheoretische Instanz zu etablieren, deren Wirken hinter dem Bild und durch das Bild erläutert werden müsste. Das Modell des implizierten Urhebers soll lediglich dazu dienen, eine weit verbreitete Rezeptionshaltung zu beschreiben, die darauf beruht, die Erscheinungsform eines Bildes auf plausiblerweise zu vermutende Intentionen einer mehr oder weniger unbekanntem Urheber\*in zurückzuführen. Dass das Bild dabei Urheberintentionen nicht in dem Sinne „impliziert“, dass es nur eine einzige, objektive Lesart der vermuteten Absichten stützt, versteht sich von selbst und wird möglicherweise deutlicher, wenn wir statt von einem „implizierten“ Urheber in Anlehnung an Genettes weiter oben erwähnten Vorschlag von einem „induzierten“ Urheber sprechen. Dadurch würde unterstrichen, dass das Bild den Betrachter\*innen eben keine spezifische Interpretation der Urheberintentionen verbindlich aufzuzwingen in der Lage ist. Vielmehr entsteht das Bild von seiner Urheber\*in und deren Absichten in der Vorstellung der Betrachter\*innen, beeinflusst von deren Vorwissen, Erwartungen und Wertvorstellungen, und wird durch die Form des Bildes zwar nicht vorgegeben, aber maßgeblich beeinflusst.

---

149 Ebd.

150 Ebd., 244.

151 Ebd.

Zu Booths Thesen wäre abschließend noch anzumerken, dass der stark normativ-wertende Zugang Booths zu Literatur, der sich u. a. darin ausdrückt, dass ästhetische Qualitäten literarischer Werke als weniger wichtig als ethische Eindeutigkeit eingeschätzt werden, keinesfalls übernommen werden soll. So postuliert Booth beispielsweise ein undifferenziertes Aufrichtigkeitsideal<sup>152</sup> und unterscheidet „richtige“ von „unrichtigen“ Lesarten literarischer Texte;<sup>153</sup> zudem erklärt er, man erkenne „ein schlechtes Buch oft ganz deutlich daran, daß der implizierte Autor von uns fordert, nach Normen zu urteilen, die wir nicht akzeptieren können.“<sup>154</sup> In dieser Arbeit geht es mir aber ja gerade nicht darum, Bilder polemisch und undifferenziert zu Übeltätern zu erklären, sondern darum, ethische Implikationen der bildlichen Darstellung von Gewalt ohne moralisierenden Zeigefinger zu analysieren. Die Auseinandersetzung mit Booths Theorie des implizierten Autors und die Übertragung des Modells auf die Bildbetrachtung sollen nicht dazu dienen, Bilder allein anhand der zu vermutenden Intentionen ihrer Urheber\*innen als „schlechte“ oder „gute“ Bilder zu bewerten, ihren ethisch relevanten Gehalt mit ihrem generellen (auch ästhetischen) Wert gleichzusetzen oder „richtige“ von „falschen“ Interpretationen bestimmter Bilder zu unterscheiden.

Vielmehr soll sie dazu dienen, den Fokus darauf zu richten, welche Bilder dafür geeignet sind, in einem bestimmten Handlungszusammenhängen zu einem gegebenen Zweck, in einer gegebenen Aussageabsicht verwendet zu werden, und zwar *unabhängig davon, ob sie von ihren ursprünglichen Urheber\*innen dafür gedacht und zu diesem Zweck konzipiert worden sind. Tatsächliche Urheberintentionen und aufgrund der Bildgestalt vermutete Urheberintentionen konzeptuell zu trennen, ist nötig, um Fotografien von den Intentionen der Fotograf\*innen zu emanzipieren, ohne dabei in Vergessenheit geraten zu lassen, dass diese Fotografien Artefakte, also von Menschen gemachte Objekte, sind, die absichtlich und gezielt von Menschen verwendet werden, die mit ihrer Prä-*

---

152 Booth, „Der implizite Autor“, 149: „Wenn ein Erzähler, der uns in jedem glaubwürdigen Hinweis als zuverlässiger Sprecher des Autors vorgestellt wird, sich zu Werten bekennt, die in dem Werk als Ganzes nirgendwo realisiert werden, dann können wir von einem unaufrichtigen Werk sprechen. Ein Werk von Rang stellt die ‚Aufrichtigkeit‘ seines implizierten Autors her, ohne Rücksicht darauf, wie schändlich dieser Mann, der jenen Autor geschaffen hat, in seinen anderen Verhaltensweisen die in seinem Werk verkörperten Werte Lügen straft.“

153 Ebd., 151: „Aus der Sicht des Autors wird sein Buch dann richtig gelesen, wenn die Lektüre jede Distanz zwischen den grundlegenden Normen seines implizierten Autors und den Normen des postulierten Lesers aufhebt.“

154 Ebd., 152.

sensation Ziele verfolgen. Auf diese Weise sind sie in sehr reale Handlungszusammenhänge eingebunden: Nicht als autonom Handelnde, aber auch nicht als vollständig kontrollierbare, unverfängliche Gegenstände, sondern als aufgrund ihrer enormen Komplexität und Deutungsoffenheit scheinbar „eigenständige“ Kommunikationsmittel. Gewaltbilder nicht als autonome Akteure, sondern als Medien der Kommunikation aufzufassen, impliziert also nicht, zu verleugnen, dass diese Bilder sehr reale, folgenreiche Auswirkungen auf Menschen und ihr Leben haben können – dass sie also beispielsweise Menschen verletzen, bloßstellen, bedrohen, einschüchtern oder demütigen können. Nur tun sie dies nicht deshalb, weil sie es selbst beabsichtigten, oder weil sie zu diesem Zweck gemacht wurden – sondern weil sie *so aussehen*, als seien sie zu diesem Zweck gemacht worden; weil sie in diesem Sinne Urheberintentionen implizieren; und weil sie sich ihrer Gestalt nach dazu eignen, in den durch diese Gestalt gewissermaßen implizierten Absichten verwendet zu werden.



### 3 Gewaltbilder in realen Handlungszusammenhängen

Bilder, die Gewalt darstellen, können auf zwei verschiedene Weisen in Handlungszusammenhängen real folgenreich wirksam werden: Sie können im übertragenen Sinne (*nicht* im wörtlichen) selbst als „Gewalttäter“ aktiv werden; und sie können als Waffen verwendet werden, weil der Akt ihrer Herstellung und/oder Verwendung ein Gewaltakt sein kann. Aus diesem Grund können Bilder für die Kriegführung instrumentalisiert werden; und aus diesem Umstand erwächst auch die besondere Verantwortung, die Rezipient\*innen von Bildern in den Massenmedien tragen, wenn sie Bildverwendungen konsumieren und damit kommerziell rentabel machen, die in diesem Sinne Gewalt ausüben. Auf die hiermit benannten Phänomene soll im Folgenden jeweils ein genauerer Blick geworfen werden.

#### 3.1 Bilder als „Täter“

Bilder können die auf ihnen dargestellten Personen auf eine Art und Weise sichtbar machen, die dazu führt, dass diese Personen dadurch verletzt oder beeinträchtigt werden. In diesem Sinne – und nur in diesem Sinne – können Bilder, ganz ohne dazu über Personalität verfügen zu müssen, tatsächlich zu „Tätern“ werden, die Menschen Leid zufügen – oder, um diese problematische Metapher zu umgehen: Sie können *ursächlich* für das Leid von Menschen sein, wie andere unbelebte Objekte auch. Menschen werden dann in einem ähnlichen Sinne zum „Opfer“ eines Bildes, wie man ein Erdbebenopfer, ein Tsunamiopfer oder ein Seuchenopfer sein kann – ohne, dass Naturphänomene oder Krankheiten dazu die Eigenschaften eines menschlichen Akteurs besitzen müssten. Die Veröffentlichung eines Bildes kann zu realer Verfolgung von einzelnen Menschen oder bestimmten Gruppen von Menschen führen; sie kann Anlass zu Häme und Spott geben und damit die Würde der Dargestellten verletzen; sie kann die Wahrnehmung bestimmter Personengruppen durch andere

verzerren, dadurch die Ausgrenzung von Minderheiten fördern oder unter-schwellige Aggressionen zwischen Konfliktparteien befeuern.<sup>155</sup>

Neben den unmittelbar Abgebildeten kommen noch weitere Menschen als Opfer und Geschädigte der Bilder in Frage, insbesondere die Angehörigen der Dargestellten. Ein Bewusstsein für die Gefahr der Verletzung Angehöriger von Gewaltopfern durch Gewaltbilder lässt sich schon in der Frühzeit der Kriegsfotografie feststellen. Sontag zitiert Passagen aus der *New York Times* zu Zeiten des amerikanischen Bürgerkriegs, in denen die Besorgnis geäußert wurde, die veröffentlichten Bilder von Gefallenen könnten den Hinterbliebenen Schmerz bereiten.<sup>156</sup> Zudem weist sie auf den Fall Daniel Pearl hin, in dem besonders umstritten gewesen sei, ob das Recht der Witwe, nicht unnötig mit Belastendem konfrontiert zu werden, oder das Recht der Zeitung, ihr Material zu veröffentlichen, oder aber das Recht der Öffentlichkeit auf Informationen überwogen habe.<sup>157</sup> Aus solchen Gründen ist es seit Beginn der massenmedia-len Kriegs- und Katastrophenberichterstattung üblich, eigene Tote nicht (oder zumindest nicht radikal unverhüllt) zu zeigen. So würden, so Sontag, schreckliche Bilder von Toten, die der eigenen Konfliktpartei angehören, „mit Rücksicht auf Anstand oder Patriotismus unterdrückt“; denn schließlich werde die „Zurschaustellung der Toten“ stets als etwas abgelehnt, das vermeintlich nur „der Feind tut.“<sup>158</sup> Weil „[i]n bezug auf unsere eigenen Toten (...) schon immer ein strenges Verbot, sie mit unverhülltem Gesicht zu zeigen“, bestanden habe, hätten die ikonischen Aufnahmen Gardners und O’Sullivans aus dem Sezessionskrieg, die deutlich erkennbare Gesichter zeigten, so besonders schockierend gewirkt. Erst 1943 in *Life* seien wieder amerikanische Tote in amerikanischen Medien deutlich erkennbar gezeigt worden, prominent auf George Strocks Bild *Tote GIs am Buna Beach* von drei gefallenen US-Soldaten bei der Landung auf Neuguinea.<sup>159</sup> Dort seien allerdings keine Gesichter erkennbar gewesen, und dies sei so geblieben bis 1944, als die legendären Bilder von der Landung in der

---

155 Die letztgenannte Problematik spielt beispielsweise eine Rolle in Kontroversen über Sebastião Salgados fotografisches Werk. Bezüglich seiner Fotografien Armer und Notleidender werden u. a. deshalb Bedenken geäußert, weil sie sich – so z. B. Sontag – „auf die Machtlosigkeit der Ohnmächtigen konzentrieren“ statt sie als Persönlichkeiten darzustellen; sie degradierten, so Sontag weiter, die Abgebildeten „zu Fallbeispielen für ihren Beruf, ihre ethnische Zugehörigkeit, ihre Notlage“ (Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 92).

156 Ebd., 75.

157 Ebd., 82–83.

158 Ebd., 76.

159 Ebd., 83–84.

Normandie entstanden.<sup>160</sup> Die Zurückhaltung eigenen Toten gegenüber werde nicht auf Fremde ausgeweitet: „Je weiter entfernt oder exotischer der Schauplatz, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß wir die Toten und Sterbenden unverhüllt und von vorn zu sehen bekommen.“<sup>161</sup> Dieses Phänomen lässt sich wohl auch dadurch erklären, dass Mitgefühl leichter für Menschen aufgebracht wird, die man als einem selbst ähnlich wahrnimmt oder die zur – im weitesten Sinne – eigenen sozialen Gruppe gehören, die also z. B. dem eigenen Kulturkreis entstammen oder die selbe Nationalität haben wie man selbst; der diesbezügliche Forschungsstand wird in den Abschnitten zur Empathie in Kapitel II.1.2. referiert. Bilder „eigener“ Kriegstoter erschüttern also das Medienpublikum vermutlich stärker; und je fremder Gewaltopfer auf Bildern wirken, je weiter ihr Schicksal vom eigenen entfernt zu sein scheint, desto ungerührter kann man sie sich anschauen.

Eine dritte Gruppe von Betroffenen kommt als durch Bilder Geschädigte noch in Betracht: nämlich die Menge aller tatsächlichen und potenziellen Rezipient\*innen. Unter anderem können Bilder diesen insofern im übertragenen Sinne Gewalt antun, indem sie Ängste hervorrufen. Hierzu sind sowohl materiell verkörperte Bilder als auch reine Vorstellungsbilder in der Lage, und die Kunst, bei der Bevölkerung mentale Angstbilder hervorzurufen, gehört gleichermaßen zum Repertoire kriegsführender Regierungen wie zu dem terroristischer Organisationen.<sup>162</sup> Im Extremfall stellt das absichtliche Erzeugen von angsteinflößenden Bildern „eine Form psychischer Gewaltanwendung gegenüber dem globalen Publikum“ dar<sup>163</sup> – einen Gewaltakt allerdings, den Menschen begehen, indem sie sich die bildliche Vorstellungsfähigkeit zu Nutzen machen, und nicht einen Akt, den (nur imaginär vorhandene) Bilder aus sich selbst heraus vollbrächten.

---

160 Ebd., 84.

161 Ebd.

162 So schreibt Paul, die Kriegsrhetorik der USA im Irakkrieg „mobilisierte überall auf der Welt in den Menschen innere Bilder vergangener Kriege“, und zwar besonders deshalb, weil es um den möglichen Einsatz einer neuen Art von Waffe gegangen sei und man deswegen natürlich an Hiroshima und Nagasaki habe denken müssen (Paul, *Bilderkrieg*, 43). Die Wirkung der „inneren Bilder“ beschreibt Paul wie folgt: „Diese mit der ‚shock and awe‘-Strategie mobilisierten Angstbilder trafen nicht nur die Bevölkerung im Irak und die in Bagdad verbliebenen Journalisten, sondern Menschen in aller Welt“ (Ebd., 44). Eine Folge sei beispielsweise gewesen, dass in Deutschland viele Menschen, wie Umfragen zeigten, den Ausbruch eines Dritten Weltkrieges fürchteten (Ebd., 44–45).

163 Ebd., 44.

Bilder spielen als Mittel und Waffe in der Strategie des Terrorismus heute eine so zentrale Rolle, dass Leifert mit einigem Recht von einer „Ikonisierung des Grauens“<sup>164</sup> spricht. Terroranschläge erschaffen Schlüsselbilder, die verletzen, indem sie Ängste erzeugen. Dadurch entsteht nach Paul ein neuer Typus von aktivem Bild: Das „emersive“<sup>165</sup>, aus seinem Rahmen in die Lebensrealität der Betrachter\*innen heraustretende Bild:

„Hatten Gemälde, Fotografie und Film bisher eher versucht, den Betrachter in das Bild zu holen, ihn in das Bildereignis zu involvieren (...), so trat mit dem Anschlag von New York das Bild aus einem Rahmen heraus, durchschlug den Schutzschild des Bildschirms, wurde Realität.“<sup>166</sup>

Ermöglicht wird die empfundene Übergriffigkeit dieser Bilder in der Gegenwart durch die Echtzeitübertragung, die eine „schwindende Distanz zwischen Zeichen und Geschehen im ‚authentischen‘ Abbild und damit die Vernichtung der Ferne“<sup>167</sup> zur Folge habe, sowie durch eine Verstärkung der Bildwirkung durch „Endlosschleifen“ der Wiederholung immer gleicher Bilder in den Medien und eine hierdurch erfolgte „frühzeitige Ikonisierung“<sup>168</sup> einzelner, besonders angsteinflößender Aufnahmen. In typisch bredekampisch-animistischem Stil spricht Paul davon, dass die Bilder von 9/11 sich „aufgedrängt“ hätten.<sup>169</sup> Korrekter wäre es, hier davon zu sprechen, dass sie uns aufgedrängt worden sind. Auch nicht ganz richtig ist, dass die Fernsehzuschauer den Bildern nicht mehr hätten ausweichen können, wie Paul behauptet.<sup>170</sup> Eine derartige Bildmacht-Rhetorik verstellt den Blick darauf, dass wir als Rezipient\*innen unser Mediennutzungsverhalten durchaus aktiv, bewusst und kritisch steuern können. Selbstredend fühlten sich viele Zuschauer „umstellt und gezwungen, sich zu positionieren, zu handeln“, wie Paul beschreibt, und natürlich hängt dies damit zusammen, dass, wie er richtig feststellt, das Publikum „[e]rstmals (...) mental und körperlich in ein Geschehen eingebunden [war], wie es die

---

164 Leifert, *Bildethik*, 176 (dort als Kapitelüberschrift).

165 Paul, *BilderMACHT*, 589.

166 Ebd., 586.

167 Ebd., 587

168 Ebd.

169 Ebd., 588.

170 Ebd.

Kriegsfilme aus Hollywood bislang nicht vermocht hatten“.<sup>171</sup> Dies war aber nicht nur Folge medialer Strategien, sondern auch der Tatsache, dass diese Bilder eben *Wirklichkeit* abbildeten, die sozusagen vor der eigenen Haustür – im eigenen Kulturkreis, mitten im Alltagsleben – stattgefunden hatte. Der Zwang, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, resultierte nicht nur – und vielleicht nicht einmal primär – aus der Omnipräsenz der Medienbilder, sondern aus der Tatsache einer terroristischen Gewalt, die ins Alltagsleben eingedrungen war. Den Fernseher konnte man auch damals ausschalten. Zu verdrängen, dass Anschläge auch im eigenen Land, in der eigenen Stadt jederzeit möglich waren, fiel schwerer. Letztlich war es diese Wahrheit, die sich „aufdrängte“ – und die Bilder riefen sie immer wieder ins Gedächtnis zurück. Strenggenommen waren es also nicht die Bilder per se, die den Menschen Angst machten und ihre Verdrängungsstrategien zunichtemachten, sondern der Anschlag selbst, wie auch bei Paul stellenweise anerkannt wird: „Der Anschlag hatte erstmals den medialen Schutzschild durchbrochen, hinter dem sich das Publikum bislang verlässlich hatte verstecken können.“<sup>172</sup>

Dies konnten die Bilder von 9/11 Paul zufolge durch „emersive“ Techniken erreichen, die das Gegenstück zu einer „immersiven“ Tradition künstlerischer Kriegsdarstellungen darstellen, welche sich Mitteln wie der „Rückenfigur oder der subjektiven Kamera“ bedienten, um die Zuschauer\*innen „in das Bild zu holen“; am 11. September 2001 sei „nun erstmals ein aktuell stattfindende Ereignis (...) aus dem elektronischen Rahmen in die Realität“ getreten.<sup>173</sup> Ähnlich hätten zuvor nur illusionistische Trompe-l’oeil-Gemälde funktioniert. Während die Medien zuvor stets „Immunsierungsbilder“ geliefert hatten, Kriege in weit entfernten Regionen oder in der Fiktion angesiedelt waren, die dem Publikum seine Unverletzlichkeit und sein Überleben versicherten“,<sup>174</sup> hätten die Bilder des 11. September den Charakter von „Infektionsbildern“ angenommen, da sie „die bislang schützende Trennung zwischen Leben, Fernsehen und Kino aufgehoben“ hätten.<sup>175</sup>

Derartig „infektiös“ aber konnten die Terrorbilder nur wirken – und das sollten wir uns hier dringend bewusstmachen –, weil sie eben nicht als fiktional

---

171 Ebd.

172 Ebd., 590.

173 Ebd., 588.

174 Ebd.

175 Ebd., 589.

rezipiert wurden, sondern gänzlich Reales zeigten, was ihrem Publikum auch bewusst war. Nur dadurch erzeugte die Auseinandersetzung mit ihnen bei den Betrachtern eine „Gewissheit, selbst in den eigenen persönlichen Sicherungs- und Immunsystemen getroffen, gleichsam von der terroristischen Tat infiziert worden zu sein“, was laut Paul das „qualitativ Neue an den Bildern vom Crash in Manhattan“<sup>176</sup> war; wobei man sich diesbezüglich streiten könnte, ob das „qualitativ Neue“ hier die Bilder selbst betraf oder die Situation, in der sie entstanden sind.

Es ist also unter solchen Umständen keineswegs irrelevant, ob Bilder etwas Reales oder etwas Fiktives zeigen – auch wenn manchmal schwer zu beurteilen ist, wie authentisch Fotografien die Realität abbilden. Andererseits bedeutet dies jedoch nicht, dass nicht auch fiktionale Narrative in der Fotografie ihre Berechtigung und ihren eigenen Wert haben; dies wird ausführlich in Teil 1 diskutiert, wo der Frage nachgegangen wird, ob Bilder „lügen“ können.

Auch wenn Bilder keine Personen sind, können sie also, wie deutlich geworden ist, sehr reales menschliches Leid verursachen – sie können Menschen verletzen, beispielsweise die Abgebildeten, deren Angehörige bzw. Hinterbliebene und darüber hinaus auch das gesamte Publikum der Massenmedien, das sie in Angst versetzen können. In diesem (eingeschränkten) Sinn sind sie „Gewalttäter“; und noch auf eine weitere Art können sie indirekt zu „Tätern“ werden: nämlich, indem sie Anlass oder Ursache für Gewalttaten werden, die real von Menschen ausgeführt werden.

Dies ist einerseits der Fall, wenn eine Gewalttat nur (oder hauptsächlich) deshalb zustande kommt, weil jemand ein Bild dieser Tat produzieren möchte. Die Möglichkeit des Bildes erzeugt hier den Gewaltakt. In gewisser Weise trifft dies auf viele Bilder und Videos zu, die islamistische Terroristen bei der Hinrichtung ihrer Opfer aufgenommen haben – man denke beispielsweise an die Aufnahme von der Köpfung des amerikanischen Geschäftsmannes Nicholas Berg im Irak 2004, das im Internet verbreitet wurde und aus dem auch renommierte Zeitungen Filmstills abdruckten. Die Demütigung des Kriegsgegners und die Einschüchterung der Weltöffentlichkeit *durch dieses Bildmaterial* waren ein ganz ausschlaggebender Grund dafür, dass Berg zu diesem Zeitpunkt und auf diese Weise getötet worden ist. Einschränkend sei aber angemerkt, dass es zu weit führen würde, zu behaupten, Berg sei *ausschließlich für die*

---

176 Ebd.

*Bilder* getötet worden; das wäre reine Spekulation. Es ist unmöglich zu wissen, wen Terrororganisationen töten würden und wen nicht, wenn ihnen derartige Möglichkeiten zur weltweiten Verbreitung von Hinrichtungsbildern nicht zur Verfügung ständen.

Auch im Fall eines ikonischen Bildes aus dem Vietnam-Krieg, der *Hinrichtung in Saigon* von Eddie Adams, wird mancherorts behauptet, die Gelegenheit zur Erzeugung eines einprägsamen Bildes habe den Anlass für die Tötung des festgenommenen Vietcong gegeben. General Loan, so vermutet beispielsweise Sontag, hätte seinen Gefangenen „dort nicht kurzerhand exekutiert, wenn die Journalisten nicht anwesend gewesen wären und zugeschaut hätten.“<sup>177</sup>

Andererseits werden Ereignisse auch manchmal statt durch die Möglichkeit der Erzeugung neuer Bilder durch zuvor bereits bestehende Bilder (mit)verursacht – unter anderem dann, wenn Terroranschläge sich an Vorbildern aus der Popkultur orientieren. Das war beim Anschlag auf das World Trade Center in New York 2001 der Fall, denn wie Paul richtig feststellt, war dieser „ikonographisch (...) nicht voraussetzungslos“; die Horrorbilder entstanden nicht „in einem ikonographisch leeren Raum“, sondern wurden durch „populäre Bildtraditionen vorgeprägt, die von mittelalterlichen Gemälden bis hin zu den Actionfilmen aus Hollywood und zur zeitgenössischen Werbung reichen“.<sup>178</sup> Aufgrund der Bilder, die jeder bereits aus dem Kino kannte, hätten die Aufnahmen vom echten Geschehen schließlich „wie ein Remake“ gewirkt.<sup>179</sup> Der Anschlag hätte uns folglich nicht mit fremden, neuen, sondern mit „unsere[n] eigenen inneren Bilder[n]“ konfrontiert.<sup>180</sup>

Richtig ist natürlich auch, dass Gewaltbilder jedweder Art, auch außerhalb des Kontextes von Krieg und Terrorismus, als Inspirationsquelle für Nachahmungstäter fungieren können. Bezüglich der Wirkung medialer Berichterstattung zu Amokläufen wird dies immer wieder ausführlich diskutiert; neben Amoktätern greifen aber auch Mörder, die nur einzelne Opfer töten, bisweilen auf bildlich vorgeprägte Muster zurück.<sup>181</sup>

---

177 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 71.

178 Paul, *BilderMACHT*, 574.

179 Ebd., 575.

180 Ebd., 576.

181 Ein Beispiel hierfür gibt Paul (*BilderMACHT*, 618), der von einem Mordfall berichtet, der wohl unter anderem durch das Vorbild der Folterbilder aus Abu Ghreib beeinflusst worden war; der Leichnam des Opfers war von den Tätern in einer an den „Kapuzenmann“ erinnernden Pose mit verhülltem Kopf fotografiert worden.

Ob allerdings der Anschlag auf das World Trade Center ohne die Kinobilder und ohne den Einfluss von ikonischen Kriegsfotografien wie denen des Bombenabwurfs auf Hiroshima und Nagasaki tatsächlich gar nicht habe stattfinden können – wovon Paul überzeugt ist<sup>182</sup> – kann weder be- noch widerlegt werden; auch dies gehört in das Reich der Spekulation. Wie im Zusammenhang mit den Exekutionsfotos aus dem Irak bereits festgestellt, folgt aus der Tatsache, dass der internationale Terrorismus Bilder geschickt zu seinen Gunsten zu nutzen weiß, ja nicht notwendig, dass er ohne diese Möglichkeiten der massenmedialen Bildverbreitung hilf- und wirkungslos wäre.

Einen Fall, in dem sowohl die Möglichkeit zur Erzeugung neuer Bilder als auch der Einfluss bekannter älterer Bilder entscheidende Ursachen dafür waren, dass und vor allem *wie* Gewalt ausgeübt wurde, stellen die Folterbilder aus Abu Ghraib dar.

Mitchell warnt zurecht davor, diese Folterfotos als einen außergewöhnlichen Sonderfall, als Dokumente von der Norm abweichenden Verhaltens Einzelner zu missverstehen. Stattdessen müsse man sich bewusstmachen, welchen unseligen Traditionen sie entstammten. So stellt er ihre Verwandtschaft mit der amerikanischen Lynchfotografie heraus („especially in their status as photographic trophies to be circulated, complete with the exultant faces of the torturers“)<sup>183</sup> und unterstreicht, die Homophobie, die in der Auswahl der Motive zur Demütigung der Gefangenen deutlich erkennbar werde, sei „deeply entrenched in straight American male culture.“<sup>184</sup> Die durch die Folterer arrangierten Szenen erinnerten zudem an Initiationsriten amerikanischer Studentenverbindungen.<sup>185</sup> Auch andere Autor\*innen sehen die Bilder eher als Manifestation schon lange vorhandener Einstellungen und Vorurteile denn als etwas erschütternd Neues; Stephen Eisenmans Monografie über die Abu Ghraib-Fotos interpretiert diese unter anderem vor dem Hintergrund jener Tendenzen in der europäischen und amerikanischen Kulturgeschichte, die unter dem Schlagwort „Orientalismus“ zusammengefasst werden, womit die von Klischees und Projektionen geprägte Perspektive des sogenannten „Westens“ auf den sogenannten „Orient“ bezeichnet werden soll, die maßgeblich zur Etablierung und

---

182 Paul, *BilderMACHT*, 571.

183 Mitchell, *Cloning Terror*, 197.

184 Ebd.

185 Ebd., 198.

Rechtfertigung des Kolonialismus beigetragen hat.<sup>186</sup> Paul betont ebenfalls, die Entstehung der Aufnahmen sei vor dem Hintergrund historischer Vorbilder zu betrachten; konkret sei sie als Fortsetzung einer in der Geschichte Europas und der USA schon lange verwurzelten Tradition zu verstehen, nach der die „Zurschaustellung des getöteten Gegners oftmals mit eindeutigen sexuellen Konnotationen (...) schon immer als probates Mittel zu dessen Demütigung“ gegolten habe.<sup>187</sup> Was sich allerdings zu Beginn des 21. Jahrhunderts in diesem von den US-Truppen kontrollierten irakischen Gefängnis abgespielt habe, weiche insofern von althergebrachten Mustern ab, als die Demütigung durch die Bilder hier nicht toten, sondern lebenden Gegnern zugebracht wurde – und die fotografische Dokumentation nicht nebenbei erfolgte, sondern den Folterungsakt mit konstituierte. Die Gewalttaten wurden nicht einfach nur fotografiert, sondern gezielt für die Kamera inszeniert.

Dieser Zusammenhang wird bei verschiedenen Autor\*innen hervorgehoben. Judith Butler unterstreicht die aktive Rolle, die dem Medium bei den Folterungen zukam: Sollte die Folter (was wir als Betrachter\*innen ohne weitere Informationen nicht wissen, aber vermuten können) erst angefangen haben, als die Kamera bereitstand, bzw. die Kamera damit sozusagen der Anlass für die Folter gewesen sein, „dann ist die Kamera bereits [vor Beginn des Geschehens] am Werk, provozierend, Rahmen setzend und den Akt instrumentierend, auch wenn sie den Akt selbst erst im Moment seiner Ausführung festhält.“<sup>188</sup> So kann die Kamera in gewisser Weise als „Handlungsträger der Szene“ verstanden werden,<sup>189</sup> weil sie das spezifische Gewalthandeln der Täter\*innen ermöglicht bzw. diesem den Anlass bietet.

Wenn man die Kamera bzw. die mit ihr aufgenommenen Bilder in diesem (eingeschränkten, unmittelbaren) Sinn als „Täter“ auffasst, muss man sich auch der Frage stellen, ob die Misshandlungen, Demütigungen und teilweise auch Tötungen in diesem Kontext wirklich *aufgrund* der Möglichkeit, sie im Bild festzuhalten, stattgefunden haben, oder ob ohne Kameras ebenfalls, wenn auch vielleicht auf andere Weise, genau so grausam gefoltert worden wäre.

---

186 Eisenman, *The Abu Ghraib Effect*, 108–111; umfassend zum Orientalismus in den „westlichen“ Kulturen: Said, *Orientalismus*.

187 Paul, *Der Bilderkrieg*, 163. Als Beispiel nennt Paul Bilder toter Communarden mit entblößten Genitalien, die Adolphe-Eugène Disdéri 1871 in Paris aufgenommen hat.

188 Butler, *Raster des Krieges*, 82.

189 Ebd., 85.

Auch ohne die Reichweite moderner Bildmedien hat es immer schon demütigende, öffentliche Gewaltrituale gegeben, wie auch Paul explizit herausstellt – der wesentliche Unterschied, der moderne Formen der bildlichen Demütigungsfolter von verwandten älteren Phänomenen unterscheidet, ist Paul zufolge neben der Größe des Publikums die Dauerhaftigkeit der im Bildmedium festgehaltenen Bloßstellung.<sup>190</sup> Die öffentliche Demütigung von Gewaltopfern verkörpert eine Form „öffentlich-archaischer Gewalt“,<sup>191</sup> die in einer langen Tradition steht, und nicht ein an sich vollkommen neues Phänomen. Gegenüber den Kriegen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und allen vorherigen Kriegen hat sich aber in den „neuen Kriegen“ – den Kriegen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit – die Rolle und Funktion der Fotografie verschoben, und zwar „insofern, als Gewaltszenarien jetzt eigens für diese mediale Vermittlung an das Publikum produziert werden“ – das Bild ist daher „nicht mehr nur Medium und Dokument (...)“,<sup>192</sup> sondern nimmt aktiv und wirksam Einfluss auf das Geschehen. In einem indirekten und eingeschränkten Sinn sind Bilder so zu „Tätern“ geworden: Sie geben Anlass zu Gewalt oder sind deren Ursache. Wie bereits deutlich gemacht wurde, ist es meines Erachtens dennoch wichtig, diese Art der Wirksamkeit nicht mit menschlichem Handeln gleichzusetzen, den Bildern Personalität, Absichten oder einen eigenen Willen zuzusprechen. Bilder können auf diese Weise Ereignisse *verursachen*, weil sie in der Lage dazu sind, *menschliche Akteure* zu Handlungen zu motivieren; ohne die menschlichen Täter wären Täterbilder machtlos. Es erscheint mir daher sinnvoller, mit anderen Begriffen zu beschreiben, welche Rolle Bilder in modernen Kriegen, im Terrorismus und in anderen Gewaltzusammenhängen spielen: Bilder sind nicht wirklich Täter; vielmehr sind sie Waffen, die Menschen dazu benutzen, andere Menschen zu verletzen.

---

190 „Die Ausübung kollektiver physischer Gewalt hatte historisch schon immer stark symbolischen Charakter mit ritualisierten Ablauf- und Inszenierungsmustern. Im 20. Jahrhundert kam die Involvierung von Fotograf\*innen und Kameramännern/Kamerafrauen hinzu. Kollektive Gewaltausübung fand nun zumeist auch vor und für die Augen der Kameras statt, was die Form der Gewaltausübung gleichermaßen veränderte wie verstärkte. Die Praktizierung kollektiver Gewalt war fortan immer auch eine medial vermittelte Praxis. Zugleich wurde sie massenhaft reproduziert und damit im kollektiven Bildgedächtnis auf Dauer gestellt, gleichsam verewigt. Selbst im Tode blieben ihre Opfer sichtbar und der Gewalt ausgesetzt.“ (Paul, *BilderMACHT*, 162).

191 Paul, *BilderMACHT*, 174.

192 Paul, *Der Bilderkrieg*, 158-159.

### 3.2 Bilder als Waffen

Fotografieren kann, soviel steht wohl zweifelsfrei fest, einen Akt der Gewalt darstellen oder zumindest integraler Bestandteil einer Gewalttat sein.

Die Folterpraxis des US-Militärs im Irak zeigt, wie effektiv sich die Fotografie als Waffe instrumentalisieren lässt. Fotografie war, wie schon festgestellt wurde, im Gefängnis von Abu Ghraib integraler Bestandteil der Folterhandlungen und wurde als Waffe genutzt. Mit ihrer Hilfe und durch sie wurde Menschen Leid zugefügt. Die dort erzeugten Bilder haben Handlungscharakter; sie fungierten nicht nur als Demütigungen, sondern auch als Warnungen und als Drohungen, denn die Dargestellten wurden damit erpresst, dass die Bilder an die Familien weitergegeben würden.<sup>193</sup> Die Bilder *sind* aber nicht die Handelnden, sondern Ergebnis instrumenteller Handlungen und in gewisser Weise auch selbst vergegenständlichte *Gewaltakte*, durch die die menschlichen Akteure andere Menschen verletzt haben.

Die fotografische Verewigung der Folterungshandlungen war in Abu Ghraib auch insofern ein existenzieller Bestandteil des Gewaltakts als Ganzem, als die jeweils fotografierte Szene „um ein visuelles Spiegelbild und eine Dokumentation bereichert [wurde], womit sie in gewisser Weise einen geschichtlichen Status [erhielt]“, wie Butler darlegt.<sup>194</sup> Der oder die Fotografierende ist in einem solchen Szenario also nicht nur Beobachter\*in der Folter, er oder sie trägt auch als Teilnehmende\*r zu ihr bei, indem er oder sie etwas beiträgt, das für die Gesamtwirkung von zentraler Bedeutung ist und die Situation prägt, ohne dafür unmittelbar physisch eingreifen zu müssen: „Die Fotografie steht mit der Intervention in Beziehung, ist aber nicht dasselbe wie eine Intervention.“<sup>195</sup>

Neben Butler schließt sich auch Paul der weit verbreiteten Einschätzung an, von diesen Fotos sei „unmittelbar Gewalt ausgegangen“.<sup>196</sup> Wechselnd identifiziert er sie dabei entweder als Mittäter bei den Folterungen oder als „Folterwerkzeug“: „Im Unterschied zu den Täter- und Tat-Bildern vergangener Kriege traten in Abu Ghraib diese erstmals als Folterwerkzeug zugleich in Aktion und in Erscheinung: das Bild als Tat und die Tat als Bild.“<sup>197</sup> Was in Abu Ghraib

---

193 Butler, *Raster des Krieges*, 84.

194 Ebd., 83.

195 Ebd.

196 Ebd., 601.

197 Paul, *BilderMACHT*, 608.

geschah, sei, so Paul, „systematische Bilderfolter“<sup>198</sup> gewesen: Bilder seien als Mittel verwendet worden, um Geständnisse zu erpressen. Den Bildern habe eine „Systematik als Teil eines dehumanisierenden Befragungsprozesses“ zu Grunde gelegen;<sup>199</sup> sie hätten dazu beigetragen, in den Opfern das Gefühl zu wecken, „nicht mehr Subjekt, sondern nur noch bloßes Objekt der Schaulust anderer zu sein“.<sup>200</sup> Fotografien waren also Teil des Demütigungs-, Unterwerfungs- und Befragungssystems und nicht einfach nur „gewöhnliche“ Trophäenfotos.

Eine Verwendung der Bilder als *Trophäen* hat allerdings durchaus auch stattgefunden: einzelne Soldaten stellten ihre Bilder ins Netz, schickten sie per Mail an Freunde und Familie, brannten sie auf CD und tauschten sie untereinander. Auf diese Art und Weise wurde die ungeheuerliche Folterpraxis letztendlich auch öffentlich bekannt, als nämlich ein Soldat, dem die Bilder zugespielt wurden, diese den Aufsichtsbehörden Bilder übergab.<sup>201</sup> Darüber hinaus liefern die Bilder selbst durch ihre Gestalt Hinweise darauf, dass ihre Herstellung von den Fotograf\*innen als Trophäenproduktion verstanden wurde; schließlich ließen sie sich mehrfach selbst mit ihren Opfern zusammen aufnehmen (und erschufen damit Beweise ihrer Verbrechen). Eine beteiligte Soldatin hat sich laut Paul sogar zum Andenken an die Folterungen das Motiv des „Kapuzenmannes“ auf den Arm tätowieren lassen.<sup>202</sup> Diese Bilder deshalb lediglich als Trophäenbilder zu betrachten, wäre, so wendet Paul zurecht ein, aber sehr „verkürzt“.<sup>203</sup> Sie wurden nicht nur von und für Einzelpersonen für deren privates sadistisches Vergnügen aufgenommen, sondern gehörten zu einem elaborierten, durchdachten Gewaltkonzept: Es waren systematisch Soldat\*innen für die Folterungen ausgewählt worden, die begeistert fotografierten und dies als ihr Hobby bezeichneten.<sup>204</sup> Aus einer anderen Perspektive als dem beschränkten Blickwinkel dieser individuellen Personen stellt sich die Bedeutung des Fotografierens in diesem Kontext aber ganz anders dar:

---

198 Ebd., 609.

199 Ebd.

200 Ebd., 610.

201 Ebd., 605.

202 Ebd., 611.

203 Ebd.

204 Ebd., 604.

„Während die drei Aufseher beim Fotografieren so primär ihrem Hobby nachgingen, waren der Akt des Fotografierens aus der Perspektive ihrer Vorgesetzten und der Gefangenen demgegenüber ein gezielter Übergriff und das Bild selbst ein Akt einer bewussten psychischen Verletzung.“<sup>205</sup>

Die Fotografierenden waren jedoch, das darf nicht übersehen werden, „nicht nur einfach Befehlsempfänger ihrer Vorgesetzten“,<sup>206</sup> wie Paul betont. Sie führten nicht einfach nur durch, was ihnen aufgetragen worden war. Die Fotografien selbst belegten, so Paul, dass den beteiligten Soldat\*innen „die Durchführung solcher Fotosessions sichtlich Spaß machte“.<sup>207</sup> Das Systematische, Organisierte der Bilderfolter zu erkennen bedeutet also nicht, individuelle Verantwortung jeder und jedes Einzelnen zu verleugnen.

Dass die Fotografie nicht erst in der jüngeren Vergangenheit zur Waffe gemacht worden ist, sondern schon lange vor den Folterungen von Abu Ghraib auf grausamste Weise als solche eingesetzt wurde, verdeutlichen unter anderem Gerhard Pauls Ausführungen zur Bildgeschichte des Pogroms von Lemberg 1941. Angestachelt durch antisemitische Propaganda der deutschen Besatzer trieben Einwohner\*innen der ukrainischen Stadt ihre jüdischen Mitbürger\*innen durch die Straßen, schlugen und verhöhnten sie und töteten Hunderte, während die anwesenden Wehrmachtssoldaten zuschauten, filmten und fotografierten. In den „Menschenjagden“ von Lemberg, so Paul, waren die Foto- und Filmkameras „von dokumentarischen bzw. propagandistischen Medien zu unmittelbaren Waffen“ geworden,<sup>208</sup> weil ihre Anwesenheit unmittelbare Auswirkung auf das Geschehen hatte. Das Fotografieren durch Wehrmachtssoldaten und Bildberichterstatte war in Lemberg insofern relevant, als es „den Druck auf die Opfer potenzierte und die Akteure weiter anstachelte“.<sup>209</sup> Die Beobachter hätten sich, so Paul, in einem „Bilderrausch“ befunden.<sup>210</sup> Im Akt des Fotografierens und Filmens

---

205 Ebd., 604–605.

206 Ebd., 605.

207 Ebd.

208 Ebd., 167.

209 Ebd., 164.

210 Ebd.

„(...) schauten der Fotograf und der Kameramann, hinter ihren Apparaturen versteckt, nicht einfach nur zu. Vielmehr griffen sie in die Situation ein, die sie subjektiv vielleicht wirklich nur für ihr Kriegs-Album ‚dokumentieren‘ wollten. Durch ihr Handeln veränderten – besser noch: generierten – sie erst das, was sie objektiv und neutral zu dokumentieren vorgaben. (...) Die ukrainischen Akteure der Gewalt inszenierten und prügeln sich nicht nur vor, sondern auch *für* die Kameras. Sie stellten sich mit ihren erbeuteten Trophäen, darunter zwangsweise entkleideten Frauen, für diese in Positur und gingen damit mit den Fotografen eine Interaktion ein.“<sup>211</sup>

Auch in Lemberg erfüllte das Ablichten der Opfer also nicht nur den Zweck, das Geschehene zu dokumentieren, damit sich die Täter\*innen später an Details erinnern könnten. Die Aufnahmen gehörten vielmehr

„(...) konstitutiv zur Tat. Sie griffen tief in das Geschehen ein. Sie verstärken bereits zeitgenössisch die Tat, indem sie die auf der Straße physisch bedrängten [und teils entkleideten, Anm. d. Verf.] Gewaltopfer zusätzlich demütigten, diese im wahren Sinne des Wortes ‚bloßstellten und das Pogrom damit im Bild perpetuierten.“<sup>212</sup>

Es handelt sich bei diesen Fotos somit nicht um bloß sekundäre, sondern um „aktive Dokumente‘ der Gewalt“;<sup>213</sup> sie sind „Ergebnis eines arbeitsteiligen Gewaltakts, in dem der physische Direkttäter und der Fotograf gleichermaßen beteiligt sind.“<sup>214</sup> Und diese Arbeitsteilung scheint sich nicht einmal zufällig und spontan aus dem Verlauf der Ereignisse entwickelt zu haben, denn es handelt sich nicht um unscharfe oder auf andere Weise unprofessionell wirkende Aufnahmen, sondern um auf abstoßende Weise ästhetische, offenbar absichtsvoll und in einer gewissen Ruhe und mit einem gewissen Grad an fotografischem Können aufgenommene Bilder, die auf einen „geplante[n] und durchkomponierte[n] Akt“<sup>215</sup> schließen lassen.

---

211 Ebd., 176.

212 Ebd., 177.

213 Ebd., 156.

214 Ebd., 176.

215 Ebd.

Diese Art der Nutzung von Fotografie als eine Instrumentalisierung von Bildern als Waffen zu beschreiben, scheint mir aus zwei gewichtigen Gründen eine sinnvollere Perspektivierung als die so entstandenen Bilder als personenähnliche „Täter“ zu interpretieren: Erstens, weil bei einer Personalisierung unbelebter Objekte und deren Erklärung zu Handlungssubjekten die Gefahr besteht, dass diesen Objekten – den Bildern – Verantwortung zugeschrieben wird, die in Wirklichkeit Menschen zukommt. Menschliche Verantwortlichkeiten werden so verschleiert; es wird von der individuellen Mitschuld der Wehrmachtssoldaten in Lemberg, der am Pogrom beteiligten Bürger\*innen Lembergs und der folternden Soldat\*innen in Abu Ghraib sowie deren Vorgesetzten abgelenkt. Zweitens erschöpft sich das Bedeutungsspektrum der Aufnahmen aus beiden Kontexten nicht darin, dass sie die auf ihnen Dargestellten bloßstellen, entwürdigen und viktimisieren. Diese Bilder können durch ihre Rezipient\*innen auch anders interpretiert werden: als Beweise der Grausamkeit ihrer Urheber\*innen, als Dokumentationen von Unrecht. Sie sind also nicht in jedem Rezeptionzusammenhang „Täter“, sondern eher schwer zu kontrollierende Waffen, die ihren eigenen Schöpfer\*innen und ursprünglichen Verwender\*innen selbst statt deren Gegner\*innen schaden können, wenn sie entsprechend verwendet und rezipiert werden.

Dafür liefert die Geschichte der Bildkommunikation in Kriegszusammenhängen unablässig Beispiele. So stellt Paul beispielsweise in Auseinandersetzung mit der strategischen Nutzung von Bildern aus dem Irakkrieg durch die amerikanischen Verteidigungsbehörden fest:

„In ihrem Konzept des postmodernen Krieges als ‚Bilderkrieg‘ mussten die US-Strategen die Erfahrung machen, dass sich Bilder in ihrer Wirkung keineswegs umfassend kontrollieren und chirurgisch genau wie Präzisionswaffen in ein Ziel lenken lassen, sondern völlig anarchisch ein Eigenleben führen, sich gar gegen ihre eigenen Urheber wenden können.“<sup>216</sup>

So können Bilder nicht nur ihre Urheber\*innen in ihrer Grausamkeit bloßstellen, sondern auch Gewalt gegen ihre Verwender\*innen schüren: Kriegsbilder, so Paul, sind in der Lage, „völlig unkontrolliert innere Angstbilder zu

---

216 Paul, BilderMACHT, 602.

mobilisieren, die ihrerseits neue militärische oder andere Gewaltreaktionen provozieren können.<sup>217</sup>

Auch im Zusammenhang der Fotos von Abu Ghraib, die ein moralisches Desaster für die USA gewesen seien, sieht Paul das Problem der mangelnden Lenkbarkeit von Bildern als Waffen manifestiert. In einer der oben zitierten Passage auffallend ähnlichen Formulierung wiederholt er, man sehe an den Abu-Ghraib-Bildern, insbesondere dem sogenannten „Kapuzenmann“, „dass sich bestimmte Bilder aufgrund einer ihnen immanenten autonomen Energie nicht einfach wie militärische Präzisionswaffen ‚chirurgisch‘ exakt einem genau definierten Ziel zuführen lassen. Ihnen wohnt vielmehr eine nicht kontrollierbare anarchische Kraft inne.“<sup>218</sup> Der Kapuzenmann habe sich „schließlich gegen seine Urheber selbst“ gerichtet.<sup>219</sup> Es ist kein Zufall, dass Paul sich hier eines auffälligen animistischen Vokabulars bedient. Aber seine Erklärung, wie es hier zur Verselbstständigung kam, zeigt auch Möglichkeiten auf, wie die „Selbstständigkeit“ dieser Bilder ohne Rückgriff auf animistische Begrifflichkeiten verstanden werden kann: Die besondere Wirksamkeit des bekanntesten Abu-Ghraib-Bildes sei, unabhängig von der Intention der Urheber\*innen, durch eine nicht unbedingt beabsichtigte „eigentümliche Synthese von Inhalt und Form“ zustande gekommen, und in der Folge trete „das superlativische Bild des gekreuzigten Christus aus der christlichen Kultur (...) dem Betrachter in der zeitgenössischen Gestalt eines irakischen Folteropfers sowie in der medialen Form einer digitalen, global zirkulierenden Fotografie gegenüber.“<sup>220</sup> Die Verselbstständigung sei möglich gewesen, weil „der symbolische Gehalt des Fotos über dessen Abbild hinaus wies und den Mann auf der Kiste interkulturell als Opfer und die Szene insgesamt als ‚Urszene des Martyriums‘ konnotierte (...)“.<sup>221</sup> Formale Eigenschaften des Bildes, die möglicherweise gänzlich zufällig traditionellen Motiven aus der christlichen Bildkultur ähneln, und die Assoziationen der Rezipient\*innen außerhalb des originalen Verwendungskontextes sind also die Gründe für die „Verselbstständigung“ der Bilder. Die Urheber\*innen der Aufnahmen konnten deren Wirkung nicht kontrollieren, weil sie ihre eigenen Bilder nicht verstanden haben; sie haben Dimensionen des

---

217 Paul, *Bilderkrieg*, 158-159.

218 Paul, *BilderMACHT*, 622.

219 Ebd., 622.

220 Ebd., 602.

221 Ebd., 622.

diesen eigenen Bedeutungspotenzials nicht erfasst und nicht begriffen, dass diese Fotos auch kritisch gelesen werden können.

Die Folterbilder jedoch „in die Tradition von Antikriegs-Bildern wie denen von Pablo Picasso oder Francisco de Goya“ zu stellen, wie es vermehrt geschehen sei, scheint Paul auch nicht sinnvoll; es sei „allenfalls oberflächlich richtig.“<sup>222</sup> Berechtigterweise weist er auf den Unterschied zwischen Wirkung und Urheberintention und auf die Tatsache hin, dass auf diesen Folterbildern die abgebildeten Menschen als Gegenstände dargestellt werden, die einem Zweck dienen. In anderen Worten: Die Bilder können zwar zu einer kritischen Haltung gegenüber den in ihnen dokumentierten Gewalttaten motivieren, sie bewahren innerhalb ihres Deutungsspektrums aber eben auch die ihnen ursprünglich zuge dachte Funktion als Entmenschlichungsinstrumente.

Nichtsdestotrotz ist festzuhalten, dass aufgrund der speziellen Form des „Kapuzenmann“ genannten Bildes und der Ähnlichkeiten seiner Komposition zu Darstellungsmustern der klassischen christlichen Ikonographie „[d]ie mit der Fotografie [des „Kapuzenmanns“] verbundenen Assoziationen (...) nicht mehr zu stoppen“<sup>223</sup> waren. Die „kompositorischen und ikonographischen Qualitäten“ des Bildes „provozierte[n] Bearbeitungen“,<sup>224</sup> sorgten also dafür, dass das Bild immer wieder aufgegriffen, zitiert, abgewandelt und – ganz oder in Teilen – in neue Zusammenhänge gestellt wurde; insbesondere geschah dies in Form von Bildzitat, indem neue Bilder geschaffen wurden, die das Motiv und die Bildkomposition der Fotografie übernahmen.

Durch die auf diese Weise ermöglichte Emanzipation des Bildes – bzw. dessen zentralen Motivs – von den Intentionen seiner Urheber\*innen „begann sich (...) das Bild des ‚Kapuzenmannes‘ aus seinem Ursprungskontext zu verselbstständigen und ein Eigenleben zu führen“ – und zwar „wie jede Medienikone“,<sup>225</sup> da dies nach Pauls Ansicht im Prozess der Ikonisierung offenbar zwangsläufig ist. Entsprechend findet sich die Rede vom „Eigenleben“ eines Bildes (bzw. eines Bildmotivs oder Bildelements) auch in Pauls Ausführungen über Nick Uts Fotografie *Terror of war*, das zur wohl bekanntesten Aufnahme aus dem Kontext des Vietnamkriegs geworden ist. Verselbstständigt habe sich dort die zentrale Figur des nackten, schreiend auf die Kamera zulaufenden Mädchens:

---

222 Ebd., 611.

223 Ebd., 617.

224 Ebd., 618.

225 Ebd., 617.

„Längst führt [das Mädchen] im globalen kollektiven Bildgedächtnis ein eigenes Leben und generiert eine eigene Wirklichkeit, die mit der ursprünglich abgebildeten nur mehr wenig gemein hat.“<sup>226</sup>

Manche Bilder „verselbstständigen“ sich also, weil Menschen sich diese Bilder aneignen und neue Bilder mit ihren Motiven erschaffen. Auch das ist eine Dynamik, die sich durchaus erklären lässt, ohne dass dazu auf einen vermeintlichen Eigenwillen der Bilder verwiesen werden muss.

Weniger deutlich als bei Paul ist die Tendenz zum personalisierenden Sprechen über Bilder bei Judith Butler ausgeprägt, obwohl auch sie sich mit dem Verselbstständigungsphänomen beschäftigt. Die Fotos aus Abu Ghraib beinhalten ihr zufolge das ihrer ursprünglich intendierten Funktion als Souvenirs mit dem Zweck der Lusterzeugung und der Manifestation eines Triumphalismus der Sieger über die Unterworfenen ganz entgegengesetzte Wirkungspotenzial als „Zeugnis der radikalen Unannehmbarkeit der Folter“.<sup>227</sup> Sie haben „die Hände der Fotografen verlassen oder sich sogar gegen diese selbst gewandt und ihren Lustgewinn zunichte gemacht“.<sup>228</sup> Die Ausdrucksweise Butlers fällt hier etwas neutraler aus als bei Paul in den oben zitierten Passagen: Die Bilder haben etwas *verursacht*, aber nicht als menschenähnliche, beseelte Akteure *gehandelt*; sie haben keine mysteriöse archaische Kraft, sie führen kein eigenes Leben. Auch lassen sie sich nicht auf eine eigene, bildimmanente Intention festlegen, denn sie bleiben auf verschiedene Weisen interpretierbar und damit ambivalent:

„Die Fotos haben zu einem neuen Blick geführt und das Verlangen nach Wiederholungen der Szene überwunden; daher müssen wir wohl akzeptieren, dass die Fotos weder foltern noch befreien, sondern sich vielmehr in ganz gegensätzliche Richtungen instrumentalisieren lassen, je nach der diskursiven Rahmung und der Form ihrer medialen Präsentation.“<sup>229</sup>

Wichtig ist hier die Präzisierung: Die Bilder foltern nicht. Sie waren instrumentell für die Folter, waren integraler Bestandteil der Folterungshandlungen; sie produzieren zu können, war einer der Gründe, aus denen die Folterer

---

226 Ebd., 435.

227 Butler, *Raster des Krieges*, 90.

228 Ebd., 90.

229 Ebd.

folterten; aber es waren eben die menschlichen Täter, die folterten, und nicht die Bilder selbst. Butler macht also nicht den Fehler, menschliche Verantwortlichkeit auszublenden.

Ganz anders liest sich Pauls Beschreibung der eigentümlichen „Kraft des Bildes“ vom sogenannten „Kapuzenmann“; diese „erwies sich schließlich als so stark, dass [das Bild] aus der zweidimensionalen Fläche zur außermedialen Handlung drängte.“<sup>230</sup> Weiter behauptet Paul: „Das leblose Bild erweckte gleichsam zum Leben, machte aus Menschen Bildträger, verschaffte dem Bild einen materiellen Körper“<sup>231</sup> – hier bezieht er sich auf Inszenierungen des „Kapuzenmanns“ als lebendes Bild durch Demonstrant\*innen bei politischen Protesten, die er so deutet, dass das Bild selbst sich der Menschen bemächtigt habe, die es bei diesen Inszenierungen verkörpert haben. Letztlich sei aus dem Bild ein „sich selbst verselbstständigendes Kunstwerk geworden“<sup>232</sup> – also ein Bild, das zugleich Werk und Künstler ist.

Ein weiterer Vorteil der Position Butlers gegenüber animistischen Interpretationen zeigt sich, wenn sie erklärt, wie Bilder die Realität quasi-eigenständig „interpretieren“ können. Stärker als Paul nimmt sie dabei die Rolle der Rezipient\*innen in den Fokus:

„Meiner Ansicht nach kann man Interpretation nicht restriktiv als subjektiven Akt begreifen. Interpretation ereignet sich vielmehr Kraft der strukturierenden und begrenzenden Wirkung von Genre und Form auf die Mittelbarkeit des Affekts (...). Nicht nur deuten der Fotograf und/oder der Betrachter aktiv und ganz bewusst; die Fotografie selbst ist ein strukturierender Schauplatz der Interpretation, und zwar ein Schauplatz, der seinerseits sowohl den Erzeuger als auch den Betrachter aus dem Konzept bringen kann.“<sup>233</sup>

Butlers Behauptung, Bilder interpretierten die Realität, ist also nicht personalisierend bzw. animistisch gemeint. Bilder „interpretieren“ nur im übertragenen Sinne etwas, indem sie nämlich die uns möglichen Interpretationen dessen, was wir sehen, zahlenmäßig einschränken. Der oder die Rezipient\*in

---

230 Paul, *BilderMACHT*, 618.

231 Ebd., 618.

232 Ebd., 621.

233 Butler, *Raster des Krieges*, 68.

ist dieser Interpretationsvorgabe gegenüber nicht vollkommen autonom: Seine bzw. ihre Interpretation der gesehenen Realität, derart durch die interne Struktur eines Bildes gesteuert, „erfolgt damit zuzeiten auch unwillkürlich, ja gegen den eigenen Willen.“<sup>234</sup>

Diese subtile Steuerung der Interpretation durch die Rezipient\*innen erfolgt durch *Framing*. Butler ist überzeugt, „dass die Rahmensetzung selbst schon bestimmte Deutungen beinhaltet“.<sup>235</sup> Sie widerspricht damit Sontag, die behauptete, dass „die Fotografie von sich aus keine Interpretation liefern“ könne und dass „wir Überschriften und schriftliche Analysen brauch[t]en, die das vereinzelte und punktuelle Bild ergänz[t]en.“<sup>236</sup>

Nach Butler ist davon „auszugehen, dass die Fotografie, indem sie die Realität in einem Rahmen erfasst, bereits festgelegt hat, was innerhalb dieses Rahmens von Bedeutung ist“<sup>237</sup> – entscheidend sei also, dass das Bild schon allein durch seine Form eine „Grenzziehung“ vornehme, die „ganz gewiss eine Interpretation“ sei.<sup>238</sup> Auch andere formale Gestaltungselemente, so z. B. „die unterschiedlichen Effekte von Kamerawinkel, Fokus, Licht usw.“, besäßen „Interpretationscharakter“.<sup>239</sup>

Eine weitere Grenzziehung nehmen, so Butler, politische und gesellschaftliche Kontexte vor. Sie „framen“, legen also den Rahmen fest, innerhalb dessen die Betrachter\*innen etwas sehen. Dies geschieht hauptsächlich implizit, wird also der Rezipient\*in nicht deutlich, wenn sie sich nicht aktiv um Einsicht bemüht: „Dieses vorgegebene und dramaturgische ‚Framing‘ wird nur sehr selten selber sichtbar, geschweige denn ausgesprochen.“<sup>240</sup> Wenn dies jedoch trotzdem geschieht, beispielsweise durch ein selbstreflexives Bildkunstwerk oder im Rahmen einer wissenschaftlichen Analyse, dann „sind wir gehalten, die Interpretation, die uns aufgezwungen wurde, ihrerseits zu deuten und unsere Analyse zu einer Gesellschaftskritik der Regulierung- und Zensurkräfte auszubauen.“<sup>241</sup>

---

234 Ebd.

235 Ebd., 76.

236 Ebd., 67.

237 Ebd., 68.

238 Ebd.

239 Ebd.

240 Ebd., 72.

241 Ebd.

Butler zufolge ist also davon auszugehen, dass *bildgestalterischen Elementen* für den Verselbständigungseffekt, also die Emanzipation des Bildes von den Intentionen seiner Urheber\*innen und ursprünglichen Verwender\*innen, eine fundamentale Bedeutung zukommt.

Dies lässt sich gut an mehreren prominenten Beispielen nachvollziehen, u. a. am sogenannten „Kapuzenmann“ aus Abu Ghraib, über den Mitchell schreibt, die Aufnahme sei formal schlicht und „memorable“, so dass eine „instant recognizability“ erreicht werde, die leicht in jedem anderen Medium, in dem das Bild zitiert oder inkorporiert werde, reproduziert werden könne.<sup>242</sup> Hinzu komme eine seltsame Art von Würde („curious air of dignity“), die das Bild ausstrahle und die Mitchell auf die Körperhaltung der fotografierten Person zurückführt: „(...) a suggestion of poise and balance under severe stress, that invites the viewer to empathize and identify with the figure despite (or is it because of?) its hooded anonymity.“<sup>243</sup> Mitchell macht hier einige faszinierende Beobachtungen, geht aber auch von provokanten Voraussetzungen aus: Würde kommt seiner Ansicht nach dem Bildsubjekt dann zu, wenn die Betrachter\*in sich mit ihm identifizieren kann bzw. möchte, und zwar selbst dann, wenn das Bild diese Person in hilfloser Lage und gedemütigt zeigt. Eine solche Identifikation erscheint Mitchell wahrscheinlicher, wenn die Haltung des oder der Fotografierten noch immer Stärke suggeriert (hier durch das Aufrechte der Haltung und die Balanceleistung). Die Funktion der das Gesicht verhüllenden Kapuze scheint dabei unklar zu bleiben – sie könnte eine Identifikation mit dem Folteropfer – und damit eine Parteinahme gegen die Täter\*innen – begünstigen oder erschweren.<sup>244</sup> Der drastische Kontrast zwischen dem Erniedrigenden der Foldersituation und der im Bild herausgestellten aufrechten Haltung des Gefolterten wirkt paradox und ermöglicht eine Transformation des Bildes als Demütigungswerkzeug in ein Sinnbild für Größe unter widrigsten Umständen, für die Resilienz der Opfer statt für einen Triumph der Täter\*innen.

---

242 Mitchell, *Cloning Terror*, 200.

243 Ebd.

244 Wie im Kapitel zur empirischen Empathieforschung in Teil II dargestellt werden wird, ist es nicht einfach, Faktoren zu isolieren, die Einfluss auf Identifikations- und Einfühlungsprozesse nehmen können, und ihre Wirkung unabhängig von anderen Faktoren zu untersuchen. Es wäre möglich, dass es einer Betrachter\*in schwerer fällt, mit jemandem zu fühlen, dessen Gesicht sie nicht sieht, während eine andere Person gerade dadurch, dass sie nicht weiß, wie die Person auf dem Bild aussieht, diese als eine Art universellen Stellvertreter für sich oder andere Menschen sehen kann, zu dem eine grundlegende Verbundenheit besteht.

Dies stellt eine offensichtliche Parallele zur Tradition der Passionsdarstellungen dar, die den leidenden Christus nicht entwürdigen, sondern sein Erdulden und Ertragen des ihm zugefügten Leids gerade als Leistung von außerordentlichem Wert idealisieren. Die formalen Bezüge der Fotografien aus Abu Ghraib zur christlichen Ikonographie sind zahlreich; sie werden, wie weiter oben zitierte Passagen zeigen, von Paul ausführlich berücksichtigt und werden auch andernorts, u. a. bei Mitchell, umfassend diskutiert.<sup>245</sup> Dass durch formale Eigenheiten des Bildes eine Transformation des gefolterten Gefangenen in eine Art Christusfigur stattfindet, findet Mitchell unter anderem deshalb so bemerkenswert, weil dieser Effekt ja kaum von den Folternden intendiert gewesen sein kann:

„It seems very unlikely that this was anyone’s intention, though some of the other torture images (a naked, excrement-smeared Iraqi compelled to stand in a cruciform posture with his legs crossed) make one wonder.“<sup>246</sup>

Es stellt sich die recht interessante Frage, woher diese auffälligen Ähnlichkeiten rühren, wenn sie doch wahrscheinlich nicht (oder nicht gänzlich) bewusst beabsichtigt waren. Sie könnten durch unbewusste Assoziationen der Fotografierenden entstanden sein, die zwar wohl eher über wenig kunsthistorische Vorbildung verfolgten, aber Kreuzigungsbilder in der Vergangenheit gesehen haben müssen, vielleicht ohne sich bewusst an diese zu erinnern. In diesem Fall wären die grundlegenden Formen und Motive in einem diffusen unterbewussten Bildgedächtnis gespeichert gewesen.

Eine weitere Möglichkeit scheint mir zu sein, dass die Übereinstimmungen in verbildlichungsunabhängigen Kontinuitäten einer europäischen Foltertradition begründet liegen. Mittelalterliche Passionsdarstellungen bezeugen das Wissen der Maler um das Methodenrepertoire der Folterknechte ihrer eigenen

---

245 So führt Mitchell beispielsweise aus, dass in der Fotografie des „Kapuzenmanns“ gleich mehrere verschiedene Stufen der Kreuzigungsgeschichte formal enthalten seien: der für eine Kreuzigungsszene nicht ganz passende Winkel der Arme wecke Assoziationen mit dem Bildtypus des Schmerzensmanns („man of sorrow“) und mit Segnungsgesten des Auferstandenen; die Kapuze sei der Augenbinde in *Ecce-Homo*-Darstellungen verwandt, die ebenfalls eine Lächerlichmachung und Demütigung des Gefesselten zeigen und auf denen Jesus bisweilen auf einem Podest stehend abgebildet wird, woran wiederum die Kiste erinnert, auf der der „Kapuzenmann“ steht (ebd., 200–202). Auch zeigen, wie Mitchell weiterhin darlegt (ebd., 202–203), viele klassische Passionsdarstellungen nicht nur den gequälten Christus, sondern auch seine Peiniger – so, wie auf vielen Aufnahmen aus Abu Ghraib die Folternden selbst zu sehen sind.

246 Ebd., 200.

Zeit – ein Repertoire, das im Verlauf der Jahrhunderte nicht aus dem Gedächtnis der europäischen (und damit auch der US-amerikanischen) Kultur verschwunden ist, sondern weiter tradiert wurde. Aus Ähnlichkeiten der Methodik würden dann praktisch zwangsläufig Parallelen in der Darstellung resultieren. Die US-Soldatin Lynndie Englund muss gar nicht gewusst haben, dass Passionsbilder manchmal zeigen, wie Christus wie ein Hund an einer Leine geführt wird, um auf die Idee zu kommen, Gefangene auf diese Weise zu erniedrigen und dies bildlich festzuhalten.<sup>247</sup> Dafür kann es ausgereicht haben, dass ihr dieses Mittel der Demütigung allgemein und unabhängig vom kunsthistorischen Kontext bekannt war. (Vielleicht setzt diese Idee auch überhaupt gar kein spezifisches Traditionswissen voraus – vielleicht handelt es sich einfach um einen naheliegenden Einfall, auf den jeder Mensch mit bösen Absichten verfallen könnte.) Mitchell ist also zumindest teilweise zuzustimmen, wenn er feststellt: „These tableaux are not to be taken as expressions of the intentions of the torturers, but symptoms of the ‚system behind the system‘ that brought them into the world.“<sup>248</sup>

Ob nun beabsichtigt oder nicht, scheint die faktisch erreichte Wirkung des Fotos aus Sicht seiner Urheber\*innen jedenfalls höchstgradig ambivalent:

„On the one hand, the image is a kind of ideological X-ray, exposing that mission as a Christian crusade that aims to ‘convert’ the Muslims into Christian martyrs. On the other hand, it provides (...) a kind of mirror reversal of its intended purpose. Instead of eliciting useful intelligence about the Iraqi resistance, it had the effect of intensifying that resistance, serving as a recruiting poster for jihadists throughout the world, and destroying the last, threadbare alibi for the American occupation of Iraq.“<sup>249</sup>

Ein weiterer Grund für das subversive Potenzial, das manche Bilder dazu haben, mit ihrer faktischen Wirkung Urheberintentionen zu unterwandern, ist das Faktum der Anwesenheit der Fotografierenden im Bild selbst. Auch dieser Fall ist unter den Abu-Ghraib-Aufnahmen zu finden; weltweit bekannt wurde vor allem das Foto der Soldatin Lynndie England mit einem Gefangenen an einer Hundeleine.

---

247 Auch dazu: Ebd., 202.

248 Ebd., 202.

249 Ebd.

Unausweichlich ruft solche Folterfotografie bei den Bildbetrachter\*innen die Frage nach der Beteiligung der Fotograf\*in an der Folter hervor. Zwar wissen wir, wie Judith Butler zu bedenken gibt, beim bloßen Betrachten der Bilder – ohne über Hintergrundinformationen zu verfügen – nicht, ob und in wieweit die dargestellte Gewalt „ganz bewusst für die Kamera durchgeführt“<sup>250</sup> wurde, und wir wissen auch nichts über die Motivation und die Absichten des Menschen, der den Auslöser betätigt hat. Was wir aber schon durch die Betrachtung vieler dieser Bilder wissen, ist, dass zumindest nichts und niemand die Fotograf\*in an der Aufnahme gehindert hat, denn es handelt sich nicht um verwackelte Schnappschüsse, sondern um gestochen scharfe, eindrucksvoll (und deshalb mutmaßlich auch absichtsvoll) komponierte<sup>251</sup> Bilder:

„Das Blickfeld ist frei. Niemand versucht, die Kamera zu verdecken, den Blick zu verstellen. (...) Die Kamera selbst arbeitet ohne Fessel, ohne Einschränkung; damit nimmt sie den geschützten Raum ein und verweist auf den geschützten Raum, in dem die Täter agieren können.“<sup>252</sup>

Es ist daher vernünftigerweise davon auszugehen, dass die Fotograf\*in – so sie nicht zu ihrer Tätigkeit gezwungen wurde – zur Gruppe der Folternden gehört hat und das, was wir auf den Bildern sehen sehen, folglich „Folter vor laufender Kamera, ja für die Kamera“<sup>253</sup> war. Ähnlich beschreibt es auch Mitchell:

„We know that the torturers are not far away, and we know from the pornographic images that they were having a good time, giving the ‘thumbs-up’ signed to the camera as they gloated over their victims. But this, too, is a central feature of the photographs, which, like canonical scenes of the passion of Christ, incorporate the torturers as an essential part of their iconography.“<sup>254</sup>

---

250 Butler, *Raster des Krieges*, 83.

251 Butler führt aus, dass das Geschehen „in der Bildmitte zentriert ist“ (Butler, *Raster des Krieges*, 83), die Folternden außerdem für die Kamera posieren und der Fotograf\*in ihre Gesichter zuwenden.

252 Ebd., 83.

253 Ebd.

254 Mitchell, *Cloning Terror*, 202

Die Anwesenheit der Betrachter\*innen-Gewalttäter\*innen im Moment der Aufnahme ist quasi Beweis ihrer Mitschuld. Die bösen Absichten der Bildproduzent\*innen sind somit in die Bilder *eingeschrieben* und können spätere Betrachter\*innen, die nicht zur Gruppe der Folternden gehört haben, deshalb dazu bewegen, die Bilder als Anklage der Täter\*innen und als Beleg für Unrecht zu rezipieren. Die so von den Bildern implizierten Urheber\*innen sind Menschen, die etwas tun, was den moralischen Intuitionen vieler späterer Betrachter\*innen der Fotos eklatant widerspricht. Deshalb gehen diese Betrachter\*innen, wenn sie mit den Fotos beispielsweise in einer Zeitung oder einer Ausstellung (die Aufnahmen aus Abu Ghraib wurden z. B. im Center of Photography in New York ausgestellt) konfrontiert werden, wahrscheinlich davon aus, dass die Verwenderintentionen im ihnen aktuell gegebenen Kontext den Urheberintentionen entgegenstehen – dass die verantwortlichen Redakteur\*innen oder Kurator\*innen also etwas ganz anderen mit der Präsentation der Bilder erreichen wollen, als die Urheber\*innen mit ihrer Herstellung. So kann auch diese charakteristische Eigenheit vieler Bilder, die als Folter- oder Tötungstrophäen aufgenommen worden sind, als eine Ursache möglicher „Emanzipation“ des Bildes von Urheberintentionen beim Wechsel in einen neuen Rezeptionskontext gelten.

Wenn Bilder aufgrund der verschiedenen möglichen Wege zur Verselbstständigung, die hier beschrieben worden sind, so schwer kontrollierbare Waffen darstellen, ist erklärungsbedürftig, weshalb sie dennoch eine so große Rolle in der modernen Kriegsführung spielen und wie sie von verschiedenen Akteuren in internationalen Konflikten verwendet werden können.

### 3.3 Kriegsführung mit Bildern und durch Bilder

Funktion von Bildwaffen in der Kriegsführung ist es häufig, auf den „politischen Willen des militärisch übermächtigen Gegners“ einzuwirken: „Ihr Ziel ist nicht so sehr der militärische Apparat, sondern die Öffentlichkeit der Gegenseite, die demoralisiert werden soll.“<sup>255</sup> Drastisches Beispiel hierfür waren die Schockwellen, die die Schauerbilder getöteter und post mortem verstümmelter

---

<sup>255</sup> Paul, *Der Bilderkrieg*, 158.

US-Soldaten verursachten, welche im Oktober 1993 im Anschluss an Kampfhandlungen zwischen Kräften einer UNO-Friedensmission und Milizionären von einem aufgeheizten Mob durch die somalische Hauptstadt Mogadischu geschleift und dort öffentlich zur Schau gestellt worden waren. Paul spricht bezüglich des großen Entsetzens der amerikanischen Öffentlichkeit vom „Mogadischu-Effekt“.<sup>256</sup>

Die Instrumentalisierung von Bildern der Toten der Gegenseite zur Einschüchterung des Feinds ist natürlich keine Neuheit in der Geschichte der Kriegsführung. Neu sei bei Ereignissen des späten 20. Jahrhunderts wie denen in Mogadischu allerdings gewesen, so Paul, dass „[i]n der global gewordenen Medienwelt (...) solche Bilder (...) leichter zu verbreiten [sind] als jemals zuvor“ und „vor allem (...) erstmals sichergestellt [ist], dass sie tatsächlich auch den Gegner erreichen“.<sup>257</sup> Tatsächlich müssen die Produzent\*innen solcher Abschreckungsbilder deren Verbreitung gar nicht mehr selbst organisieren. Die Massenmedien im Zielland übernehmen diese Aufgabe weitgehend, und im Netz verbreiten sich Bilder und Videos mit derart schockierenden Inhalten ohne großes Zutun viral.

Die Attraktivität dieser Form von Waffe steigt mit der Asymmetrie der Machtverhältnisse zwischen Konfliktparteien: Auch materiell und militärisch unterlegene Organisationen können mithilfe viraler Einschüchterungsbilder große Verheerung in der Zivilgesellschaft der Gegenseite anrichten. Diesbezüglich sind, so stellt Paul treffend fest, die Fotografien vom 11. September „sichtbarster Ausdruck der ‚neuen Kriege‘ ungleicher, asymmetrisch gewordener Konfliktpartner, in denen Bilder zunehmend die Funktion erfüllen, militärische Defizite zu kompensieren.“<sup>258</sup>

Doch auch die großen militärischen Mächte kämpfen heute, so Paul, bedingt durch die zunehmende Bedeutung medialer Berichterstattung, an einer zusätzlichen Front:

„Der mediale Eingriff der Medien in die außermediale Realität des Krieges konstituierte einen visuellen Kampfplatz mit eigenen Gesetzen und Regeln. Endpunkt dieser Entwicklung war und ist die Herausbildung einer immer bedeutsamer werdenden, in den Zivilgesellschaften des Westens mitunter Kriege entscheidenden ‚vierten Front‘. Kriege werden heute für und in den

---

256 Ebd.

257 Ebd., 136.

258 Paul, *BilderMACHT*, 567.

Medien geführt. Sie werden medial vorbereitet, beginnen zur Prime Time und bestehen zu einem nicht unerheblichen Teil aus medial geführten und symbolischen Attacken.<sup>259</sup>

Die Kriegsberichterstattung sei längst international „als Teil der Kriegführung etabliert wurde, in der Bilder schließlich zu zentralen Waffen avancierten.“<sup>260</sup>

Zielgerichtet instrumentalisiert werden dabei vor allem auch Bilder, die Sontag „Bilder aus dem Technikkrieg“<sup>261</sup> nennt und die nicht die von Angriffen getroffenen Menschen zeigen, sondern Ansichten, die genauso gut aus einem Videospiel stammen könnten – beispielsweise Luftaufnahmen von strategischen Zielen, die für Laien gar nicht ohne Weiteres zu entschlüsseln sind, oder Aufnahmen, die wie Sternschnuppen leuchtende Raketen am Nachthimmel zeigen, oder distanzierte Ausblicke auf Rauchwolken über bombardierten Städten. Diese Bilder haben Sontags Einschätzung zufolge die Funktion, „die absolute militärische Überlegenheit Amerikas gegenüber dem Feind“ zu veranschaulichen, während Bildmaterial, das die Folgen von Angriffen – Tote und Verletzte – zeigte, teils bewusst zurückgehalten werde – weil es zeige, „was diese Überlegenheit anrichten konnte“.<sup>262</sup>

Für Mitchell ist der gesamte „Krieg gegen den Terror“ seit dem 11. September 2001 ein „war on terror“ triggered by and waged against images<sup>263</sup> – eine Formulierung, der man jedoch nicht unkritisch begegnen sollte: In erster Linie ist und bleibt dieser Krieg – so wie jeder Krieg zu jeder Zeit – ein Krieg von Menschen gegen Menschen; zu leiden haben unter ihm nicht die Bilder, sondern die menschlichen Betroffenen auf allen Seiten. Zwar beeilt sich Mitchell, klarzustellen, dass er die menschliche Dimension nicht ausblenden möchte;<sup>264</sup> dennoch bleibt sein Blickwinkel auf die maßgebenden gewalttätigen Konflikte unserer Zeit ausschließlich auf deren bildlich-mediale Komponente fokussiert, was mir typisch für aktuelle Gewaltbilddiskurse erscheint und letztlich die von

---

259 Paul, *Der Bilderkrieg*, 16.

260 Ebd.

261 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 78.

262 Ebd.

263 Mitchell, *Cloning Terror*, 185.

264 „To call this a war of or on images is in no way to deny its reality or to minimise the real physical suffering it entails. It is, rather, to take a realistic view of terrorism as a form of psychological warfare, specifically a use of images, and especially images of destruction, to traumatise the collective nervous system via mass media and turn the imagination against itself. It is also to take a realistic view of the ‚war on terror‘ as quite literally a war against an emotion (...). It is thus a war on a projected spectre or phantasm (...)“ (ebd., 185).

Sontag in der oben zitierten Passage beklagte Abstraktion von der menschlichen Realität, die durch die strategische Bildkommunikation der Konfliktparteien erreicht wird, reproduziert.<sup>265</sup>

Nichtsdestoweniger lenkt Mitchell natürlich mit Recht den Blick auf eine interne Dynamik der Konfliktaustragung durch Bilder, in der wechselseitige bildliche Provokationen in eine Eskalationsspirale führen. Manche sehr realen, sozusagen „außerbildlichen“ Gewaltakte lassen sich durchaus plausibel als Reaktionen auf symbolische Provokationen verstehen, wie Mitchell zeigt, wenn er auf die motivischen Parallelen zwischen von terroristischen Gruppen veröffentlichten Köpfungsvideos und den Bildern von der Verhüllung des Kopfes der großen Saddam-Statue durch die siegreichen amerikanischen Truppen in Bagdad 2003 hinweist.<sup>266</sup> Diese Eskalationsdynamik beschreibt auch Paul:

„Es folgten die Bilder der gefangenen und gefallenen US-Soldaten, die mit den Aufnahmen der für das Publikum hergerichteten getöteten Saddam-Söhne beantwortet wurden. Mit den Bildern der verkohlten Leichen aus Falludscha und den Aufnahmen der folternden US-Soldaten von Abu Ghraib war die nächst höhere Ebene im Bilderkrieg erreicht, die wiederum von den Enthauptungsvideos islamistischer Kommandos getoppt wurde.“<sup>267</sup>

Die für die Kamera so brutal und spektakulär wie möglich inszenierte Tötung von Gefangenen durch Islamisten, unter anderem im Fall des entführten US-Amerikaners Nick Berg, stellt Paul als ein Resultat dieser Dynamik und als eine Ebene innerhalb der beschriebenen Eskalationsspirale dar.<sup>268</sup>

---

265 In bestimmten Kontexten kann ein Bild auch an Bedeutung gewinnen, wenn es eine Abstraktion von der konkreten realen Einzelsituation leistet; zu diesem komplexen Problemfeld siehe Kap. I.4.2. („Können Bilder uns über Gewalttaten belügen?“).

266 „Horrible as they are, the images of decapitation betray a kind of symmetry with the hooding of Saddam’s statue and the dental examination. The justice of an eye for an eye escalates to a head for a head, and the symbolic capitation is trumped by the staging of the real thing.“ (ebd., 194).

267 Paul, *BilderMACHT*, 592.

268 Siehe Paul, *Bilderkrieg*, 174–180. Auch hier sollte man allerdings meines Erachtens Vorsicht walten lassen: Derartig weitverbreitete Bilder bleiben natürlich nicht ohne Wirkung, sie provozieren zu Nachahmungen und Erwiderungen; dennoch sind es nicht die Bilder, die für die eskalierende Gewalt verantwortlich zu machen sind, sondern die menschlichen Täter, die auf bildliche Provokationen reagieren; und Bilder sind nie die einzigen Faktoren, die Gewalt hervorrufen oder befördern. Paul bewegt sich swieder im Bereich einer Abstraktion von realen menschlichen Erfahrungen, wenn er behauptet, die Bilder vom Anschlag auf das World Trade Center hätten eine „eigene Realität“ mit „eigenen Handlungslogiken“ generiert, „die selbst wiederum kriegerische Akte auslösten und den Bilderkrieg befeuerten“ (Paul, *BilderMACHT*, 569). Waren es nicht *der Anschlag*

In gewisser Hinsicht scheint es gerechtfertigt, in solchen Fällen „faktenschaffende Bildakt[e] am Werk zu sehen, die „ebenso wirksam (...) wie der Waffengebrauch oder die Lenkung von Geldströmen“ sein können;<sup>269</sup> sicher können Bilder unter Umständen als „visuelle Kriegserklärung“<sup>270</sup> fungieren, usw.

Dennoch sollte man in der wissenschaftlichen Interpretation nicht das Bedeutungsspektrum solcher Bilder auf ihre Funktion innerhalb militärischer oder terroristischer Strategien reduzieren und deshalb beispielsweise eine Zensur problematischer Bilder fordern; und vor allem sollten wissenschaftliche Diskurse um diese Bilder nicht von realen menschlichen Verantwortungen ablenken. Bildwissenschaftler\*innen sollten nicht fragen, ob bestimmte Bilder falsch oder gefährlich sind, sondern welcher *Umgang* mit diesen Bildern gefährlich ist. Sie sollten fragen: Wenn Bilder Waffen sind, wer sollte sie dann wie, wozu und unter welchen Bedingungen verwenden und wer wie und wozu nicht? Was zeichnet eine ethische Kriegsführung mit Bildern aus – falls es eine solche überhaupt gibt? Und nicht zuletzt: Welche Verantwortung tragen die Medienschaffenden und ihr Publikum – die globale Öffentlichkeit also – im Umgang mit Bildern, die von Konfliktparteien kriegerisch instrumentalisiert werden?

---

*selbst und seine tatsächlichen Folgen*, die eigentlich eine Reaktion provoziert haben? Zwar wäre der Effekt der Verängstigung und Einschüchterung der Bevölkerung ohne die umfassende (Bild-)Berichterstattung weitaus geringer ausgefallen; ein Angriff dieses Ausmaßes mit derartig vielen Toten auf eigenem Boden würde jedoch aber wohl auch ohne entsprechend einprägsame Bilder fast immer und überall zu einer militärischen Reaktion führen – und die Bilder selbst wären bedeutungslos, bezögen sie sich nicht auf ein reales Ereignis. Ähnliches ist einzuwenden, wenn Paul behauptet, die Bilder der charakteristisch pilzförmigen Wolken über Hiroshima und Nagasaki hätten „den Kalten Krieg und das atomare Wettrüsten ein[geleitet]“ (ebd., 571) – „eingeleitet“ möglicherweise, verursacht aber nicht. Ursächlich war hier vielmehr die Tatsache der Detonationen und ihrer Folgen selbst, die durch die Fotos nur dokumentiert und versinnbildlicht wurde.

269 Ebd., 592; Paul bezieht sich mit dem Bildakt-Begriff hier explizit auf Bredekamp.

270 Diese Formulierung findet sich z. B. bei Paul, *BilderMACHT*, 567; an dieser Stelle allerdings sagt Paul nicht, die Bilder von 9/11 seien eine Kriegserklärung *gewesen*, sondern sie seien „vorschnell und mit fatalen Folgen“ als solche *gedeutet* worden.

### 3.4 Ethische Verantwortung der Öffentlichkeit

Mit besonderer Dringlichkeit stellt sich diese letzte Frage in Hinsicht auf den World-Trade-Center-Anschlag 2001, über den Leifert schreibt:

„Der 11. September 2001 markiert einen Kulminationspunkt in der Geschichte des Verhältnisses zwischen Krieg und dessen Visualisierung. Kein anderes Ereignis zuvor war so sehr *Medienereignis* (...) wie der terroristische Angriff auf das World Trade Center. (...) [N]ie zuvor wurde ein kriegerisches Ereignis so auf seine Verbreitung und die Wirkung in den Massenmedien hin ausgerichtet wie der Terrorakt des Al-Quaida-Netzwerks unter seinem Führer Osama bin Laden. Anders als bei kriegerischen Großereignissen zuvor lässt der 11. September die Frage zu, ob er ohne das Wissen um die massenmediale und weltweite (Bild-) Berichterstattung überhaupt stattgefunden hätte. Kriegführung und Massenmedien durchdringen hier einander so sehr, dass sie nicht mehr als zwei sich gegenüber stehende Sphären beschrieben werden können.“<sup>271</sup>

Die exzessive, schockierende Berichterstattung über den Anschlag in US-amerikanischen wie internationalen Medien war also von Beginn an von den Terroristen eingeplant worden; sie war so zentral für die dauerhafte Einschüchterungswirkung des Attentats, dass sie unverzichtbarer Teil des Terrorakts war. Die Bilder, die die Fernsehsender ausstrahlten und die Zeitungen druckten, waren Waffen, mit denen die Terroristen die Bevölkerungen praktisch aller sogenannten „westlichen“ Länder zugleich verunsichern konnten, indem sie sich die Funktionsweise der Massenmedien zunutze machten. Deshalb muss auch über die Verantwortung derer gesprochen werden, die zur weltweiten Verbreitung dieser Bilder beigetragen haben.

Kritisch zu betrachten ist somit, was Paul eine „symbiotische Beziehung“ zwischen Terroristen und einer „mediale[n] Verwertungslogik“ nennt, die die Massenmedien der westlichen Welt „zu Mittlern zwischen Terroristen und dem Publikum bzw. zu Kollaborateuren gemacht“ habe.<sup>272</sup> Pauls kritische Haltung ist in vielerlei Hinsicht berechtigt, blendet aber die Schwierigkeit einer

---

<sup>271</sup> Leifert, *Bildethik*, 171.

<sup>272</sup> Paul, *BilderMACHT*, 584.

Abwägung zwischen Informationsauftrag und der Verpflichtung, die Menschen nicht unnötig in Angst zu versetzen, weitgehend aus.

Verantwortung für Medieninhalte tragen außerdem letztlich nicht nur die Medienschaffenden. Auch das Verhalten der Zuschauenden, ihre Erwartungs- und Rezeptionshaltungen wirken sich darauf aus, was wie und wo gezeigt wird. Und wenn Journalist\*innen vorgeworfen werden kann, dass sie sich in gewisser Weise zu Erfüllungsgehilfen des Terrorismus machen, weil sie Ängste verstärken, dann muss dieser Vorwurf konsequenterweise auf das Publikum erweitert werden, das sich vielleicht ein wenig zu bereitwillig, aus Angst- oder Sensationslust, aufwiegeln, einschüchtern, ja hysterisieren lässt:

„Durch das Betrachten dieser Bildproduktionen verändert sich zugleich der Status der Betrachter. Das Betrachten von solchermaßen generierten Bildern kann auch ein Akt der Beteiligung sein. Aus passiven Zuschauern können potenziell Beteiligte, mitunter gar (...) virtuelle Komplizen werden.“<sup>273</sup>

Die Bedürfnisse der Rezipient\*innen generieren bildkommunikative Bewältigungsstrategien, unter denen einige dann wiederum in der Ikonisierung einzelner Bilder resultieren und die besondere Wirksamkeit der neuen Ikonen befördern. Zu den solchermaßen effektiven Bewältigungsstrategien gehören die Prinzipien der Sofortübertragung aktuellsten Bildmaterials<sup>274</sup> und die Wiederholung immergleicher Bilder. Dauerwiederholungen, so beschreibt es Paul, schufen eine „Strukturierung der Wahrnehmung“, erweckten damit den „Anschein von ‚Ordnung‘ und machen das Unfassbare schrittweise fassbar.“<sup>275</sup> Zugleich werde durch sie eine „strategische Ikonisierung“ jener Bilder erreicht, die eine „therapeutische Funktion“ besäßen.<sup>276</sup> Als ähnliche Weise „therapeutisch“ wirksam wird die häufige Verwendung patriotischer Symbole und die Personifikation des Bösen beispielsweise in der Figur bin Ladens interpretiert.<sup>277</sup> Die Populärkultur – insbesondere in Form der Genres des Katastrophen- und Actionfilms – liefere hierfür Vorlagen: „Die Darstellung des islamistischen Bösen

---

273 Ebd., 593.

274 Dazu Paul: „Nie zuvor in der Geschichte war ein Ereignis so häufig in Bildern und dazu erstmals in ‚real-time‘ festgehalten worden wie am 11. September“ (ebd., 567).

275 Ebd., 582

276 Ebd., 585.

277 Ebd., 583.

und des amerikanischen Guten knüpft an bekannte Plotstrukturen des Spielfilms an.<sup>278</sup>

Sollten nun manche Bilder nach einem traumatischen Ereignis tatsächlich eine „therapeutische“ Wirkung für die verunsicherte Öffentlichkeit haben können – würde dies dann bedeuten, dass die Verwendung dieser Art von Bildern, so sie auf die entsprechend angemessene Art kontextualisiert werden, sogar geboten ist, um Traumata zu lindern? Dies würde zweierlei voraussetzen: erstens, dass die Beruhigung, die eine solche Art der Berichterstattung bieten kann, mehr als nur eine temporäre Betäubung des Schmerzes und der Angst oder in der Tat eine reine Ablenkung vom eigentlichen Problem darstellt; es müsste sich dabei stattdessen um eine wirkliche, effektive Bewältigung des Traumas handeln, und dies scheint höchstgradig fraglich. Auch Paul bezieht sich, wenn er Bildwirkungen als „therapeutisch“ beschreibt, sicher eher auf kurzfristige Bewältigungsstrategien erschütterter Gesellschaften und unterstellt damit nicht, die mediale Bildkommunikation könnte die erbrachte Verletzung tatsächlich kompensieren. Zweitens müsste, selbst wenn die angeblich „therapeutische“ Wirkung bestimmter Bildverwendungen tatsächlich zu einer dauerhaften Bewältigung des Geschehenen im öffentlichen Bewusstsein beitragen könnten sollte, noch immer abgewogen werden zwischen dieser an sich wünschenswerten Folge und problematischen Nebenfolgen, wie beispielsweise der Zunahme von Vorurteilen und Gewalt gegenüber Minderheiten oder religiösen Gemeinschaften, die im Anschluss an die Berichterstattung über islamistische Attentate häufig zu beobachten ist, oder einer Einflussnahme auf die öffentliche Meinung, die beispielsweise zum Erstarken von Nationalismus führen kann.

Diesbezüglich kritisch zu sein, bedeutet nicht, dass man nicht trotzdem anerkennen kann, dass die Medienrezipient\*innen ein nachvollziehbares Bedürfnis danach haben, traumatische Ereignisse zu verstehen, und dass die Kommunikation durch Bilder nun einmal einen wichtigen Teil der Strategien und Methoden ausmacht, mit denen Menschen sich die Realität erschließen und erklären.

Ethische Fragen stellen sich nicht nur hinsichtlich dessen, welche Bilder aus Kriegen und von Terroranschlägen in Fernsehsendungen, in der Printpresse und in Onlinemedien gezeigt werden, auf welche Weise sie dort kontextualisiert werden sollten und wie die Rezipient\*innen mit diesen Bildern umgehen

---

278 Ebd.

sollten. Auch der wissenschaftliche Diskurs über Bilder, die im Zuge der Kriegsführung oder durch Terroristen als Waffen instrumentalisiert werden, ist Teil der öffentlichen Auseinandersetzung mit diesen Bildern, und auch die Art, wie in diesem Kontext über Bilder als Waffen und ihre Auswirkungen gesprochen wird, kann ethische Fragen aufwerfen.

Problematisch erscheint mir z. B. die sehr weitgehende Fokussierung mancher Autor\*innen auf die symbolische Dimension von Terroranschlägen.

Mitchell beispielsweise weist natürlich zurecht darauf hin, dass die Zwillingstürme des World Trade Centers schon vor ihrer gewaltsamen Zerstörung „ikonisch“ waren, was nicht nur aus ihrer Funktion als Bürogebäude für zahlreiche international tätige Unternehmen insbesondere aus der Finanzbranche, dem Versicherungssektor und dem Medienbereich resultierte, sondern auch aus ihrer zeitweise Rekorde haltenden Höhe und ihrer identischen Gestaltung.<sup>279</sup> In der Kombination aus diesen Faktoren waren die Twin Towers ideale „Symbole der globalen amerikanischen Dominanz und Unverletzbarkeit“<sup>280</sup> und „architektonisch[e] Präsentationen des kapitalistischen Welthandels“.<sup>281</sup> Auch das am 11.9.2001 ebenfalls angegriffene Pentagon kann begründet als „Symbol amerikanischer Überlegenheit und Weltherrschaft“<sup>282</sup> bezeichnet werden und fungierte zudem als „Befehls- und Nervenzentrum des amerikanischen Militärs“<sup>283</sup> – als Solches erscheint es wie die naheliegende Ergänzung zum ersten Anschlagziel. Beides waren, so viel steht fest, aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung ausgewählte Ziele. Doch was bedeutet es, wenn wissenschaftliche Diskurse über die mediale Berichterstattung zum 11. September die Funktion dieser Zielauswahl auf die Dimension dieser quasi-bildlichen Zeichenhaftigkeit der Gebäude reduzieren? Waren die Türme des World Trade Center *nur ein Bild*? Und folglich die Terroranschläge ein Akt des Ikonoklasmus, wie Mitchell zu meinen scheint?

„The destruction of the twin towers was a classic act of iconoclasm (the destruction of the ‘idol of the other’) as the creation of the counter-icon, one

---

279 Mitchell, „Cloning Terror“, 186: „The towers themselves were, of course, understood as iconic forms in their identical twin-ness and their mutual facelessness. (...) The World Trade Center was already a global symbol, a ‘world picture’ in its own right (...)“

280 Paul, *BilderMACHT*, 578.

281 Ebd., 577.

282 Ebd.

283 Ebd., 578.

that has become, in its way, much more powerful as an idol than the secular icon it displaced.<sup>284</sup>

Die Zerstörung der Türme des World Trade Centers fasst auch Paul als einen der Absicht der Attentäter nach ikonoklastischen Akt auf:<sup>285</sup> Es sei darum gegangen, ein symbolisches Bild der Macht der USA und des globalen Kapitalismus zu „bestrafen“, indem man es zerstörte. „Der Tod von Tausenden von Menschen“, so Paul, „war dabei nur ein Nebeneffekt.“<sup>286</sup>

Handelte es sich bei dem Anschlag in der Hauptsache um einen Akt der „Entsymbolisierung“?<sup>287</sup> Und war der Grund dafür, dass dabei „zu tödlichen Geschossen umfunktionierte Verkehrsflugzeuge“ als Waffen verwendet wurden, dass diese „selbst wiederum Zeichen uneingeschränkter globaler Mobilität mit hoher symbolischer Strahlkraft“,<sup>288</sup> eine „positive Fortschrittsmetapher“<sup>289</sup> waren und durch „Überschreiten des geographischen und politischen Raumes“<sup>290</sup> nicht nur Mobilität, sondern auch Freiheit symbolisieren?

Skepsis scheint mir hier angebracht.

Wenn Paul sich ausführlich über die symbolische Bedeutung von Türmen im Lauf der Geschichte vom biblischen Babylon bis zu mittelalterlichen Wehrtürmen auslässt,<sup>291</sup> zeigt sich darin das Spezialwissen des Historikers – vom Assoziationshintergrund des durchschnittlichen Fernsehzuschauers 2001, aber auch von dem der den Anschlag ausführenden Terroristen dürften diese Bezüge aber weit entfernt sein. In weiteren Kreisen nachvollziehbar dürfte die Einordnung der Türme als eine Art „Kathedralen der Moderne“<sup>292</sup> sein, und auch die Feststellung, die Twin Towers hätten „dem Eiffelturm ähnlich (...) zugleich als Zeichen des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts sowie des ungezügelten Glaubens des amerikanischen Anything Goes“<sup>293</sup> gedient, leuchtet

---

284 Mitchell, „Cloning Terror“, 186.

285 „Aus heutiger Sicht erweist sich der Anschlag von 2001 auf die Twin Towers und das Pentagon als höchste Form des Ikonoklasmus (...) sowie der Erzeugung von Bildereignissen für die globale Medienöffentlichkeit.“ (Paul, *BilderMACHT*, 576).

286 Paul, *BilderMACHT*, 579.

287 Ebd., 579.

288 Ebd., 577.

289 Ebd., 578.

290 Ebd.

291 Ebd., 577.

292 Ebd.

293 Ebd.

unmittelbar ein. Und dennoch hat noch nie jemand einen Anschlag auf den Eiffelturm verübt, und in New York war nicht die Freiheitsstatue das ausgewählte Ziel. Augenscheinlich spielt es eine wichtige Rolle, dass manche Bauwerke zwar symbolisch bedeutsam für das Selbstverständnis einer Nation sind, ein Terroranschlag aber nur da die gewollte Wirkung erzielt, wo er große Mengen von Menschen töten und verletzen kann. Die Tatsache, dass die Türme auch ganz einfach Bürogebäude waren, in denen sehr, sehr viele Menschen ihrer alltäglichen Arbeit nachgegangen sind, ist daher nicht irrelevant.

Auch die Tatsache, dass Flugzeuge verwendet wurden, um die Türme zu zerstören, hat ganz offensichtlich noch andere als symbolische Gründe. Ganz abgesehen davon, dass derartig große Gebäude auf andere Weise schwerlich zu zerstören gewesen wären, hat es in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten auch immer wieder Terroranschläge gegeben, bei denen Züge und U-Bahnen gesprengt wurden. Diese letztgenannten Fortbewegungsmittel sind keine „Fortschrittsmetaphern“, sie stehen nicht für Luxus, Kapitalismus oder Freiheit. Was sie mit Flugzeugen gemeinsam haben, ist aber, dass es sich um unverzichtbare Transportmittel im Alltag handelt. Wer Angst bekommt, solche Fortbewegungsmittel zu benutzen, weil er oder sie befürchtet, darin zum Opfer eines Anschlags zu werden, muss sein oder ihr Leben drastisch einschränken. Primäres Angriffsziel terroristischer Organisationen ist das Alltagsleben; das größte Maß an Angst kann erzeugt werden, wenn sich die alltäglichsten Orte nicht mehr sicher anfühlen: Bürogebäude, öffentliche Plätze, öffentliche Verkehrsmittel.

Kein Terroranschlag ist also rein symbolisch. Anschläge wie der vom 11. September 2001 sind nicht nur Akte der Bilderzeugung, werden aber in der bildwissenschaftlich ausgerichteten Forschungsliteratur gerne als solche dargestellt. Unzweifelhaft hat zwar die Möglichkeit, Bildikonen des Schreckens zu erzeugen, die Anschlagplanung durch Terrororganisationen maßgeblich motiviert; unter anderem ist dadurch zu erklären, dass die Terroristen sich als Tatort das Herz New Yorks und damit, wie Paul bemerkt, den „Ort mit der weltweit vermutlich größten Dichte von Journalisten, Medienkonzernen und installierten Webcams sowie mit einer besonders schnellen Übertragungsinfrastuktur ausgesucht“<sup>294</sup> hatten. Insofern ist es gerechtfertigt, wenn Paul Bredekamp darin zustimmt, dass in vielen Fällen terroristischer Bilderzeugung

---

294 Ebd., 568.

und Bildinstrumentalisierung „[d]er Zweck von Tötungshandlungen [...] nicht primär die Tötung“ beispielsweise von vor der Kamera enthaupteten Gefangenen sei, „sondern der Bildakt, der die Augen der Rezipient\*in erreiche“.<sup>295</sup> Wer aber, wie Paul hier weiter, behauptet: „Das Ereignis ist dabei nur als ‚Bild-Ereignis‘ von Bedeutung“,<sup>296</sup> der übernimmt die Perspektive der Terroristen, für die die Tötung – und die getötete(n) Person(en) selbst – tatsächlich nur Mittel zum Zweck sind, nicht aber die Perspektive der Opfer und ihrer Angehörigen, für die das *Ereignis* unzweifelhaft das eigentlich Grauenhafte und Bedeutende ist. Und er blendet den Zusammenhang aus, dass die Bilder nur deshalb ihre einschüchternde Wirkung entfalten können und dass der terroristische Bildakt nur deshalb vollzogen werden kann, weil die Bilder Zeugnisse *realen* Horrors sind. Das Bildresultat kann gar nicht ohne das Ereignis oder unabhängig vom Ereignis von Bedeutung sein, weil es seine Bedeutung aus der Realität des Ereignisses bezieht.

Strategisch waren die Bilder vom Anschlag auf das World Trade Center für die Attentäter vor allem wichtig, weil sie hunderte Millionen Menschen in Angst zu versetzen in der Lage waren. Dass es den Terroristen deswegen wohl „primär um das Bild des mörderischen Aktes selbst“ ging, ist nachvollziehbar; das heißt aber nicht, dass man daraus wie Paul folgern sollte: „Die Bilder waren somit die eigentliche Tat“.<sup>297</sup> Die „eigentliche Tat“ bestand in der massenhaften Tötung willkürlich ausgewählter Menschen und der massiven Angsterzeugung, und zu dieser Tat was das Mittel der Bilderzeugung das zentrale *Werkzeug*.

Es scheint mir auch unwahrscheinlich, dass der Anschlag ohne eine „mediale Aufladung des Ereignisses“, wie behauptet wird, lediglich „ein Attentat oder ein Luftschlag unter anderem geblieben [wäre], und – gemessen an anderen kriegerischen Akten in der Geschichte – nicht einmal ein besonders schwerwiegender.“<sup>298</sup> Hier werden wieder äußerst wichtige Aspekte des Ereignisses ausgeblendet: Es handelte sich nicht um einen eigentlich kriegerischen, sondern um einen terroristischen Akt (wie Paul andernorts selbst präzisiert<sup>299</sup>), durch

---

295 Ebd., 621.

296 Ebd.

297 Ebd., 579.

298 Ebd., 580.

299 An anderer Stelle sagt Paul ja selber, dass das „Deutungsmuster Krieg“ hier „bildlich wie textlich vor-schnell eingeführt“ worden sei (Paul, BilderMACHT, 581): „Die Umdeutung des terroristischen Angriffs in

den sich die an Frieden, Sicherheit und Wohlstand gewöhnte Gesellschaft eines der mächtigsten Länder der Welt urplötzlich mit der eigenen Verwundbarkeit auseinandersetzen musste. Die absolute Opferzahl mag zwar, wie Paul betont, im Vergleich zu den folgenreichsten Angriffen in den Kriegen der jüngeren Vergangenheit vergleichsweise klein ausgefallen sein, war aber dramatisch hoch für eine einzelne Stadt in Friedenszeiten.

Wenn das „Produkt“ des Anschlags vom 11. September nur „Aufnahmen eines ikonographischen Bildakts“<sup>300</sup> waren, waren dann die fast 3000 Tode, die dieser Anschlag verursacht hat, wirklich nur ein Nebeneffekt? Diese Interpretation scheint gänzlich unplausibel, auch wenn Paul anscheinend davon überzeugt ist.<sup>301</sup> Was wäre fürchterlich an diesen Bildern, wenn sie nicht *real tödliche* Ereignisse zeigen würden? Es ist ihre Verankerung in der Realität, nicht ihre Bildlichkeit per se, die sie zu solch effizienten Terrorwerkzeugen macht. Klar ist, dass „[t]erroristische Attentate (...) z. T. eigens auf ihre mediale Vermittlung hin geplant“ werden<sup>302</sup> und dass dies nicht erst seit der Jahrtausendwende der Fall ist.<sup>303</sup> Daraus aber zu schließen, der eigentliche Zweck von Terrorismus sei nur die Erzeugung von Bildern, scheint mir an den Tatsachen vorbei zu gehen.

Auch der Realität militärischer Auseinandersetzungen im Rahmen des „War on terror“ wird man ebenso wenig gerecht, wenn man diesen als „zuvorderst auch ein[en] Kampf der Bilder gegen den Symbolwert der brennenden Türme“ einordnet.<sup>304</sup> Es mag sich *auch* – und nicht unwesentlich – um eine mediale Auseinandersetzung handeln, also einen „Kampf der Bilder“ – aber *in der Hauptsache* doch um physisch ausgetragene Konflikte, um Kämpfe mit

---

einen Krieg mit bekannten Ablauffolgen hatte das schockierend Neue binnen kürzester Zeit in Bekanntes verwandelt und damit die kurzfristig unterbrochene Reaktionsfähigkeit wiederhergestellt“.

300 Ebd., 577.

301 Über die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki sowie die Ereignisse des 11. September 2001 schreibt er: „Hier wie dort ging es nicht primär um die Tötung von Menschen, sondern um die Erzeugung von markanten Bildern, durch die Dritte ‚getroffen‘ werden sollten: hier die Sowjetunion und ihre Trabanten – dort die nichtislamische kapitalistische Welt des Westens unter Vormacht der USA“ (Paul, *BilderMACHT*, 567). Und an anderer Stelle: „Der Zweck des Enthauptens in islamistischen Erpresservideos und – so können wir hinzufügen – auch in den Bildern von 9/11 und der Bombardierung Bagdads war nicht die Tötung von Menschen, sondern der Bildakt, der die Augen der Rezipienten erreicht“ (ebd., 593).

302 Ebd., 572.

303 Zurecht verweist Paul hier auf Methoden der RAF in den 1970er und 1990er Jahren (ebd., 573).

304 Ebd., 592.

Schusswaffen und Bomben, die absolut greifbare Resultate jenseits jeder Symbolpolitik für unzählige Betroffene hatten und bis heute haben.

Paul leugnet diese Dimensionen des Geschehens nicht, blendet sie aber aufgrund seiner Fokussierung auf die Bilder weitgehend aus. Mitchells Rhetorik geht teils noch weiter und kippt ins Entmenschlichende, wo Gewalt gegen Menschen zu einfach mit Gewalt gegen Bilder gleichgesetzt wird, indem menschliche Leichname als „bloße Bilder“ aufgefasst werden.<sup>305</sup>

Eine dritte kritikwürdige Tendenz – neben der Überbetonung der symbolischen Dimension von Terroranschlägen unter Ausblendung von deren realen Auswirkungen für Betroffene und der Objektivierung von Menschen als Bildern im Zuge der Ikonoklasmus-Rhetorik – zeigt sich meiner Ansicht nach darin, wie die Beziehung medialer Darstellungen zur Realität, die sie abbilden, aufgefasst wird.

Die Behauptung, die Bilder vom 11. September hätten eine eigene Realität, eine „WTC Crash Reality“ geschaffen,<sup>306</sup> ist plausibel, soweit damit einfach beschrieben wird, dass mediale Berichterstattung eine Art Parallelrealität schaffen kann, die mit den wirklichen Ereignissen unter Umständen nur noch lose zusammenhängt<sup>307</sup> und die ihre eigenen Gesetze und Dynamiken schafft. Es ist aber gefährlich, davon auszugehen, dass diese mediale Realität die faktische physische Realität der Welt und die subjektiven Erfahrungsrealitäten der unmittelbar Betroffenen ersetzt oder diesen irgendwie über- oder vorgeordnet sei. Ereignisse wie der Anschlag von New York werden nicht erst „im Wohnzimmer des Betrachters Realität“.<sup>308</sup> Sie werden für die *Zuschauer\*innen* in

---

305 „A corpse is the primeval form of what I have been calling a biopicture. It is ‘only an image’ - a still, dead, motionless image - of what was once a living form. And yet it is still alive, taboo, uncanny. The mutilation of the corpse is, from a rational perspective, a futile exercise. The person, the subjective consciousness, who has once inhabited the corpse cannot feel the wounds. And in fact, the wounds are not meant to inflict pain on the actual victim. They are meant to be transmitted in images designed to terrorize the enemy. (...) They are not images of trauma, but images to traumatize the viewer, especially those who identify with the victim. (...) The mutilation of the corpse is thus the mutilation of an image, an act of iconoclasm that is rapidly used as an image in another medium (...). If the human body is created ‘in the image of God’, and is the sacred handiwork of God, then its mutilation - even as a corpse - is an act of desecration. (...) From a Christian point of view, the mutilations were a double outrage, triggering not only the tribalistic reaction to the treatment of a ‘member’ of the social body, but also constituting a theological outrage, a crime against God – or the *imago dei* – himself (...)“ (195)

306 Paul übernimmt hier die Formulierung „WTC Crash Reality“ von Klaus Teweleit (siehe Paul, *BilderMACHT*, 580).

307 Dies ist z. B. möglich, wenn es in der medialen Darstellung gegenüber den Tatsachen relevante Auslassungen gibt, wie durch die „Selbstzensur bei der Abbildung der Opfer“, die Paul im Kontext von 9/11 beobachtet (Paul, *BilderMACHT*, 580).

308 Ebd., 590.

ihrer naturgemäß beschränkten Wahrnehmung erst in der medialen Vermittlung „real“, weil diese nicht am Ort des Geschehens sind. Für alle unmittelbar Betroffenen, die wirklich dort sind, sind sie überaus und auf die schrecklichst mögliche Art real. Einer oder einem Überlebenden des World-Trade-Center-Attentats zu erklären, seine oder ihre Erfahrung sei erst dadurch real geworden, dass Andere im Fernsehen davon erfuhren, wäre an Zynismus und Absurdität kaum zu überbieten.

Eine starke Fokussierung auf Aspekte der Wahrnehmung des Krieges durch Medienrezipient\*innen wird aber in vielen Äußerungen deutlich, so auch, wenn Paul schreibt, der „postmoderne Krieg“ sei „vor allem ein Anschlag auf die Wahrnehmung, primär auf die visuelle Wahrnehmung“<sup>309</sup> – eine Formulierung, der entgegenzuhalten wäre, dass Krieg *primär* wohl noch immer ein Anschlag auf Leben, Sicherheit und Zukunftsperspektiven der unmittelbar betroffenen Menschen ist.

Der ungünstigen Tendenz mancher Bildtheoretiker, mediale Darstellung von Gewalt zur Manifestation einer neuen, dann allein maßgebenden Realität zu erklären und die faktische Realität menschlichen Leids dahinter aus den Augen zu verlieren, stellen sich bemerkenswerterweise zwei Frauen entgegen: Griselda Pollock antwortet auf Mitchells Aufsatz *Cloning Terror* in dem Sammelband *The Life and Death of Images*:

„Terrorism is not a war of images even though the image-world is clearly one of its propaganda arenas. Terrorist bombings are real violence causing indescribable mutilations and suffering. They leave scattered and dismembered body parts that are never imaged.“<sup>310</sup>

Susan Sontag ihrerseits betont, sie sei nie davon ausgegangen, dass es eine „selbständige Wirklichkeit“ unabhängig von medialer Repräsentation nicht gäbe.<sup>311</sup> Ansätze wie die von Guy Debord und Jean Baudrillard kritisiert sie und nennt sie „zynisch“<sup>312</sup> bzw. tut sie als „phantasievolle Rhetorik“<sup>313</sup> ab. Ihre eigene Position ist: „Eine selbständige Wirklichkeit gibt es nach wie vor – un-

---

309 Paul, *Bilderkrieg*, 47.

310 Pollock, „Response to W. J. T. Mitchell“, 209.

311 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 126.

312 Ebd., 126.

313 Ebd., 127.

geachtet aller Versuche, ihre Maßgeblichkeit zu schwächen.<sup>314</sup> Sie setzt sich eine „Verteidigung der Wirklichkeit und der gefährdeten Maßstäbe für eine adäquate Auseinandersetzung mit ihr“<sup>315</sup> zum Ziel; schon in *Über Fotografie* sei es ihr lediglich darum gegangen, davor zu warnen, dass „der *Sinn* für die Wirklichkeit ausgehöhlt wird“, und zwar durch die „ständige Verbreitung vulgärer, erschreckender Bilder“.<sup>316</sup> Dass es die Wirklichkeit weiterhin gibt, muss ihrer Meinung nach unbedingt erkannt werden, da dies von unmittelbarer ethischer Relevanz ist:

„Meldungen über den Tod der Realität wurden (...) anscheinend ohne viel Nachdenken von vielen für bare Münze genommen, die herauszufinden versuchen, was in Politik und Kultur heute so falsch, so leer, so platziert anmutet. Dabei ist die These von der Wirklichkeit, die zum Spektakel geworden sei, auf atemberaubende Weise provinziell. Sie universalisiert die Sehgewohnheiten einer kleinen, gebildeten Gruppe von Menschen, die im reichen Teil der Welt leben, wo man die Nachrichten in Unterhaltung verwandelt hat (...). Sie nimmt an, daß jeder Mensch Zuschauer ist, und suggeriert – absurderweise und völlig unseriös –, daß es wirkliches Leiden auf der Welt gar nicht gibt. Es ist aber unsinnig, die Welt mit jenen Zonen in den wohlhabenden Ländern gleichzusetzen, wo Menschen das zweifelhafte Privileg haben, die Rolle dessen zu übernehmen (oder auch abzulehnen), der zusieht, wie andere leiden.“<sup>317</sup>

Sontags Befürchtung also, so paraphrasiert es Judith Butler, ist, „dass das Foto an die Stelle des Ereignisses tritt, und zwar so weitgehend, dass es die Erinnerung wirkungsvoller als das Verstehen oder die Erzählung strukturiert.“<sup>318</sup>

Neben Sontag äußert auch Luc Boltanski sich ähnlich besorgt: Ein Dekonstruktivismus im Stil Baudrillards führe zu einer Abkehr vom Ideal der Einmischung, des sozialen Engagements, des Parteilergreifens,<sup>319</sup> bedingt durch einen „drift of emotions (...) towards the fictional“.<sup>320</sup> Dieser müsse aufgehalten

---

314 Ebd., 126.

315 Ebd.

316 Ebd.

317 Ebd., 127–128.

318 Butler, *Raster des Krieges*, 41.

319 Boltanski, *Distant Suffering*, 154–158.

320 Ebd., 153.

werden; dies sei nur dadurch möglich, dass bei den Medienrezipient\*innen eine Disposition zum Handeln statt zum bloßen Zuschauen gestärkt werde, wobei Handeln hier das aktive Eintreten für Andere bzw. die couragiert Position beziehende Teilnahme an öffentlichen Diskursen meint.

Allerdings wäre es unfair, beispielsweise Paul zu unterstellen, er blende die unmittelbare, nicht mediatisierte Realität auf ähnlich radikale Weise aus wie Baudrillard. Er äußert nämlich begründete Besorgnis darüber, dass es für Zuschauer des mediatisierten Krieges zunehmend schwierig sei, „die Realität (...) wahrzunehmen“,<sup>321</sup> was sich – wie er andernorts genauer ausführt<sup>322</sup> – beispielsweise darin manifestierte, dass manche Fernsehzuschauer im September 2001 die Aufnahmen der in die Türme des World Trade Centers stürzenden Flugzeuge und der zusammenbrechenden Gebäude für Computersimulationen hielten. Mit diesen Bemerkungen hebt Paul die Existenz einer solchen Realität hinter den Bildern hervor und gesteht ihr Relevanz zu. Paul beklagt, dass die Medien den Zugriff auf die Realität erschwerten, diese oft grausame Realität geradezu verschleierten; er behauptet nicht, dass sie sie obsolet werden ließen. Andererseits behauptet er andernorts dann doch wieder, in Bezug auf den Anschlag auf das World Trade Center: „Die mediale Darstellung *war* das Ereignis“<sup>323</sup> (meine Hervorhebung); seine Haltung diesbezüglich scheint also nicht ganz konsistent.

Diese Ambivalenz hängt wohl maßgeblich mit der Tatsache zusammen, dass es für die Rezipient\*innen heute wirklich zunehmend schwieriger wird, Fakten und Fiktion auseinanderzuhalten. Mediale Darstellungen simulieren Realität so überzeugend, dass die Wirklichkeit manchmal tatsächlich hinter ihnen zu verschwinden *scheint*.

Die Gefahr, dass Rezipient\*innen beispielsweise fiktionale Bilder mit dokumentarischen verwechseln, steigt unter anderem dadurch, dass die Bilder von tatsächlich verübten Gewaltakten jenen von fiktiven Taten ähneln, die wir aus Filmen und Computerspielen kennen. Auf diese Ähnlichkeiten verweisen sowohl Sontag<sup>324</sup> als auch Leifert.<sup>325</sup> Es stellt sich ein dubioser Déjà-vu-Effekt

---

321 Ebd., 47.

322 Paul, *BilderMACHT*, 591.

323 Ebd., 568.

324 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 91.

325 Leifert, *Bildethik*, 172, schreibt, „(...) dass sich die Bilder vom World Trade Center nahtlos in die fiktionalen Bildwelten und imaginären Katastrophen einreihen lassen, mit denen uns die Visuelle Medienkultur längst vertraut gemacht hat (...).“

ein, wenn Medienrezipient\*innen mit Bildern realer Ereignisse konfrontiert werden, die allzu sehr aussehen wie das, was man aus dem Kino kennt. Im Anschluss an den 11. September 2001 haben die umfassenden Vorerfahrungen der Zuschauer\*innen mit fiktionalen Katastrophenbildern den Anschlag und seine Folgen, wie Leifert es formuliert, in den Augen der Fernsehzuschauer\*innen

„als Film-Remake erscheinen lassen, was einen ambivalenten Schockzustand generierte: Die realen Bilder aus New York wurden immer wieder eingeholt von den fiktionalen Bildern des Gedächtnisses und bedurften der Erinnerung daran, dass sie eine vollkommen reale Tragödie sichtbar machen.“<sup>326</sup>

Wenn es zu leicht ist, zu vergessen, dass das, was man sieht, wirkliche Ereignisse zeigt, verlieren die Bilder einen Teil ihrer angstmachenden Wirkung – was der Einschüchterungsstrategie der Terroristen zuwider läuft und insofern durchaus positive Auswirkungen hat, aber um den Preis, dass die völlig realen Opfer nicht als solche wahrgenommen werden, sondern dehumanisiert werden, indem sie in der Vorstellung der Zuschauer\*innen zu fiktiven Figuren, zu bloßen Statist\*innen in einem Katastrophenfilm werden. Hier zeigt sich ein weiterer Aspekt der Verantwortung Medienschaffender: Es muss diskutiert werden, ob und wie Terroropfer in der medialen Darstellung *re*-humanisiert werden können und wie Bilder realer Gewaltereignisse, die allzu sehr wie Hollywood-Inszenierungen wirken, so kontextualisiert werden können, dass die Realität des Geschehenen für die Rezipient\*innen fassbar wird.

Wenn Abbildungen realen Geschehens Simulationen und Fiktionen zum Verwechseln ähnlich sehen, bedeutet das also, dass die Gesellschaft Wege finden muss, mit einer – so formuliert es Leifert – „Ästhetisierung und Ikonisierung des Grauens“<sup>327</sup> und einem im Kontext von Gräueltaten pietätlos wirkenden „Ereignischarakter medial vermittelten Geschehens“ umzugehen, bei denen es sich Leifert zufolge um generelle Merkmale handelt, die – auch weit über 9/11 hinaus – „die massenmediale Berichterstattung heute kennzeichnen (...)“<sup>328</sup> Die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmt Leiferts Ansicht nach

---

326 Leifert, Bildethik, 173.

327 Ebd., 171.

328 Ebd.

nicht nur in der Wahrnehmung der Rezipient\*innen, sondern auch auf Seiten der Verantwortlichen in Redaktionen und Sendern, die das Bildmaterial vom 11. September hätten „modellieren, transferieren und gestalten können, so als wäre es fiktives, eigens für diesen Zweck produziertes Filmmaterial“.<sup>329</sup> In wissenschaftlichen Darstellungen wird dieser Zusammenhang aber teils so beschrieben, als hätten diese Medienschaffenden das Ereignis redaktionell *erschaffen*; als hätten sie etwas Fiktives *hergestellt* oder das Geschehene amplifiziert. Fragwürdig erscheint mir z. B. die Behauptung, durch bildästhetische Mittel<sup>330</sup> sei eine „Bedeutungsaufladung“<sup>331</sup> oder „Dramatisierung“<sup>332</sup> der Ereignisse von 9/11 erreicht worden. Eine solche Formulierung suggeriert, das reale Ereignis sei an sich noch nicht besonders bedeutend oder dramatisch gewesen, sondern erst in der medialen Darstellung wirklich wichtig geworden.

Noch problematischer erscheint mir, wenn in wissenschaftlichen Texten ein Gewaltakt selbst als künstlerisches Werk dargestellt wird. Menschliches Leid zu ästhetisieren scheint eine recht weit verbreitete Strategie des Umgangs mit dem Schrecklichen zu sein. Besonders schockierend wirkt der mancherorts vorgebrachte Vergleich der Shoah mit einem Kunstwerk,<sup>333</sup> der ein entferntes Echo in einer Äußerung Pauls über den Werkcharakter des Anschlags von 9/11 findet.<sup>334</sup> Ein derartiger Vergleich suggeriert, auch wenn er so nicht gemeint ist, dass die Gewalttäter\*innen eine in irgendeiner Weise bewundernswerte

---

329 Ebd., 172–173.

330 Gemeint sind Mittel wie die formalästhetische Anlehnung an Genrekonventionen des Action- und Katastrophenfilms, die Wahl einer besonderen Perspektive („Feldherrenblick“), die Inkorporation privater Aufnahmen von Augenzeug\*innen, Passant\*innen, Helfer\*innen etc. (Paul, *BilderMACHT*, 582).

331 Paul, *BilderMACHT*, 580.

332 Ebd., 582.

333 Auch die unmittelbar Betroffenen haben diesen Vergleich bisweilen herangezogen. So zitiert beispielsweise Didi-Huberman eine Passage aus dem handschriftlich niedergeschriebenen und versteckten Zeugnis des in Auschwitz inhaftierten polnischen Juden Salmen Lewenthal mit den folgenden Worten: „Lewenthal nennt diese ‚Hölle‘ ein ‚Gemälde, dessen Anblick unerträglich ist“ (Didi-Huberman, *Bilder* trotz allem, 72). Es soll hier natürlich keinesfalls ein Urteil darüber gefällt werden, wie die von den Deutschen entrechteten, gequälten und ermordeten Menschen selbst über das hätten sprechen sollen, was ihnen angetan wurde; selbstredend hatten (und haben) sie das Recht, jede Metapher dafür zu wählen, die ihnen selbst geeignet schien, das Erlebte zu beschreiben. Mit geht es hier um die Art und Weise, wie wir Außenstehenden und Nachgeborenen, die nicht selbst betroffen waren, über die Verbrechen Nazideutschlands sprechen können; und in diesem Kontext erscheint mir der Vergleich mit einem Kunstwerk in jeder Form unangemessen.

334 „Kunsthistorisch hatten die Terroristen von 9/11 schließlich ein perfektes Kunstwerk geschaffen, dass die bisherige Kunst in den Schatten stellte und die spätere künstlerische Verarbeitung der Katastrophe so unendlich schwer machte. Künstler und Schriftsteller vermochten ihre Bewunderung kaum zu zügeln.“ (Paul, *BilderMACHT*, 568). Paul zitiert hier mehrere Personen, die den Anschlag in öffentlichen Äußerungen tatsächlich als Kunstwerk bezeichnen.

Höchstleistung erbracht hätten, dass das von ihnen Erreichte einen Wert hätte, dass das realen Menschen zugefügte Leid – wenn auch auf schreckliche und traurige Weise – irgendwie schön oder poetisch wäre; und diese Assoziationen, die man gemeinhin mit dem Kunstwerksbegriff verbindet, sind im Zusammenhang von äußerster Grausamkeit und unermesslichem Leid schlicht fehl am Platz.

Die Ausführungen der letzten beiden Kapitel sollten deutlich gemacht haben, dass die reale Wirksamkeit, große Bedeutung und schwer zu kontrollierende Eigendynamik von Bildern im Kontext von Terror und Kriegsführung hier nicht geleugnet werden sollen. Die zu Beginn dieser Arbeit umfangreich begründete Ablehnung von animistischen Bildakttheorien zielt nicht darauf ab, den Einfluss kleinzureden, den Gewaltbilder vor allem in der jüngeren Vergangenheit auf politische Entwicklungen und den Verlauf kriegerischer Auseinandersetzungen gehabt haben. Nichtsdestotrotz schien es wichtig, auf einige Aspekte gegenwärtiger Gewaltbildtheorien hinzuweisen, die kritisch reflektiert werden sollten.

Dass immer wieder Verselbstständigungsphänomene zu beobachten sind, wenn Bilder aus einem Verwendungs- und Rezeptionskontext in einen anderen übernommen werden, so dass es dabei zu einer Umdeutung des kommunikativen Gehalts der Bilder und einer Zuweisung neuer Funktionen an diese Bilder kommt, bedeutet nicht, dass Menschen deshalb weniger Verantwortung dafür tragen, wie und wozu Bilder hergestellt, verwendet und rezipiert werden – oder dafür, was den Menschen auf Gewaltbildern angetan wurde. Die eigentliche Wurzel des Übels, das sich in Gewaltbildern manifestiert, ist stets menschliches Handeln (mit und durch Bilder), nicht aber Handeln *von* Bildern. Es ist kein Widerspruch, einerseits anzuerkennen, dass sich Bildbedeutungen und Bildwirkungen nicht kontrollieren lassen und scheinbar verselbständigte Dynamiken entstehen können, wenn Bilder zu kriegerischen Zwecken instrumentalisiert werden, und zugleich darauf zu verzichten, Bilder als Akteure zu personifizieren. Bilder nehmen nicht deshalb aktiv und wirkungsvoll Einfluss auf reale Ereignisse, weil sie etwas wollen, sondern weil sie so *wirken*, als würde jemand mit ihnen etwas erreichen wollen; als seien sie zu einem bestimmten Zweck aufgenommen worden oder würden zu einem bestimmten Zweck verwendet. So konnte im Verlauf der obigen Ausführungen, unter anderem mit Hilfe eines Rückgriffs auf das Konzept im Bild implizierter Inten-

tionen, die scheinbare eigenständige Aktivität von Bildern auch anders als mit animistischem Vokabular beschrieben werden.

Es wurde hier außerdem dargelegt, dass zwar natürlich außer Frage steht, dass die Erzeugung von Bildern in der Regel eine der Absichten von Terroristen ist. Anschläge sollen nicht nur eine möglichst große Anzahl an Menschen töten oder verletzen, sondern die gesamte Öffentlichkeit in Angst versetzen – was umso besser funktioniert, je mehr einprägsame Bilder des Entsetzlichen existieren. Insofern stimmt, was Leifert über den Anschlag auf das World Trade Center und die darauf folgende Berichterstattung schreibt: „Die mediale Wahrnehmung des Geschehens ist nicht ein Aspekt, der dem Angriff hinzugefügt wird, sondern seine hauptsächliche Absicht.“<sup>335</sup> Die „erzwungene Komplizenschaft der Bildmedien“<sup>336</sup> muss kritisch reflektiert werden.

Wenn man aber behauptet, die „terroristische Botschaft reduzierte sich auf eine symbolische Tat und deren Bilder“,<sup>337</sup> vernachlässigt man andere Dimensionen des Geschehens. Der Anschlag in New York war ja ganz eindeutig nicht *nur* eine symbolische Tat, sondern sie hat äußerst konkret und real mehrere tausend Menschen das Leben gekostet, unzählige weitere verletzt und traumatisiert und hunderten von Überlebenden chronische Krankheiten beschert, an denen noch heute – fast zwei Jahrzehnte später – Betroffene sterben.

Es ist wichtig, die symbolische Dimension solcher Terrorakte zu erfassen und zu diskutieren; mindestens ebenso wichtig ist es aber, wie wir festgestellt haben, nicht zu vergessen, dass sich terroristische Gewalt nicht in symbolischen Handlungen erschöpft, sondern eben deshalb so schrecklich ist, weil sie *reale* Leben kostet, weil sie *wirkliches*, nicht simuliertes Leid erzeugt. Auch und gerade die angsterzeugende Wirkung der Bilder von 9/11 und anderen Anschlägen beruht auf diesem ganz konkreten Bezug zur eigenen Lebensrealität: Die Bilder machen nicht deshalb Angst, weil durch sie symbolisch eine abstrakte Entität wie eine Nation oder eine Kultur verletzt wird, sondern weil sie zeigen, dass brutalste, reale physische Gewalt urplötzlich in den Alltag eindringen und jenseits von jeder Symbolik ganz real das eigene Leben gefährden kann. Dieser Aspekt darf auch in einer bildwissenschaftlich ausgerichteten Analyse der Ereignisse nicht übergangen werden.

---

335 Leifert, *Bildethik*, 171–172.

336 Ebd., 172.

337 Ebd.

Und schließlich sollte, wie eingehend begründet wurde, die Bedeutung der medialen Realität gegenüber der physischen Realität nicht überschätzt und reale Terror- und Kriegsereignisse sollten nicht als Medienspektakel, Kunstwerke oder Performances aufgefasst werden; nicht einmal in metaphorischer Absicht, weil ein solcher Vergleich zynisch ist und reales Leid ästhetisiert, idealisiert und verharmlost.

Weil das komplizierte Verhältnis der Fotografie zur Realität also offenbar in vielerlei Hinsicht erläuterungsbedürftig ist, wird sich mit dieser Thematik ein eigenes Kapitel beschäftigen. Die Frage, ob Bilder uns über die Realität – und insbesondere über reale Gewalt – „belügen“ können, kann aber nur in Abhängigkeit von der allgemeineren Frage beantwortet werden, welche Arten von Kommunikationsakten man mit Bildern vollziehen kann, oder, in anderen Worten: welche illokutionären Funktionen Bildakte erfüllen können. Nur, wenn man mit Bildern eine Tatsachenbehauptung äußern kann, ist es möglich, mit Bildern zu lügen – oder komplexere Kommunikationsleistungen zu vollziehen, z. B. die Betrachter\*innen argumentativ von etwas zu überzeugen.

## 4 „Bildakte“ als Kommunikationsakte: Illokutionäre Funktionen

Gewaltbilder sind unter anderem deshalb so relevant und zugleich so problematisch, weil sie im Rahmen von *Kommunikationshandlungen* über Krieg und Gewalt verwendet und rezipiert werden. Sie prägen dadurch die Überzeugungen und Haltungen der Rezipient\*innen in Bezug auf die dargestellten Gewaltakte bzw. Kriege sowie die an diesen beteiligten und von diesen betroffenen Personen.

Wenn wir deshalb verstehen wollen, wie Bilder kommunizieren – bzw., genauer: wie *man mit Bildern* kommunizieren kann, müssen wir die wichtigsten illokutionären Funktionen von Bildakten untersuchen, die im beschriebenen Zusammenhang von Bedeutung sind.

Unter der illokutionären Funktion eines Sprechaktes – und analog eines durch ein Bild vollzogenen Kommunikationsaktes – versteht man die mit der Äußerung vollzogene Handlung, die zu einem bestimmten Zweck, d. h. mit der Absicht, etwas zu bewirken, vollzogen wird, also z. B. die Bitte oder Aufforderung, Drohung, Beleidigung, Würdigung usw., die mit dem Akt ausgesprochen wird. Folgende illokutionäre Funktionen von Bildern spielen bei der Darstellung von Gewalt eine besonders große Rolle: die Lüge, also die bösertige Falschbehauptung; denn vielerorts wird Bildern vorgeworfen, sie täuschten ihre Rezipient\*innen über die Realität, und dies ist besonders dann bedenklich, wenn sie über Leid oder Unrecht täuschen, das Anderen widerfährt, und wenn sie in politisch sensiblen Kontexten die Beurteilung eines Konfliktes durch ihre Rezipient\*innen manipulieren; und der Appell, also die Aufforderung zu etwas, sowie die mit diesem Appell verbundene Argumentation, also eine auf der Anführung von Gründen basierende Überzeugungsleistung, denn offenbar können Gewaltbilder dazu verwendet werden, bestimmte Positionen zu den Konflikten, in deren Rahmen sie entstanden sind, und Haltungen zu den beteiligten Konfliktparteien zu begründen.

Sowie das Lügen als auch das Argumentieren setzt die Fähigkeit voraus, Aussagen über die Wirklichkeit machen zu können. Zuerst müssen wir also fragen: Können Bilder etwas behaupten – also z. B. eine Behauptung über Gewalt allgemein, über einen spezifischen Gewaltakt, die Täter\*in(nen) oder die Betroffene(n) machen; oder, präziser formuliert: Können Bilder aufgrund ihrer

spezifischen Gestalt dazu geeignet sein, dass *jemand mit ihnen*, d. h. *durch ihre Herstellung oder Verwendung*, eine solche Behauptung macht?

#### 4.1 Können Bilder Tatsachenbehauptungen aufstellen?

Die Frage, ob Tatsachenbehauptungen über Personen, Gegenstände, Ereignisse und Zusammenhänge in der wirklichen Welt *bildlich* aufgestellt werden können, ist deutlich leichter gestellt als beantwortet. Die vielleicht banal wirkende These, dass Bilder auf diese Weise kommunizieren können, ist ungeheuer voraussetzungsreich; dass sie es können, wird aber dennoch vielerorts explizit oder implizit unterstellt. So „sprechen“ laut Susan Sontag die Lynchbilder aus den amerikanischen Südstaaten, die die Ausstellung *Without Sanctuary* versammelte, über etwas: Sie „sprechen von menschlicher Bosheit. Von Unmenschlichkeit“.<sup>1</sup> So einleuchtend diese Interpretation einerseits ist, wirft sie doch unbequeme Fragen auf: Unzweifelhaft können bestimmte Arten von Bildern materielle Gegenstände darstellen. Doch macht man mit der visuellen Repräsentation eines Gegenstandes automatisch schon Aussagen über diesen Gegenstand – und wenn ja, können sich diese Aussagen auf Anderes als auf die im Bild offen zutage liegenden Informationen über die optisch wahrnehmbare Gestalt des Gegenstandes beziehen?

Hinsichtlich dieser Fragen werden von Bildtheoretiker\*innen verschiedene Positionen vertreten.

Der Medien- und Kulturwissenschaftler Volker Wortmann beispielsweise ist der Ansicht, dass Fotografien zwar etwas präsentieren oder repräsentieren, jedoch keine Aussagen formulieren können. Etwas zu zeigen ist nicht das Selbe wie etwas über dieses Gezeigte auszusagen. Bildern fehlt Wortmanns Meinung nach das Potenzial zur semantischen Differenzierung, also beispielsweise die Fähigkeit, eine Unterscheidung zwischen Wahr und Falsch/Unwahr vorzunehmen: Das Bild sagt also nicht, ob das darauf Präsentierte in Wirklichkeit so ist, wie es sich darstellt. Sinnerzeugung im Bild funktioniert laut Wortmann nicht nach einer prädikativen Logik; der Bildsinn „unterläuft sprachliche Formen, wird auch nicht gesprochen, sondern wahrnehmend realisiert. Selbst die

---

<sup>1</sup> Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 106.

Feststellung, daß etwas so gewesen sei, wie es sich darstellt, ist Bildern fremd.“<sup>2</sup> Übereinstimmend findet auch Tanjev Schultz, der sich mit Inszenierungen in der Bildkommunikation beschäftigt: „Bilder erheben für sich selbst keine Geltungsansprüche und sie sprechen durchaus nicht für sich, wenn sie losgelöst von sozialen Kontexten betrachtet werden.“<sup>3</sup> Auch der Philosoph und Kunsttheoretiker Ludger Schwarte stellt infrage, ob Bilder überhaupt Aussagen machen können, oder ob in ihrem Fall der „Modus der Wahrheit oder Falschheit jenseits der Aussagen“ liegt.<sup>4</sup> Schwarte allerdings beschäftigt sich primär mit Kunst; darüber hinaus zwar auch mit anderen Bildtypen wie z. B. anatomischen Illustrationen, und durchaus auch mit Gewaltfotos – konkreter: mit Aufnahmen aus Konzentrationslagern –, aber jedenfalls nicht mit *Pressefotos*; im Zusammenhang des Bildjournalismus muss mit dieser Frage, wie wir im Folgenden immer wieder sehen werden, anders umgegangen werden.

Michael Haller hingegen, ein Kommunikations- und Medienwissenschaftler, der selbst als Journalist gearbeitet hat, ist der Ansicht, Pressefotografien könnten „eine spezifische, vom Fotoreporter mehr oder weniger stark ‚gestaltete‘ Aussage über einen Realitätsausschnitt“<sup>5</sup> machen.

Hier zeigt sich, dass die Perspektive, aus der verschiedene Autor\*innen die Thematik betrachten, je nach deren Profession oder fachlichem Hintergrund eine andere ist und zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen führt. In pragmatischer Hinsicht und im journalistischen Verwendungskontext ist meines Erachtens klar Haller Recht zu geben.

Jedoch besteht die Gefahr, bei der Beschreibung der Aussagefunktion von Fotografien in bildanimistische Deutungsmuster zu verfallen. Bilder selbst haben keine Aussageabsicht; sie haben auch keine Ansprüche oder Ziele, wie z. B. Rudolf Lütke zu implizieren scheint, wenn er behauptet:

„Dokumentierende Bilder beanspruchen in der Regel, eine ganz bestimmte Form von Wirklichkeit wiederzugeben, nämlich eine geschichtliche Situation, wie sie zur Zeit der Aufnahme tatsächlich in der physischen Welt gegeben war.“<sup>6</sup>

---

2 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 163.

3 Schultz, „Alles inszeniert“, 16.

4 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 28.

5 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder – authentisch und inszeniert“, 34.

6 Lütke, „Die Wirklichkeit der Bilder. Philosophische Überlegungen“, 60.

Wer jedoch erhebt diesen Anspruch, wenn es nicht die Bilder selbst sind – wer macht eine Aussage darüber, wie die fotografierte Situation war? *Behauptet* ein Foto von X mit Y, dass X Y hatte? Oder behauptet nicht vielleicht eher eine *Person* (bzw. mehrere Personen) mithilfe des Bildes etwas über das Verhältnis zwischen X und Y?

Darüber hinaus stellt sich das Problem der grundsätzlichen Unbestimmtheit und der bisweilen schlechten Verständlichkeit von Bild„aussagen“. <sup>7</sup> Wortmann führt hierzu das Beispiel militärisch genutzter Luftaufnahmen ins Feld. Bei diesen handele es sich um „semantisch weitgehend unbestimmte Bilder“, die nicht aus sich selbst heraus verständlich seien, da „deren Bildgehalt sich eben nicht über Ähnlichkeit oder symbolische Kodifizierung erschließen läßt“. <sup>8</sup> Solche Unbestimmtheit oder Bedeutungsoffenheit ist laut Wortmann „eine jener Konstituenten authentischer Darstellung, die mit dem Bedürfnis, ein Bild für *wahr* zu nehmen, in eigentümlicher Weise korrespondiert.“ <sup>9</sup>

Weitere unbequeme Fragen stellen sich mit besonderer Dringlichkeit im Zusammenhang der Gewaltbilder. Können Bilder über die materielle, unmittelbar wahrnehmbare Welt hinaus auch abstrakte, immaterielle Entitäten – also z. B. Begriffe und Konzepte wie Bosheit und Unmenschlichkeit, oder aber imaginäre oder fiktive Gegenstände – darstellen und über sie etwas „aussagen“? Nur, wenn sie das können, können sie Gewalttaten nicht nur zeigen, sondern auch *beurteilen*, indem sie eine spezifische Deutung des Dargestellten durch die Rezipient\*innen befördern. Wie real ist außerdem, was auf einem Bild zu sehen ist? Stellt beispielsweise eine Fotografie zwangsläufig Wirkliches dar, und ein Gemälde Imaginäres oder Fiktionales? Oder kann es fiktionale Fotografien und faktuale, unmittelbar und exakt Wirklichkeit abbildende Malerei geben?

All diese hier angesprochenen Fragestellungen sind dem für Sprachphilosophie und Bildtheorie gleichermaßen relevanten Problemfeld der Nomination (also der Bezugnahme auf Referenten) <sup>10</sup> und der Prädikation (dem Ausdruck von Aussagen über Referenten) zuzurechnen.

---

7 Die Anführungszeichen sollen hier darauf hinweisen, dass es sich nur im übertragenen Sinne um eine Aussage handelt, da das Bild nichts sagt.

8 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 166.

9 Ebd.

10 Das Problem der Referenz stellt sich darüber hinaus natürlich auch in der Literaturtheorie, insbesondere im Bereich der Fiktionalitätstheorie: Auf welchen Referenten nimmt ein Roman Bezug, wenn über eine fiktive Figur wie Oliver Twist gesprochen wird? Diesen Oliver Twist gibt es nicht und gab es nie, und dennoch kann der Text Aussagen über ihn machen. Noch verwickelter gestaltet sich die Lage, wenn eine literarische Figur auf

### 4.1.1 Bild„aussagen“: Das Problemfeld Nomination und Prädikation

Wollen wir die Fähigkeit von Bildern, bedeutungsvoll zu kommunizieren, wahre oder falsche Behauptungen aufzustellen oder zu argumentieren, auf den Prüfstand stellen, muss also zuerst überprüft werden, ob (und wie) Bilder prinzipiell in der Lage sind, auf Gegenstände *Bezug zu nehmen*, diesen Eigenschaften zuzuschreiben und ihre Beziehungen zueinander sowie zu anderen, bildexternen Gegenständen zu beschreiben.

### 4.1.2 Bildinhalt, Bildreferent, Bildbedeutung

Die Frage nach nominatorischen Funktionen von Bildern (also der Bildreferenz, dem konkreten Gegenstandsbezug) und ihren propositionalen Funktionen (der Bild„aussage“ über dargestellte Gegenstände) ist eng verknüpft mit den Begriffen des *Bildinhalts* und der *Bildbedeutung*. Beide Begriffe sind selbst wenig scharf umrissen und Objekt größerer Auseinandersetzungen in der Theorie.

Der Bildinhalt ist, so Sachs-Hombach in Anlehnung an Wollheim, „dasjenige, das jemand im Bild sieht“<sup>11</sup> – allerdings nicht die Summe der abgebildeten *Gegenstände*, sondern der am Bild gemachten *Wahrnehmungen*. Genauer besteht er „aus den auf einen Begriff bezogenen visuellen Eigenschaften des Bildes, die in gleicher Weise am *Bildreferenten* wahrgenommen werden könnten“.<sup>12</sup> Als Bildreferenten werden hingegen diejenigen Gegenstände (in der Regel Personen oder sichtbare, materiell vorhandene Dinge) bezeichnet, die die Betrachter\*innen als auf dem Bild dargestellt identifizieren können, falls sie dazu in der Lage sind.

Allerdings darf der Bildinhalt nicht einfach mit der Summe der Bildreferenten gleichgesetzt werden. Der Referent eines Bildes ist das, was im Bild *abgebildet ist*; das, worauf *das Bild* Bezug nimmt, unabhängig davon, ob die

---

dem Vorbild einer realen, historischen Figur basiert: Auf wen nimmt Goethes Text Faust Bezug, wenn Gott und Mephistopheles im Prolog im Himmel über „den Doktor“ Faust sprechen – auf die Fantasiefigur Heinrich Faust oder den historischen Johan Georg Faust, dessen Leben Goethe als Inspirationsquelle diente?

11 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 173–174.

12 Ebd., 177.

*Betrachter\*innen* dies verstehen; also der Gegenstand, den das Bild tatsächlich zeigt, egal, ob die *Betrachter\*innen* ihn vielleicht nicht richtig erkennen. Im Fall einer Fotografie gilt das Objekt, das wirklich vor der Kamera gestanden hat, als Referent; wie beispielsweise eine konkrete, real existierende Person, z. B. ein verletzter Angehöriger libyscher Rebellentruppen, den Aris Messinis 2011 bei Bin Jawad fotografiert hat,<sup>13</sup> oder der der stürzende Mann, der auf Robert Capas ikonischer Aufnahme aus dem Spanischen Bürgerkrieg zu sehen ist, die unter verschiedenen Titeln wie *Falling Soldier* oder *Loyalistischer Soldat im Moment seines Todes* bekannt geworden ist.<sup>14</sup> Im erstgenannten Fall weiß die Rezipient\*in praktisch nichts über die dargestellte Person, abgesehen davon, wie sein Gesicht aussieht, wie er im Moment der Aufnahme bekleidet war und dass er in diesem Moment mutmaßlich in dem vom Fotografen und seiner Agentur angegebenen Kontext in einem Innenraum oder Fahrzeug fotografiert wurde. Während der Referent des Bildes eine echte Person mit einer unüberschaubaren Vielzahl konkreter Eigenschaften ist, ist derselbe Mann als Teil des *Bildinhalts* also lediglich ein eher junger Mann dunkler Hautfarbe, der eine Camouflage-Uniform und eine bestimmte Kopfbedeckung (eine Kufiya) trägt und sich im Inneren eines Fahrzeugs oder Gebäudes aufhält. Die Komplexität des realen Bezugsobjekts wird durch dessen Transformation in einen *Bildinhalt* simplifiziert zu dem, was im gegebenen Bild eben wahrnehmbar ist. Noch drastischer fällt diese Reduktion im Fall des Capa-Fotos aus: Wer hier von Capa abgelichtet wurde, ist nicht mehr identifizierbar, weil man sein Gesicht nicht erkennt. Ist der Referent dieses Bildes möglicherweise der anarchistische Milizionär Federico Borrell García, wie behauptet worden ist, aber nicht endgültig bewiesen werden konnte?<sup>15</sup> (Zu diesem Bild siehe auch 4.2.7. und 4.2.12.) Als *Bildinhalt* ist jedenfalls lediglich ein nach hinten fallender, nicht genauer identifizierbarer Mann zu erkennen. Wie man an beiden Beispielen deutlich sieht, kann sich der *Gegenstand* der Bezugnahme durch eine Fotografie also signifikant von dem *Inhalt* unterscheiden, den fast alle *Betrachter\*innen* diesem Bild zuschreiben würden.<sup>16</sup> Somit „fällt der *Bildinhalt* (...)“

---

13 Zu sehen u. a. auf <https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/libya-the-end-of-qaddafi-and-the-fall-of-sirte/100173/> (Stand 3.12.2020), dort als Bild 18.

14 Zu sehen u. a. auf <http://100photos.time.com/photos/robert-capa-falling-soldier> (Stand 3.12.2020)

15 Dazu siehe z. B. Alex Kershaw, *Robert Capa. Der Fotograf des Krieges*, 57–68.

16 Im Extremfall fiktionaler Bilder gibt es den abgebildeten Gegenstand noch nicht einmal: Das rein fiktionale Bild hat einen Inhalt, strenggenommen aber keinen Referenten. Zur Fiktionalität in der Fotografie siehe 4.2.8.

weder mit dem Bildreferenten zusammen noch setzt er ihn voraus“.<sup>17</sup> Er stellt aber, so Sachs-Hombach weiter, „eine ungefähre Regel bereit, den Referenten zu bestimmen“, und zwar Folgende: „[A]ls Referent eines Bildes kommen nur diejenigen Gegenstände infrage, deren wesentliche Eigenschaften in den relevanten Dimensionen zu gleichartigen Wahrnehmungen führen würden“.<sup>18</sup> Damit liefert der Inhalt des Bildes zwar keine hinreichenden, aber immerhin notwendige Bedingungen zur Bestimmung der Bezugnahme.<sup>19</sup>

Dass Fragen nach der genauen Funktionsweise von Bildbezugnahme im Zusammenhang der Gewaltbildproblematik eine große Relevanz zukommt, wird augenscheinlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Identifikation des Referenten durch die Betrachter\*in gerade bei der Rezeption von Gewaltfotos einen entscheidenden Einfluss auf die Interpretation des Gesehenen und die Bewertung der dargestellten Ereignisse nimmt. Es macht einen gewaltigen Unterschied, ob ich eine auf einem Foto sichtbare Person allgemein als Mensch, konkreter als Mann, Frau oder Kind, noch konkreter als eine bestimmte Person, deren Name mir bekannt ist, oder nur verallgemeinernd als Zugehörige\*n zu einer ethnischen Gruppe oder Glaubensrichtung usw. identifiziere. Ist der Referent eines Fotos, das einen schreienden verwundeten Mann zeigt,<sup>20</sup> nach meiner Einschätzung „ein Muslim“ oder „ein Christ“, „ein Widerstandskämpfer“ oder „ein Terrorist“, „ein Gewalttäter“ oder „ein Gewaltopfer“? Jede dieser Identifikationen geht mir einer Reihe von Assoziationen, Urteilen und Vorurteilen einher, die bestimmen können, wie ich beurteile, was der Person auf dem Bild augenscheinlich widerfahren ist.

Von den Konzepten des Referenten und des Bildinhalts ist des Weiteren der der Bildbedeutung zu unterscheiden. Sachs-Hombach unterscheidet vier „Bedeutungsphänomene“ in der Bildkommunikation: den Bildinhalt, die Bildreferenz, die sinnbildliche Bedeutung und den kommunikativen Gehalt eines Bildes.<sup>21</sup> Der kommunikative Akt ist analog zur „Äußerungsbedeutung“ in der Sprechakttheorie zu verstehen und „besteht in der ‚Botschaft‘, die mit dem Bild vermittelt werden soll, bzw. [dem], was die Bildverwendung bezweckt“.<sup>22</sup> Die

---

17 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 177.

18 Ebd.

19 Darin stimmt Sachs-Hombach mit Goodman überein (siehe ebd.).

20 Z. B. das oben schon erwähnte Foto Aris Messinis' auf <https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/libya-the-end-of-qaddafi-and-the-fall-of-sirte/100173/> (Stand 3.12.2020), dort als Bild 18.

21 Ebd., 183.

22 Ebd.

beiden letztgenannten Aspekte – „Botschaft“ und Kommunikationszweck – können meiner Ansicht nach unter dem Begriff der Bildbedeutung zusammengefasst werden.

Die Bedeutung eines Bildes ist offener und komplexer als sein Inhalt. Der Bildinhalt liefert „den elementaren Bedeutungsaspekt, der bei allen komplexeren Bedeutungsebenen vorausgesetzt ist“<sup>23</sup> und damit auch die notwendigen Prämissen dafür, letztendlich die kommunikative „Botschaft“ zu erschließen – reicht dafür aber alleine nicht aus.

Zu präzisieren wäre hier, dass es selbstverständlich nie nur eine mögliche Bildbedeutung gibt. Wie in Kapitel 2 („Autorschaft, Intention und Interpretation“) bereits ersichtlich wurde, entsteht Bedeutung, indem im Bild angelegte Wirkungspotenziale im Rezeptionsvorgang aktualisiert werden, wobei die Betrachter\*in unter anderem zu entschlüsseln versucht, welche Aussageabsichten von Bildproduzent\*innen und Bildverwender\*innen hinter dem Gesehenen stehen könnten. Während mögliche Bedeutungen, die einem Bild von verschiedenen Betrachter\*innen zugeschrieben werden können, deshalb stark variieren können, ist der Inhalt, den verschiedene Betrachter\*innen im selben Bild dargestellt sehen, in der Regel der Gleiche. Der Bildinhalt ist also, so stellt es auch Sachs-Hombach dar, im Normalfall relativ stabil, obwohl Menschen Bilder unterschiedlich interpretieren. Er kann „zumindes in darstellenden Bildern in der Regel nicht Beliebiges“ sein, da es einen „psychischen Mechanismus“ gibt, der dafür sorgt, dass das Ähnlichkeitskriterium die Menge der möglichen Interpretationen eines Bildinhalts einschränkt.<sup>24</sup> Semantische Unbestimmtheit ist daher zwar ein konstitutives Merkmal von Bildern, aber nicht in dem Sinne, dass ein Bild alles Mögliche und damit zugleich nichts Bestimmtes darstellen würde. Zwar lässt sich „vermutlich immer ein Gegenstand konstruieren (...), der ein vergleichbares Wahrnehmungsmuster erzeugen würde“ wie der Gegenstand, der tatsächlich fotografiert wurde, doch „wird uns dies selten bewusst, weil durch die Kontextbedingungen eine bestimmte Interpretation als besonders relevant ausgezeichnet wird“.<sup>25</sup>

Eine Rolle spielen dabei folgende „pragmatische Aspekte“ – sie „spezifizieren den Inhalt eines Bildes innerhalb einer bestimmten Interpretationsumgebung“.<sup>26</sup>

---

23 Ebd., 173.

24 Ebd., 174.

25 Ebd., 175.

26 Ebd., 175–176.

Kotext, Kontext und Typikalität. Beim sogenannten *Kotext* handelt es sich um das Zusammenwirken der verschiedenen Elemente *innerhalb* der Bildfläche. Der Kotext situiert also einzelne Bildelemente, indem er beispielsweise dafür sorgt, dass sich eine Umrisslinie vor einem Hintergrund abhebt, und ist *bild-immanent* – anders als der *Kontext*, der laut Sachs-Hombach „alle relevanten Aspekte der physischen Bildumgebung“<sup>27</sup> umfasst, also *außerbildlich* verortet ist. Die Einschränkung auf „physische“ Aspekte scheint mir allerdings nicht zielführend; auch soziale und emotive situative Voraussetzungen, Vorwissen und Erwartungshorizont der Betrachter\*innen, die mediale Umgebung des Bildes und Wechselwirkungen mit anderen Bildern (sowohl innerhalb dieser medialen Umgebung als auch in der Erinnerung der Rezipient\*innen) sowie die Perspektivierung durch sprachliche Äußerungen und deren Subtexte in der Rezeptionssituation gehören als wesentliche äußere Einflussfaktoren mit zum Kontext des Bildes. In diesem Sinne wäre den drei bei Sachs-Hombach genannten Faktoren eventuell der der *Intermedialität* hinzuzufügen. Ein weiterer entscheidender Faktor, der die Bedeutungszuschreibung durch die Bildbetrachter\*innen beeinflusst, ist laut Sachs-Hombach die *Typikalität* dessen, was die Betrachter\*innen zu sehen glauben: „Wichtig bei der Kategorisierung dessen, was wir im Bild sehen, ist auch, wie typisch die dargestellten Eigenschaften für eine Gegenstandsklasse sind.“<sup>28</sup> Bei dem Versuch, in dem Gesehenen eine Bedeutung zu erkennen, beziehen sich die Bildbetrachter\*innen demnach auf prototypische Vorstellungsmodelle von Gegenständen verschiedener Klassen und ordnen Bildelementen bestimmte Bedeutungen zu, wenn sie Übereinstimmungen zu den Eigenschaften eines Prototypen erkennen. Dabei können schon sehr wenige, ausschlaggebende Eigenschaften für eine Zuordnung ausreichen – sobald es sich nämlich um besonders typische, charakteristische Eigenschaften handelt. Daher, so Sachs-Hombach, „korreliert nur sehr eingeschränkt ein niedriger Detaillierungsgrad mit einem großen Interpretationsspielraum“.<sup>29</sup> Auch ein sehr einfaches Bild kann vergleichsweise präzise und spezifisch in der Bezugnahme sein, wenn es Typisches abbildet.

Bringen wir also die bis hierhin unterschiedenen Begriffe noch einmal in Beziehung zueinander:

---

27 Ebd., 175.

28 Ebd., 176.

29 Ebd.

Inhalt und Bedeutung hat ein Bild überhaupt nur deshalb, weil es Bezug auf einen bzw. mehrere Referenten nehmen kann – auf Personen, Dinge, Orte, Ereignisse. Eine solche Bezugnahme bezeichnet man in der Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie als „Nomination“. Von dieser zu unterscheiden ist die „Prädikation“, durch die etwas über die Gegenstände der Bezugnahme „behauptet“ wird – Prädikation stellt somit Inhalt und Bedeutung her. Während es als unstrittig gilt, dass sprachliche Ausdrücke Nomination und Prädikation ermöglichen, ist erklärungsbedürftig, wie Bilder dazu in der Lage sind.

### 4.1.3 Nomination: Bilder und ihre Referenten

Es ist in der Sprachphilosophie und Bildtheorie nicht unumstritten, dass Bilder überhaupt auf etwas Bezug nehmen. „Im Unterschied zur Semantik der sprachlichen Begriffe und Bezeichnungen“, so fasst Haller eine gängige Einschätzung zusammen, „besitzen visuelle Wahrnehmungen, also auch Bilder, in Bezug auf ihre Kriterien und Kategorien keine intersubjektive Referenz“; sollten sie zur Bezugnahme auf konkrete Objekte herangezogen werden, so „wären [sie] darum auf ‚objektivierende‘ Bezeichnungen und Erklärtexte notwendig angewiesen“.<sup>30</sup> Es gibt aber auch andere Ansichten dazu: Laut Schwarte beispielsweise sind Abbildungen durchaus mit sprachlichen Benennungen vergleichbar, die auf Gegenstände Bezug nehmen, da es sich beim Abbilden einer Person oder eines Gegenstands um einen Akt handelt, der eine Identität festzulegen in der Lage ist.<sup>31</sup> Die entscheidende Frage ist, welche Rolle dabei der Kontext spielt und was das Bild sozusagen „aus sich selbst heraus“ zu erbringen in der Lage ist. Medien- und Kommunikationswissenschaftler\*innen betonen üblicherweise die Bedeutung von Kontextfaktoren. Bilder sind, so erklärt z. B. Sachs-Hombach, nach Freges Terminologie „ungesättigte Funktionen (...), die durch nominatorische Bestimmungen gesättigt werden müssen, wenn ihnen ein propositionaler Gehalt zukommen soll.“<sup>32</sup> Diese „Sättigung“ kann entweder durch einen erklärenden sprachlichen Kontext oder

---

30 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder – authentisch und inszeniert“, 34.

31 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 21.

32 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 177.

„implizit durch kontextuell gebundene Schlussverfahren“ geschehen.<sup>33</sup> Gegenstandsbezugnahme erfolgt also immer in Abhängigkeit vom Kontext; sie ist damit für Sachs-Hombach ein Problem der Bildpragmatik und nicht nur der Semantik.<sup>34</sup> Meines Erachtens lassen sich diese beiden Bereiche allerdings nicht sauber trennen; das semantische Potenzial eines Bildes bestimmt und begrenzt, was pragmatisch mit diesem Bild erreicht werden bzw. wie es eingesetzt werden kann. Das Bild selbst in seiner spezifischen Gestalt trägt Entscheidendes dazu bei, wie es in seinem Kontext rezipiert werden kann. Nicht allein der Kontext zeichnet für die Bildbezugnahme verantwortlich; ausschlaggebend ist auch das Bild selbst.

Es wird hier im Wesentlichen darum gehen, ob und wie Bilder auf konkrete, materielle, also körperliche, nicht-abstrakte Gegenstände Bezug nehmen können. Im Fokus unseres Interesses stehen schließlich Fotografien, die Gewalt darstellen – also Bilder, die Objekte *gegenständlich* darstellen, bei denen es sich um *Menschen und Dinge*, möglicherweise auch Tiere, Pflanzen etc. handeln kann. Wir befassen uns nicht mit abstrahierenden oder gänzlich abstrakten Kunstwerken, deren Bezugsobjekte ganz anderer Art sein können und bei denen auf ganz andere Weise in Frage gestellt werden kann, ob und inwiefern sie überhaupt als beziehnend aufzufassen sind. Es wird zunächst auch noch nicht thematisiert werden, ob gegenständlich-darstellende Bilder wie Fotografien auf Begriffe Bezug nehmen können, die nicht konkrete raumzeitliche Entitäten, sondern Abstrakta wie Gefühle, Stimmungen, Werte etc. fassen. Auf diese sehr interessante Frage können wir erst zu einem späteren Zeitpunkt eingehen.

Die Bezugnahme auf konkrete, materielle, singuläre raumzeitliche Gegenstände – wie eine bestimmte Person, ein bestimmtes Ding – kann einem Bild offensichtlich nur gelingen, wenn in ihm Einzelgegenstände erkennbar sind, die sich in der Wahrnehmung der Betrachter\*innen aus dem Bildganzen herauslösen, sich von ihrem Hintergrund abheben und von anderen, eventuell ebenfalls innerhalb der Bildfläche sichtbaren Gegenständen unterscheidbar sind. Ein Bild, das auf konkrete Objekte Bezug nimmt, muss also aus voneinander möglichst klar abgrenzbaren *Bildelementen* bestehen.<sup>35</sup>

---

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Hier könnte man versucht sein einzuwenden: Könnte es nicht auch Bilder geben, die nur aus nur einem einzelnen Element geben? Dies ist jedoch nur im Sonderfall eines monochromen Bilds gegeben. Es gibt sonst

So naheliegend diese Feststellung scheinen mag, so schwierig ist aber zu erklären, wie solche bildlichen Einzelemente zustande kommen. Bilder – auch darstellende, „gegenständliche“ Bilder wie gewöhnliche Fotografien – sind nicht auf dieselbe Weise in Einzelteile aufteilbar, wie man einen Satz in seine Bestandteile zerlegen kann. Aus einem Satz kann man einzelne Wörter isolieren, wobei diese dabei (in der Regel) ihre Grundbedeutung auch ohne den Rest des Satzes (größtenteils) unverändert beibehalten. Dem Satz „Dieser Soldat hält ein bedrohliches Gewehr“ kann man das Wort „Gewehr“ entnehmen, und es bezeichnet auch alleine und ohne den Kontext des Satzes eine Feuerwaffe mit langem Lauf. Lediglich die zusätzliche Information, dass das Gewehr „bedrohlich“ aussieht, geht ohne den Kontext des Satzes verloren. Betrachten wir nun aber statt dieses Satzes über einen Soldaten mit Gewehr ein Bild, auf dem ein Soldat mit Gewehr zu sehen ist – beispielsweise eine Aufnahme Aris Messinis’ aus Syrien, die im Hintergrund ein am Kopf verletztes Kind zeigt und im Vordergrund den Körper eines uniformierten Mannes mit Gewehr über dem Arm, der von den Bildrändern so abgeschnitten ist, dass man weder sein Gesicht noch seine Beine sieht.<sup>36</sup> (Mit dieser Fotografie werden wir uns später in anderem Zusammenhang nochmals befassen.) Schütte man nun aus einem Bild wie diesem den Teil heraus, der das Gewehr darstellt, wäre nicht mehr unbedingt gewährleistet, dass der ausgeschnittene Gegenstand ohne den Zusammenhang der Darstellung noch als Gewehr erkannt würde – je nach Qualität der Aufnahme, Schärfe der Umriss, Deutlichkeit der Details wäre er möglicherweise schwierig zu identifizieren. Erschwert wird die Identifikation zudem dadurch, dass der Umriss des gewehrbezeichnenden Bildausschnitts keine vollständig gewehrförmige Silhouette ergibt, da das Gewehr auf dem Bild teilweise vom Arm des Soldaten überschritten ist. Innerhalb des Bildes tragen aber die Uniform des Soldaten und die Pose, mit der der Gegenstand gehalten wird, dazu bei, dass dieser dennoch als Gewehr erkennbar ist. Wenn es sich um

---

immer mindestens zwei Teile: einen Hintergrund und ein sich davon abhebendes Element. Beim monochromen Bild ist der Referent nur eine Farbe, bzw. eine Farbfläche, oder das Bild selbst – oder es gibt möglicherweise gar keinen Referenten. Auch die einfachsten Bilder, die nur einen einzelnen Gegenstand oder eine einzelne abstrakte Form darstellen, bestehen aus vielen Einzelteilen: Ein Gesicht aus einem Kreis, Punkten für die Augen, Linien für den Mund; ein Strichmännchen aus Strichen, die Arme, Beine, Körper darstellen, und einem Kreis für den Kopf... usw.

<sup>36</sup> Das Bild trägt keinen Titel und wurde unter anderem hier veröffentlicht: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/mar/11/syria-prosecute-perpetrators-killings-documented> (Seite zuletzt aufgerufen am 28.11.2020).

eine unscharfe Aufnahme handelte, könnte es zudem sogar sehr schwierig werden, beim Ausschneiden überhaupt erst zu entscheiden, was noch zur Gestalt des Bildgegenstandes „Gewehr“ gehört und was nicht; Trennlinien zwischen Bildelementen sind nicht annähernd so leicht zu ziehen wie Abgrenzungen zwischen Wörtern im Satz.

Zudem ergibt das Zerlegen des Satzes nach obigem Beispiel einzelne Wörter („Mann“, „Gewehr“), die jeweils eine vergleichsweise einfache, elementare Bedeutung haben und keinen komplexen Satz mehr darstellen. „Jede bedeutungserhaltende Teilung eines Bildes“, so stellt Sachs-Hombach aber richtig fest, ergibt dagegen „erneut ein vollständiges Bild“<sup>37</sup> – mit einem ebenso unendlich großen Spektrum möglicher Bildbedeutungen. Mit Goodman<sup>38</sup> ist also festzustellen: Bilder sind dichte Zeichen, d. h. sie setzen sich nicht aus diskreten Elementen zusammen wie ein Satz sich aus Wörtern und ein Wort aus Buchstaben bzw. Lauten zusammensetzt; und wenn man ein dichtes Zeichen aufteilt, entstehen daraus wieder dichte, nicht diskrete Zeichen. Einzelne Bild„marken“ (im Wortlaut Goodmans<sup>39</sup>) beziehungsweise „Bildvorkommnisse“<sup>40</sup> funktionieren nicht wie einzelne Wörter und Bilder nicht wie Aussagesätze.

Ist daraus aber zu folgern, dass ein Bild grundsätzlich keine identifizierbaren Einzelelemente enthält? Wäre dem so, wäre es tatsächlich logisch unmöglich, mit Bildern Aussagen über einzelne Personen oder Gegenstände zu machen. Dies widerspricht aber unserer Alltagserfahrung: Wir sehen ja in dem Bild durchaus verschiedene Gegenstände (einen Mann, ein Gewehr, ein Kind im Hintergrund...) und können eben auch den Wahrheitsgehalt von Behauptungen über diese Gegenstände anhand des Gesehenen überprüfen: Hält der Mann das Gewehr in der Hand? Trägt er eine Uniform? Steht er vor einer Wand? Wie also kommt es, dass Rezipient\*innen in einem Bild oft genug Unterscheidungen zwischen Einzelgegenständen so präzise treffen kann?

Die Antwort ergibt sich möglicherweise aus Sachs-Hombachs Beobachtung, dass wir in unserem alltäglichen Umgang mit Bildern „ungenauer [verfahren],

---

37 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 167.

38 Siehe Goodman, *Sprachen der Kunst*, 133: „Ein Schema ist syntaktisch dicht, wenn es unendlich viele Charaktere bereitstellt, die so geordnet sind, dass es zwischen jeweils zweien immer ein Drittes gibt.“ Eine ausführliche Erklärung, warum Bilder dichte und nicht diskrete Zeichen sind, findet sich u. a. ebd., 210 f.

39 Der Begriff der „Marke“ wird bei Goodman in *Sprachen der Kunst* auf S. 128 eingeführt; „Marken“ sind visuelle oder auditive Elemente bzw. Inskriptionen, die zu Klassen zusammengefasst werden können, die als „Charaktere“ bezeichnet werden, aus denen ein Symbolschema insgesamt aufgebaut ist.

40 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 105.

als es die Bestimmung der Dichte nahe legt“.<sup>41</sup> Offenbar können wir ein Bild zugleich als dichtes Zeichen und als Summe diskreter Einzelzeichen rezipieren: Der Schwerpunkt in unserer Wahrnehmung variiert je nachdem, ob wir das Bild mit ästhetischem Interesse betrachten oder ob wir es ganz pragmatisch als Darstellung eines Sachverhaltes interpretieren. Im ersten Fall begreifen wir es eher als organisches, unteilbares Gebilde mit unendlich offenem Bedeutungsspektrum; im zweiten Fall sehen wir in ihm eine Reihe unterscheidbarer Gegenstände dargestellt, die sichtbar in bestimmten räumlichen Beziehungen zueinander stehen und über die und deren sichtbare Eigenschaften wir deshalb Aussagen treffen können.

Wesentlich hängt diese Flexibilität von Bildern, die es ihnen ermöglicht, sowohl als sprachähnliches Zeichen als auch als rein visuell-ästhetisches Phänomen verstanden zu werden, mit dem zusammen, was Sachs-Hombach als prinzipielle „Verklammerung von Zeichen- und Wahrnehmungsaspekt“<sup>42</sup> im Medium Bild beschreibt.

Diese führt zu einem Ineinander – nicht einem Neben- oder Nacheinander, sondern einer organischen Verbindung – zweier Rezeptionsvorgänge bei der Betrachtung von Bildern: einem auf Zeichenentschlüsselung fokussierten „Bildlesen“ und einem sinnlichen, auf die reine Erscheinungsform und die ästhetischen Qualitäten bezogenen Wahrnehmen. Das „Zeichen-Lesen“ findet dabei in Abhängigkeit von der sinnlichen Wahrnehmung statt, da „wir elementare Bildeinheiten immer nur relativ zu wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeit erhalten“.<sup>43</sup> Sachs-Hombach verweist darauf, dass sich insbesondere die Gestaltpsychologie damit befasst hat, wie die Betrachter\*innen eines Bildes aus der wahrgenommenen Farbflächenmasse Formen isolieren, also Gestalten oder eben – in der Terminologie Sachs-Hombachs – unterscheidbare „Bildeinheiten“ darin erkennen.<sup>44</sup>

---

41 Ebd., 107. Sachs-Hombachs Kritik an der Vorstellung, dass Bilder nur dichte Zeichen enthielten, ist nicht als Positionierung gegen Goodman zu verstehen. Zu Recht weist er darauf hin, dass auch laut Goodman die Zuordnung eines Zeichens zu einem bestimmten Symbolschema durch die Benutzer\*innen und nicht etwa die Gestalt oder Beschaffenheit des Zeichens ausschlaggebend dafür ist, ob dieses als dichtes oder diskretes Zeichen fungiert. Ob etwas ein Bild oder ein sprachliches Zeichen sei, sei deshalb eine Frage des Symbolsystems, in dessen Kontext es verwendet werde bzw. dem es die Rezipient\*innen zuordnen, und nicht des Gegenstandes selber (ebd., 106–107).

42 Ebd., 87.

43 Ebd., 87.

44 Zur Perspektive der Gestaltpsychologie auf die visuelle Wahrnehmung siehe Metzger, *Gesetze des Sehens*, oder Metzger, *Gestalt-Psychologie*, 183–190; eine Zusammenfassung neuerer Forschungsergebnisse zur Bedeu-

„Elementare Bildeinheiten“ sind also nicht ontisch im Bild enthalten, sondern ein wahrnehmungspsychologisches Phänomen. Sie werden von den Betrachter\*innen aber nicht willkürlich oder zufällig ausgewählt; ihre „Bestimmung (...) ist (...) von wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeiten abhängig“<sup>45</sup> und diese wiederum steuern die Wahrnehmung dessen, *was das Bild an sensorischer Information liefert*. Die Betrachter\*innen durchlaufen im Prozess der Identifikation verschiedener Bildelemente einen hermeneutischen Zirkel, denn die Aufteilung des Bildes in individuelle Einheiten erfolgt auf Grundlage einer semantischen Analyse, die ebendiese Aufteilung bereits voraussetzt: Dass etwas ein eigenständiger Teil des Bildes ist, erkennen wir erst, wenn wir es als Abbildung eines Einzelgegenstandes erkannt haben; dass es die Abbildung eines Einzelgegenstandes ist, kann erst gesehen werden, wenn seine Gestalt vom Ganzen des Bildes separiert und – sozusagen auf Verdacht hin – als potenzielles Einzelelement betrachtet wird.<sup>46</sup>

Es ist also eine hochkomplexe Verstehensleistung der Rezipient\*innen, die es ermöglicht, das Bildganze in Einzelteile aufzuschlüsseln. Da somit nachvollziehbar ist, dass es so etwas wie einzelne Bildgegenstände *in der Wahrnehmung der Betrachter\*innen* tatsächlich gibt, kann Sachs-Hombach nun auch erklären, wie beispielsweise Roland Barthes in seiner Analyse einer Werbeanzeige in *Die Rhetorik des Bildes* einzelne Bildelemente vom Bildganzen abgrenzen und ihnen jeweils eine eigene rhetorische Funktion zuweisen kann. Die separierten Einheiten sind „im Wesentlichen gegenständlich ausgerichtet, also durch die Darstellung der konkreten Objekte vorgegeben“.<sup>47</sup>

Eine solche Bildanalyse wäre ohne die Fähigkeit, den Rezeptionsmodus von der Wahrnehmung eines dichten Zeichens auf das Entschlüsseln eines Systems

---

tung höherer kognitiver Prozesse in der Bildwahrnehmung findet sich bei Stöckl, *Die Sprache im Bild*, 58–63.

45 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 119.

46 Dazu Sachs-Hombach: „Zudem erfolgt eine Auszeichnung der syntaktischen Einheiten immer relativ zu den semantischen Kategorien, die wir auf die syntaktischen Strukturen übertragen. Dies hat die Gestaltpsychologie insbesondere für das Verhältnis von Figur und Hintergrund überzeugend belegt“ (ebd., 116–117); und: „Es ist eine elementarere Interpretation des Gesamtbildes (das heißt die Zuweisung seines Bildinhalts) also immer schon vorausgesetzt, bevor die Ambiguität der einzelnen Bildelemente aufgelöst werden kann. Aus diesem Grunde ist die Semantik einer Bildsyntax vorgelagert“ (ebd., 121). Weiter heißt es: „Rein syntaktisch charakterisierte Bildbereiche und ikonische Bildbereiche sind weder identisch noch aufeinander reduzierbar. Die (semantisch interpretierten) ikonischen Bildbereiche ergeben sich in der Regel erst aufgrund von Vorgaben, die wesentlich durch die wahrnehmungspsychologischen Grundlagen bestimmt werden“ (ebd., 122).

47 Ebd., 114.

teilweise diskreter Einzeleichen, die syntaktisch zueinander in Beziehung treten, umzustellen, gar nicht möglich.

Die einzelnen Elemente, die Betrachter\*innen im Bild unterscheiden können, fallen nach Sachs-Hombach in zwei Kategorien: ikonische und sub-ikonische Einheiten. Ikonisch selbstständig sind „Einheiten, die für sich vollständige Bilder liefern“ würden, wenn man sie aus dem Bildganzen löste. Als sub-ikonische Einheiten gelten diejenigen, „die ihre Bedeutung erst im Kontext erhalten“.<sup>48</sup>

Es wurde also gezeigt, dass wir als geübte Betrachter\*innen durchaus Bildelemente unterscheiden können. Darauf aufbauend kann in einem nächsten Schritt erläutert werden, wie es Bildern gelingt, mit diesen Elementen auf konkrete raumzeitliche Gegenstände zu verweisen und auf welche Art von Referenten so bildlich Bezug genommen werden kann.

Ein sprachlicher Ausdruck kann auf einen Begriff oder einen Gegenstand Bezug nehmen. Unter „Nomination“ versteht man die Bezugnahme auf Einzelgegenstände und nicht auf Begriffe, die Eigenschaften implizieren bzw. Gegenstände in Klassen zusammenfassen. Es wäre also zu fragen, ob Bilder, so sie überhaupt auf etwas Bezug nehmen, auf konkrete Einzeldinge oder auf abstrakte Begriffe Bezug nehmen. Warum das hinsichtlich der bildlichen Darstellung von Gewalt von Bedeutung ist, wird an späterer Stelle deutlich werden. Sachs-Hombach vertritt die These, dass Bilder in bestimmten Kontexten durchaus Begriffe veranschaulichen können. Eine Variation eines Bildes kann dann als neue „Gegebenheitsweise“ desselben Begriffs aufgefasst werden.<sup>49</sup>

Unter den Gegenständen, auf die in argumentativen Gesamtzusammenhängen bildlich Bezug genommen wird, nehmen Personen eine hervorgehobene Stellung ein. Die soziale Praxis liefert zahlreiche Beispiele dafür, dass Fotografien eingesetzt werden können, um Personen zu identifizieren. Gern zitierte Verwendungszusammenhänge sind hier die Nutzung von Passfotos in Ausweisdokumenten und das Phänomen des Fahndungsfotos. Derartige Nutzungsmöglichkeiten zeigen, so Sachs-Hombach, dass Bilder sich „durchaus erfolgreich

---

48 Ebd., 118–119.

49 Ebd., 171. Sofern Bilder allerdings überhaupt Begriffe visualisieren, muss festgehalten werden, dass sie niemals mit dem jeweiligen Begriff deckungsgleich zusammenfallen, denn „ein Bild [ist] selbstverständlich immer auch anderes und immer auch mehr als ein Begriff. Außerdem gibt es keine eindeutigen Entsprechungen zwischen Bildern und Begriffen, denn die visuellen Merkmale mögen wichtige Aspekte liefern, sie sind aber keineswegs unverzichtbar zur Bestimmung von Begriffen, so dass auch die Umkehrung gilt, dass ein Begriff immer mehr und anderes ist als ein Bild“ (ebd., 185).

nominatorisch einsetzen [lassen]“.<sup>50</sup> Dies gelinge, weil „die Charakterisierung der Funktion des Bildinhalts so präzise [ist], dass sie faktisch zur Identifizierung eines Gegenstandes ausreicht“.<sup>51</sup> Das Beispiel der Fotografie *Falling Soldier* von Robert Capa zeigt aber auf, welche Grenzen dem gesetzt sind: Die Aufnahme zeigt die Gesichtszüge des sterbenden Soldaten nicht genau, weshalb bis heute über die Identität des Abgebildeten gestritten werden kann. Undeutliche oder unscharfe Bilder nehmen nicht treffsicher Bezug auf eine bestimmte Person. Hinzu kommt, dass große äußerliche Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Personen bestehen können, so dass unklar ist, welcher von zwei oder mehreren sich sehr ähnlich sehenden Menschen auf einem Bild zu sehen ist.

Umstritten ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt auch, ob die Identifikation von Personen mittels solcher Fotos analog zur Bezugnahme durch *Eigennamen* oder zur Bezugnahme durch *Kennzeichnungen*, also durch identifizierende Formulierungen wie „die gegenwärtige Bundeskanzlerin“, zu verstehen ist – oder ob sie möglicherweise grundsätzlich ganz anderer Natur ist als die sprachliche Bezugnahme.

Sachs-Hombach vertritt in dieser Auseinandersetzung die Position, dass, „[s]ofern Bilder in speziellen Fällen eine primär nominatorische Funktion übernehmen, (...) diese über die Charakterisierung individueller Eigenschaften im Sinne von Kennzeichnungen realisiert [wird]“.<sup>52</sup> Martin Seel, ein Philosoph, der sich schwerpunktmäßig mit Ästhetik befasst, führt hingegen Argumente dafür ins Feld, die bezugnehmende Funktion von Bildern in Analogie zur Funktion von Eigennamen zu betrachten.<sup>53</sup> Manfred Harth hingegen kommt zu dem Schluss, dass Bilder gar nicht analog zu sprachlichen Ausdrücken, sondern auf eine andere, bildspezifische Weise auf Gegenstände – und damit auch auf Personen – Bezug nehmen.<sup>54</sup>

---

50 Ebd., 179.

51 Ebd.

52 Ebd., 181.

53 Seel, „Fotografien sind wie Namen“.

54 „Meine These ist: die sprachphilosophische Begrifflichkeit lässt sich nicht auf Bilder übertragen. Es gibt keine Bild-Bezugnahme nach dem Modell sprachlicher Bezeichnung bzw. Ausdrucks-Bezugnahme. Bestenfalls gibt es eine Art der Bild-Bezugnahme sui generis, d. h. eine, die zu Ausdrucks-Bezugnahme kein Analogon bildet“ (Harth, „Bezugnahme bei Bildern“, 42). Auch dies schränkt er noch weiter ein: „Aber selbst bei dieser Art der Bild-Bezugnahme nimmt der Kommunikationskontext eine entscheidende Funktion ein. Daher sollte eine philosophische Bildtheorie sich verstärkt auf die Verwendung von Bildern in der Kommunikation konzentrieren“ (ebd.).

Die kritischste der drei eben genannten Position, also Manfred Harths Ansatz, soll hier ausführlich dargestellt werden. Harth unterscheidet, wie es in der Sprachphilosophie üblich ist, drei Kategorien von bezugnehmenden Ausdrücken: Namen, Kennzeichnungen und indexikalische sowie anaphorische Ausdrücke.<sup>55</sup> Kennzeichnungen haben mit Namen gemeinsam, dass sie auf eine bestimmte einzelne Person Bezug nehmen und diese identifizieren; sie tun dies aber auf andere Weise als Namen, beispielsweise indem sie eine Funktion oder Eigenschaft benennen, die nur der gemeinten Person zukommt, was in einer Formulierung der Form „der / die / das X“ zum Ausdruck kommt: Wenn ich über „die gegenwärtige Bundeskanzlerin“ spreche, bringe ich durch den bestimmten Artikel im Singular zum Ausdruck, dass es *genau eine Person* gibt, die gegenwärtig Bundeskanzlerin ist, und ich auf genau diese Person Bezug nehme. Als „indexikalische“ (oder „deiktische“) Ausdrücke bezeichnen Linguistik und Sprachphilosophie Ausdrücke, mit denen eine Sprecher\*in sozusagen „zeigend“ aus ihrer Perspektive auf etwas hinweist, z. B. „ich“, „du“, „der da“; wer gemeint ist, wird nur klar, wenn man berücksichtigt, aus wessen Perspektive bzw. von dem die Äußerung gemacht wurde (wer also das sprechende „Ich“ ist, wer das diesem gegenüberstehende „Du“ usw.). In die Kategorie der anaphorischen Ausdrücke fallen hingegen alle Pronomina, die nicht indexikalisch/deiktisch sind; insbesondere Reflexivpronomina wie „jene“ oder „welcher“.

Bei keiner dieser vier sprachlichen Ausdrucksarten sieht Harth hinreichende Übereinstimmungen zur Funktionsweise der bildlichen Bezugnahme.

Ausschlaggebend bei der Bezugnahme auf einen konkreten raumzeitlichen Gegenstand ist die *Singularität* dieser Aussage: Wie kann es sein, dass ein Ausdruck auf *genau einen* Gegenstand Bezug nimmt? Die Nutzung von Eigennamen in der sprachlichen Kommunikation scheint diese Singularität per definitionem zu garantieren:

„Es gehört zu unserem Begriff des Namens, dass ein Name (bei einer bestimmten Äußerungsgelegenheit) eine Bezeichnung für eine einzige Sache ist. Ein Name nimmt also dem Begriff nach, eingebunden in einen Satz, auf genau einen Gegenstand Bezug (...).“<sup>56</sup>

---

55 Ebd., 46.

56 Ebd.

Grund dafür, dass wir Menschen, Orten und so weiter Namen geben, ist unser Bedarf nach einer möglichst kurzen und zuverlässigen, also mit geringem Aufwand zu verwendenden und dabei dennoch genauen Bezeichnung für ein Objekt.<sup>57</sup> Es scheint also das Kriterium der Ökonomie ausschlaggebend. Ein Name wird durch einen – nicht immer explizit ablaufenden – „Taufakt“<sup>58</sup> vergeben. Es handelt sich also um eine durch Konvention festgelegte Bezugnahme: Man einigt sich darauf, einen bestimmten Menschen von nun an „Robert“ zu nennen, eine Stadt „Hamburg“ oder ein Schiff „Esmeralda“ (konventionelle Festlegung). Oder anders gesagt: Jemand, der dazu per Konvention ermächtigt ist, legt fest, dass eine Person, ein Ort oder Gegenstand künftig Soundso zu nennen ist (es erfolgt eine Festlegung durch die Taufabsicht eines Einzelnen, also eine intentionale Festlegung). Hierin liegt Harths Ablehnung der Eigennamen-Analogie für die Bildbezugnahme begründet, „[d]enn Bilder nehmen als Bilder durch das, was sie darstellen, Bezug. Der Darstellungsgehalt muss eine tragende Rolle für den Bezug eines Bildes einnehmen“.<sup>59</sup> Eine rein intentionale, also durch die Darstellungsabsicht der Bildproduzent\*in begründete, oder konventionelle Festlegung kann deshalb seiner Ansicht nach nicht ausreichen, um eine *Bildbezugnahme* zu ermöglichen. Erst, wenn das Bild in seiner Erscheinung in relevanten Aspekten demjenigen *ähnlich* ist, den es darstellen soll, nimmt es „*als Bild*, das heißt in einer für Bilder spezifischen Weise, auf das Modell Bezug“.<sup>60</sup> Harth schließt damit aus, dass

---

57 Ebd.

58 Ebd.

59 Ebd., 48.

60 Ebd. Harths Beispiel hierfür ist die Porträtmalerei: „Der Kontakt mit dem Modell und die Absichten und Bemühungen des Malers (und der Betrachter) reichen im Allgemeinen nicht aus, um zu garantieren, dass das Bild als Bild, das heißt in einer für Bilder spezifischen Weise, auf das Modell Bezug nimmt. (...) Falls der Maler beispielsweise unfähig war, das Modell hinreichend gut erkennbar darzustellen, würden wir nicht sagen, dass das Bild in seiner Funktion abzubilden auf das Modell Bezug nimmt“ (ebd.). Einerseits scheint das einleuchtend; andererseits verfährt die Argumentation in gewisser Weise zirkulär: Das schlecht gelungene Bild nimmt eben nur dann nicht auf das Modell Bezug, wenn vorausgesetzt wird, dass die Intention der Urheber\*in als für Bezugnahme nicht allein ausschlaggebend sein kann. Zudem trifft das sicher nicht in jeder Situation zu, in der jemand ein Bild von etwas anfertigt: Wenn beispielsweise ein kleines Kind seine Eltern malt, würden wir dann wirklich sagen, dass das Bild die Eltern nicht wirklich darstellt, weil das Kind noch zu ungeschickt ist, den Strichmännchen individuelle Züge zu geben? Und schließlich scheint Harth hier vorauszusetzen, dass Bezugnahme erfolgreich sein, also verstanden werden muss, um wirklich als Bezugnahme zu gelten. Das jedoch scheint mir nicht überzeugend, weil dies im Bereich sprachlicher Ausdrücke wiederum bedeuten würde, dass auch das Wort „Mama“ die Mutter nur bezeichnet, wenn allen im Moment der Äußerung Anwesenden die Bedeutung des Wortes klar ist und sie nicht z. B. eine andere Sprache sprechen, in der statt „Mama“ z. B. „Anne“ gesagt wird (wie im Türkischen).

ein Bild ohne Ähnlichkeitsrelation „per Stipulation“<sup>61</sup> auf etwas Bezug nehmen kann. Für den Spezialfall der fotografischen Repräsentation scheint mir dies überzeugend. Allerdings lässt eine derartige Festlegung das Phänomen kodifiziert-symbolischer Bildbezugnahme außer Acht, das beispielsweise ein zentrales Funktionsprinzip der christlichen Ikonographie darstellt. So kann ein Bild, das einem Lamm ähnlichsieht, dennoch Bezug nicht auf ein Lamm, sondern auf Jesus Christus nehmen. Unklar scheint mir, weshalb hier vorausgesetzt wird, dass sprachliche Zeichen konventional festgelegt sein dürfen, bildliche aber nicht.

Bei Fotografien von Personen spielt auch die kausale Verbindung zwischen Bild und Referent eventuell eine Rolle hinsichtlich der nominatorischen Funktion.<sup>62</sup> Zwar kann eine Fotografie durch einen ganz anderen Gegenstand verursacht worden sein als durch den vermeintlich Dargestellten; beispielsweise wenn eine Fotografie Marilyn Monroe zu zeigen scheint, in Wirklichkeit aber eine andere Person fotografiert wurde, die Monroe nur sehr ähnlich sieht – oder vielleicht gar keine wirkliche Person, sondern eine sehr realistisch wirkende Wachspuppe aus Madame Tussauds Figurenkabinett. Dennoch ist auch in einem solchen Fall ausschlaggebend, dass das Bild unter der Bedingung der Anwesenheit von etwas zustande kam, das dem vermeintlichen Referenten ähnelt, und dass das Bild eine Art Spur dieser Anwesenheit ist. Es ist also kein Resultat konventioneller Festlegungen, wenn die Betrachter\*in auf dem Bild die Person Marilyn Monroe zu erkennen glaubt, sondern das Resultat einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen vermeintlichem und tatsächlichem Referenten einerseits und einer kausalen Verbindung zwischen Ersterem und dem entstandenen Bild andererseits.

Aufgrund dieser speziellen Beziehung lehnt es neben Harth auch beispielsweise Sachs-Hombach ab, bei fotografischen Bildern eine Analogie zur Bezugnahme durch Eigennamen zu sehen: Werde in einem Bild auf eine Person nicht durch kausal notwendig bzw. indexikalisch verursachte Ähnlichkeit Bezug genommen, sondern durch eine „bloße Festlegung“, also durch Konvention, sei es „nicht mehr klar, inwiefern das Bild überhaupt als Bild verwendet wird (...) In diesem Fall würden wir das Bild (...) nicht mehr als Bild, sondern als abstraktes Symbol verwenden.“<sup>63</sup> Referenz durch Bilder bedeute

---

61 Harth, „Bezugnahme bei Bildern“, 48.

62 Dazu Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 169.

63 Ebd.

stattdessen, „dass die Beziehung zwischen singulärem Terminus und Referent über den jeweiligen Bildinhalt zustande kommt“.<sup>64</sup> Dem ist prinzipiell zuzustimmen, ich möchte diese Feststellung jedoch insofern einschränken bzw. ergänzen, als es mir wichtig scheint, auch zu berücksichtigen, dass Bildbezugnahme in der Praxis oft durch eine Kombination aus Referenz durch Ähnlichkeit und Referenz durch Konvention zustande kommt. Hängt in einer staatlichen Behörde das Porträt des Staatsoberhauptes an der Wand, so nimmt das Bild auf die dargestellte Person nicht nur Bezug, weil die Gesichtszüge der abgebildeten Person denen der realen Person ähneln, sondern auch, weil die Betrachter\*innen wissen, dass in dieser Verwendungssituation nur das wirkliche Staatsoberhaupt gemeint sein kann, und nicht etwa eine Person, die diesem zufällig sehr ähnlich sieht, denn es würde schlicht überhaupt keinen Sinn ergeben, in diesem offiziell-repräsentativen Kontext auf einen Doppelgänger und nicht auf die Person, der die Behörde untersteht, verweisen zu wollen. Dies ist umso mehr der Fall, wenn es in dem betreffenden Land bekannter Weise üblich ist, dass in Behörden ein Herrscherporträt hängt. Einen ähnlich bedeutenden Einfluss haben Konventionen für die Bezugnahme in der religiösen Ikonographie: Der Bildinhalt bzw. dessen Ähnlichkeit zu realen Objekten identifiziert eine typische Christusfigur erst einmal nur als bärtigen, eher jungen Mann mit langen Haaren. Konventionen regeln, dass Attribute wie der Kreuzstab des Auferstandenen, Merkmale wie die Wundmale an den Händen oder spezifisch festgelegte Gesten wie der Segensgestus mit den beiden erhobenen Fingern die Bezugnahme auf Jesus Christus festlegen.

Daraus, dass der Bildinhalt so eine unbestreitbar zentrale Bedeutung für bildliche Bezugnahme hat, schließt Sachs-Hombach, dass Bilder nicht wie Eigennamen funktionieren, sondern Kennzeichnungen ähneln. Im Unterschied zu Eigennamen sind Kennzeichnungen grammatisch komplex. Sie bestehen, wie bereits erklärt wurde, aus dem bestimmten Artikel und einer sogenannten Kennzeichnungsbedingung, also einer Beschreibung oder anderweitigen Charakterisierung des gekennzeichneten Gegenstands – und diese Beschreibung oder Charakterisierung könnte prinzipiell durch den Bildinhalt geleistet werden.

Ein großes Problem bei Kennzeichnungen ist, dass sie ausreichend spezifisch sein müssen, um Mehrdeutigkeit zu vermeiden. Dies gilt nicht nur für die

---

64 Ebd.

Kennzeichnungsleistung von Bildern, denen ja gerne notorische Mehrdeutigkeit unterstellt wird, sondern auch für sprachliche Kennzeichnungen. Wir können dies verdeutlichen, indem wir auf das weiter oben bereits bemühte Beispiel von Robert Capas Fotografie *Falling Soldier* und den möglicherweise darauf zu sehenden Federico Borrell García zurückkommen. Dem Bild kann vorgeworfen werden, dass es Borrell García nicht zweifelsfrei identifiziert, weil man nicht genug Details sieht, um sagen zu können, wer abgebildet ist. Um aber auf die hier dargestellte Person mit Hilfe einer sprachlichen Kennzeichnung Bezug zu nehmen, reicht es auch nicht aus, „der gefallene spanische anarchistische Widerstandskämpfer“ zu sagen – schließlich hat es mehrere gefallene spanische republikanische Widerstandskämpfer gegeben. Es ist also oftmals eine sehr ausführliche Ergänzung nötig, um das wirklich gemeinte Objekt aus der großen Menge der möglichen Bezugsobjekte „herauszugreifen“<sup>65</sup> – in unserem Beispiel wäre es präziser, zu sagen: „der spanische republikanische Widerstandskämpfer, der am 5.9.1936 bei Cerro Muriano gefallen ist und von dem behauptet wird, dass sein Tod in der Fotografie *Falling Soldier* von Robert Capa festgehalten wurde“. Erst mit einer so aufwändigen Beschreibung wäre hinreichend klar definiert, wer gemeint ist. Eine sprachliche Kennzeichnung identifiziert also eine Person nicht zwangsläufig eindeutiger als ein Bild; sprachliche Kennzeichnungen müssen genau wie Bilder eine ausreichende Menge an Detailinformationen liefern, sonst sind sie sozusagen „unscharf“.

Bildbezugnahme anhand des Modells sprachlicher Kennzeichnungen zu erklären, ist laut Harth dennoch nicht bedeutend sinnvoller, als eine Analogie zur Bezugnahme durch Eigennamen zu behaupten. Zwar ist der Gedanke, bildliche Bezugnahme als eine Art nichtsprachliche Kennzeichnung aufzufassen, naheliegend, da es sich bei der Bildbezugnahme ebenso wie bei kennzeichnenden Ausdrücken im Bereich der Sprache um eine Form der vermittelten Bezugnahme handelt, die ihren Gegenstand über die Angabe der ihn auszeichnenden Eigenschaften charakterisiert. Da „der Bezug hierbei über einen deskriptiven und identifizierenden Gehalt festgelegt wird“, so Harth,

„wäre dem Darstellungsgehalt eines Bildes, den man dann als Analogon zum deskriptiven Gehalt von Kennzeichnungen sieht, die entscheidende

---

65 Harth, „Bezugnahme bei Bildern“, 44.

Rolle zugewiesen. Bilder nehmen (...) vermittelt über das, was in ihnen dargestellt ist, auf einen bestimmten Gegenstand Bezug (...).“<sup>66</sup>

In anderen Worten: Eine sprachliche Kennzeichnung nimmt auf einen Gegenstand Bezug, indem sie ihn beschreibt; ein Bild nimmt auf einen Gegenstand Bezug, indem es zeigt, wie er aussieht. Hier besteht augenscheinlich eine Parallele. Bildbezugnahme in Analogie zur sprachlichen Kennzeichnung zu beschreiben bedeutet, den Darstellungsgehalt des Bildes berücksichtigen zu können, der vernachlässigt wird, wenn stattdessen Bezugnahme durch Namen als Modell zugrunde gelegt wird.

Diese an sich einsichtige Analogie weist aber trotzdem Unstimmigkeiten auf, die Harth thematisiert. Während die Kennzeichnung „*der* französische Kaiser Napoleon“ explizit auf eine einzige Person Bezug nimmt – die Formulierung impliziert, wie weiter oben schon erläutert, durch Verwendung des bestimmten Artikels „*der*“, dass (zumindest zum Zeitpunkt der Äußerung) nur *ein* französischer Kaiser existiert –, behauptet ein Gemälde, das Napoleon porträtiert, nicht, dass es nicht mehrere Personen geben kann, die so aussehen wie der Abgebildete. Sofern das Bild selbst – und nicht seine Verwender\*innen – auf etwas Bezug nehmen kann, bleibt also unklar, wer genau gemeint ist. Klar ist nur, wie der Gemeinte aussieht. Die Unmöglichkeit, auszuschließen, dass eigentlich auf jemanden Bezug genommen wird, der nur genauso aussieht wie die vermeintlich abgebildete Person, bezeichnet Harth als das „Doppelgängerproblem“;<sup>67</sup> weiter oben wurde sie bereits anhand des Beispiels der Fotografie einer Doppelgängerin oder Wachspuppe von Marilyn Monroe erläutert. Äußere Kontexte und eventuell zusätzliche sprachliche Informationen müssen hier leisten, was das Bild nicht aus sich selbst heraus erbringen kann: festlegen, dass tatsächlich die Person X gemeint ist und nicht eine Person Y oder eine Puppe, die X sehr ähnlich sieht.<sup>68</sup> Diskutiert man Bildbezugnahme mit Blick

---

66 Ebd., 49.

67 Ebd.

68 Mir scheint das in der Praxis aber oft kein größeres Problem darzustellen: äußere Bedingungen wie die Platzierung des Bildes im gegebenen Präsentationszusammenhang sowie mit der Bildnutzung verbundene Konventionen legen ja fest, dass z. B. auf dem gerahmten Porträt, das in einer thailändischen Behörde hängt, der König des Landes und nicht ein Doppelgänger gezeigt ist, und es würde wenig Sinn ergeben, bei einem Gemälde, das der typischen Ikonographie eines klassizistischen Herrscherporträts folgt und auf dem eine Person zu sehen ist, die aussieht wie Napoleon, davon auszugehen, dass die gemeinte Person nicht der Kaiser selbst, sondern z. B. ein unbekannter Zwillingbruder oder eine andere, ihm zufällig ähnlich sehende Person ist. Insgesamt scheint mir deshalb die Tatsache, dass Personen sich ähneln können, die Bildbezugnahme nicht stärker

auf die journalistischen Fotografie und insbesondere im Zusammenhang der fotografischen Dokumentation von Gewalttaten und Kriegsereignissen, gewinnt die Problematik an Gewicht: Nimmt Robert Capas *Falling Soldier* auf Federico Borrell García Bezug? Oder nur ganz vage und allgemein auf einen gefallenen republikanischen Soldaten?

Harths Bedenken bezüglich der Genauigkeit bildlicher Referenz sind vollkommen gerechtfertigt. Doch auch die Singularität sprachlicher Kennzeichnungen ist durch den bestimmten Artikel nicht *garantiert*, sondern wird zunächst einmal nur *behauptet*. Die Kennzeichnung „der spanische republikanische Widerstandskämpfer, der am 5.9.1936 bei Cerro Muriano gefallen ist“, erweckt zwar der sprachlichen Form nach den Anschein, es könne nur eine einzige Person gemeint sein. Tatsächlich wäre es aber ja möglich, dass Borrell García nicht der einzige republikanische Widerstandskämpfer war, der an diesem Tag dort gestorben ist.<sup>69</sup> Er ist aber aufgrund des Bildes auf jeden Fall der bekannteste, selbst wenn es noch andere Gefallene gegeben haben sollte – weshalb es für die Adressat\*in der Äußerung naheliegender ist, in ihm das Objekt zu vermuten, auf das sich die Kennzeichnung bezieht. Auch Harth merkt an, dass das Objekt der Bezugnahme durch eine sprachliche Kennzeichnung nicht immer eine Person oder eine Sache sein muss, die die Kennzeichnungsbedingung *als einzige* erfüllt, sondern auch ein „Gegenstand, der die Bedingung (...) vielleicht nur [als der] auffälligste (...) innerhalb eines (im Gesprächskontext von Sprecher und Adressaten wechselseitig) vorausgesetzten Bereichs erfüllt“.<sup>70</sup> Eine gewisse Unschärfe der Bezugnahme ist also auch hier gegeben. Es scheint mir daher angebracht, sprachliche Bezugnahme nicht als grundsätzlich klarer und unmissverständlicher aufzufassen als Bildbezugnahme.

Als zweites Problem bildlicher Bezugnahme, das eine Gleichsetzung mit sprachlichen Kennzeichnungen problematisch erscheinen lässt, benennt Harth das „Auswahlproblem“:<sup>71</sup> Da die große Mehrheit aller darstellenden Bilder mehr als einen Gegenstand zeigt, muss in einem gegebenen Kontext erst

---

zu behindern, als die Tatsache, dass mehrere Personen den gleichen Namen tragen können, die Möglichkeiten sprachlicher Bezugnahme beeinträchtigt.

69 Tatsächlich sind offenbar keine Dokumente überliefert, die weitere Tote benennen. Belegbar ist allerdings auch nicht unbedingt, dass Borrell García an diesem Tag und diesem Ort starb, obwohl dies mit Verweis auf angeblich dokumentierte Augenzeugenberichte behauptet worden ist (siehe dazu Alex Kershaw, *Robert Capa. Der Fotograf des Krieges*, 57–68).

70 Harth, „Bezugnahme bei Bildern“, 47.

71 Ebd., 49.

einmal festgelegt werden, auf welches der sichtbaren Objekte und Personen die aktuellen Bildverwender\*innen mit dem Bild Bezug nehmen wollen. Hier erscheint es sinnvoll, zu unterscheiden, worauf das Bild „Bezug nimmt“<sup>72</sup> – und worauf *man mit dem Bild* Bezug nehmen kann. Ein Bild mit mehreren unterscheidbaren Elementen – und damit eigentlich jedes Bild – nimmt eben auf mehrere Gegenstände zugleich Bezug, so wie in einem Text durch verschiedene Wörter mehrere Gegenstände benannt werden können.

Das Bild ist also hinsichtlich seiner nominatorischen Kapazitäten anscheinend nicht einem einzelnen Ausdruck, sondern immer einem ganzen Satz oder eher noch einem längeren, komplexen Text zu vergleichen. Als analog zum einzelnen bezugnehmenden Ausdruck kann daher immer nur eine *Bildpartie* als Teil des Bildganzen verstanden werden. Wir stehen hier vor einem grundlegenden Problem, das bei Vergleichen zwischen Bildern und sprachlichen Äußerungen in egal welchem Kontext auftritt: Bilder können entweder analog zu Texten, zu Sätzen oder zu Wörtern gesehen werden. Sachs-Hombach führt aus, dass bei ein und demselben Bild jede dieser Analogien in gewisser Weise Sinn ergibt, je nachdem, unter welchem Aspekt man es betrachtet: *Dasselbe Bild* kann in mancher Hinsicht wie ein Text, in anderer Hinsicht wie ein Satz funktionieren und in bestimmten Zusammenhängen für einen einzelnen Ausdruck stehen.<sup>73</sup> Er stellt deshalb fest:

„Da sich für alle genannten Analogien zwischen Bildern und sprachlichen Einheiten sinnvolle Beispiele anführen lassen, ist es kaum angemessen, eine der Alternativen als die einzig richtige auszuwählen. Eine feste Zuordnung von Bildern oder Bildeinheiten zu bestimmten sprachlichen Einheiten ist also nicht möglich. Vielmehr können Bilder je nach Verwendungskontext all die unterschiedlichen Funktionen übernehmen, die den einzelnen sprachlichen Einheiten zukommen (...).“<sup>74</sup>

---

72 Mit dieser Formulierung ist nicht gemeint, dass das Bild eigenständig kommuniziert, wie es nur ein menschlicher Akteur kann. Das Bild selbst kann nur im übertragenen Sinne „Bezug nehmen“ – indem seine Gestalt den Rezipient\*innen gute Gründe dafür gibt, es so zu interpretieren, als nähme es auf etwas Bezug bzw. als wolle jemand mit ihm auf etwas Bezug nehmen. (Indem es also Urheberintentionen impliziert.)

73 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 165.

74 Ebd., 114.

Die diesbezügliche Polyvalenz von Bildern rührt daher, dass Bilder dichte Zeichen sind und nicht aus diskreten Einzelzeichen bestehen, aber in der Wahrnehmung durch die Rezipient\*innen trotzdem einzelne Elemente unterscheidbar sind, z. B. einzelne dargestellte Gegenstände oder Personen.

Damit hängt auch zusammen, dass es meines Erachtens durchaus eine Lösung für das „Auswahlproblem“ gibt – also eine Erklärung dafür, warum man trotz aller möglichen Fallstricke mit Bildern auf etwas Bezug nehmen kann. Beispielsweise gibt es kompositorische und gestalterische Mittel, die dazu dienen, das Wesentliche in einem Bild in den Vordergrund zu stellen – beispielsweise die zentrale Positionierung eines als separates Bildelement wahrnehmbaren Objekts, seine farbliche Hervorhebung, Mittel der Lichtregie usw.

Für Harth ist eine Bildbezugnahme nach dem Modell der sprachlichen Kennzeichnungen allerdings ausgeschlossen. Im Anschluss an diese Feststellung untersucht er noch, ob indexikalische Ausdrücke als passendes Modell herhalten können.

Unter den Sammelbegriff der indexikalischen oder deiktischen („zeigenden“) Ausdrücke fallen Demonstrativpronomina wie „diese/r/s“ und „jene/r/s“, Personalpronomina und temporale oder lokale Adverbien wie „jetzt“, „hier“ und „dort“. Die Singularität der Bezugnahme wird hier, ähnlich wie bei Namen, durch grammatische Regeln bzw. durch die Bedeutung der Ausdrücke definitisch festgelegt.<sup>75</sup>

Es liegt nahe, das, was das Bild tut, als analog zu diesem sprachlichen Zeigen aufzufassen. Jedes Abbilden ist schließlich im ganz ursprünglichen Sinne ein Zeigen; und sprachliche Deixis funktioniert oft nur, wenn ein sinnlich wahrnehmbarer Kontext gegeben ist, der die Bezugnahme deutlich werden lässt. Das Bild liefert diesen Kontext mit, ja es ist dieser Kontext. Sprachliches Zeigen ist nur Zeigen im übertragenen Sinn; bildliches Zeigen ist echtes, unvermitteltes Zeigen. Jeder in einem Bild gezeigte Gegenstand ist mit seiner Abbildung als „dieser“ eine Gegenstand, um den es im gegebenen Zusammenhang geht, gekennzeichnet.

Harth begründet seine Ablehnung einer Analogie zwischen indexikalischen Ausdrücken und Bildern mit ähnlichen Bedenken, wie er sie schon in Hinblick auf den Vergleich mit Eigennamen geäußert hat: „Indexikalia haben keinen deskriptiven Gehalt, sodass man diese Analogie nicht in Anspruch nehmen

---

75 Dazu Harth, „Bezugnahme bei Bildern“, 47.

kann.<sup>76</sup> Ein indexikalischer Ausdruck beschreibt „seinen Bezugsgegenstand nicht als einen, der diese oder jene (identifizierenden) Eigenschaften hat“; Bilder dagegen müssten „einen [deskriptiven] Gehalt haben, der seinen Gegenstand nach seinem Aussehen ‚beschreibt‘, d.h. bildlich charakterisiert und identifiziert“.<sup>77</sup> Wieder setzt Harth also voraus, dass bildliche Referenz eine Bezugnahme durch Ähnlichkeit sein muss und keine durch Stipulation sein darf.

Eigennamen und Indexikalia kommen ohne deskriptiven Gehalt aus und eignen sich deshalb aus den bereits bekannten Gründen nicht zum Vergleich mit Bildbezugnahme. Während Eigennamen keinen deskriptiven Gehalt brauchen, weil Konventionen die Bezugnahme regeln, brauchen Indexikalia keinen, weil der Kontext die notwendigen Informationen ergänzt:

„Ihr Inhalt verweist, in Form einer allgemeinen Regel, ausschließlich auf den Kontext der Äußerung des Ausdrucks, indem sie angibt, nach was der Hörer zur Identifikation des Bezugsobjekts zu schauen hat.“<sup>78</sup>

Ein in diesem Zusammenhang interessanter Aspekt gegenständlich-darstellender Bilder ist hier bislang vernachlässigt worden: Bilder, die Menschen abbilden, können Zeige- und Zielgesten von Personen im Bild wiedergeben – und verfügen damit über eine weitere Möglichkeit der indexikalischen Bezugnahme. Wenn eine Person einer Fotograf\*in zeigend ein verletztes Körperteil entgegenhält, ist erkennbar, dass das hautsächliche Referenzobjekt des Bildes die Verletzung und nicht unbedingt die ganze Person ist. Diese Form von innerbildlicher Deixis löst das „Auswahlproblem“ und zeigt, dass Bilder etwas indexikalischen Ausdrücken Vergleichbares enthalten können. Bilder *sind* also keine deiktischen Zeichen, *enthalten* aber manchmal solche. Deiktische Bezugnahme kann Teil von Bildbezugnahme sein.

Generell tragen menschliche Gesten, z. B. Zeigegesten, viel zur Kommunikationsleistung von Bildern bei.<sup>79</sup> Bilder, die solche Gesten enthalten, werden in

---

76 Ebd., 50.

77 Ebd., 50-51.

78 Ebd., 50.

79 Die enge Verwandtschaft zwischen dem körperlich-gestischen Zeigen in der direkten zwischenmenschlichen Kommunikation und der deiktischen Kapazität von Bildern behandeln ausführlich Lambert Wiesing in *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* und Gottfried Boehm in *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* (insbesondere im Kapitel „Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes“, 19–33).

einer Funktion wirksam, in der Jörg Schirra sie als „Kontextbilder“<sup>80</sup> bezeichnet: Sie eröffnen vermittels der Geste einen spezifischen Kontext, in dem hervorgehobene Bildelemente gedeutet werden sollen.

Da Harth bei Bildern auch zur Bezugnahme durch Indexikalia keine Übereinstimmung sieht, damit also alle Kategorien bezugnehmender Ausdrücke für ihn als taugliche Modelle ausgeschlossen sind, kommt er zu dem Schluss:

„Was sprachliche Ausdrücke dazu befähigt, (singulär) auf einen Gegenstand Bezug zu nehmen, lässt sich bei Bildern nicht finden. Es bleibt bestenfalls die These, dass Bildern die (singuläre) Bezugnahme auf eigene Weise und nicht in Analogie zu sprachlicher Bezugnahme gelingt.“<sup>81</sup>

Wie also könnte eine genuin bildliche singuläre Bezugnahme aussehen, wenn sie sich anscheinend deutlich vom sprachlichen Modus unterscheidet? Zu einer singulären Bezugnahme durch Bilder brauche man, so Harth, „den richtigen Darstellungsgehalt und die entsprechende Tradition oder Konvention“,<sup>82</sup> die beispielsweise regle, dass mit dem Porträt eines Herrschers auf seinem Pferd eher etwas über den Reiter als über das Pferd ausgedrückt werden solle:

---

80 Siehe dazu Schirra, „Bilder – Kontextbilder“. Schirras Grundgedanke lässt sich wie folgt zusammenfassen: Kommunikation setzt nicht nur voraus, dass mit Kommunikationsakten – z. B. der sprachlichen Äußerung von Aussagen – auf Gegenstände Bezug genommen wird (Nomination) und etwas über diese Gegenstände gesagt wird (Prädikation). Darüber hinaus muss auch noch etwas Weiteres geleistet werden, damit Verständigung gelingen kann: „Die Verständigung mit Aussagen hängt notwendig von [einer] komplementären Kommunikationsform ab, die wir ‚Kontextbilder‘ nennen wollen, weil sie wesentlich der Bildung von Kontexten dient“ (ebd., 78). Bilder, so lautet Schirras These, sind in Kommunikationszusammenhängen „primär Kontextbilder“ (ebd.). Aussagen sind stets kontextrelativ, d. h., die Kommunizierenden müssen über ein gemeinsames „Diskursuniversum“ verfügen, also über einen abgesteckten, allen gleichermaßen bekannten Bereich von Gegenständen, auf die Bezug genommen werden kann. „Wenn das zugehörige Diskursuniversum unbekannt ist, bleibt ein Aussagesatz wesentlich unverständlich“ (ebd., 81). Dieses Diskursuniversum kann mehr als nur den situativen Kontext, also das, „was ein einzelnes Wesen von seiner aktuellen Umwelt (...) wahrnimmt“ (ebd., 83), umfassen; zu diesem Universum können auch Elemente aus einem „durch vorherige Aussagen abgeleitete[n] Diskursuniversum“ (ebd.) gehören; in anderen Worten: Vorausgehende Aussagen können neue Gegenstände und Bereiche ins Diskursuniversum eingeführt haben, welche dafür nicht physisch anwesend gewesen sein müssen; aber nicht nur Sprache kann dies leisten, sondern auch ein Bild – indem es etwas zeigt, über das dann gesprochen werden kann, obwohl es nicht eigentlich anwesend ist. Den Ausdruck „Kontextbilder“ wendet Schirra auf Bildverwendungen und andere „Zeichen(teil)handlungen“ an, „die im Zusammenhang einer Aussage auf den zu verwendenden Kontext aufmerksam und daher im eigentlichen Sinn die Situationsunabhängigkeit der Aussagen möglich mach[en]“ (ebd., 87). Nur durch die Verwendung solcher „Kontextbilder“ ist es möglich, „die Kommunikation von der strikten Bindung an die aktuelle Situation zu lösen“ (ebd., 89).

81 Harth, „Bezugnahme bei Bildern“, 51.

82 Ebd.

„Auf welches der dargestellten Dinge Bezug genommen wird, entscheidet also nicht das Bild, sondern dessen Betrachter. Das Bild selbst bestimmt bestenfalls, was (geeigneten Betrachtern gegenüber) dargestellt ist“.<sup>83</sup>

Mir scheint hier allerdings der jeweils aktuelle Verwendungskontext noch relevanter als allgemeine Konventionen. Um bei Harths Beispiel zu bleiben: Wird das Bild in einem Buch über die Geschichte der Pferdezucht und alte Pferderassen abgedruckt, scheint es angemessen, davon auszugehen, dass damit eher etwas über das Pferd ausgesagt werden soll als über den Reiter. Zeigt es hingegen jemand während eines Vortrags über Napoleon, nimmt der oder die Vortragende mit dem Bild ganz offensichtlich auf den Reiter Bezug.

In der Tat gibt es Traditionen oder Konventionen, die Entsprechendes leisten. Beispielsweise ist jedem klar, dass man mit einer Fotografie, die Familienangehörige vor einer Sehenswürdigkeit zeigt, vor allem darauf Bezug nehmen möchte, dass sich diese Personen an diesem Ort befunden haben, als das Bild aufgenommen wurde, und nicht primär etwas über das Aussehen der Sehenswürdigkeit sagen möchte. Dies ist sogar der Fall, wenn die den Ort identifizierende Sehenswürdigkeit spektakulär schön anzusehen ist. Zusätzlich zu solchen recht spezifischen Konventionen gibt es allgemeinere, weniger kontextabhängige Hilfskonventionen, die die Erwartungen der Betrachter\*innen steuern, wenn diese nicht genau wissen können, auf welche Tradition sich die aktuelle Bildverwendung beruft. Dazu gehören „Faustregeln“ wie: Wenn nicht angegeben wird, wer die Person auf dem Bild ist, sie aber einer bekannten Person sehr ähnlich sieht, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass diese Person gemeint ist; das auffälligste / größte / zentrale Objekt ist wahrscheinlich der hauptsächlich gemeinte Referent; usw.

Aus der Abhängigkeit der Identifikation der Bezugsobjekte von derartigen Konventionen folgt, dass „ein und dasselbe Bild möglicherweise in verschiedenen Verwendungszusammenhängen unterschiedliche Bezüge hat“.<sup>84</sup> Dies scheint mir jedoch nur in solchen Situationen problematisch, in denen Fotos entweder zum Identifizieren einer Einzelperson oder als dokumentarischer Beweis verwendet werden, und nicht, wenn sie beispielsweise als autonomes, deutungsoffenes Kunstwerk betrachtet werden. Zudem ist zu

---

83 Ebd.

84 Ebd.

bezweifeln, dass hierin ein *kategorischer* Unterschied zur sprachlichen Bezugnahme gesehen werden kann, denn Mehrdeutigkeit und Kontextabhängigkeit sind auch Merkmale sprachlicher Äußerungen. Auch Harth erkennt an, „dass die wenigsten natürlich-sprachlichen Bezug nehmenden Ausdrücke einen verwendungskontext-invarianten Sachbezug haben, d. h. in allen (normalen) Verwendungszusammenhängen dasselbe bezeichnen“.<sup>85</sup>

Das Mehrdeutigkeitsproblem, so schlägt Harth zunächst vor, ließe sich möglicherweise mit einer Unterscheidung zwischen „Bild-Bezugnahme“ und „Verwender-Bezugnahme“ in Analogie zur in Linguistik und Sprachphilosophie etablierten Unterscheidung von Ausdrucks- und Sprecherbezugnahme lösen.<sup>86</sup> Vereinfacht gesagt legt die Ausdrucksbezugnahme fest, was ein Ausdruck wirklich bezeichnet,<sup>87</sup> und die Sprecherbezugnahme das, was eine bestimmte Person, die in einer konkreten Situation diesen Ausdruck verwendet, in diesem ganz speziellen Fall damit gemeint hat.<sup>88</sup>

Der Ausdrucks-Bezugnahme in der sprachlichen Kommunikation wäre folglich die „Bild-Bezugnahme“ und der Sprecher-Bezugnahme eine „(Bild-)Verwender-Bezugnahme“ gleichzusetzen.<sup>89</sup> Harth überprüft dies und kommt, wie wir sehen werden, zu dem Schluss, dass auch diese Analogie nicht funktioniert.

Überträgt man diese Unterscheidung auf die Bildkommunikation, so muss es für jedes Bild jeweils entsprechende Traditionen oder Konventionen geben, die festlegen, auf was das Bild im *Normalfall* Bezug nimmt; damit ist dann die Bildbezugnahme, analog zur Ausdrucksbezugnahme, des Bildes festgelegt. In einer speziellen Situation kann das Bild dann aber immer noch verwendet werden, um auf etwas anderes, das auch darin zu sehen ist, Bezug zu nehmen;

---

85 Ebd. 43–44.

86 Ebd., 51.

87 Selbstverständlich nimmt ein Ausdruck nicht aus eigener Kraft auf etwas Bezug, sondern nur dadurch, dass „es Konventionen gibt, die regeln, auf was ein Sprecher unter normalen Umständen bei (geeigneter) Äußerung eines Ausdrucks Bezug nimmt“ (ebd., 43). Nur wo solche Konventionen existieren, „lässt sich der Begriff der Bezugnahme vom Sprecher auf den Ausdruck selbst übertragen“ (ebd.).

88 Einen gelegentlich gegen diese Unterscheidung vorgebrachten Einwand – dass nämlich „das, worauf ein Ausdruck bei einer bestimmten Äußerung Gelegenheit Bezug nimmt, (...) genau das [sei], worauf der Sprecher mittels dieses Ausdrucks bei dieser Gelegenheit Bezug nimmt“ (ebd., 43), entkräftet Harth überzeugend, indem er sich auf das Prinzip des uneigentlichen Sprechens (Metaphern, Ironie) bezieht (ebd., 43–44.): „Ausdrucks-Bezugnahme und Sprecher-Bezugnahme können also gelegentlich auseinanderfallen, und damit entspricht der Unterscheidung ein Unterschied“ (ebd., 45).

89 Ebd.

in diesem Fall weicht die Verwenderbezugnahme, analog zur Sprecherbezugnahme, von der gewöhnlichen Bildbezugnahme ab.<sup>90</sup>

Diesen Vorschlag allerdings sieht Harth mit folgender Schwierigkeit konfrontiert: Es müsste eine zusätzliche Form der Unterscheidung zwischen Standardbezugnahme und abweichender Bezugnahme eingeführt werden.<sup>91</sup> Im Fall einer Standardbezugnahme müsste aber feststehen, dass mit dem Bild, „wenn überhaupt singular Bezug genommen werden soll, standardmäßig immer auf einen der dargestellten Gegenstände Bezug genommen wird“.<sup>92</sup> Es stellt sich nun die Frage, ob es so eindeutig festgelegte Bilder gibt. Harth hat Zweifel:

„Plausibler ist es, als kontext-*variante* Standard-Bezugnahme einen der dargestellten Gegenstände anzunehmen, wobei dann erst der Kommunikationskontext entscheidet, auf welchen davon das Bild bei der jeweiligen Gelegenheit einer kommunikativen Verwendung Bezug nimmt. Der Sachbezug eines Bildes wäre somit nicht analog zur Ergänzungsbedürftigkeit von Kennzeichnungen, sondern auf eigene Weise kontextabhängig, also unbestimmt (...).“<sup>93</sup>

Unklar bleibt, weshalb ein Bild überhaupt im Normalfall nur auf nur eine Standardbezugnahme hin ausgerichtet sein sollte. Plausibler erscheint es mir, davon auszugehen, dass ein Bild standardmäßig auf alle dargestellten Gegenstände Bezug nimmt und damit ein breites Spektrum verschiedener potentieller Bezugnahme-Akte anbietet, die mit der Abbildung durchgeführt werden können. Dasselbe Bild kann je nach Verwendungskontext als hauptsächlich auf verschiedene Entitäten bezugnehmend verwendet und verstanden werden. Realistisch betrachtet gibt es zu keinem Bild eine einzige Standardsituation der kommunikativen Einbindung. Dies ist einer der ganz wesentlichen Gründe dafür, dass Bilder – darunter auch (und vielleicht sogar in ganz besonders großem Maße) politisch brisante Gewaltbilder – so vielseitig verwendbar sind und ihre Bedeutung sich so schlecht auf eine einzige oder auch nur einige wenige durch die Bildpräsentation vollzogene „Aussage(n)“ festschreiben lässt.

---

90 Ebd., 51–52.

91 Ebd., 51.

92 Ebd., 52.

93 Ebd.

Letztlich ist die Bezugnahme in der Kommunikation durch Bilder Harths Ansicht nach deshalb „keine semantische, sondern eine pragmatische Angelegenheit“ und „Fragen nach der Bezugnahme bei Bildern sind (...) Fragen danach, wie wir mit Bildern in der Kommunikation umgehen, wozu wir sie verwenden“.<sup>94</sup> In diesem Sinne wäre zu schließen, dass ein Gewaltbild nie in dem Sinne eine „Aussage“ über einen auf ihm dargestellten Gewaltakt, den oder die Gewalttäter\*innen oder die von der Gewalttat Betroffenen machen kann, dass man vernünftigerweise sagen könnte, *das Bild selbst* würde den Gewaltakt oder die abgebildeten Personen und ihr Verhalten bewerten, be- oder verurteilen, rechtfertigen, beschönigen, o.ä., denn es ist ja noch nicht einmal situations- und verwendungsunabhängig klar, auf wen und was sich die „Aussage“ des Bildes konkret beziehen soll, wer oder was also das Objekt ist, auf das Bezug genommen wird. In dieser Hinsicht ist Harths grundsätzlicher Einschätzung meines Erachtens Recht zu geben, und daraus folgt: *Bildverwendungen* können problematisch sein, wenn Gewaltbilder instrumentalisiert werden, um mit ihnen eine fragwürdige oder unrechte Aussage zu machen, jemanden zu demütigen o.ä.; die *Bilder selbst* sind nicht inhärent problematisch, denn wenn sie nicht von Verwender\*innen und Rezipient\*innen dazu verwendet werden, auf reale Personen Bezug zu nehmen, stellen sie streng genommen noch nicht einmal jemanden dar, dem durch die pure Existenz der Bilder Unrecht getan würde.

Schlussendlich ist Harths Position auch der Sachs-Hombachs ähnlich, wie deutlich wird, wenn dieser schreibt, dass Bildkommunikation „[a]ls die Charakterisierung bzw. Aktualisierung von Begriffen (...) lediglich eine Form der schwachen Kommunikation“ sein könne, „die oft nur indirekt und kaum eindeutig die unterschiedlichen Annahmeschemata vorgibt, über die der kommunikative Gehalt dann erschlossen werden muss“.<sup>95</sup> Harths und Sachs-Hombachs Einschätzung stimmen auch insofern überein, als sie beide davon ausgehen, dass – in Sachs-Hombachs Worten – „mangelnde Direktheit wie Bestimmtheit (...) ein generelles Merkmal der wahrnehmungsnahen, medial gebundenen Kommunikation“ sei.<sup>96</sup> Nichtsdestoweniger funktioniert die Kommunikation mit Bildern und durch Bilder in der Praxis doch häufig recht gut. Offenbar hat gerade die Offenheit der Bilder einen gewissen Reiz, denn sie

---

94 Ebd., 53.

95 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 189–190.

96 Ebd., 190.

eröffnet zahlreiche kreative Ausdrucksmöglichkeiten. Zudem treten Bilder nie gänzlich ohne Kontext auf: Irgendjemand zeigt sie, mit irgendetwas werden sie durch die Präsentation in Verbindung gesetzt, und dieser Kontext liefert Hinweise darauf, wie ein Bild verstanden werden soll, welche Interpretation von den Verwender\*innen intendiert ist; und die Rezipient\*innen, auf die die Bilder treffen, bringen Vorwissen und Erwartungshaltungen mit, die ihnen helfen können, zu identifizieren, was ihnen mit den Bildern gesagt werden sollen. Auf diese Weise kann die Polysemie der Bilder so weit gebändigt werden, dass sie als Kommunikationsmittel handhabbar sind, während zugleich die verbleibende Offenheit der Bildbedeutung dafür sorgt, dass Bilder auf unendlich verschiedene Weisen rekontextuiert und umgedeutet werden können.

Wenn über die Art der Bezugnahme durch Ausdrücke oder Bilder gesprochen wird, scheint mir die Rolle der Empfänger\*innen der kommunizierten Botschaft oftmals nicht ausreichend berücksichtigt. Wer eine sprachliche Äußerung hört oder liest (oder ein Bild betrachtet), ist am Zustandekommen von Bezugnahme genauso beteiligt wie die Sender\*in der Botschaft, denn ein Wort kann effektiv nur dann etwas bezeichnen, wenn auch verstanden wird, *dass* es etwas bezeichnet (und ein Bild kann nur auf etwas Bezug nehmen, wenn auch verstanden wird, dass es etwas abbildet). Mit welchem Terminus ich auf einen Gegenstand Bezug nehmen kann, hängt maßgeblich davon ab, welche Termini mein Gegenüber, mit dem ich kommunizieren möchte, kennt und mit dem gemeinten Gegenstand verbindet. Versteht die andere Person einen Ausdruck ganz anders, als ich ihn meine, kann ich mit diesem Ausdruck dieser Person gegenüber nicht effektiv auf etwas Bezug nehmen. Wäre den Kategorien der Sprecherbezugnahme und der Ausdrucksbezugnahme deshalb nicht sinnvollerweise ein Begriff der Empfängerbezugnahme oder der *effektiven*, tatsächlich verstandenen Bezugnahme an die Seite zu stellen? Wie der Referent eines Ausdrucks durch die Rezipient\*in identifiziert wird, hängt natürlich einerseits von allgemeinen Konventionen ab, die dieser Rezipient\*in bekannt sind, aber manchmal auch von ganz subjektiven Assoziationen, die aus den individuellen Erfahrungen und dem Wissen der jeweiligen Person resultieren. Deutungs Offenheit von Texten und Bildern und Impräzision in der Bezugnahme durch solche resultieren auch daraus, dass diese subjektive Komponente des Rezeptionsprozesses schwer zu kontrollieren ist. Damit ist aber nur einer von mehreren Gründen benannt.

Die Diffusität und Flexibilität der bildlichen Bezugnahme betrifft, anders als man intuitiv vielleicht vermuten würde, Fotografien genauso wie jede andere Art von Bild. Die Unbestimmtheit der Referenz fotografischer Aufnahmen steht laut Wortmann nicht im Kontrast zur Technizität und Indexikalität des fotografischen Abbildungsprozesses, sondern ist deren unmittelbare Folge. Diese Feststellung wirkt zunächst kontraintuitiv, ist aber bei näherer Betrachtung äußerst aufschlussreich, denn „[d]as fotografische „Referenzversprechen, das eine indexikalische Relation von Bild und Bildgegenstand behauptet, läßt auf dem Bildträger ja lediglich Spuren von Realität entstehen, nicht unbedingt aber ein Abbild derselben“.<sup>97</sup> Die Ähnlichkeit der Gestalt von Abbild und Abgebildetem, die beim Fotografieren entsteht, ist Wortmann zufolge nur ein „zufälliges Nebenprodukt“ der fotografischen Abbildung und zudem ein „irreführender Aspekt ihrer Phänotypie.“<sup>98</sup> Erst wenn wir in der Lage sind, aus der indexikalischen Relation heraus die mimetischen Abbildungen als solche zu verstehen, verweisen diese Bilder durch die Ähnlichkeit auf einen Referenten. Daher kann die „kausalistische Herleitung fotografischer Bildgestalt“<sup>99</sup> nicht bereits als hinreichende Bedingung für Authentizität gelten, denn schließlich können wir den Referenten fehlidentifizieren, wenn die Gestalt der optischen Konfiguration auf der Bildfläche zufällig einem anderen Gegenstand gleicht als dem, der die Spur auf dem Bildträger verursacht hat. Auch wenn die kausalistische Komponente „in gewisser Weise den Bildträger für die Bedeutungszuschreibung präpariert“,<sup>100</sup> erzeugt der Prozess der fotografischen Bildentstehung also nur „kontingente Spuren“, die erst interpretiert werden müssen, um tatsächlich etwas zu bedeuten: „Für sich genommen wissen fotografische Bilder nichts von der Realität, die sie bedeuten.“<sup>101</sup> Man könnte also sagen, dass die Kamera, so man sie als reines Messinstrument betrachtet, das Spuren aufzeichnet, und nicht als Instrument eines schöpferisch tätigen Menschen, nicht nur leidenschaftslos objektiv operiert; sie ist zudem blind, denn sie selbst erzeugt kein Bild; Bilder entstehen aus durch kontingente Prozesse entstandenen sichtbaren Farb- und Formkonfigurationen erst durch Betrachtung und Interpretation, durch kommunikative Verwendung und Kontext.

---

97 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 166.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Ebd.

Dass die nominatorische Präzision bei Bildern insgesamt zu wünschen übrig lässt, liegt nach Sachs-Hombach entscheidend außerdem auch daran, dass eine elementare Verwendung<sup>102</sup> von Bildern eigentlich nur als *Prädikation*, nicht als *Nomination* denkbar ist.<sup>103</sup> Dies hängt wesentlich damit zusammen, dass Bilder visuell wahrgenommen werden müssen – und damit jede Identifikation eines Gegenstandes im Bild also nur anhand der dort an ihm gezeigten Eigenschaften gelingt. Daraus folgt: „Durch die Beteiligung der Wahrnehmungskompetenzen können Bilder als Zeichen gelten, die primär eine prädikative Funktion haben und zur Veranschaulichung von Sachverhalten dienen (...).“<sup>104</sup>

Da das Foto aber eine indexikalische Dimension aufweist, es uns also etwas zeigt, von dem es eine Spur ist, scheint unvermeidlich, dass wir fotografische Aufnahmen „üblicherweise nicht nur prädikatorisch, sondern immer zugleich nominatorisch betrachten“.<sup>105</sup> Nomination ist daher eine Folge und Funktion der Prädikation im Bild, und „[g]egenüber der Prädikation ist die nominatorische Funktion bei Bildern sekundär“.<sup>106</sup> Bildbezugnahme kann folglich nicht verstanden werden, wenn nicht deutlich gemacht wird, wie Prädikation in bildlich kommunizierten „Aussagen“ möglich ist.

#### 4.1.4 Prädikation: Propositionaler Gehalt von Bildern

Machen Bilder – insbesondere Fotos – eine Aussage über Tatsachen? Eine Position, die dies bejaht, könnte man als Fotopositivismus bezeichnen. Einen naiven Fotopositivismus, wie sie ihn bei Virginia Woolf in deren Essay *Three Guineas* manifestiert sieht, lehnt Susan Sontag entschieden ab:

„Fotografien, so behauptet Virginia Woolf, ‚(...) sind einfach eine nackte Feststellung von an das Auge gerichteten Tatsachen‘. In Wirklichkeit sind

---

102 Ein Bild in elementarer Verwendung zu interpretieren bedeutet „den Begriff zu bestimmen, den das Bild veranschaulicht“ (Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 171).

103 Ebd., 170.

104 Ebd., 87.

105 Ebd., 223.

106 Ebd., 173.

Fotos gar nicht ‚einfach‘, und als Tatsachen können sie schon gar nicht gelten (...)“.<sup>107</sup>

Sontag ist also einerseits der Ansicht, dass Bilder durchaus nicht einfach Realität abbilden – zugleich aber (und vielleicht gerade deshalb) sagen sie nicht *nichts* aus: „Sieh her, sagen die Fotos, *so* sieht das aus. Das alles richtet der Krieg an – und auch das hier. Der Krieg zertrümmert, läßt bersten, reißt auf, weidet aus, versenkt, zerstückelt. Der Krieg *ruiniert*.“<sup>108</sup> Es ist aufschlussreich, dass Woolfs Fotopositivismus sich ausgerechnet im Zusammenhang mit Kriegsbildern so manifestiert, und nicht etwa in einer Auseinandersetzung mit Darstellungen vergleichsweise harmloserer Bildsujets. Offenbar scheinen gerade Bilder von Gewalt uns etwas mitteilen, etwas Relevantes über die Realität sagen zu „wollen“. Doch kann man tatsächlich behaupten, dass sie eine Aussage über den Krieg machen – in dem Sinne, dass sie nicht nur auf den Begriff des Kriegs Bezug nehmen, sondern etwas darüber behaupten, was einen Krieg ausmacht, was charakteristisch für einen Krieg ist, o. ä.?

Zwar kann, wie wir gesehen haben, als hochgradig strittig gelten, ob eine rein bildliche Nomination möglich ist; dass aber Bilder zumindest in bestimmten Verwendungskontexten „über einen propositionalen Gehalt verfügen können“, wird „[n]ormalerweise (...) nicht angezweifelt“.<sup>109</sup> Nicola Mößner, die sich so geäußert hat, befasst sich mit der Funktion von Bildern in wissenschaftlichen Kontexten, innerhalb derer sie recht gut belegen kann, wie technisch erzeugte Bilder durch das, was sie „aussagen“, argumentativ verwendbar sind. Erklärungsbedürftig ist, so Mößner, wie und „ob ein solcher Aussagegehalt *in angemessener Weise präzise* im Bild ausgedrückt [werden kann], sodass ein Rezipient diesen auch entsprechend erfassen kann“.<sup>110</sup> Präzisionsprobleme bestehen hinsichtlich der Proposition sowie auch der Nomination, da im Bild Proposition Nomination voraussetzt und andersherum, beide Aspekte also nicht unabhängig voneinander denkbar sind.

Sachs-Hombach beschreibt ein zweistufiges Verfahren der Bildinterpretation durch die Betrachter\*in, „nach dem erst einmal der Begriff zu bestimmen ist,“ auf den das Bild Bezug nimmt, „was qua Veranschaulichung erfolgt“,

---

107 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 33; sie bezieht sich hier wohl auf: Woolf, *Drei Guineen*, 137.

108 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 14.

109 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 36.

110 Ebd.

also durch die enge Interdependenz von Zeichenfunktion und wahrnehmbarer Gestalt des Bildes, und auf der Grundlage dieser Festlegung des Referenten dann ein propositionaler Gehalt erkannt wird.<sup>111</sup> Gemeint ist hier nicht, dass sich die Entschlüsselung der Bezugnahme und das Verstehen der Prädikation zeitlich hintereinander abspielen oder dass es sich dabei überhaupt um klar voneinander abgrenzbare Rezeptionsprozesse handelt. Vielmehr begründet die „Verklammerung von Zeichen- und Wahrnehmungsaspekt“<sup>112</sup> im Bild die prädikative Funktion, indem sie

„(...) auf der pragmatischen Ebene [...] besondere Funktionszusammenhänge für den Bildgebrauch nahe[legt]. Durch die Beteiligung der Wahrnehmungskompetenzen können Bilder als Zeichen gelten, die primär eine prädikative Funktion haben und zur Veranschaulichung von Sachverhalten dienen (...).“<sup>113</sup>

In anderen Worten: Das Bild kann als Zeichen auf einen (bzw. mehrere) Referenten verweisen, indem es einen Wahrnehmungseindruck erzeugt, der diesem ähnelt; dadurch, dass es dies tut, schreibt es diesem zugleich die sichtbaren Eigenschaften zu, durch die es ihn charakterisiert. So kommt es, dass Bilder Begriffe nie nur „ins Spiel bringen“, sondern stets „die ins Spiel gebrachten Begriffe zugleich visuell charakterisieren“<sup>114</sup> – denn nur so können sie sie überhaupt ins Spiel bringen – oder anders gesagt: dass Bilder nicht nur auf Begriffe referieren, sondern dabei immer „begriffliche Merkmale“<sup>115</sup> veranschaulichen. Die Proposition, die ein Bild veranschaulicht, ist also

„(...) Äußerungen vergleichbar wie: ‚Dem thematischen Begriff kommen diese und jene visuellen Merkmale zu.‘ Alltagssprachlich übersetzen wir

---

111 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 170.

112 Ebd., 87.

113 Ebd. Hervorzuheben ist, dass dabei „die eigentliche Prädikation, mit der die ausgewählte Eigenschaft einem konkreten Gegenstand zugeschrieben wird, aber hiervon unabhängig bleibt und bei Bildern nur im Rahmen entsprechender Kontexte vonstatten geht“ (ebd., 170–171). Diese Kontextabhängigkeit folgt unmittelbar daraus, dass eben auch schon die reine Bezugnahme, also die Nomination, nur im Rahmen von und in Abhängigkeit von Verwendungs- und Rezeptionskontexten funktioniert.

114 Ebd., 184.

115 Ebd.

diesen Sachverhalt, indem wir etwa sagen: „So sieht ein Parallelogramm aus.“<sup>116</sup>

Ist also die Bildaussage stets: „X sieht SO aus“? Sachs-Hombach definiert, dass „das, *was* [durch das Verwenden eines Bildes] behauptet wird (dass ein Gegenstand ein bestimmtes Aussehen hat), dem propositionalen Gehalt [des Bildes] entspricht“.<sup>117</sup> Demnach kann das „Herstellen bzw. Präsentieren von Bildern“ als „Akt der visuellen Charakterisierung oder Veranschaulichung mehr oder weniger komplexer Eigenschaften“ gesehen werden; „[i]n allgemeiner Formulierung ist dann das So-und-so-Aussehen [der Bildgegenstände] der Inhalt bzw. der prädikative Gehalt des Bildes.“<sup>118</sup> Dem „Inhalt eines Bildes“, und damit der Proposition, „entspricht demnach in allgemeiner Charakterisierung der Inhalt des Prädikatsausdrucks ‚sieht so und so aus‘.“<sup>119</sup>

An späterer Stelle in diesem Kapitel werde ich diskutieren, ob eine Aussage dieser Form auch eine Existenzbehauptung beinhaltet, sie also auch formulierbar wäre als „*Es gibt ein X*, das so und so aussieht“, oder ob eine andere Art von Aussage impliziert ist, beispielsweise eine Aussage im Konjunktiv („Wenn es ein X *gäbe*, *sähe* es so und so aus.“).

Viele Aussagen, die Gewaltbildern zugeschrieben werden, scheinen allerdings weit komplexer zu sein und über das reine „X sieht SO aus“ hinauszugehen. Beispielsweise läuft Virginia Woolfes Interpretation von Kriegsfotos aus dem Spanischen Bürgerkrieg, mit der sich Sontag im eingangs wiedergegebenen Zitat kritisch auseinandersetzt, darauf hinaus, dass diese Bilder nicht nur zeigen, wie Ruinen von im Krieg zerstörten Häusern *aussehen*, sondern auch, wie der Krieg als Ganzer ist bzw. warum er zu verurteilen ist. Die Frage ist also: Was können Bilder in komplexeren Verwendungszusammenhängen über Ereignisse in der Welt „aussagen“?

Im Unterschied zu „elementaren“ Verwendungen von Bildern, die beispielsweise in der reinen Identifikation einer Person oder eines Gegenstandes durch ein Bild erfolgen, liegen „komplexe Verwendungen“ nach Sachs-Hombachs Verständnis dann vor, wenn Bilder „faktisch analog zu Sätzen verwendet

---

116 Ebd.

117 Ebd., 164.

118 Ebd., 165.

119 Ebd., 171.

werden“.<sup>120</sup> In solchen Fällen muss „der Kontext die nötigen Konkretisierungen“<sup>121</sup> liefern. Die „komplexe Verwendung“ eines Bildes setzt „Prädikation wie Nomination bereits [voraus]“.<sup>122</sup> Auf Rezipient\*innenseite setzt sie also den bereits beschriebenen hermeneutischen Zirkel aus wechselseitig voneinander abhängiger Entschlüsselung der Nomination und Deutung der Prädikation in Gang, da „wir ein Bild bereits in bestimmter Weise interpretiert haben müssen, wenn wir die Gegenstände bestimmen, auf die mit dem Bild referiert werden soll“.<sup>123</sup>

Bilder werden in komplexen Verwendungen nicht nur dazu gebraucht, bestehende Tatsachen aufzuzeigen. Mit ihnen kann zum Beispiel auch dazu aufgefordert werden, „dem visuell dokumentierten Gegenstand gegenüber ein bestimmtes Verhalten an den Tag zu legen“;<sup>124</sup> so enthalten Fahndungsplakate mit Fotos gesuchter Verbrecher\*innen die Aufforderung, nach diesen Ausschau zu halten.<sup>125</sup> Dennoch scheint mir einem Großteil der möglichen Verwendungen immer eine Tatsachenbehauptung zugrunde zu liegen: Wenn zu etwas aufgefordert wird, z. B. dazu, für jemanden oder gegen etwas einzutreten, dann baut dieser Appell auf einer Darstellung auf, die suggeriert, also indirekt „behauptet“, dass die abgebildete Person Hilfe benötigt oder dass die dargestellten Umstände oder Ereignisse ungerecht sind.

Bildkommunikation umfasst nach Sachs-Hombach drei Kommunikationsschritte: Das Ins-Spiel-bringen des Begriffs und sein visuelle „Erläuterung“; Aufklärung darüber, „um welche konkreten Gegenstände es sich handelt und wie sie beschaffen sind“; und die Übermittlung einer Aufforderung oder der Ausdruck einer Einstellung dem behaupteten Sachverhalt gegenüber<sup>126</sup> – also

„(1) einen Begriff durch Veranschaulichung ins Spiel bringen, (2) einen bestimmten Gegenstand (bzw. eine Gegenstandsklasse) charakterisieren, (3)

---

120 Ebd., 167.

121 Ebd.

122 Ebd.

123 Ebd., 171.

124 Ebd., 186.

125 Dieses Beispiel führt Sachs-Hombach selbst an (ebd.).

126 Ebd.

eine Einstellung zu diesem Gegenstand (bzw. zur Gegenstandsklasse) zum Ausdruck bringen.<sup>127</sup>

Das von Sontag herangezogene Beispiel der von Woolf betrachteten Bürgerkriegsbilder zeigt uns, dass zumindest manche Rezipient\*innen manche Bilder genau so interpretieren: Woolf fasst die Bilder als Veranschaulichung des Begriffes Krieg auf (1); die Fotos scheinen ihr den Krieg als grausam zu charakterisieren (2); dadurch scheinen sie ihr als Ausdruck eines pazifistischen Appells (3). Ausschlaggebend dafür, dass Bilder so verstanden werden, sind *Verstehensbedingungen* und Kommunikationskontexte.

Der äußere Kontext, in dem sich die Kommunikationshandlung abspielt, muss in der Regel in die Überlegungen der Rezipient\*innen einbezogen werden, damit diese in der Lage sind, den prädikativen Gehalt adäquat zu erfassen. Häufig, aber nicht immer, kommt sprachlichen Ergänzungen in Form von Bildunterschriften, Kommentaren o.ä. die Aufgabe zu, dabei Zusammenhänge zu präzisieren und Bedeutendes hervorzuheben. Diese sprachlichen Ergänzungen sind nicht zwangsläufig notwendig, da der situative Kontext und das Vorwissen der Rezipient\*innen ausreichen können, damit die intendierte Bildbedeutung ausreichend klar umrissen erscheint.<sup>128</sup> Sachs-Hombachs differenzierte und hellsichtige Darlegung solcher Bildkommunikationsprozesse erfasst damit einige bedeutende Faktoren, die das Verstehen des propositionalen Gehalts eines Bildes beeinflussen oder ermöglichen; allerdings wäre dem situativen Kontext, dem Vorwissen der Rezipient\*innen und der sprachlichen Kontextualisierung als weiterer wichtiger Faktor der Einfluss interpikturaler Bezüge hinzuzufügen. Der propositionale Gehalt – und damit die Bild„aussage“ – eines Bildes kann auch dadurch spezifiziert und sichtbar gemacht werden, dass das Bild nicht isoliert, sondern im engen Zusammenwirken mit anderen Bildern verwendet und rezipiert wird. Einzuwenden wäre hier natürlich, dass die Wechselwirkungen mit anderen Bildern in manchen Situationen als Teil des situativen Kontextes aufgefasst werden könnten (wenn beispielsweise in einem Ausstellungsraum das betrachtete Bild von weiteren Bildern flankiert wird oder eine Pressefotografie nicht alleine zur Illustration eines Zeitungsartikels dient, sondern dabei von weiteren Bildern

---

127 Ebd., 187.

128 Ebd., 165–166.

begleitet wird) und dass in anderen Situationen solche Bezüge zwischen Bildern aufgrund des Vorwissens der Rezipient\*innen hergestellt werden (beispielsweise wenn die Betrachter\*innen weitere Werke derselben Künstler\*innen kennen und aus der Erinnerung zum Vergleich heranziehen können oder wenn das Motiv einer Fotografie sie an eine andere Aufnahme erinnert, die sie in einem anderen Zusammenhang gesehen haben). Da allerdings die Bedeutung von Sprach-Bild-Bezügen hier explizit hervorgehoben wird, sollten Bild-Bild-Bezüge dennoch mit derselben Aufmerksamkeit bedacht werden. Ihrer Bedeutung für die argumentative Verwendung von Bildern wird in Kapitel 4.3. eingehend Berücksichtigung finden.

Situativer Kontext, sprachliche Spezifizierungen, interpikurale Bezüge und entsprechendes Vorwissen der Betrachter\*innen sowie die weiter oben bereits ausgeführten bildimmanent-gestalterischen Möglichkeiten, einzelne Elemente im Bild in den Vordergrund zu rücken, machen plausibel, dass Bilder bei aller Vieldeutigkeit dennoch dazu herangezogen werden können, Aussagen über Gegenstände zu kommunizieren. Das Problem der bildlichen Polysemie ist damit nicht aus der Welt geschafft, da die „wahrnehmungsnahe Kommunikation“, also die Kommunikation mittels Bildern, die Inhalte indirekt durch Sichtbares transportiert, „[i]m Unterschied zur sprachlichen Kommunikation (...) keine expliziten Annahmeschemata zur Verfügung“ stellt.<sup>129</sup> Damit die Rezipient\*innen im Zusammenhang bildkommunikativer Akte die Aussageabsichten der Bildverwender\*innen korrekt verstehen können, müssen sie „in einem weit höheren Maße als bei der sprachlichen Kommunikation kontextuell gestützte Erwägungen“<sup>130</sup> einbeziehen. Dennoch kann Kommunikation durch Bilder funktionieren, wenn ausreichend spezifizierende Kontextinformationen vorhanden sind und berücksichtigt werden. Implizite Kommunikation von Aussagegehalten durch Bilder ist also möglich, und sie weist zudem in vielerlei Hinsicht ein „günstiges Kosten-Nutzen-Verhältnis“ auf, insofern sie „mit geringeren Mitteln einen hohen Effekt zu erzielen in der Lage“ ist.<sup>131</sup> Dadurch ist, so bringt es Sachs-Hombach auf den Punkt, sowohl ihr besonderer Wert als auch die Problematik ihrer „(auch ideologischen) Anfälligkeit“ begründet.<sup>132</sup>

---

129 Ebd., 190.

130 Ebd.

131 Ebd., 190.

132 Ebd.

Dass man mit Bildern also sowohl auf Gegenstände Bezug nehmen als auch etwas über diese kommunizieren kann, ist allerdings immer Leistung des gesamten Bildes. Es ist nicht so, dass separate Bildeinheiten für diese verschiedenen Funktionen zuständig sind. Anders als bei Wörtern im Satz ist es bei Bildelementen nicht möglich, solche mit nominatorischer Funktion von solchen mit prädikatorischer Funktion zu unterscheiden. Ein und dieselbe Partie eines Bildes – sofern sie überhaupt ein klar abgrenzbares Einzelelement darstellt – kann offenbar sowohl prädikatorische als auch nominatorische Funktionen übernehmen, und der Verwendungs- bzw. Verstehenskontext entscheidet darüber, welche Funktion dominiert.<sup>133</sup> Anders als bei Sätzen bedeutet dies: Auf einem Bild ist nicht etwa eine Partie auszuzeichnen, die das Subjekt der Bild„aussage“ verkörpert, und eine andere, davon abgegrenzte Partie, die eine Eigenschaft dieses Gegenstandes visualisiert. Das Braunsein der Uniform eines Soldaten ist im Bild unmittelbar an der Uniform selbst erkennbar und liegt nicht von deren Form getrennt daneben vor.<sup>134</sup>

Prädikatorische und nominatorische Funktion bei Bildern sind also „gewissermaßen ineinandergeschoben“; die Identifizierung eines bestimmten in einem Bild sichtbaren Gegenstands bringt demnach auch immer mindestens eine „Eigenschaft ins Spiel, die zugeordnet werden soll“.<sup>135</sup> In der Regel müsste es sich um eine unüberschaubare Vielzahl von Eigenschaften handeln. Dann allerdings wäre das Bild als Ausdruck von unendlich vielen möglichen Sätzen auf einmal aufzufassen; darin ist aber kein Problem zu sehen, das Kommunikation durch Bilder unmöglich macht. Wichtig ist, dass im Verwendungs- bzw. Rezeptionskontext klar wird, welche davon die aktuell Ausschlaggebenden sind.

Was nun können Bilder über ihre Gegenstände wirklich „aussagen“, indem sie sie präsentieren? Ein großes Problem für bildliche Prädikation ist es unter anderem, Zusammenhänge zwischen Einzelheiten deutlich zu machen.

Der propositionale Gehalt einer Aussage basiert oft auf der Herstellung von *Beziehungen zwischen benannten Gegenständen oder zwischen mehreren Teilaussagen bzw. den in diesen beschriebenen Sachverhalten*, und diese

---

133 Ebd., 114.

134 „Sehr eingeschränkt“ könnte es allerdings, so ein Vorschlag Sachs-Hombachs, möglich sein, „die jeweilige Funktion [Nomination und Prädikation] in Bilderfolgen durch einen unterschiedlichen Abstraktionsgrad herauszuheben (...)“ (ebd., 167).

135 Ebd.

Beziehungen können im Medium der Sprache durch eine Reihe von Mitteln präzisiert werden. Unter anderem kann Sprache es leisten, räumliche, zeitliche, kausale, modale oder instrumentelle Beziehungen zwischen benannten Personen, Gegenständen oder Sachverhalten zum Ausdruck zu bringen, weil ihr dafür Präpositionen wie *auf/unter, vor/während/nach, wegen, aufgrund, durch* oder *mit* sowie Konjunktionen wie *bevor/nachdem, da, weil, indem, obwohl* zur Verfügung stehen. Es gibt jedoch weder ein bildliches Äquivalent zu Präpositionen noch eines zu Konjunktionen. Räumliche Verhältnisse *innerhalb* der dargestellten Szenerie können im Bild dennoch recht gut wiedergegeben werden – man sieht beispielsweise, dass eine abgebildete Person *in* einem Auto sitzt, jemand anderes *neben* oder *hinter* ihr; oder dass eine abgebildete Blumenvase *auf* einem Tisch steht, usw. Der Ort in der Welt, an dem sich das Abgebildete *insgesamt* befindet – wo also das Auto steht, dessen Innenraum fotografiert wurde, oder unter welcher Adresse der Raum mit der Blumenvase auf dem Tisch zu finden ist –, kann im Bild jedoch nur indirekt (oder unter Zuhilfenahme sprachlicher Zeichen) spezifiziert werden; beispielsweise könnte ein Schild mit einem Straßennamen oder ein bekanntes Gebäude im Hintergrund den Betrachter\*innen Hinweise geben. Zeitliche Präzisierungen bildlich auszudrücken ist ebenfalls schwierig; neben Präpositionen und Konjunktionen fehlen diesbezüglich verbale *Tempi* und temporale Adverbien.<sup>136</sup> Beide Problemkreise der raumzeitlichen Verankerung des abgebildeten Geschehens erschweren das Kommunizieren mit Bildern gerade im Kontext von Gewalttaten erheblich, und wie wir in Kapitel 4.3 (Bildargumentation) sehen werden, sind sie mit dafür verantwortlich, dass der Topos vom lügenden Bild sich so hartnäckig hält. Wenn in der Berichterstattung über Kriege oder Terroranschläge und andere Gewalttaten Bilder verwendet werden, dient dies oft dazu, einen Beleg für ein Ereignis zu liefern, wozu es nötig ist, dass das Bild Tatort, Tatzeitpunkt, Opfer und Täter\*innen identifiziert. Diese Identifikationsleistung ist essenziell für die Verifikation von Behauptungen über das Geschehene, und doch aus den eben genannten Gründen schwer bildlich zu erbringen.

Wenn der Kontext Informationen liefert, kann ein Bild indirekt „Aussagen“ über eine konkrete Person, einen Gegenstand oder Ort oder ein Ereignis kommunizieren; ist dies nicht der Fall, dann können mit einem Bild nur sehr

---

136 So stellt z. B. Umberto Eco fest (*Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, 183), worauf Mößner („Können Bilder Argumente sein?“, 45) verweist.

allgemeine Aussagen z. B. darüber getroffen werden, was in Kriegen oder bei Terroranschlägen *manchmal* passiert, oder was dort *eventuell* passieren *könnte*. In diesem Sinne „sagen“ die von Virginia Woolf betrachteten Aufnahmen aus Spanien ohne ergänzenden Kontext tatsächlich nur generell etwas über die Zerstörungsgewalt von Kriegen allgemein und nichts Konkretes über den Spanischen Bürgerkrieg der 1930er Jahre aus. Ist also der Krieg als allgemeiner, abstrakter Begriff einer der Referenten des Bildes einer Kriegsrüine – neben dem einzelnen, real physisch vorhandenen zerstörten Haus, das fotografiert wurde? In der Terminologie der Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie stellt sich hier die Frage, ob bildliche Darstellungen nur analog zu singulären Termini oder auch zu generellen Termini auf etwas Bezug nehmen und darüber eine Aussage machen können.

#### 4.1.5 Singuläre und generelle Termini im (bzw. als) Bild

Generelle Termini bezeichnen einen Begriff, nicht einen raumzeitlichen Gegenstand. In der Regel sind Nominatoren singuläre Termini, Prädikatoren generelle Termini. Allerdings gibt es komplexe Nominatoren, in denen generelle Termini enthalten sind, wie in definiten Kennzeichnungen: „der gegenwärtige König von Spanien“ bezeichnet eine Person, „König“ ist aber ein genereller Terminus, da er eine Eigenschaft benennt, die verschiedenen Personen zukommt. Bei Bildern liegt eine solche Aufteilung in nominatorische und prädikatorische Elemente, wie bereits ausgeführt, nicht vor.<sup>137</sup> Nehmen Bilder – und insbesondere Fotografien – also analog zu singulären oder generellen Termini Bezug?

Sachs-Hombach vertritt die These, dass Bilder

„(...) primär, d. h. in elementarer Verwendung, analog zu generellen Termini (und damit prädikatorisch) beschrieben werden sollten und die nominatorische Verwendung folglich eine hiervon abgeleitete Bildfunktion ist“.<sup>138</sup>

---

137 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 166–167.

138 Ebd., 168.

An anderer Stelle präzisiert er dies: „Bilder bringen zunächst Begriffe ins Spiel, sie referieren nur sekundär auf konkrete Gegenstände“.<sup>139</sup> Im Fall einer Konstruktionszeichnung, eines Piktogramms oder einer Darstellung in einem Bildwörterbuch leuchtet dies unmittelbar ein. Diese stellen nicht einen einzelnen Gegenstand dar, sondern exemplarisch eine Klasse von Gegenständen. Bei Fotografien scheinen die Verhältnisse komplexer; es besteht ein Spannungsverhältnis, das dadurch zustande kommt, dass Fotos eigentlich nur ganz Konkretes, real Vorhandenes abbilden können, weshalb sie keine Eigenschaften, die nicht an dem abgebildeten physisch realen Gegenstand beobachtbar sind, unmittelbar darstellen können. Sie können also Eigenschaften nur an Gegenständen zeigen – damit enthält jede fotografische Prädikation auch einen nominatorischen Akt.

Ob ein Bild als singulärer oder genereller Terminus eingesetzt wird, hängt aber möglicherweise nicht nur von der Bildgattung, sondern auch vom Verwendungskontext ab. Sachs-Hombach<sup>140</sup> vergleicht ein primär nominatorisch fungierendes Passfoto mit Illustrationen im Bildwörterbuch, die, wie bereits erwähnt, gerade keine Einzelgegenstände, sondern allgemeine Eigenschaften einer Klasse von Gegenständen zeigen – oder sinnbildlich für alle Gegenstände dieser Klasse stehen bzw. auf all diese Bezug nehmen / referieren. Solche „Allgemeinbilder“<sup>141</sup> können diese Abstraktionsleistung erbringen, weil sie Formen auf das Wesentliche reduzieren und alle Details so weit wie möglich weglassen, die zur Gestalt eines Einzeldings gehören, aber nicht notwendig jeden durch den dargestellten Begriff erfassten Gegenstand auszeichnen. Sie zeigen also jeweils nur das Typische, was einen Gegenstand, der zur durch den gemeinten Begriff erfassten Klasse von Gegenständen gehört, ausmacht. Das Passbild eines jungen Menschen hingegen zeigt nicht, was generell einen Menschen ausmacht und von anderen Spezies unterscheidet, oder was einen jungen Mann ausmacht und von anderen Menschen unterzeichnet, sondern es zeigt, wie *dieser* junge Mann aussieht. Es zeigt keinen Prototypen, sondern ein Individuum – und dass es so „gemeint“ ist, wird nicht nur dadurch festgelegt, dass es sich bei dem Bild um eine Fotografie handelt, sondern dadurch, dass das Passfoto ein spezielles Genre der Fotografie ist, für das relativ klare und strenge Verwendungs- und Deutungskonventionen gelten. Dass Fotografien auch ganz

---

139 Ebd., 171.

140 Ebd., 167–168.

141 Ebd., 179.

anders verwendet werden können, zeigen beispielsweise medizinische Fachbücher, in denen Fotos von Menschen oder menschlichen Körperteilen abgedruckt sind, deren Funktion es ganz offenbar nicht ist, konkrete Individuen zu porträtieren, sondern zu veranschaulichen, wie ein bestimmtes Organ aufgebaut ist oder wie bestimmte Arten von Verletzungen oder Krankheitssymptomen aussehen. Ein Foto, das in einem solchen Zusammenhang einen Menschen mit Schuppenflechte zeigt, ist kein Porträt, dessen Referent die Person ist, sondern entspricht einem generellen Terminus, der auf die Krankheit Schuppenflechte und die von dieser verursachten Symptome Bezug nimmt.

Interessant wird es auch, wenn eine Fotografie, die man ja dem Medium nach nominatorisch einsetzen kann, Menschen nicht genau genug abbildet, um individuelle Züge erkennbar zu machen – wie im Fall des nur undeutlich erkennbaren Mannes, den Capas *Falling Soldier* zeigt: Entsteht dann ein „Allgemeinbild“ von einem Menschen? Und könnte man sagen, dass maskierte Terrorist\*innen oder mit Kapuze unkenntlich gemachte Folteropfer zu „Allgemeinbildern“ von Täter\*innen und Opfern werden, weil durch das Verbergen der individuellen Züge keine Identifikation einer Einzelperson mehr möglich wird? Es scheint mir durchaus plausibel, die durchschlagende Wirkung der Bilder aus Abu Ghreib vor diesem Hintergrund auch dadurch zu erklären, dass die Entindividualisierung der Gefolterten diese zu universellen Identifikationsfiguren machte, und den Aufstieg von Capas Bild zu einer Ikone des Spanischen Bürgerkriegs zumindest teilweise darauf zurückzuführen, dass das Bild so gut wie jeden beliebigen Soldaten zeigen könnte, der in diesem Krieg gefallen ist – dass es also den Prototyp des sterbenden Soldaten zeigt und damit emblematisch für den verlorenen Kampf der republikanischen Truppen stehen kann.

Keines der genannten Bilder ist jedoch ausschließlich als Visualisierung genereller Termini aufzufassen; dass sie auch reale Individuen abbilden, ist ebenso wesentlich für ihre Wirkung wie ihr Potenzial zur Generalisierung. Bilder operieren stets in einem Spannungsverhältnis zwischen Begriff und Veranschaulichung,

„(...) denn eine visuelle Darstellung kann natürlich aus prinzipiellen Gründen niemals eine adäquate Darstellung eines bestimmten Begriffs sein. Ein Bild ist (anders als die veranschaulichten Begriffe) immer konkret und enthält damit auch als visuelles Muster der Begriffe viele kontingente Eigenschaften. So zeigen Bilder immer nur bestimmte Ansichten, niemals alle

Ansichten. Außerdem ist die visuelle Darstellung in der Regel nicht nach wesentlichen und unwesentlichen Eigenschaften differenziert. Schließlich zeigen Bilder viele Details, die keine notwendigen begrifflichen Merkmale darstellen. Aus diesem Grunde sind Bilder vieldeutig“.<sup>142</sup>

Diese Spannung eröffnet vielfältige Möglichkeiten der Kommunikation mit Bildern und der beständigen Umdeutung durch Rekontextuierung; bildliche Polysemie resultiert auch aus jener spannungsreichen Ambivalenz, die „ermöglicht (...), mit einem Bild auf unterschiedlich abstrakte Begriffe bzw. Eigenschaften zu verweisen.“<sup>143</sup> Im Folgekapitel, in dem die Frage nach der Wahrhaftigkeit bildlicher Darstellung und Maßstäben bildlicher Authentizität im Fokus steht, wird deutlich werden, dass sich hierauf auch die Möglichkeit gründet, auch mit einem Bild, das technisch manipuliert wurde oder das eine gestellte Situation zeigt, eine wahre abstraktere, allgemeinere Bild„aussage“ zu machen – oder umgekehrt mit einem nicht-manipulierten, technisch unverfälschten und in vielerlei Hinsicht authentischen Bild eine falsche Behauptung aufzustellen.

In der Praxis stellt sich aufgrund des dargestellten Spannungsverhältnisses natürlich das Problem, dass der „intendierte Allgemeinheitsgrad“<sup>144</sup> der Aussage, die mit einem verwendeten Bild gemacht werden soll, für die Rezipient\*innen nicht immer erkennbar ist; er ließe sich, wie Sachs-Hombach erklärt, zwar durch die Verwendung bestimmter „graphischer Mittel“ herausstellen – man könnte sich beispielsweise vorstellen, dass Bilddetails, die für die Bestimmung des gemeinten generellen Terminus irrelevant sind, nachträglich aus dem Bild entfernt oder andersherum die wichtigsten Elemente durch Einfärbung oder Hell-Dunkel-Kontraste hervorgehoben werden – „ohne Bildunterschriften oder einen entsprechenden Verwendungskontext ist eine eindeutige Zuordnung aber oft nicht möglich.“<sup>145</sup> Das ist richtig; allerdings möchte ich betonen, dass nicht nur durch sprachliche Ergänzungen wie Titel und Bildunterschriften, sondern auch durch Bezüge zu anderen Bildern eine Spezifizierung der intendierten Bezugnahme geleistet werden kann. Ein besonders

---

142 Ebd., 172.

143 Ebd., 173.

144 Ebd.

145 Ebd., 173.

eindrückliches Beispiel hierfür stellt eine Arbeit Teresa Margolles' dar, die als eine der Fallstudien in 4.3.5. untersucht wird.

Bild„aussagen“ über von generellen Termini erfasste abstrakte Gegenstände zu machen ist also, wie gezeigt wurde, prinzipiell möglich, wenn auch nicht immer einfach oder ausreichend präzise und eindeutig möglich. Bilder, die hauptsächlich etwas über solche abstrakten Gegenstände „aussagen“, werden von Rezipient\*innen häufig weniger „wörtlich“ genommen, sondern ähnlich wie Symbole oder Metaphern gedeutet.

#### 4.1.6 Der Spezialfall der symbolischen Bedeutung

Von der – metaphorisch gesprochenen – „wörtlichen“ Bedeutung eines Bildes oder Bildelements ist also anscheinend in manchen Fällen eine übertragene, metaphorische oder symbolische Bedeutung zu unterscheiden. Diese symbolische Bedeutung ist nach Sachs-Hombach „das, worauf ein Bild ‚anspielt‘ oder was es versinnbildlicht“.<sup>146</sup> Sie betrifft nicht unmittelbar zum Bildinhalt gehörende, mit diesem aber assoziierbare Aspekte, deren Zusammenhang mit dem Bildinhalt durch kulturelle Faktoren und Deutungskonventionen maßgeblich beeinflusst wird. Die symbolische Bedeutung kann daher nur erfassen, wer erstens zuvor den Bildinhalt entschlüsselt hat und zweitens über Kenntnisse der entsprechenden Zuordnungskonvention verfügt.

Symbolische Bedeutungsdimensionen ermöglichen es, mit Bildern nicht nur auf konkrete, physisch vorhandene raumzeitliche Gegenstände Bezug zu nehmen, sondern auch auf abstrakte Begriffe, Ideen und Konzepte wie beispielsweise Krieg, Frieden, Gerechtigkeit, Grausamkeit, Freiheit, Tapferkeit usw. – die genannten Beispiele machen ersichtlich, weshalb die Dimension der symbolischen Bedeutung im Gewaltbildkontext so relevant ist.

Dass Bildsymbole auf abstrakte Gegenstände verweisen können, indem sie sich an bestehenden Deutungskonventionen orientieren, zeigen allegorische Darstellungen, wie sie beispielsweise in der Kunst des Klassizismus populär waren, und das umfangreiche, nuancierte und ausdrucksstarke Symbolrepertoire der christlichen Ikonographie des Mittelalters und der frühen Neuzeit,

---

<sup>146</sup> Ebd., 181.

an dem sich eine wichtige Funktion von Bildsymbolen zeigt: Sie lassen sich im Sinne von Kennzeichnungen einsetzen,<sup>147</sup> indem z. B. Personen durch sie nicht nur identifiziert, sondern zugleich charakterisiert werden: Wird Christus zusammen mit einem Lamm dargestellt, hilft dies den Rezipient\*innen nicht nur dabei, die Figur als Christus zu identifizieren, sondern es verweist auch auf die Opferbereitschaft Christi und die Bedeutung seines Todes; eine Lilie in einem Marienbildnis identifiziert die dargestellte Person als Maria und symbolisiert zudem deren Jungfräulichkeit, etc. In diesem Fall verstärken die Symbole die referentielle Funktion des Bildes;<sup>148</sup> sie helfen den Rezipient\*innen dabei, den oder die Referenten des Bildes zu erkennen, und tragen Wesentliches zur Bild„aussage“ bei. Wo Bilder Symbole enthalten oder insgesamt symbolisch verstanden werden können, betrifft dies also gleichermaßen Nomination und Prädikation.

Es mag scheinen, als seien die beschriebenen Beispiele antiquiert und die dort wirksamen Prinzipien für die Funktionsweise moderner Bilder gänzlich irrelevant; zudem liegt der Einwand nahe, dass diese Prinzipien nur bei der Herstellung von Bildern, die von ihren Urheber\*innen absichtsvoll komponiert wurden – also sozusagen von „Autorenbildern“, nämlich Gemälden, Zeichnungen etc. – und nicht in der Fotografie eine wichtige Rolle spielen können. Doch auch Fotografien, die nicht manipuliert und nicht gestellt sind, können Bildsymbole enthalten. Dabei kann es sich um Details des Abgebildeten halten, die rein zufällig festgehalten wurden, ohne dass die Fotograf\*in sie als Symbole aufgefasst oder überhaupt auch nur bewusst bemerkt hat, die aber nachträglich in der Deutung durch die Rezipient\*innen eine symbolische Bedeutung erhalten. Manchmal fotografieren Bildjournalist\*innen aber auch gezielt Motive, deren Verwendbarkeit als Symbol ins Auge fällt. Beispiele für Pressefotos, die symbolisch deutbare Motive zeigen bzw. symbolisch deutbare Elemente enthalten, finden sich unter den Fallanalysen in 4.3.5. Problematisch kann in solchen Fällen natürlich sein, dass „das Bild in den meisten Fällen keinen Hinweis darauf [gibt], welche Elemente nur inhaltlich und welche sinnbildlich gemeint sind.“<sup>149</sup> Es kann also die Aussageabsicht von

---

147 Darauf weist auch Sachs-Hombach hin (ebd., 182).

148 Ebd., 183.

149 Ebd., 182. Der Bildinhalt allerdings kann indirekt durchaus Grund dazu geben, einzelne Gegenstände oder das ganze Ensemble nicht „wörtlich“ aufzufassen, wenn beispielsweise Bildbestandteile zu sehen sind, deren Präsenz in der dargestellten Szenerie anders als symbolisch gedeutet gar keinen Sinn ergibt. Auch kompo-

Bildproduzent\*innen oder Bildverwender\*innen dahingehend missverstanden werden, dass für eine buchstäbliche Tatsachenbehauptung gehalten wird, was metaphorisch gemeint war – oder andersherum symbolisch gedeutet wird, was ganz wörtlich gemeint war.

Ob symbolisch-metaphorische Bedeutungsebenen erkannt und erschlossen werden, hängt wohl unter anderem maßgeblich vom Vorwissen der Rezipient\*innen über ikonographische Vorbilder der Pressefotografie aus dem Bereich der Kunst ab – wer beispielsweise Kreuzigungs- und Passionsdarstellungen aus der Malerei kennt, wird anders auf Bilder wie Úts *Terror of War* oder den sogenannten „Kapuzenmann“ aus Abu Ghraib reagieren, als jemand, der über dieses Wissen nicht verfügt.

Besonders wichtig wird die Dimension des Symbolischen dort, wo Menschen für die Kamera posieren und sowohl die Fotograf\*in als auch die abgebildeten Personen dadurch eine größere Kontrolle über das Motiv ausüben. Kompositorische Ähnlichkeiten zu symbolträchtigen ikonographischen Konfigurationen wie der Pietà-Formel oder der Kreuzigungsikonographie sind dann kein Zufall, sondern absichtlich gewählt, um zu erreichen, dass das ganze Bild symbolisch gedeutet werden kann.

---

sitorisch gibt es Möglichkeiten, symbolische Bildbestandteile auszusondern, indem sie z. B. beiseite gerückt werden. Ein Beispiel für diese Technik stellt die Platzierung der Symbole Löwe, Stier, Adler und Mensch, die für die vier Evangelisten stehen, in separaten Bildregistern außerhalb von Illustrationen oder in den Ecken von Bildern in mittelalterlichen Evangelienhandschriften dar: Dadurch, dass die Symbole nicht innerhalb eines anderen Bildes platziert sind, sondern jeweils ihren eigenen Bildraum bekommen, wird deutlich gemacht, dass nicht ein wirklicher Stier oder Löwe gemeint ist, sondern eben der jeweils durch das Symbol vertretene Evangelist. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass das mit symbolischem Bedeutungspotential aufgeladene Element gerade nicht vom Bildrest abgerückt ist, sondern ganz prominent im Zentrum steht – auch dann scheint eine symbolische Deutung manchmal naheliegender als eine „wörtliche“. Solche Methoden können von Urheber\*innen absichtlich eingesetzt werden oder auch Folge zufällig entstandener Anordnungen im abfotografierten realen Szenario sein; dieser Unterschied ist für die Deutung nicht unbedingt ausschlaggebend. Wenn symbolisch gedeutete Elemente als beabsichtigt platziert interpretiert werden, schreiben die Rezipient\*innen der Urheber\*innen eine diesbezügliche Intention zu, doch auch wenn das nicht der Fall ist nicht, sind solche potentiell symbolischen Bildelemente ausschlaggebend dafür, von wem ein Bild in welchem Kontext und zu welchem Zweck sinnvoll verwendet werden kann. So eignet sich z. B. ein Bild, auf dem ein Regenbogen über dem Ort einer überstandenen Kampfhandlung zu sehen ist – wie im Fall einer Aufnahme aus Cesare Quintos Reihe *The Siege of Halab*, die (Stand 29.11.2020) unter <https://www.lensculture.com/projects/231708-the-siege-of-halab> zu finden ist und zu der in 4.3.5. noch mehr gesagt werden wird – unabhängig von den Intentionen der Urheber\*in eher dazu, eine hoffnungsvolle Botschaft als eine pessimistische zu kommunizieren.

### 4.1.7 Zur Wahrheits(wert)fähigkeit von Bild„aussagen“

Bild„aussagen“ sind offensichtlich nicht genau das Gleiche wie Aussagen. Bilder können zwar anscheinend dazu genutzt werden, einen propositionalen Gehalt zu transportieren (und enthalten in der Tat eine unbegrenzt große Menge an möglichen propositionalen Bestimmungen), aber ein Bild entspricht nie einer einzelnen, einfachen Aussage. Wahrheit aber ist, so gibt Mößner zu bedenken, „eine Eigenschaft von Propositionen“, weshalb sie zurecht fragt: „Wie können wir folglich das Prädikat ‚ist wahr‘ auf ein Bild oder eine Bilderfolge anwenden?“<sup>150</sup>

Dass dies innerhalb sprachähnlicher Bildzeichensysteme mit relativ eindeutiger Bedeutungszuweisung und formelhafter Ausdrucksweise, wie beispielsweise Piktogrammen auf Hinweisschildern, möglich sein kann, ist gut vorstellbar.<sup>151</sup> Ein mit solchen Piktogrammen gestaltetes Schild kann z. B. „behaupten“, dass an einem Streckenabschnitt Steinschlaggefahr besteht oder dass ein Elektrozaun unter Spannung steht – und diese Aussagen können wahr oder falsch sein. Doch gilt Vergleichbares auch für komplexere, prototypischere, den diskreten Zeichen der Sprache weniger ähnliche Bilder?

Im Verlauf des unmittelbar anschließenden Kapitels, das sich mit der Frage befasst, ob Bilder authentisch Realität darstellen oder ihre Rezipient\*innen nur täuschen, werde ich argumentieren, dass ein fotografisches Bild nicht direkt den physischen Zustand einer Reihe von Gegenständen und/oder Personen zu einem durch den Moment der Aufnahme festgelegten Zeitpunkt wiedergibt, sondern eher einen Wahrnehmungseindruck abbildet, den die Fotograf\*in festhält und der dabei durch den physischen Zustand der anwesenden Gegenstände und/oder Personen ausgelöst wurde. Ist die Wahrnehmung des im Bild Sichtbaren durch die Bildbetrachter\*innen in relevanten Aspekten weitgehend übereinstimmend mit der Wahrnehmung der realen Situation durch die Fotograf\*in, so kann das Bild in gewissem Sinne als authentisch gelten, denn es ist dann die Wiedergabe einer Wahrheit (nämlich einer wahren, realen Wahrnehmung). Weicht das Bild von der Wahrnehmung seiner Produzent\*in auf eine bestimmte Art und Weise ab, kann es sich dabei entweder um eine reduzierte,

---

150 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 37.

151 Mößner meint, beim Einsatz von Piktogrammen auf Schildern könne man „auch wahrheitsdefinite Aussagen mit diesen Visualisierungen formulieren – und zwar, indem man sie in eine verbalsprachliche Form übersetzt (...)“ (ebd., 37).

dennoch authentische Wiedergabe im Sinne einer Abstraktionsleistung handeln, oder aber um ein unwahres, gefälschtes Bild. Bilder sind folglich zu einer Wahrhaftigkeit in der Wiedergabe von Gesehenem durchaus in der Lage.

Diese Wahrhaftigkeit wäre aber zu unterscheiden von einer Wahrheitswertfähigkeit im engeren Sinne, denn ein Wahrheitswert kommt nach den Maßstäben der Logik eben nur Aussagesätzen bzw. Propositionen zu – „Forscher, die Bilder als wahrheitsfähig betrachten, müssen sie also analog zu Sätzen auffassen“.<sup>152</sup> Dies ist insofern möglich, als „im Bild die unterschiedlichen Veranschaulichungen begrifflicher Sachverhalte (...) in eine komplexe Beziehung zueinander gesetzt werden.“<sup>153</sup> Wenn ein Bild aber in dieser Hinsicht als Aussagesatz funktionieren kann, „ist es berechtigt, diese Bilder als wahr oder falsch anzusehen“.<sup>154</sup>

Allerdings sind nicht alle Bilder in diesem Sinne wahrheitswertfähig, denn nicht in jedem Fall handelt es sich bei denjenigen Sätzen, mit denen sich die Bild„aussage“ paraphrasieren ließe, um Aussagesätze mit Wahrheitswert. „Begriffserläuternde“ Bilder, wie sie beispielsweise in Bildwörterbüchern und Lehrwerken zur Veranschaulichung von Fachbegriffen aufzufinden sind, funktionieren wie Definitionen;<sup>155</sup> Definitionen haben keinen Wahrheitswert, denn sie behaupten nicht etwas über die Welt, sondern legen etwas fest. Zudem können Bilder statt Aussagen auch Aufforderungen, Warnungen oder Verbote zum Ausdruck bringen – man denke beispielsweise an Verkehrs- und Hinweisschilder. Eine Aufforderung oder ein Verbot ist nicht wahr oder falsch.

In der Praxis der Bildkommunikation besteht die Herausforderung für Bildproduzent\*innen darin, deutlich zu machen, auf welche Aussage ein Bild im gegebenen Kommunikationskontext jeweils zu reduzieren ist, und für die Rezipient\*innen darin, zu erkennen, welche Aussage sie erfassen sollen. Die eigentliche, ursprüngliche Bild„aussage“, so haben wir festgestellt, hat stets die Form „X sieht so aus“. In dem Moment, in dem ein Bild also X zeigt, ist diese Aussage zwangsläufig wahr. Nimmt man diese Überlegung ernst, so bedeutet dies, dass Bilder immer nur „wahr“ sein können, sofern man von ihrer eigentlichen

---

152 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 272.

153 Ebd., 273–274.

154 Ebd., 274.

155 Ebd., 273. Im Bereich der darstellenden Geometrie z. B. sagen Bilder typischerweise „nichts über konkrete Gegenstände aus, sondern gewissermaßen nur darüber, welche (visuellen) Aspekte für den jeweiligen Begriff zu berücksichtigen sind“ (ebd.) Also sind sie streng genommen nicht wahr oder falsch, sondern „angemessen“ oder „unangemessen“ (ebd.).

„Aussage“ ausgeht – nur hat die damit vom Bild veranschaulichte Wahrheit keinen großen Erkenntniswert, wenn es darum geht, Informationen nicht über die visuelle Beschaffenheit eines ansonsten unbekanntes Objekts, sondern über reale Verhältnisse in der Welt zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes zu beschaffen. Das Bild sagt stets Wahres über das Aussehen der Gegenstände im Bild aus, aber enthält es auch wahre oder falsche Aussagen über Gegenstände, Personen und Ereignisse außerhalb des Bildes sowie deren Eigenschaften über ihre visuelle Erscheinung hinaus? Oder, einfacher gesagt: „Sagt“ es noch mehr aus, als dass X so aussieht?

Ich möchte vorschlagen, davon auszugehen, dass ein Bild über das „X sieht so aus“ hinaus eine Reihe von Aussagen *im Konjunktiv* visualisieren kann. Robert Capas *Falling Soldier* „sagt“ nicht: „Der republikanische Soldat Federico Borrell García wurde während eines Kampfes von Francisten erschossen und sah dabei so aus“, sondern: „*Wenn/falls* Federico Borrell García an diesem hier sichtbaren Ort erschossen worden sein *sollte, hätte* diese Person im Moment ihres Todes so ausgesehen.“ Da diese Aussage in gewisser Weise in dem Bild impliziert ist – dadurch nämlich, dass die abgebildete Person ausreichende Ähnlichkeit mit Borrell García aufweist, dass es sich tatsächlich um diesen handeln könnte, und dadurch, dass die Körperhaltung der abgebildeten Person mit der eines erschossenen zusammensackenden Menschen übereinstimmt –, ist es auch möglich, dass das Bild von jemandem in der Absicht verwendet werden kann, damit auszusagen, dass Borrell García tatsächlich bei jenem Kampf auf freiem Feld durch einen Schuss getötet wurde. In diesem, und nur in diesem, sehr eingeschränkten Sinne ist es plausibel zu behaupten, dass das Bild tatsächlich etwas über die reale Person Federico Borrell García und die Umstände seines Todes „aussagt“. Während die eigentlich im Bild implizierte, im Konjunktiv verfasste Behauptung zwangsläufig wahr ist – denn für ihre Wahrheit liefert das Foto selbst durch seine Gestalt den unmittelbaren Beweis gleich mit –, kann der indirekt mithilfe des Bildes kommunizierbaren zweiten, im Indikativ verfassten Behauptung der Wahrheitswert „wahr“ oder „falsch“ zukommen, je nachdem, was in der realen Welt außerhalb des Bildes wirklich mit Borrell García passiert ist.

Bild„aussagen“ als Aussagen im Konjunktiv aufzufassen trägt dem Rechnung, was Wortmann zum Ausdruck bringt, wenn er schreibt: „Selbst die Feststellung, daß etwas so gewesen sei, wie es sich darstellt, ist Bildern

fremd<sup>156</sup> – in anderen Worten: Das Bild selbst behauptet nicht, dass etwas tatsächlich so geschehen ist, wie die Betrachter\*innen es in ihm dargestellt glauben. Diese Rezeptionsstrategie ergibt zudem auch dahingehend Sinn, als sie der vielbeschworenen Vieldeutigkeit von Bildern Rechnung trägt. Wenn Capas Aufnahme nicht „sagt“: „Das hier ist der sterbende Federico Borrell García“, sondern „Das hier könnte der sterbende Federico Borrell García sein“, dann lässt dies verschiedene alternative Möglichkeiten offen; z. B. könnte es sich dann eben auch um einen anderen, Borrell García vage ähnlich sehenden Soldaten handeln, der im selben Krieg, aber zu einem anderen Zeitpunkt an einem anderen Ort erschossen wurde.

Aus dieser Perspektive betrachtet sind Bilder also gar nicht wahrheitswertfähig, da ihre vielbeschworene Vieldeutigkeit dem im Wege steht.<sup>157</sup> Das heißt aber nicht, dass sie nicht Wahrheit zeigen können.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen: Es sollte die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass ein Bild überhaupt nie „behauptet“, eine bestimmte real existierende Person X habe etwas getan oder sei in einem bestimmten Zustand gewesen, sondern allenfalls, dass eine Person, die *aussieht* wie X, etwas getan habe oder in einem bestimmten Zustand gewesen sei. Aber man kann trotzdem *mit einem Bild* etwas behaupten.

Das wohl größte potenzielle Hindernis für diese Art von Kommunikation stellt die charakteristische Polysemie von Bildern dar. Eines der mit der Vieldeutigkeit zusammenhängenden Probleme ist, dass der außerbildliche Kontext „regeln [muss], ob auf einzelne Gegenstände oder auf eine Gegenstandsklasse Bezug genommen wird“, denn „[s]chließlich ist nur über den Kontext zu entscheiden, welche der Charakterisierungen des Bildes eine nominatorische und welche eine prädikatorische Funktion haben“.<sup>158</sup>

Was vermeintlich eine Schwäche der Bildkommunikation darstellt, kann aber auch als ihre besondere Stärke aufgefasst werden: Vagheit und Mehrdeutigkeit eröffnen eine Vielfalt an Deutungsperspektiven und Funktionalisierungspotentialen. Gerade daraus, dass sich Bilder nicht auf eine Aussage festlegen lassen, resultiert meines Erachtens die Notwendigkeit, von zensorischen Forderungen abzusehen und mehr über geeignete Arten der Verwendung und Rezeption von Bildern und weniger über „gute“ und „schlechte“ Bilder zu

---

156 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 163.

157 Ebd., 274.

158 Ebd.

diskutieren, denn mit Bildern können wichtige, engagierte, aufklärerische Aussagen gemacht werden, mit ihnen können aber genauso auch irreführende Behauptungen aufgestellt, Falschinformationen verbreitet, Vorurteile verfestigt und Unrecht als Recht dargestellt werden. Wichtig ist es, sich zu verdeutlichen, dass nicht *die Bilder selbst* dies tun, sondern die Menschen, die sie herstellen, verwenden und betrachten.

Diese Überzeugung liegt auch meinen Überlegungen zum populären Topos des „lügenden“ Bildes zugrunde.

## 4.2 Können Bilder uns über Gewalttaten „belügen“?

„Wörter“, so lautet der Titel eines Aufsatzes von Clemens Albrecht, „lügen manchmal, Bilder immer“. Veröffentlicht wurde der Text in einem Sammelband, der unter dem Titel *Mit Bildern lügen* verschiedene Perspektiven auf das vieldiskutierte Phänomen unwahrhaftiger Bildkommunikation zusammenbringt.<sup>159</sup> Die von Albrecht in seinem Beitrag so provokativ wie vehement vertretene These, dass Bilder grundsätzlich lügen, wird von verschiedensten Autor\*innen so oft geäußert, dass Wortmann sie als „feuilletonistischen Allgemeinplatz“ bezeichnet.<sup>160</sup> Gleichwohl kann man sich mit diesem im Zeitalter der vielbeschworenen „Bilderfluten“ unter Intellektuellen so populären Glaubenssatz auf eine lange Tradition kritischer Vordenker\*innen berufen, die von Platon bis zu Baudrillard reicht.<sup>161</sup> Meines Erachtens ist der populäre Vorwurf, Bilder seien notorische Lügner, jedoch in verschiedener Hinsicht nicht plausibel. Selbstverständlich werden Medienrezipient\*innen mit Hilfe von Bildern immer wieder absichtlich getäuscht; dies festzustellen ist aber

---

159 *Mit Bildern lügen*, herausgegeben von Wolf A. Liebert und Thomas Metten, Köln: Halem, 2007.

160 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 163.

161 Platons einflussreiche Bild- und Kunstkritik, die im siebten und zehnten Buch der Politik und im Dialog *Sophistes* vorgebracht wird, fasst Schwarte prägnant zusammen (*Pikturale Evidenz*, 15–16): Das Bild werde von Platon „als wirklich Irreelles Nichtsein“ (ebd., 16) aufgefasst; Bilder seien demnach Nachahmungen zweiten Grades, denn schon die Welt sei ja nach der Auffassung Platons nur eine Nachahmung der Ideen und damit gewissermaßen ein Bild. Durch diese doppelte Verfälschung lenkten Bilder vom Wesentlichen ab. Dieses Problem betreffe nicht nur gegenständliche bildliche Darstellungen, sondern jede Form von Mimesis, unabhängig vom künstlerischen Medium. Auch zur Medienkritik Baudrillards in *Requiem für die Medien* liefert Schwarte am angegebenen Ort eine Zusammenfassung: Medien erzeugten eine Scheinwelt, durch deren Dominanz es unmöglich werde, sich über etwas Wirkliches zu verständigen; Medien seien daher antikommunikativ.

nicht dasselbe wie zu behaupten, Bilder selbst seien Lügner oder bildliche Darstellung verfälsche *grundsätzlich und immer* die Wirklichkeit, die sie abbilde. Um überhaupt differenziert und sinnvoll über die Thematik täuschender, unaufrichtiger oder inauthentischer Bildkommunikation sprechen zu können, muss die polemische These vom Bild als Lügner zuerst genau analysiert und zu einer plausibleren, nicht bildanimistisch ausgerichteten Behauptung umformuliert werden, mit der wir uns dann kritisch auseinandersetzen können.

Was also meint Albrecht genau mit seiner Behauptung, Bilder lügen immer? Zumindest, so schränkt er seine zugespitzte Eingangsthese ein, lügen Bilder immer dann, „wenn man sie aus ihrem Kontext reißt“.<sup>162</sup> Damit jedoch ist noch nicht viel ausgesagt. Auch die meisten mündlichen Äußerungen und die meisten niedergeschriebenen Texte verleiten zu Fehlinterpretationen, wenn sie dekontextualisiert werden – diese Erfahrung machen beispielsweise manchmal Politiker\*innen, wenn ihre Äußerungen aus dem Zusammenhang gerissen und für Belange in Dienst genommen werden, die den Intentionen der Person, die sie geäußert hat, zuwiderlaufen. Die Sprache stellt Albrecht aber als überlegenes Kommunikationsmedium und notwendiges Korrektiv lügender Bilder dar: „[O]hne Sprache, ohne Worte und Sätze, kann man die Lüge nicht entlarven“<sup>163</sup> – eine Gegenüberstellung, mit der Albrecht viel vehementer das Bild abwertet als beispielsweise Susan Sontag, die durchaus ebenfalls der Ansicht ist, dass die Sprache – insbesondere in der Form von Bildunterschriften – in der Lage ist, die Bedeutung von Bildern radikal zu ändern: „[J]edes Foto wartet auf eine Bildlegende, die es erklärt – oder fälscht“.<sup>164</sup> Nach Sontags Einschätzung fälscht also nicht das Bild die Realität, sondern *Sprache* kann das Bild (ver)fälschen. Albrecht zufolge jedoch liegt der Fehler in einem solchen Fall nicht bei der Sprache, sondern im täuschenden Wesen des Bildes selbst begründet.

Was aber wird unterstellt, wenn wie bei Albrecht behauptet wird, dass Bilder „lügen“? Diese Formulierung suggeriert eine ganz fundamentale Unwahrhaftigkeit des Bildes, denn, wie Ludger Schwarte kritisch bemerkt:

„Wenn gesagt wird, dass Bilder lügen, dann ist damit nicht gemeint, dass jemand mithilfe eines Bildes lügt, auch nicht, dass Bilder prinzipiell illusionär sind, weil wir fälschlicherweise etwas darin zu erkennen glauben,

---

162 Albrecht, „Wörter lügen manchmal, Bilder immer“, 36.

163 Ebd.

164 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 17.

das in Wirklichkeit gar nicht da ist. Sondern dass sie, als Gegenstände, den Blick auf die Wahrheit verstellen.“<sup>165</sup>

Wie schon so oft stoßen wir auch hier auf eine Form stark personalisierenden, also animistischen Sprechens über Bilder. Dass ein Bild in gewissem Sinn eine *Lüge sein* kann, ist vorstellbar, insofern als jemand mit einem Bild etwas Falsches behaupten kann.<sup>166</sup> Das Bild selbst zum *Lügner* zu erklären, ist hingegen eine besonders simplistische Spielart des Animismus, den wir bereits ausführlich kritisiert haben.

Die polemische Schärfe des Lügenbegriffs ist in diesem Zusammenhang jedenfalls nicht angemessen – denn, so gibt Schwarte richtig zu bedenken: das Lügen setzt nicht nur die Unwahrheit des Gesagten voraus, sondern auch die Unwahrhaftigkeit, d. h. die Absicht des Lügenden, die Unwahrheit zu sagen.<sup>167</sup> Zudem unterstellt der Vorwurf der Lüge eine Wahrheitsfähigkeit des Mediums Bild – und geht damit von einer Bedingung aus, die gar nicht unbedingt als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, was in Kap. 4.1.1.6 ausführlich dargelegt wurde.

Zudem sollten die Thesen Albrechts in dem Zusammenhang gesehen werden, in dem er sie aufgestellt hat und außerhalb dessen sie möglicherweise gar nicht mit den selben Argumenten begründet werden können: Albrecht ist Soziologe, nicht Kunsthistoriker oder Bildwissenschaftler. Es geht ihm um den Erkenntniswert historischer Bilder z. B. für die sozialgeschichtliche Forschung. Albrechts Bildkritik ist in erster Linie durch seine Ablehnung der Ikonologie in der Folge Warburgs motiviert.<sup>168</sup> Bilder dürften von den historischen

---

165 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 15.

166 Schwarte bezieht am angegebenen Ort auch Stellung zu der Frage, ob man nur mit Bildern lügen kann, oder ob Bilder selbst lügen. Er ist der Ansicht, dass man mithilfe von Bildern lügen kann, beispielsweise, indem man mithilfe von Symbolen falsche Aussagen trifft oder unrichtige Handlungsaufforderungen gibt (ebd., 27). Auch nicht-symbolische Darstellungen können aber seiner Ansicht nach dazu gebraucht werden, Lügen zu verbreiten, und zwar entweder durch ihren Verweis auf einen Gegenstand, den sie zu zeigen scheinen, aber nicht wirklich abbilden, oder dadurch, dass sie als etwas auftreten, das sie nicht sind; ein von Schwarte angeführtes Beispiel für Letzteres sind Fälschungen von Kunstwerken (ebd., 27).

167 Ebd., 18–19.

168 Diese habe die „untergeordnete Rolle des Bildes als Quelle zweiten Ranges“ umgekehrt und Bilder zu „Primärquellen“ gemacht (Albrecht, „Wörter lügen manchmal, Bilder immer“, 39). Unklar bleibt an dieser Stelle in Albrechts Ausführungen, für was Bilder eigentlich Quellen sind, also welche Art von Erkenntnis aus ihnen zu gewinnen ist oder gewonnen werden sollte. Albrechts Auffassung zufolge ist die Ikonologie eine Methode der Kunstgeschichte und hat nur in diesem Fachbereich eine Daseinsberechtigung, darf also nicht auf dem Feld der politischen Geschichte angewendet werden. Kritisch sieht Albrecht deshalb, dass die „Warburg-Schule (...)“

Wissenschaften nicht als verlässliche Quellen herangezogen werden, da ihre vermeintliche Authentizität nur Lüge sei:

„Wo Wissenschaft diese Authentizitätslüge aufgreift und als primären Zugriff auf Wirklichkeit das Bild benutzt, wenn Sprache doch die Wahrheit bedeutend effektiver aufschlüsseln kann, erliegt sie jedenfalls dem Medium, aber nutzt es nicht. Wie aber (...) können wir uns der Lüge durch Bilder (...) entziehen? Die Antwort lautet: Indem wir die Bilder auf ihren wahrheitsillustrierenden Charakter reduzieren.“<sup>169</sup>

Albrecht möchte seinen Aufsatz als Plädoyer für eine „neue Bilderfeindlichkeit, die dringend Not tut“, verstanden wissen, und stellt sich in die Tradition der reformatorischen Bilderstürmer.<sup>170</sup> Diese selbst proklamierte „Bildfeindlichkeit“ manifestiert sich unter anderem darin, Bilder zu identifizieren, die in gewisser Weise als Fälschungen gelten können, und aufzuzeigen, wie und in Bezug auf was sie ihre Betrachter\*innen täuschen.

Albrecht unterscheidet drei Arten von „Bildfälschung“. Schon mit dem Rückgriff auf den Fälschungsbegriff widerspricht er allerdings seiner eigenen Kernthese vom lügenden Bild, denn man kann erstens nur etwas fälschen, das prinzipiell auch unverfälscht, also authentisch sein könnte, was Bilder ja Albrechts Ausgangsthese zufolge generell nicht sein können; zweitens setzt eine Fälschung eine Fälscher\*in voraus, deren Intervention und Intention maßgeblich für den Fälschungscharakter sind. Eine Fälschung ist kein Lügner, sondern das Werkzeug einer Lüge; es lügt die Fälscher\*in, nicht das gefälschte Artefakt.

Unter „Materialfälschung“ versteht Albrecht eine „bewusste Veränderung“ von Bildern, sei es im Bereich der Fotografie, der Malerei oder des Films.<sup>171</sup> Als „Kontextfälschung“ bezeichnet er das Versetzen eines Bildes in einen anderen als den originalen, also quasi einen falschen „zeitlichen, räumlichen oder semantischen Kontext“;<sup>172</sup> die „Fälschung“ findet hier also außerhalb des

---

das Bild als Quelle gegenüber der Schrift rehabilitierte, indem sie behauptete, man könne es mit demselben Genauigkeitsgrad ‚lesen‘ wie einen Text“ (ebd., 40).

169 Ebd., 47.

170 Ebd.

171 Ebd., 31.

172 Ebd.

Bildes statt; das Bild ist nicht immanent falsch; der Kontext, nicht das Bild selbst täuscht die Rezipient\*innen über den Gehalt des Bildes – worin sich schon bei oberflächlicher Betrachtung zeigt, wie wenig sich dieser spezielle Fälschungsbegriff zur Begründung einer systematischen „Bilderfeindlichkeit“ eignet. Zu guter Letzt führt Albrecht die Möglichkeit der sogenannten „Interpretationsfälschung“ an, bei der die Rezipient\*in das Bild „falsch“ deutet.<sup>173</sup> Auch hier liegt allerdings ganz offensichtlich keine Unzulänglichkeit des Bildes vor, sondern eine Fehlleistung der Rezipient\*in; zudem unterstellt das Konzept der „Interpretationsfälschung“, dass es eine objektiv richtige Bildbedeutung gibt und von dieser abweichende Bedeutungszuschreibungen grundsätzlich fehlerhaft sind – eine Haltung, die deutlich zeigt, dass Albrecht nicht als Kunstwissenschaftler über Bilder schreibt, denn er erkennt, wie zentral das Merkmal der Bedeutungs Offenheit für viele Arten von Bildern ist.

Albrechts Beispiele für die beiden letztgenannten Fälschungsformen lassen die Problematik seiner Argumentation sehr klar hervortreten. Eine „Kontextfälschung“, so Albrecht, liege beispielsweise im Fall einer häufig reproduzierten Graphik Camille Flammarions vor, die im späten 19. Jahrhundert entstand und in einem populärwissenschaftlichen Buch zur Illustration einer Anekdote über einen mittelalterlichen Mönch diente, der behauptet habe, selbst an der Stelle gewesen zu sein, an der die Himmelskuppe die Erde berühre. Die Grafik zeigt eine Figur, die sich unter der Himmelskuppel hindurchzwängt und so in das Universum jenseits der flachen, kuppelüberspannten Erde schaut. Das Bild zeigt also die inakkurate Vorstellung, die sich Gelehrte des ausgehenden 19. Jahrhunderts vom Weltbild des Mittelalters machten. Albrecht weist zu recht darauf hin, dass es aber in vielen Publikationen so präsentiert wird, als handelte es sich dabei um einen frühneuzeitlichen Holzstich, der authentisch die mit der kopernikanischen Wende eingehende Veränderung der Vorstellungen von der Gestalt der Erde und dem Aufbau des Universums zeigte, indem er die Sichtweise der anbrechenden neuen Epoche auf das naive Weltbild der vorausgehenden Jahrhunderte zum Ausdruck brächte. In diesen Verwendungskontexten wird, so legt Albrecht selbst es dar, das Bild in einer beschnittenen Variante präsentiert: Seine dem Stil nach offensichtlich barocke Bordüre wird entfernt, womit auch für mit kunsthistorischem Grundwissen ausgestattete Betrachter\*innen die korrekte historische Einordnung seiner Entstehung

---

173 Ebd.

erschwert wird, da Flammarions Stich, der Mode des Historismus folgend, den Stil frühneuzeitlicher Druckgrafik imitiert. „Das Bild, so kann man zusammenfassen“, schreibt Albrecht,

„lügt insofern, als es noch heute tausendfach in einen falschen Kontext gestellt wird. Es dient nicht zur Illustration oder gar zum Beweis eines zeitgenössischen Bewusstseins der ‚kopernikanischen Wende‘, sondern als Beweis für die moderne wissenschaftshistorische Sicht auf die Entwicklung der Astronomie.“<sup>174</sup>

Es ist ausgesprochen wichtig, sich hier bewusst zu machen, dass dieser Einwand nur für Verwendungen des Bildes in seiner beschnittenen Form Gültigkeit hat. In der ursprünglich vom Künstler entworfenen Form verrät die Bordüre die Entstehungszeit und damit auch, wessen Vorstellung vom Mittelalter das Bild veranschaulicht. Ein Bild zum Lügner zu erklären, weil es zu falschen Schlussfolgerungen verleitet, *wenn man einen wesentlichen Teil davon entfernt*, ist jedoch genauso unsinnig, wie zu behaupten, jeder, der spreche, lüge – weil sich ja die Bedeutung jeder Aussage dadurch verändern lässt, dass man entscheidende Bestandteile der Aussage „herausschneide“: Entferne ich aus dem Satz „Die Menschen des 16. Jahrhunderts hielten, so glaubte Flammarion, die Gelehrten des Mittelalters für naiv“ den Einschub „so glaubte Flammarion“, dann ändern sich die Wahrheitsbedingungen des Satzes erheblich.

Für Albrecht aber steht fest: Erst die Einordnung des Werkes durch sprachliche Anmerkungen entlarvt die Lüge, die durch das seiner Bordüre beraubte Bild ausgedrückt werde: „Wenn aber darunter steht: ‚Camille Flammarion, *Météorologie populaire*, Paris 1888‘, beginnt sich [...] die Wahrheit herauszukristallisieren.“<sup>175</sup> Albrecht selbst bemerkt allerdings auch, dass der „Holzschnitt ist an sich sehr variabel deutbar“ ist.<sup>176</sup> Erst durch die missbräuchliche Verwendung entsteht der falsche Eindruck, dass das Bild in der frühen Neuzeit entstanden wäre und die Sichtweise dieser vermeintlichen Entstehungszeit auf das Mittelalter exemplifiziere. Es handelt sich hier meines Erachtens also schlicht um ein Beispiel der *Fehlverwendung* eines Bildes, das an und für sich eine Wahrheit veranschaulicht: Es zeigt nämlich die tatsächliche Fehldeutung

---

174 Ebd., 35–36.

175 Ebd., 36.

176 Ebd.

des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Weltbildes durch Gelehrte des 19. Jahrhunderts, in dem es wirklich entstanden ist.

Auch die Problemfälle, in denen Albrecht eine „interpretativ[e] Verfälschung“<sup>177</sup> oder „Interpretationsfälschung“ diagnostiziert, demonstrieren lediglich die Möglichkeit von *Fehlinterpretationen* bildlicher Darstellungen, beweisen aber nicht, dass Bilder, die auch korrekt interpretiert werden könnten, inhärent problematisch wären. Wenn eine Wissenschaftlerin bei der Interpretation einer Karikatur aus den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts ein Schwert als Säbel bezeichnet,<sup>178</sup> ist das keine Fehlleistung des Bildes, denn eine mit größerem Spezialwissen über Waffen ausgestattete oder schlicht aufmerksamere Rezipient\*in kann die abgebildete Waffe durchaus richtig identifizieren – das beweist Albrecht selbst, da er den Irrtum ja bemerkt hat und auf die Fehldeutung – in seiner Terminologie: „Interpretationsfälschung“ – hinweist. Ebenso verhält es sich mit einer Anspielung auf das Heilige Römische Reich, die Albrecht durch korrekte Identifikation der Waffe in diesem Bild verstehen konnte: Offenbar gehört sie zum im Bild selbst angelegten Spektrum möglicher Bedeutungen, die durch Interpretationsleistungen der Betrachter\*innen durchaus korrekt entschlüsselt werden können; sonst wäre sie auch Albrecht verborgen geblieben.

Albrecht gibt sich also in einen performativen Widerspruch zu seiner These vom grundsätzlich täuschenden Bild, indem er selbst von einer Wahrheit im Bild ausgeht, die er selbst zwar erkannt hat, die Wissenschaftlerin, deren Auslegung des Bildes er als „Interpretationsfälschung“ kritisiert, aber nicht.

Ein drittes von Albrecht ausgeführtes Beispiel schließlich zeigt lediglich, dass verschiedene Deutungen der Geste einer Figur in einem Bild – in diesem Fall der Figur Hitlers – gleichermaßen möglich sind.<sup>179</sup> Das Phänomen der Mehrdeutigkeit von Bildern ist bekannt, impliziert aber ebenfalls nicht, dass das bei Albrecht diskutierte Porträt „lügt“. Deutungsoffenheit ist nicht nur nicht dasselbe wie eine Lüge, sie ist sogar das Gegenteil, denn eine Lüge setzt eine klare Aussage voraus – nicht eine ambivalente Offenheit oder Vagheit des Gesagten.

Wie wir sehen konnten, ist Albrecht also in seinem Vorhaben, „einen Gedankengang plausibel zu machen, der die Lüge an das Medium [Bild] selbst

---

177 Ebd., 40.

178 Zu diesem Bild: ebd., 40–43.

179 Ebd., 43.

koppelt“,<sup>180</sup> gescheitert. Seine Argumentation ist nicht plausibel, weil sie nicht zwischen Deutungsoffenheit und Täuschung differenziert.

Deutlich überzeugender stellt sich die Position Rudolf Lütthes dar, die dieser in einem Beitrag zum selben Band, in dem auch Albrechts Text zu finden ist, darlegt.<sup>181</sup>

Lütthes Blick auf Bilder ist ein anderer als der sozialwissenschaftlich und historisch orientierte Blick Albrechts. Als Philosoph, zu dessen Arbeitsschwerpunkten Kunsttheorie und Ästhetik gehören, analysiert Lütthe das Verhältnis von Bildern zur Wahrheit unter anderen Voraussetzungen und deutlich unvoreingenommener.

Eine entscheidende Stärke der Position Lütthes ist, dass er sich zuerst mit dem Begriff der Lüge bzw. dem Lügen an sich befasst. Lügen ist nämlich nicht dasselbe wie die Unwahrheit behaupten. Lügen bedeutet, etwas zu behaupten, von dem man *weiß* bzw. glaubt, dass es die Unwahrheit ist: „Nur an den Meinungen des Autors, nicht an der objektiven Wahrheit und Wirklichkeit, sind Lüge und Täuschung zu messen.“<sup>182</sup> Eine Lüge ist demnach zu definieren als „die bewusste Behauptung dessen, was der Sprecher für die Unwahrheit hält.“<sup>183</sup> Entsprechend gilt in der Umkehrung: „Eine gescheiterte Lüge ist nicht dasselbe wie eine ausgesprochene Wahrheit.“<sup>184</sup> Die Intention der sprechenden Person ist ausschlaggebend, nicht der Grad, zu dem das Behauptete mit der Realität übereinstimmt. Hieraus ist zu schließen, dass, wer den Bildanimismus ablehnt und Bildern keine eigenen Absichten zusprechen möchte, auch nicht folgerichtig behaupten kann, Bilder selbst könnten lügen.

Lütthe bevorzugt aus den ausgeführten Gründen den Begriff der *Täuschung* statt des Begriffs der Lüge, wenn es um die Darstellung von Unwahrem in Bildern geht.<sup>185</sup> Beide Spielarten der Unaufrichtigkeit – sowohl Lüge als auch Täuschung – sind außerdem, so stellt Lütthe richtig klar, vom Phänomen des Irrtums zu unterscheiden: Eine Fata Morgana zeigt Unwirkliches, ist aber keine Täuschung der Betrachter\*innen durch jemanden, sondern ein Irrtum auf Seiten der Rezipient\*innen.<sup>186</sup> So wie man eine Fata Morgana fehldeuten

---

180 Ebd., 48.

181 Lütthe, „Die Wirklichkeit der Bilder“.

182 Ebd., 51.

183 Ebd., 52.

184 Ebd., 51.

185 Ebd.

186 Ebd., 57.

und sich durch sie getäuscht fühlen kann, obwohl es niemanden gibt, der einen mit der Erscheinung absichtlich hinters Licht führen wollte, kann man ein Bild falsch interpretieren, ohne dass jemand mit diesem Bild vorsätzlich etwas Unwahres zum Ausdruck bringen wollte.

Mit der Vermeidung des inadäquaten, weil stark wertenden Begriffs der Lüge allein allerdings ist das Problem, wie das Phänomen des Lügens mit Bildern oder durch Bilder zu fassen ist, noch nicht gelöst. Es ist nämlich ähnlich schwer zu bestimmen, was eigentlich mit „Unwahrheit“ gemeint ist, wenn es um Bilder geht. Lüthe verweist auf Karikaturen, um dies zu verdeutlichen.

Das Prinzip der Karikatur ist, dass sie Personen anders darstellt, als sie in der Realität unmittelbar wahrgenommen werden. Auch die Täuschung setzt, wie die Lüge, eine täuschende Absicht der Autor\*in<sup>187</sup> voraus, nämlich die Intention, „im Betrachter ein falsches Bild von der Wirklichkeit zu erzeugen“.<sup>188</sup> Zweck (oder Funktion) der Karikatur ist es aber nicht, die Betrachter\*innen davon zu überzeugen, die dargestellte Person habe in Wirklichkeit eine gigantische Nase oder einen Schnauzbart, der doppelt so breit ist wie ihr Gesicht. Karikaturen (oder, genauer gesagt: ihre Urheber\*innen und Verwender\*innen) nutzen das Mittel der Übertreibung, um eine humoristische Wirkung zu erzielen, und nicht, um falsche Informationen über das Aussehen einer Person oder Sache zu verbreiten. In gewisser Hinsicht ist eine Karikatur damit, wenn sie gut gelungen ist, sogar zutreffender als ein getreueres Abbild, da sie das Typische, das Charakteristische, das individuell Besondere akzentuiert – es werden nämlich nicht irgendwelche beliebigen Merkmale durch Überzeichnung hervorgehoben, sondern im Idealfall diejenigen, die eine Person am stärksten von der Masse abheben. Die Essenz, das Wesentliche kann so eingefangen werden. Natürlich ist das pointierte, akzentuierte Bild, das die Karikatur so erzeugt, tatsächlich in gewisser Weise „falsch“; doch schärft es, wie auch Lüthe anmerkt,<sup>189</sup> auch den Blick für die Wirklichkeit, indem es nämlich die Aufmerksamkeit auf das Wesentliche lenkt bzw. den Betrachter\*innen paradigmatisch vormacht, wie man aus der unendlichen Fülle von Details der Realität auf das Ausschlaggebende hin abstrahiert. Der epistemische Nutzen einer Karikatur besteht in einer erkenntnisermöglichen-

---

187 Oder – so wäre Lüthes Überlegungen hier hinzuzufügen – die Täuschungsabsicht der aktuellen Verwender\*innen!

188 Ebd., 53.

189 Ebd.

den Ordnungsleistung; die dem Genre Karikatur eigene Form von Wahrhaftigkeit – oder „Authentizität“ – ist nichts anderes als die intersubjektiv überzeugende subjektive Ordnung der Wirklichkeit, die deren Komplexität durch Reduktion kontrollieren hilft.

Ähnlich komplex ist das Realitätsverhältnis solcher Bilder, die man als „fiktional“ bezeichnen könnte, weil sie – analog zum von fiktiven Personen, Gegenständen und Ereignissen handelnden fiktionalen Text – fiktive Gegenstände, Personen, Wesen etc. zeigt.. Wer lügt oder täuscht, stellt Unwirkliches als das Wirkliche dar.<sup>190</sup> Stellt aber ein Bild, das ein Einhorn zeigt, dieses Einhorn als ein Wirkliches dar – oder nicht doch eher als ein Erfundenes, nur Vorstellbares? Offenbar liegt also bei fiktionalen Bildern kein Lügen- oder Täuschungsakt vor. Hieraus folgt aber keinesfalls, dass man Fiktionales nicht „in täuschender Absicht darstellen“ könnte.<sup>191</sup> Ein Einhorn hat schließlich nach allgemeiner Vorstellung keine Flügel, der Weihnachtsmann trägt nicht Grün, sondern Rot. Wer gegen diese Konventionen verstößt und einen fiktiven Gegenstand „inadäquat“<sup>192</sup> darstellt, drückt also möglicherweise absichtlich etwas Falsches über diesen Gegenstand aus:

„Auch bei der Darstellung frei erfundener Personen (und Sachverhalte) sind Falschheit und also auch Täuschung möglich. (...) Es ist sinnvoll, von einer erfundenen (fiktionalen) *Wirklichkeit* zu sprechen. Bilder können also nicht nur an der Darstellung der ‚wirklichen‘ Wirklichkeit scheitern: Sie können vielmehr auch eine erfundene (oder anders ‚unwirkliche‘) Wirklichkeit falsch wiedergeben.“<sup>193</sup>

Eine These, die ich in späteren Abschnitten dieses Kapitels aufstellen und begründen möchte, lautet: Jede Fotografie – auch ein Pressefoto – ist potentiell *auch* fiktional, jede fotografierte Wirklichkeit kann in diesem Sinne eine „anders unwirkliche Wirklichkeit“ sein, nämlich eine zwar unwirkliche, aber nicht völlig frei erfundene fiktionale Wirklichkeit.

Lüthe eröffnet mit seiner Berücksichtigung des Phänomens Fiktionalität bei Bildern ein Problemfeld, das hochgradig relevant auch und gerade im Kontext

---

190 Ebd.

191 Ebd., 54.

192 Ebd., 55.

193 Ebd., 54–55.

der Gewaltfotografie ist. Offenbar gibt es verschiedene Arten oder Ebenen von „Wirklichkeit“:

„Um darüber entscheiden zu können, ob uns ein Bild täuscht, müssen wir zunächst wissen, welche Wirklichkeit in dem Bild denn dargestellt werden soll. Die Antwort auf diese Frage ist aber deshalb schwierig, weil es ganz verschiedene Wirklichkeiten geben kann, welche in einem bestimmten Bild dargestellt werden sollten.“<sup>194</sup>

Ein Bild kann also auf mindestens zwei verschiedene Arten von Wirklichkeit Bezug nehmen: entweder auf eine reale, nicht-fiktionale Wirklichkeit (die Lütke als eine „physisch[e] Wirklichkeit“,<sup>195</sup> wie sie durch die Sinnesorgane wahrnehmbar ist, beschreibt) – oder auf die Wirklichkeit einer fiktiven Welt. Beide – und noch andere – Wirklichkeiten „haben eine objektive Realität“.<sup>196</sup> Zudem sollten wir uns, über Lütkes diesbezügliche Differenzierung hinausgehend, bewusst machen, dass Bilder aufgrund ihrer charakteristischen Deutungsoffenheit nicht nur auf einer der beiden Ebenen von Wirklichkeitsbezug funktionieren können; manche sind *zugleich* als fiktional *und* als Dokument der „physischen“ Realität rezipierbar, abhängig von ihrer Kontextuierung.

Schlussendlich ist Lütke darin Recht zu geben, „dass man von Bildern nicht mehr Wahrhaftigkeit erwarten kann als von unserer alltäglichen Kommunikation insgesamt“.<sup>197</sup> Auch wenn der zunehmend größere Anteil der Bilder an unserer Medienkultur auch dazu führt, dass sie immer häufiger „als Mittel der Täuschung und Lüge verwendet“<sup>198</sup> werden, ist der Grund hierfür in der Psyche und den Motiven der bildverwendenden Menschen zu suchen und nicht in der Natur des Mediums Bild. Meines Erachtens sind verbreitete Täuschungshandlungen mit Bildern kein valides Argument für bilderfeindliche Polemik. Nicht Bilder lügen, sondern Menschen benutzen Bilder, um mit ihnen zu lügen – so, wie sie auch Sprache dazu verwenden.

Es erscheint mir daher problematisch, dass die Rede vom lügenden Bild so üblich geworden ist – ganz besonders überall dort, wo es nicht um Bilder

---

194 Ebd., 55.

195 Ebd., 56.

196 Ebd.

197 Ebd., 62.

198 Ebd.

allgemein, sondern speziell um fotografische Bilder geht. Michael Haller zitiert in einem der Authentizitätsproblematik in der Pressefotografie gewidmeten Artikel<sup>199</sup> eine Äußerung Günther Anders', in der dieser den Vorwurf der Lüge aufgreift und die so interessant wie provokant ist: „Das Medium der Fotografie ist als solches derart glaubwürdig, derart ‚objektiv‘, dass es mehr Unwahrheiten absorbieren, sich mehr Lügen leisten kann, als irgendein anderes Medium vor ihr.“<sup>200</sup> Was, so muss man sich fragen, könnte mit der Behauptung gemeint sein, das Medium Fotografie sei „als solches“ besonders glaubwürdig? Glaubwürdigkeit kommt einer Instanz nicht aus sich selbst heraus zu; es handelt sich nicht um eine intrinsische Eigenschaft einer Person oder Institution, sondern um eine, die ihr von Anderen attribuiert werden muss, um vorhanden zu sein. Glaubwürdig ist nicht, wer die Wahrheit sagt, sondern von wem gemeinhin angenommen wird, dass er die Wahrheit sagt. Glaubwürdig ist, wem geglaubt wird. Insofern kann das Medium Fotografie „als solches“, aus sich selbst heraus, genauso wenig wie jedes beliebige andere Medium Glaubwürdigkeit als genuine Eigenschaft besitzen.<sup>201</sup> Sinnvoller schiene deshalb die Behauptung, die Fotografie als Medium *gelte gemeinhin als* besonders glaubwürdig. Damit wäre gesagt, dass an Fotografien automatisch andere Erwartungen hinsichtlich ihrer Abbildung der Realität gestellt werden als an Bilder, die mit Hilfe anderer Techniken erzeugt worden sind.

Es mag den Anschein haben, gegen diese Beobachtung könne schwerlich etwas eingewandt werden. In der Tat führt unser (rudimentäres Alltags-) Wissen über die technischen Abläufe beim Fotografieren wohl dazu, dass die

---

199 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“.

200 Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 166 (zitiert bei Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 29). Interessanterweise deutet Anders im Zusammenhang der zitierten Passage allerdings selbst an, dass das Medium Fotografie bei weitem nicht das Einzige ist, das unwahre Behauptungen transportieren und zu Täuschungszwecken verwendet werden kann: „Wo man lügt – und wo täte man das nicht? – lügt man nicht mehr wie gedruckt, sondern wie fotografiert“ (Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, 166; Hervorhebung durch Kursivdruck wurde hinzugefügt). Lügen sind also omnipräsent. Besonders ist an der Fotografie als Medium der Lüge nicht, dass sie die Lüge überhaupt erst möglich machen würde oder dass sie ehrliche Akteure zur Lüge verleitete, sondern dass man mit ihrer Hilfe die Realität „schablonenhaft“ darstellen und dabei seine Schablone „tarn[en]“ kann, indem man ihr einen realistischen Ausdruck verleiht (ebd.).

201 Zur Geschichte des Authentizitätsbegriffs weist Elke Grittmann darauf hin, dass Authentizität der etymologischen Wurzel des Ausdrucks nach an die Autorität des Urhebers gebunden ist (ausführlicher zur Begriffsgeschichte auch Knaller und Müller, „Einleitung. Authentizität und kein Ende“), im Zusammenhang der Pressefotografie aber eher eine jüngere Bedeutungsdimension wichtig geworden ist: die der Glaubwürdigkeit (Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 126) – und zwar, so lässt sich aus ihren weiteren Ausführungen schlussfolgern, die Glaubwürdigkeit *des Bildes* und eben nicht seiner Urheber\*in.

meisten Rezipient\*innen davon ausgehen, dass die getreue Abbildung von tatsächlich vorhandenen Gegenständen und Sachverhalten quasi den Standardfall fotografischer Repräsentation darstellt. Das *prototypische* Foto zeichnet getreu auf, was für die Kamera im entsprechenden Moment und im Rahmen ihres Blickfelds sichtbar war. Entscheidend dabei ist, dass das Aufgezeichnete eben dem Wahrnehmungseindruck der Kamera, und nicht dem des diese bedienenden Menschen entspricht. Auf die Implikationen dieses Unterschieds kommen wir später zurück.

Fragwürdig erscheint mir an Anders' Darstellung der Erwartungshaltung von Rezipient\*innen gegenüber Fotografien die undifferenzierte Generalisierung. Anders scheint hier – wie viele zeitgenössische Bildkritiker\*innen – davon auszugehen, dass *wir alle* (oder zumindest eine signifikante Mehrheit aller Bildbetrachter\*innen) *in jedem Fall* (oder zumindest in einer signifikanten Mehrheit von Fällen) das uns vorliegende Bild für eine solche prototypische Fotografie halten. Es ist bemerkenswert, dass den Rezipient\*innen von Bildern so häufig pauschal Naivität unterstellt wird.

#### 4.2.1 Der Gemeinplatz von den gutgläubigen Betrachter\*innen und die empirische Rezeptionsforschung

„Eines scheint jedoch festzustehen: Seit der Erfindung der Fotografie haben Bilder den Charakter der Authentizität erhalten.“<sup>202</sup>

„Ein Wissen um die konstruierten, subjektiven und ggf. auch manipulierten Elemente von Bildern ist (...) nicht Bestandteil des Bildbewusstseins.“<sup>203</sup>

„In der Medienpraxis, vor allem aber auf Seiten der Rezipienten, wird [...] oft und selbstverständlich [...] vom Aspekt der Sichtbarkeit und Wahrnehmungsnähe der Bildoberfläche auf Objektivität und Wahrheitsanspruch bezogen auf die reale Referenz des Bildgegenstandes [geschlossen].“<sup>204</sup>

---

202 Albrecht, „Wörter lügen manchmal, Bilder immer“, 47.

203 Leifert, „Professionelle Augenzeugenschaft“, 22.

204 Leifert, *Bildethik*, 255.

„Wo es um Fotos geht, wird jeder zum Buchstabengläubigen.“<sup>205</sup>

Die obenstehenden Zitate aus vier verschiedenen Publikationen zu bildethischen und bildtheoretischen Themen stehen exemplarisch für die skeptische Haltung von Theoretiker\*innen bezüglich der Fähigkeit oder Bereitschaft durchschnittlicher Bildbetrachter\*innen zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Gesehenen.

An Bilder allgemein, gleich welchen Typs, wird von ihren Rezipient\*innen angeblich eine besonders hohe Authentizitäts- bzw. Wahrhaftigkeitserwartung herangetragen, was maßgeblich auf das Kriterium der Wahrnehmungsnähe zurückgeführt wird,<sup>206</sup> aufgrund dessen angeblich nicht nur Fotos, sondern möglicherweise auch Zeichnungen, Gemälde etc. leicht als getreue Wiedergabe einer Realität missgedeutet werden können.

Worauf aber stützen sich eigentlich Behauptungen wie die, dass die Rezipient\*innen angeblich „Bild Darstellungen wegen ihrer unmittelbaren, vorsprachlichen Verstehbarkeit per se einen größeren Wahrheitsgehalt zuschreiben als sprachlich abgefassten Berichten“?<sup>207</sup> Schon die Vorstellung, dass Bilder „unmittelbar“ oder „vorsprachlich“ verständlich wären, beruht letztlich auf einem Missverständnis. Was wir in dem sehen, das wir wahrnehmen, hängt immer schon von der Strukturierung durch unsere Erfahrungen, Erwartungen, bewussten und unbewussten Überzeugungen ab – und dadurch auch von den *Begriffen*, die wir von der Welt und den in ihr vorhandenen Gegenständen haben. Zudem ist nicht plausibel, weshalb größere Verständlichkeit automatisch den Schluss auf Wahrhaftigkeit nahelegen sollte. In sprachlichen Äußerungen besteht dieser Zusammenhang auch nicht unbedingt: Der Satz „Die Erde ist eine Scheibe“ ist ausgesprochen leicht zu verstehen und offensichtlich vollkommen falsch.

Die Wahrnehmungsnähe der bildlichen Darstellung kann nur dann als Garant für eine unmittelbare Abbildung der Wirklichkeit missverstanden werden, wenn man davon ausgeht, dass sie höhere Reflexionsprozesse blockiert oder bremst, die die Rezipient\*innen das Gesehene hinterfragen lassen würden. Vereinfacht gesagt scheint hier die Annahme zugrunde zu liegen, dass die

---

205 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 57.

206 So bei Leifert, „Professionelle Augenzeugenschaft“, 22: „Dokumentarischer Charakter und Objektivität sind somit Eigenschaften, die sich Bildern nur vor dem Hintergrund ihrer besonderen Darstellungsweise, nämlich Sichtbarkeit und Wahrnehmungsnähe, zuschreiben lassen.“

207 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, S. 33.

Rezipient\*innen über eine mediale Repräsentation, die dem ersten Eindruck zufolge leicht zu verstehen zu sein scheint, nicht weiter nachdenken, weil sie eben glauben, alles auf den ersten Blick erfasst zu haben. Wer aber nicht reflektiert, der hinterfragt auch nicht kritisch – und entwickelt deshalb keine Zweifel an der Authentizität oder Aussagekraft des Gesehenen.

Träfe dies jedoch zu, müsste dies auch bedeuten, dass Betrachter\*innen z. B. einer simplen, Strichmännchen oder andere Piktogramme enthaltenden Handzeichnung immer dann automatisch Glauben schenken, wenn leicht zu erfassen ist, was darauf zu erkennen ist und wie es gemeint sein könnte. Das scheint wenig plausibel; wird mit einer solchen einfachen Zeichnung beispielsweise behauptet, die Erde sei flach, dann ist die Einfachheit und Verständlichkeit des Bildes absolut kein Grund dafür, diese Behauptung als wahr zu akzeptieren.

Es scheint deshalb sinnvoller, davon auszugehen, dass die beschriebene Erwartungshaltung an Bilder nicht aufgrund der reinen Wahrnehmungsnähe zustande kommt, sondern bei manchen Arten von Bildern – bei manchen Bildgattungen – mit den Abläufen im Entstehungsprozess zusammenhängt. Dies ist natürlich vor allem bei Fotografien der Fall (aber auch z. B. bei Gerichtszeichnungen, bei denen klar ist, dass es ihre Funktion und Aufgabe ist, Gesehenes getreu und authentisch abzubilden).

Immer wieder wird betont, dass an die Fotografie andere Erwartungen gestellt werden als an handgefertigte Bilder.<sup>208</sup> Fotografie gelte deshalb, so Wortmann, als das „paradigmatische[...] Medium ikonischer Authentizität“.<sup>209</sup> Unbestreitbar erzeugen insbesondere technisch hergestellte Bilder wie Fotografien etwas, das Haller den „dokumentarischen Schein“ der Bilder nennt.<sup>210</sup> Zum Rezeptionsprozess gehört mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, dass man in einem ersten Schritt die Fotografie als Abbildung der Realität auffasst; dies aber bedeutet noch lange nicht, dass die Mehrheit der Betrachter\*innen immer bei dieser Haltung stehenbleibt. Ein sinnvoller nächster Schritt des Rezeptionsprozesses kann nämlich das probeweise Infragestellen der Abbildungsrelation sein, wann immer innerbildliche oder äußere Faktoren den geringsten Anlass dazu geben, die zuerst naheliegende Deutung des Gesehenen in Frage zu stellen. Kompetente, kritische Rezipient\*innen können durchaus erkennen,

---

208 So beispielsweise bei Forster, „Rezeption von Bildmanipulationen“, 68.

209 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 176.

210 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 33.

dass Fotografie auch mit den an sie gestellten Erwartungen spielen und ihre Betrachter\*innen damit gezielt in die Irre führen kann.

Die Sonderstellung der Fotografie in Fragen der Authentizität und Wahrhaftigkeit kann auf vielerlei Weise begründet werden. So mag das Technische des Entstehungsprozesses einer Fotografie bei naiver Betrachtung eine größere Objektivität zu garantieren scheinen; soweit man die Kamera als eine Art seelenloses Messinstrument auffasst, das Daten aufzeichnet, ist es verlockend, ihr Unbestechlichkeit und Präzision zuzuschreiben. Wesentlich scheint zudem, dass eine prototypische Fotografie, wie Wortmann es ausdrückt, „kein auf den Menschen hin entworfenen Bild“<sup>211</sup> ist und es, so Wortmann weiter, anders als beim Lesen eines Textes deshalb bei der Rezeption eines fotografischen Bildes nicht darum gehe, „dessen Intentionalität [...] lediglich wahrzunehmen oder zu entschlüsseln“.<sup>212</sup> Eine Fotografie speichere „vielmehr die Totalität aller Ereignisse in dem Moment ihrer Aufnahme“.<sup>213</sup> Fotografische Techniken müssten nicht mit dem „Gitter des Symbolischen“<sup>214</sup> arbeiten, d. h. es gebe scheinbar keine „Selektions- und Sinngabefilter“,<sup>215</sup> zumindest keine, die mit Wörtern oder Tonintervallen zu vergleichen wären. Aufgrund all diese von Wortmann dargelegten Umstände *scheinen* (!) Fotografien absichtslos und kontingent.

Ganz richtig stellt Wortmann jedoch klar, dass es sich bei einer Sichtweise, die sich auf die eben aufgezählten Beobachtungen beschränkt, nicht um eine vollständig realistische Vorstellung von Fotografie handelt: „Beschrieben ist damit (...) lediglich eine historische (allerdings auch eine äußerst hartnäckige) Diskursfigur, die die Fotografie seit ihren Anfängen begleitet hat“.<sup>216</sup> Das vermeintliche Wahrheitsversprechen der Fotografie sei „kein technisches,“ sondern „ein kulturell Gewordenes, der Geschichte des Bildes sozusagen abgerungen.“<sup>217</sup> Die Attribuierung eines Bildes als authentisch hänge nicht nur vom Bild selbst ab, sondern auch vom Bildgebrauch, von einer ästhetischen Praxis und einem „authentisierende[n] Milieu“.<sup>218</sup> Nun kann man sich

---

211 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 179.

212 Ebd.

213 Ebd.

214 Ebd.

215 Ebd.

216 Ebd.

217 Ebd. 163.

218 Ebd., 164.

allerdings fragen, weshalb diese verkürzte Sichtweise auf Bilder, die Fotografie simplifizierend als Form der unmittelbaren und getreuen Wiedergabe von Realität darstellt, sich dennoch so ausgesprochen hartnäckig hält. Eine solche Rezeptionshaltung, die an Fotografien die Erwartung heranträgt, sie bildeten Wirklichkeit ab, hält Wortmann auch heute noch für einen „stillschweigende[n] Bestandteil unseres alltäglichen Umgangs mit Fotografien“.<sup>219</sup> Leifert, der ebenfalls die Ansicht teilt, dass es sich bei Authentizität nicht um eine „bildinhärente Kategorie“, sondern um eine „äußere Zuschreibung“ handelt, meint, diese Zuschreibung resultiere u. a. aus den „besonderen Merkmalen von Bildlichkeit“ und den „Formen der visuellen Wahrnehmung, d. h. vor allem in der Perspektive, die das Bildbewusstsein so eng an die gewöhnliche Gegenstandswahrnehmung rückt (...)“.<sup>220</sup>

Die Prävalenz des naiven Verständnisses von Bildauthentizität hängt aber darüber hinaus wohl mit etwas zusammen, was man als einen charakteristischen Schein-Naturalismus des *fotografischen* Bildes bezeichnen könnte. Die „Illusion des Naturalismus“ zielt, so erklärt es die Medienwissenschaftlerin Elke Grittmann, „darauf ab, Bilder als ‚Fenster zur Welt‘ zu präsentieren, d. h. das Bild so stark wie möglich an (...) Wahrnehmungsprozesse anzugleichen“<sup>221</sup> sowie die eigene Medialität unsichtbar zu machen. Durch die vermeintliche Natürlichkeit der Abbildung erschaffen Fotografien die Illusion eines Abbildes der Welt; diese „Natürlichkeit“ ist nicht einfach Folge technischer Eigenheiten des Mediums Fotografie, sondern wird, wie sowohl Wortmann als auch Grittmann erkennen, durch Konventionen und spezielle Bildpraktiken erzeugt. Grittmann befasst sich im zitierten Text mit jenen Routinen, die dazu beitragen, diese Illusion des Naturalismus in der Pressefotografie aufrechtzuerhalten.

Dass diese Konventionen und Praktiken der Erzeugung von Authentizität ungebrochenen Einfluss haben, resultiert vielleicht unter anderem aus den Wünschen und Erwartungen der Rezipient\*innen. Wortmann meint, es sei ein „Faktum, dass ein Betrachter allem gegenteiligem [sic] Wissen zum Trotz authentische Darstellungsanteile in einem Bild sehen will.“<sup>222</sup> Und Leifert erklärt, auch die heutigen Rezipient\*innen von Fotografien hätten noch ein „Bedürfnis (...), durch ein Fenster zur Welt zu schauen, ein nicht vermitteltes,

---

219 Ebd., 163.

220 Leifert, *Bildethik*, 255.

221 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 134.

222 Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 157.

nicht-medialisiertes Bild der äußeren Wirklichkeit zu erhalten (...)“<sup>223</sup> Auch heute noch werde deshalb von Bildern erwartet, dass sie die Wahrheit abbildeten, und vom Journalismus, dass er objektiv Bericht erstatten könne. Es herrsche ein „bildrealistische[s] Verständni[s]“<sup>224</sup> unter den Rezipient\*innen von Medienbildern vor, was erkläre, dass unter anderem Institutionen der medialen Selbstkontrolle auch im Zeitalter der endlos scheinenden digitalen Bildbearbeitungsmöglichkeiten an den Prinzipien Objektivität und Authentizität festhielten.

In Anbetracht der großen Bedeutung, die möglichst objektive Berichterstattung für demokratische Gesellschaften hat, ist vollkommen nachvollziehbar, dass zumindest im Bereich der *Pressefotografie* die Vorstellung vom authentisch Realität abbildenden Bild weiterhin lebendig ist. Dennoch sollte man der Frage nicht ausweichen, welche anderen legitimen Rezeptionsweisen fotografischer Bilder es gibt, die eben nicht darauf abzielen, sie als „Fenster zur Welt“ zu interpretieren – auch wenn es vielleicht so scheint, als könnten die Betrachter\*innen gar nicht anders, als Fotografien so wörtlich zu nehmen. Wortmann zitiert den Fototheoretiker Philippe Dubois diesbezüglich mit der pointierten Feststellung, der Unterschied zwischen Fotografie und anderen Darstellungsformen sei, dass die Betrachter\*innen ein „unhintergebares Gefühl der Wirklichkeit“ hätten, „das man nicht los wird, obwohl man um alle Codes weiß“.<sup>225</sup> Unhintergebar sei diese Intuition, so führt es Wortmann andernorts aus, nicht deshalb, weil die Rezipient\*innen nicht in der Lage seien, kognitiv zu verstehen, dass es keine zwingende Übereinstimmung zwischen dem fotografisch Abgebildeten und einer durch dieses repräsentierten Wirklichkeit gebe, sondern, „weil das Wirklichkeitsversprechen der Fotografie zu verlockend erscheint, als dass man es ausschlagen könnte.“<sup>226</sup>

Es lässt sich kaum bestreiten, dass viele Menschen – wenn nicht sogar die meisten – heute durchaus über die Möglichkeiten der verfälschenden Nachbearbeitung von Bildern Bescheid wissen. Dies erkennen auch die zahlreichen Autor\*innen, die den Betrachtern von Medienbildern pauschal Naivität unterstellen. Gerade im Zeitalter des digitalen Bildes steige aber, so wird behauptet, paradoxerweise der Authentizitätsanspruch oder nehme zumindest nicht

---

223 Leifert, *Bildethik*, 247.

224 Ebd.

225 Dubois, *Der fotografische Akt*, 30; zitiert bei Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 156.

226 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 163.

ab.<sup>227</sup> Es gehöre, so erklärt Leifert, „zu den Widersprüchen der Medienwelt,“ dass Objektivitätserwartungen an Bilder und eine bildrealistische Auffassung des Gesehenen „hartnäckig weiterleben, obwohl sie durch die Einsicht in Selektionsmechanismen, Framingprozesse, (...) Inszenierungen und die Möglichkeiten der Bildbearbeitung und -manipulation längst unter Verdacht geraten sind“.<sup>228</sup> Auch Sontag wundert sich über diese paradox erscheinende Diskrepanz; sie bemerkt, dass auch moderne Betrachter\*innen „überrascht und immerenttäuscht“<sup>229</sup> seien, wenn sie erfahren, dass ein besonders wirkungsvolles, einträgliches Reportagefoto gestellt worden sei – obwohl es doch eigentlich nicht verwunderlich sei, dass dies regelmäßig vorkomme.

Für das von Sontag und anderen beobachtete hartnäckige Festhalten an der eigentlich naiven Erwartungshaltung, Bilder – insbesondere Fotografien – ermöglichen, dass man in ihnen das Wirkliche wie durch ein Fenster zur Realität unmittelbar sehen könne, liefert Leifert eine weitere Erklärung, die sich auf Husserls Modell von der triadischen Struktur des Bildes (bzw. der Erscheinung des Bildes im Bewusstsein des Betrachters) stützt, demzufolge das Phänomen Bild sich aus (1) dem physischen Bildträger bzw. der Bildoberfläche, (2) dem Bildobjekt (also der wahrgenommenen Erscheinung des Bildträgers) und (3) dem Bildsubjekt (dem Dargestellten) zusammensetzt.<sup>230</sup> Bezogen auf dieses Modell behauptet Leifert:

„[I]m Moment der Bildwahrnehmung ist [die Bildoberfläche] unthematisch, das intentionale Bildbewusstsein richtet sich dabei nicht darauf, sondern allein auf das Bildobjekt. Die Bildoberfläche bleibt dabei unbeachtet, der Blick geht – anders als beim Symbol (...) – durch sie hindurch. Was das Bild zeigt, muss aus diesem Grunde nicht primär gelesen, entziffert oder decodiert, sondern gesehen werden.“<sup>231</sup>

Hieraus entstehe der Eindruck einer „besonderen Unmittelbarkeit und Nähe zur Sinneswahrnehmung“, weshalb dem Bild „mit größerer Selbstverständlichkeit Wahrheitsgehalt und Authentizität zugesprochen“ werde als „der

---

227 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 123.

228 Leifert, *Bildethik*, 247.

229 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 65.

230 Husserl, „Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung“, 19.

231 Leifert, *Bildethik*, 254.

sprachlich-symbolischen Vermittlung von Wirklichkeit“.<sup>232</sup> Das Bildbewusstsein, also das von phänomenologischen Theorien untersuchte Erscheinen des Bildes als Phänomen im Bewusstsein der Betrachter\*in, sei deshalb vor-reflexiv. Durchaus finde manchmal auch ein „in rationaler Reflexion vollzogene[s] kritische[s] Fragen nach der Richtigkeit oder Authentizität eines Bildes“ statt, dies sei jedoch „ein dem Bildbewusstsein vorangehender oder nachträglicher Vorgang“.<sup>233</sup> Wie viele frühe Wahrnehmungstheorien scheint dieses auf Husserl zurück-gehende Konstrukt davon auszugehen, dass sich prä-reflexive, quasi nicht-kognitive Wahrnehmungsvorgänge von durch bewusstes Nachdenken gesteuerten und vermittelten Interpretationsprozessen trennen lässt, dass also die Betrachter\*in *zuerst* rein naiv wahrnimmt und *anschließend* darüber nachdenkt, was sie gesehen hat. Die moderne Kognitionsforschung hat jedoch hinlänglich gezeigt, dass wir niemals unvermittelt und naiv sehen, sondern Wahrnehmungsvorgänge stets schon mit Interpretationsvorgängen verknüpft sind.<sup>234</sup> Es scheint also unklug, davon auszugehen, dass Authentizitätserwartungen durch eine naiv-irrationale, mit höheren kognitiven Prozessen nicht verknüpfte Betrachtungshaltung entstehen. Vielmehr müsste anzunehmen sein, dass die Einstufung eines Bildes als authentische Wiedergabe von Realität oder als verfälschende Darstellung in jedem Fall mit bereits vorhandenen Vorstellungen, Überzeugungen und Einstellungen der das Bild zugleich betrachtenden und interpretierenden Rezipient\*in zusammenhängt.

Dies bringt uns zu der Frage, welche Vorstellungen, Einstellungen, Erwartungen und äußeren situationalen Einflüsse etc. uns dazu bringen, ein Bild als authentisch auffassen zu wollen.

Besonders ungerne akzeptieren wir offenbar die Tatsache, dass ein Bild in irgendeiner Form manipuliert worden ist, wenn es eines der Bilder ist, die, wie Sontag es ausdrückt, „intime Höhepunkte festzuhalten (...) scheinen, vor allem solche der Liebe und des Todes“.<sup>235</sup>

Eine noch gewichtigere Rolle scheinen politische und moralische Überzeugungen zu spielen: Während Bilder, die die eigenen Überzeugungen bestätigen, beziehungsweise zu bestätigen scheinen, wohlwollend und gutgläubig aufgenommen werden, „werden Bilder, die im Widerspruch zu den eigenen lieb

---

232 Ebd.

233 Ebd.

234 Zur Rolle höherer kognitiver Prozesse in der Bildbetrachtung siehe auch: Stöckl, *Die Sprache im Bild*, 58–63.

235 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 65.

gewordenen Überzeugungen stehen, unweigerlich mit dem Hinweis abgetan, sie seien gestellt.“<sup>236</sup>

Neben diesen außerbildlichen Faktoren können auch Eigenschaften der Bilder selbst ausschlaggebend sein. Es gibt Darstellungsstrategien, die eine Wahrnehmung von Bildern als authentisch befördern. Gerhard Paul beschreibt solche Strategien im Kontext des Phänomens der *Bildimmersion*, das er ausgehend von Robert Capas Weltkriegsbildern untersucht. Diese sind für Paul „Symbolbilder einer Ästhetik des Eintauchens in die Bildwelten des modernen Krieges“.<sup>237</sup>

Beim Eintauchen in ein „immersives“ Bild „werden räumliche oder zeitliche Distanzen des Betrachters zum Gegenstand seiner Betrachtung und damit Grenzen zwischen Bild und Welt mithilfe von Medien reduziert.“<sup>238</sup> Immersionsprozesse in Medien sind „unmittelbar erfahrbare körperliche Rezeptionsprozesse“,<sup>239</sup> die auf der Rezipient\*innenseite passiv (allein durch Wahrnehmung des Stimulus) oder aktiv (durch Möglichkeiten interaktiven Eingreifens wie beim Computerspiel) erreicht werden können. Zu den passiven Formen gehört für Paul die narrative Immersion, also das Sich-Involviert-Fühlen durch eine Erzählung.<sup>240</sup> Gefährlich werden kann den Rezipient\*innen die psychologische Immersion, bei der ihnen die Abgrenzung von realer Welt und fiktionaler

---

236 Ebd., 17–18. Als Beispiel für eine solche Rezeption beschreibt sie Reaktionen auf bestimmte Bilder aus dem Nahost-Konflikt: Aufnahmen von der Zerstörung des Flüchtlingslagers Jenin durch die israelische Armee seien nicht in Frage gestellt worden, denn dem Publikum „sagten (...) diese Aufnahme nichts, was ihnen nicht schon vorher beigebracht worden war“ (ebd., 17).

237 Paul, *BilderMACHT*, 199.

238 Ebd., 201.

239 Ebd., 200. Körperliche Rezeptionsprozesse beschreibt auch die Filmtheoretikerin Linda Williams in ihren Beobachtungen zu physischen Auswirkungen von Filmen bestimmter Genres, die sie „Body Genres“ nennt und zu denen unter anderem Pornographie und Horrorfilm gehören, auf die Zuschauer\*innen (Williams, „Film Bodies“). Es könnte analog zu Williams' Thesen begründet behauptet werden, dass es sich bei der Kriegsfotografie (und allgemeiner der fotografischen Darstellung jeder Form von Gewalt) um ein „Körpergenre“ der Fotografie handelt – unter anderem deshalb, weil das Betrachten von Menschen, denen Schmerzen zugefügt werden, insofern eine immersive Erfahrung ist, als im Geist und Körper der Betrachter\*innen so etwas wie ein entferntes Echo des beobachteten Leids nachklingt (siehe hierzu auch die Ausführungen über Spiegelneuronen und sogenanntes „Mirroring“ in Teil II, Kap. 1.2.).

240 Laut Paul sind Literatur und Film die Medien der narrativen Immersion, während ich der Meinung bin, dass auch Bilder und Bilderzyklen recht stark zur narrativen Immersion verführen können, und zwar durchaus nicht nur zu einer passiven Form der Immersion; gerade dadurch, dass Betrachter\*innen von Bildern sich die Geschichten hinter den Bildern erschließen oder hinzuerfinden, sie sich also in Ermangelung eines Erzählers selbst erzählen müssen, wird unter Umständen eine besonders intensive, weil aktive und absichtliche Immersion erreicht (zum Phänomen des „Selbsterzählens“ in der Bildrezeption siehe Teil II, Kap. 5).

Welt Schwierigkeiten bereitet.<sup>241</sup> Und schließlich gebe es noch die Ebene der sensorischen Immersion, „eine Erlebnisdimension (...), bei der der Rezipient in eine dreidimensionale Umgebung eintritt, von dieser stimuliert wird und auf diese Weise die Einheit von Raum und Zeit erfährt“.<sup>242</sup> Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *BilderMACHT* war Paul der Ansicht, dass die „virtuelle Realität des Cyberspace“ den am weitesten fortgeschrittenen „Versuch einer totalen Immersion“ im Sinne einer solchen sensorischen Immersion darstelle;<sup>243</sup> heute stehen an dieser Stelle die fortgeschrittenen Techniken zur Erzeugung virtueller Realität. Meines Erachtens kann man aber auch bei anderen medialen Formaten von Formen (schwächerer) sensorischer Immersion sprechen; man denke an die körperlichen Empfindungen, die Filme verursachen können,<sup>244</sup> und an die Effekte, die Synästhesie<sup>245</sup> und Einbeziehung der Imagination der Rezipient\*innen auch bei stillstehenden Bildern hervorrufen können.

Immersive *Bilder* werden unter Aufbietung einer Reihe von „Techniken und Strategien der virtuellen Überwindung räumlicher und zeitlicher Distanz“<sup>246</sup> geschaffen. Einen Teil dieser Strategien übernahm die Kriegsfotografie aus

---

241 Psychologische Immersion bedeute, dass die Rezipient\*in ein Verschwimmen der Grenzen beider Welten erlebe. Allerdings sollte hier berücksichtigt werden, dass, solange keine Pathologien auftreten, diese Form der Immersion meiner Ansicht nach immer nur gewissermaßen spielerisch in Form eines „So-tuns-als-ob“ vonstattengeht, die Rezipient\*in also zwar in die Bildwelt eintaucht, sich dabei aber jederzeit bewusst ist, dass diese Bildwelt von der sie real umgebenden Welt verschieden ist; der Prozess ist daher reversibel, der Zustand des Im-Bild-Seins jederzeit beendbar.

242 Paul, *BilderMACHT*, 201.

243 Ebd., 201.

244 Hierzu siehe – wie zuvor schon erwähnt – Linda Williams' Ausführungen (Williams, „Film Bodies“).

245 An anderer Stelle behauptet Paul, die klassische Kriegsfotografie vor dem multimedialen Zeitalter habe „synästhetische Effekte nur begrenzt zu nutzen“ verstanden (*BilderMACHT*, 215); ganz gegensätzlich sagt er aber auch über Nick Úts Fotografie *Terror of War*: „Das Bild evoziert darüber hinaus eine synästhetische Wahrnehmung, i. e. das Hervorrufen eines bestimmten Sinneseindrucks durch die Reizung eines anderen Sinnesorgans. Im konkreten Fall ruft die Gebärdefigur mit ihrem weit geöffneten Mund die akustische Imagination von Schreien und Hilferufen hervor. Zwar hört der Betrachter die Schreie und das Weinen der Kinder nicht, vermag sich diese aber konkret vorzustellen, wodurch er zusätzlich in das Bilderereignis involviert wird. Mit dem Rauch im Hintergrund dürften weitere Lerngeräusche wie der Krach von Explosionen und lodernden Feuer beim Betrachter evoziert werden“ (ebd., 446). Nicht uneingeschränkt kann ich seiner Behauptung zustimmen: „Generell gilt: Je mehr Sinne von einer bestimmten Form der Immersion angesprochen werden, umso perfekter gelingt das Eintauchen in die virtuelle Welt“ (ebd., 201); ich halte es für möglich, dass manchmal gerade ganz reduzierte Darstellungen, die nur einen vagen visuellen Eindruck hinterlassen, einen tieferen Immersionseffekt erzielen können als beispielsweise ein Film, der neben Bildern auch Geräusche enthält; nämlich dann, wenn gerade durch die Vagheit der Darstellung die Vorstellungskraft aktiviert wird und die Betrachter\*in sich aktiv in das Bild hineindefenkt.

246 Ebd., 200.

Traditionen älterer Kunstgattungen.<sup>247</sup> Zu den klassischen Mitteln, mit denen die Betrachter\*innen im übertragenen Sinne ins Bild hineingezogen werden sollen, gehören Close-Up- Aufnahmen; aus dem Bild hinausblickende und scheinbar den Kontakt zur Betrachter\*in suchende Figuren; sowie diverse Methoden im Umgang mit der Bildgrenze, wie beispielsweise das Anschneiden von Bildelementen am Rand der Bildfläche. Die immersive Wirkung von Fotos resultiert darüber hinaus teils aus der Tatsache, dass die Betrachter\*in die Perspektive der Produzent\*in übernimmt (hierbei handelt es sich nicht um eine Darstellungstechnik oder ein gestalterisches Mittel, es ist vielmehr ein konstitutives Merkmal der Fotografie, die immer vom Standpunkt einer Fotograf\*in aus aufgenommen ist und damit den Blick eines Menschen durch die Kamera einfängt, so dass die Betrachter\*innen der Fotografie den gleichen Wirklichkeitsausschnitt sehen wie die Fotograf\*in im Moment der Aufnahme). An anderer Stelle<sup>248</sup> verweist Paul zudem auf Capas Darstellungen von Figuren, die die Betrachter\*innen ins Bild holen bzw. als Stellvertreter\*innen oder Identifikationsfiguren für die Betrachter\*innen fungieren, darunter klassische Repoussoirfiguren und Rückenfiguren, wie man sie aus der Malerei des 19. Jahrhunderts kennt, und auf Fotografien, die Figuren zeigen, die „ihrerseits als etwas absorbiert erscheinen“ oder als seien sie „in eine kontemplative Tätigkeit wie Träumen oder Lesen vertieft“<sup>249</sup> und die damit den Betrachter\*innen eine immersive Rezeptionshaltung vorzuführen und vorzugeben scheinen; hiermit verweist er auf immersive Darstellungsprinzipien, die innerhalb des Paradigmas der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik umfassend untersucht worden sind.<sup>250</sup>

Grundlage der Immersion in visuelle Medien – genauso wie bei Audio- und audiovisuellen Medien – ist, dass diese Medien sich „als ‚Körperextensionen‘ bestimmen [lassen], mit deren Hilfe Menschen die Reichweite ihrer Sinne über ihre kreatürlichen Grenzen hinaus auszudehnen vermögen“.<sup>251</sup> Darüber hinaus ermöglichen es Medien, „virtuell an Orten zu wirken, ohne physisch dort zu

---

247 Siehe dazu: ebd., 205–206; u. a. das Prinzip einer „möglichst nachfühlbare[n] Wiedergabe von Dynamik und Lärm des Schlachtgeschehens als Ausdruck von Authentizität“ (ebd., 205) und eine zu diesem Zweck entwickelte „ausgefeilt[e] Bewegungssyntax“ (ebd.) aus der Schlachtenmalerei der Neuzeit.

248 Paul, *BilderMACHT*, 204.

249 Ebd., 202.

250 Insbesondere bei Wolfgang Kemp (*Der Anteil des Betrachters*) und in den Aufsätzen des von Kemp herausgegebenen Sammelbandes *Der Betrachter ist im Bild*.

251 Paul, *BilderMACHT*, 200.

sein“.<sup>252</sup> Je nach Medium eröffnen sich aber nicht unbedingt beide Möglichkeiten: Die Betrachter\*in eines Bildes kann sehen, was an einem anderen Ort ist – oder, genauer: was dort *gewesen ist*, als das Bild aufgenommen wurde. Sie kann aber das Geschehen an diesem Ort ihrerseits nicht beeinflussen. Deshalb ist skeptische Zurückhaltung geboten, wenn wie bei Paul behauptet wird, die „Involvierung der Betrachter in eine oftmals als real empfundene Bildwelt“ durch immersive Techniken verändere „den Status des Zuschauers“ insofern, als dieser nicht mehr „nur passiv teilnehmender Betrachter von etwas außerhalb seiner Realität“ sei, sondern „über den Akt des Betrachtens (...) vielmehr selbst in das medial generierte Bildgeschehen einbezogen“ werde, sich „quasi selbst *im Bild*“ befinde“.<sup>253</sup> Pauls These, dass durch immersive Bildstrategien „aus Rezipienten (...) Partizipierende“<sup>254</sup> werden, kann nur insofern zugestimmt werden, als die Betrachter\*in sich ins Geschehen *hineingezogen fühlen* kann und dadurch affektiv berührt und emotional involviert wird. Der Unterschied zu einer realen Teilhabe am Geschehen ist noch immer erheblich. Wer Capas Landungsbilder betrachtet, muss nicht fürchten, erschossen zu werden, friert nicht im eisig kalten Meerwasser und kann den Soldaten, die auf den Strand zu waten, keine Ermunterungen zurufen. Er ist von diesen Menschen weit entfernt, räumlich wie zeitlich, kann auf ihr Schicksal nicht einwirken, und was Paul nachvollziehbarerweise als „immersive“ Darstellungseffekte beschreibt, kann diese Distanz nicht zum Verschwinden bringen, es kann sie nur in mancherlei Hinsicht auf kurze Zeit weniger deutlich hervortreten lassen. Eine Verringerung der Distanz bedeutet nicht automatisch eine Teilhabe.

Wenn Paul behauptet, die Folge immersiver Bildtechniken sei „der Verlust von ästhetischer Distanz und intellektueller Reflexionsfähigkeit gegenüber dem Bild und dem in ihm abgebildeten Geschehen“,<sup>255</sup> scheint er zudem von einer großen Naivität der Betrachter\*innen auszugehen; dies erscheint mir ungerechtfertigt pauschalisierend. Auch seine Befürchtung, eine totale Immersion könne zu einem unkontrollierbaren Distanzverlust führen und im Rahmen von Propaganda oder kommerzieller Werbung eine

---

252 Ebd.

253 Ebd.

254 Ebd.

255 Ebd.

Überwältigung hilfloser Betrachter\*innen ermöglichen,<sup>256</sup> ist zwar durchaus nachvollziehbar, scheint aber beinahe alarmistisch zugespitzt. Dass Bilder schon immer Teil von propagandistischen und anderen auf Manipulation ausgelegten Kommunikationsstrategien gewesen sind, steht außer Frage. Beispiele für solche Funktionalisierungen führt Paul selbst mehrfach aus, insbesondere aus der Kriegsfotografie, wo immersive Strategien seit den Kriegen des 20. Jahrhunderts immer wieder dazu dienten, „das Publikum an der ‚Heimatfront‘ an den an immer weiter entfernten Schauplätzen tobenden Kriegen zu beteiligen und sich auf diese Weise seiner Aufmerksamkeit und Loyalität zu versichern“.<sup>257</sup> Dass Rezipient\*innen diesen Bildverwendungen aber dermaßen hilflos ausgeliefert sind, wie Paul das zu unterstellen scheint, erscheint mir fraglich – und empirisch schlecht untersuchbar.

Paul erkennt die Problematik, dass sich nur schwer überprüfbare Aussagen über die tatsächliche Wirkung solcher Immersionstechniken und Immersionseffekte machen lassen. Er führt diese Schwierigkeit darauf zurück, dass kein ausreichendes Quellenmaterial vorhanden sei und das Rezeptionsverhalten der Betrachter\*innen sich im Lauf der Zeit immer wieder ändere.<sup>258</sup> Darüber hinaus stellt sich aber meines Erachtens das ganz grundsätzliche Problem, dass zu jeder Zeit, in jeder historischen Konfiguration und in jedem Kulturkreis stets *jede Betrachter\*in individuell verschieden ist*. Völlig unabhängig davon, wie viel Quellenmaterial zu den Reaktionen einzelner Rezipient\*innen auf ein Bild vorliegt, kann dessen Inhalt niemals sinnvoll verallgemeinernd auf andere Betrachter\*innen übertragen werden.<sup>259</sup>

Während Paul sich aus der Perspektive des Historikers über Quellenmaterial die Rezeption von Bildern durch ihre Betrachter\*innen zu erschließen

---

256 Ebd., 202: „Sinn und Zweck aller immersiven Bildtechniken und -strategien ist das totale Bild, das Eintauchen des Betrachters in eine zweite visuelle Realität und damit die Reduktion der überhaupt erst Reflexion und Bewusstsein ermöglichenden Kraft der Distanz, die für Abi Warburg einen ‚Grundakt menschlicher Zivilisation‘ darstellte“ (Paul zitiert hier Warburg, „Mnemosyne. Einleitung“, 629); und weiter, am selben Ort: „Im totalen Bild und der absoluten Immersion ist diese Fähigkeit indes außer Kraft gesetzt. Immersionstechniken können folglich als Überwältigungsstrategien qualifiziert werden, weshalb sie für Propagandisten und Werbestrategen schon immer von großem Interesse waren und etwa in der Kriegsberichterstattung regelmäßig genutzt wurden und werden“ (Paul, *BilderMACHT*, 202).

257 Ebd., 200.

258 Ebd., 203.

259 Auch die Beschreibungen angeblich sich in der Rezeptionssituation abspielender Betrachtungs- und Interpretationsprozesse durch die Rezeptionsästhetik sind viel eher nützlich dazu, eine bestimmte, gewinnbringende Interpretationsstrategie vorzuzeichnen und zu lehren, als dass sie tatsächlich empirisch vorgefundene Rezeptionsweisen beschreiben.

versucht, erheben empirisch arbeitende Sozialwissenschaftler\*innen Daten oder führen Experimente durch, um zu verstehen, wie Bilder rezipiert und gedeutet werden. Ihre Ergebnisse dürfen in bildtheoretischen Diskursen über Problemstellungen wie die Authentizitätsfrage nicht vernachlässigt werden. Während Geisteswissenschaftler\*innen dazu neigen, Bildbetrachter\*innen pauschal eine unkritische Naivität zu unterstellen, fällt das diesbezügliche Fazit in den Sozialwissenschaften zurückhaltender aus.

Die empirische Wirkungsforschung liefert, wie Tanjev Schultz in einem Artikel über Authentizität in der Bildkommunikation betont,<sup>260</sup> keine wirklich belastbaren Hinweise auf eine grundsätzlich unsensible oder naive Einstellung des Publikums zu verschiedenen Graden von Inszenierung. Auch Klaus Forster, der die Haltung von Rezipient\*innen zu Bildmanipulationen empirisch untersucht hat, bemerkt: „Allerdings muss die naive Annahme, Betrachter würden alles glauben, was sie sehen, relativiert werden (...).“<sup>261</sup> Forster verweist diesbezüglich nicht nur auf seine eigenen Forschungsergebnisse, sondern auch auf weitere Quellen.<sup>262</sup>

Es gibt zwar Studien, die zeigen, dass Rezipient\*innen ohne zusätzliche Informationen zum Kontext schlecht erkennen können, ob ein Bild manipuliert wurde oder nicht.<sup>263</sup> Dieses Ergebnis ist auch gar nicht überraschend. Solche Ergebnisse werden jedoch gerne als Beleg dafür gedeutet, dass Medienrezipient\*innen gutgläubig praktisch jedes Bild in jedem Zusammenhang für echt hielten und sich so leicht manipulieren ließen, weil Falschbehauptungen automatisch nicht mehr hinterfragt würden, sobald ein Bild sie zu belegen schien. Meiner Meinung nach kann man aus den Reaktionen von Testpersonen auf vollkommen dekontextualisierte Bilder nicht so simple Rückschlüsse auf den Umgang mit Bildern in realen Verwendungszusammenhängen schließen. Ob eine Bildbetrachter\*in geneigt ist, ein Bild als Abbild der Wahrheit aufzufassen, dürfte in einem nicht unerheblichen Maße davon abhängen, ob und wie weit diese Person der Quelle bzw. den aktuellen Verwender\*innen des Bildes traut. Vertrauen ist hier ein Schlüsselbegriff: „Jedes Bild, das

---

260 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 15.

261 Forster, „Rezeption von Bildmanipulationen“, 69.

262 Insbesondere auf Lester, *Visual Communication*, Newton, *The Burden of Visual Truth*, und Ritchin, *In Our Own Image*.

263 Z. B. Nightingale, Wade und Watson, „Can people identify original and manipulated photos of real-world scenes?.“

Authentizitätsansprüche mit sich führt, erfordert ein gewisses Maß an Vertrauen“.<sup>264</sup> Nicht jeder, der einem Bild – bzw. dessen Urheber\*innen oder dessen Verwender\*innen – traut, ist naiv, denn „das Gewähren und Vorschießen von Vertrauen beruht nicht allein auf Ohnmacht, sondern in der Regel auch auf plausiblen individuellen und kollektiven Erfahrungswerten und Abwägungen“.<sup>265</sup> Viele Rezipient\*innen trauen also wahrscheinlich einem Bild eher, wenn es von einem als seriös geltenden Leitmedium wie der Tagesschau oder einer renommierten Tageszeitung verwendet wird, als wenn es z. B. auf einem privaten Blog gezeigt wird. Allerdings haben die eigenen politischen Überzeugungen natürlich ebenfalls einen maßgeblichen Einfluss darauf, welche Instanzen als vertrauenswürdig eingeschätzt werden; Anhänger\*innen von Verschwörungstheorien trauen einzelnen YouTuber\*innen und Blogger\*innen, deren Ansichten sie teilen, deutlich mehr als den großen, als „Lügenpresse“ verschrienen Leitmedien. Ein Bild fassen auch sie wohl nur dann als glaubhaften Tatsachenbeweis auf, wenn es von denjenigen Akteuren präsentiert wird, denen sie Glauben schenken wollen – und nicht von denen, denen sie misstrauen.

Bezüglich der Aussagekraft empirischer Untersuchungen zum Thema bedeutet dies: Sobald man nun Reaktionen von Testpersonen auf manipulierte Bilder im Experiment untersucht, ist die versuchsleitende Person die Autorität, die die Bilder präsentiert, und ihr wird vertraut, soweit kein Kontext gegeben ist, der Skepsis geboten erscheinen lässt. Eine derartige Haltung ist meines Erachtens nicht mit Naivität gleichzusetzen.

Forster, dessen Einschätzung der kritischen Kompetenz von Bildbetrachter\*innen wie erwähnt entsprechend differenziert ausfällt, hat in seiner Studie insbesondere untersucht, unter welchen Bedingungen Rezipient\*innen Bildmanipulationen für vertretbar halten und unter welchen Umständen sie sie ablehnen. Seine Fragestellung lautete: Wann fühlen sich Rezipienten tatsächlich „hinter’s Licht geführt“?<sup>266</sup>

Nach Durchführung seiner experimentellen Studie suggerieren deren Ergebnisse, dass „einfach[e] technisch[e] Veränderungen“, wie beispielsweise das Aufhellen von Bildern oder Bildpartien und das Verstärken von Kontrasten, recht weitgehend akzeptiert werden, wenn es um sogenannte „Human

---

264 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 18.

265 Ebd., 18.

266 Forster, „Rezeption von Bildmanipulationen“, 79.

Interest“- oder „Soft News“-Themen geht. Im Bereich der „Hard News“, in den die Berichterstattung über Kriege, Terror, Verbrechen und Katastrophen fällt und die im Zusammenhang von Gewaltbilddiskursen deshalb vor allem relevant ist, fanden 59% der Proband\*innen derartige Eingriffe unproblematisch.<sup>267</sup> Das ist noch immer eine erstaunlich hohe Zahl; allerdings sind unter den Bildern aus der Kategorie „Hard News“, die Forster seinen Proband\*innen vorgelegt hat, keine mit drastisch brutalen oder aufwühlenden Motiven. Es wäre möglich (und meines Erachtens zu erwarten), dass der Anteil derer, die Veränderungen ablehnen, mit der Drastik der Motive steigt.

Das Freistellen von Bildelementen bei gleichzeitigem Wegretuschieren des Hintergrunds wird anscheinend ebenfalls sehr weitgehend akzeptiert, wenn es um Unterhaltungsthemen oder Werbefotografie geht. Bei sogenannten „Hard News“ allerdings hielt nur ein kleiner Anteil der Testpersonen (10,5%) solche Manipulationen für vertretbar.<sup>268</sup>

Auf die größte Ablehnung seitens der Proband\*innen stieß unter den rein „technischen“ Veränderungen eine Manipulation, die im Eindunkeln des Gesichts des US-Football-Stars O.J. Simpson bestand. Die Testteilnehmer\*innen empfanden Simpson, der verdächtigt wurde, seine ehemalige Frau und einen weiteren Menschen ermordet zu haben, auf dem veränderten Bild als gefährlicher und unsympathischer.<sup>269</sup> Dadurch erklärt sich, dass sie die Verfälschung des Bildes in der Merheit kritisch sahen: Es ist eindeutig, dass ein derartiger Eingriff in diesem Kontext rassistische Vorurteile bedient und dazu instrumentalisiert werden könnte, die Einstellung der Betrachter\*innen gegenüber dem Dargestellten negativ zu beeinflussen. Forster interpretiert die überwiegend negative Beurteilung der Manipulation durch die Testpersonen folgendermaßen: „Technische Veränderungen, die potenziell unlautere Hintergedanken vermuten lassen, werden erkannt und hinsichtlich ihrer Akzeptanz schlechter bewertet (...).“<sup>270</sup> Daran zeigt sich seiner Meinung nach, „dass man die Fähigkeit der Rezipienten, Manipulationen zu erkennen, nicht unterschätzen sollte“<sup>271</sup> – zumindest, wenn der Kontext des Bildes einen guten Grund dafür erkennen lässt, seine Authentizität in Frage zu stellen.

---

267 Ebd., 80.

268 Ebd., 82.

269 Ebd., 84–85.

270 Ebd., 85.

271 Ebd.

Forsters Ergebnisse scheinen also die Vermutungen zu bestätigen, die hier dargelegt wurden: Ob man einem Bild Glauben schenkt, hängt wohl mehr damit zusammen, von wem es einem in welchem Zusammenhang gezeigt wird und welche Einstellung man zu den Zielen hat, die diese Personen, also die Bildverwender\*innen, mutmaßlich verfolgen.

Solche Einflussfaktoren bestimmen insbesondere, wie Pressefotografien im Rahmen der Kriegs- und Krisenberichterstattung von den Rezipient\*innen aufgenommen werden. Authentizitätszuschreibungen und Manipulationsvorwürfe spielen im Bildjournalismus eine ganz zentrale Rolle; sie haben hier eine größere Relevanz als in anderen Bereichen der Bildproduktion und -verwendung wie beispielsweise der künstlerischen Fotografie, der Modefotografie usw.

#### 4.2.2 Zur Virulenz der Authentizitätsfrage und dem Spezialfall journalistischer Bildkommunikation

An Pressebilder werden große Hoffnungen herangetragen: Sie sollen die privilegierten Menschen im reichen, friedlichen Westen aufklären über die Lebensrealitäten von Menschen in Krisengebieten;<sup>272</sup> sie sollen als Beweise dienen, die belegen, dass Unrecht stattgefunden hat,<sup>273</sup> und damit dazu beitragen, dass begangenes Unrecht sanktioniert und zukünftiges verhindert wird. Das Credo der Generation Instagram, *Pics or it didn't happen*, beansprucht Geltung auch im ernsteren Zusammenhang: „Tatsächlich ist der Begriff der Greueltat oder des Kriegsverbrechens mit der Vorstellung verknüpft, daß fotografische Zeugnisse vorhanden sind“;<sup>274</sup> oder, noch allgemeiner gedacht: „[E]s kann ohne das Foto keine Wahrheit geben“.<sup>275</sup> Diese Bedeutung des Bildzeugnisses für die Anerkennung des Geschehenen durch Unbeteiligte sieht Sontag dadurch

---

272 So Susan Sontag, wenn sie äußert, Fotografien seien „ein Mittel, etwas ‚real‘ (oder ‚realer‘) zu machen, das die Privilegierten und diejenigen, die einfach nur in Sicherheit leben, vielleicht lieber übersehen würden“ (Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 14). Fotos können demnach „denen, die keine eigenen Kriegserfahrungen haben, für eine gewisse Zeit etwas von der Wirklichkeit des Krieges vor Augen führen“ (ebd., 19).

273 Laut Butler beispielsweise kann eine Fotografie zumindest „Bestandteil des Wahrheitsnachweises“ eines Kriegsverbrechens werden, wenn auch vielleicht nicht alleine als Wahrheitsnachweis ausreichen (Butler, *Raster des Krieges*, 70).

274 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 97.

275 Butler, *Raster des Krieges*, 70.

exemplifiziert, welche Rolle Bilder in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust spielen: Die Fotobeweise vom Horror der Vernichtungslager haben, darin ist Sontag rechtzugeben, „dem Fotojournalismus eine neue Legitimität“ verschafft.<sup>276</sup> Die kollektive Erinnerung an längst vergangene Ereignisse scheint auf authentische Bilddokumente mehr oder weniger angewiesen; in diesem Sinne soll der Kriegsfotograf Matthew Brady gesagt haben: „Die Kamera ist das Auge der Geschichte.“<sup>277</sup>

Vielfach wird in der Literatur deshalb betont, dass Objektivität und Authentizität von Bildern *ganz besonders nachdrücklich, grundsätzlich und mit Vehemenz* im Bereich der journalistischen Fotografie eingefordert wird.<sup>278</sup> Diese besondere Virulenz der Authentizitätsproblematik im Fotojournalismus rührt wesentlich von der Funktion her, die Bilder – und insbesondere Pressebilder – in gesellschaftlichen Diskursen erfüllen. (Bild-)Berichterstattung hat einen erheblichen Einfluss auf die öffentliche Meinungsbildung; Pressefotos aber können ihre „moralische Autorität“<sup>279</sup> nur behaupten, wenn das Publikum sich sicher ist, dass sie die Wahrheit zeigen, nicht gestellt oder manipuliert worden sind. Daher kann, wie Forster feststellt, die „nicht gestellte bzw. dokumentarische Abbildung und Wiedergabe von Ereignissen [...] als die eigentliche Kernfunktion des Fotojournalismus betrachtet werden“.<sup>280</sup> Die „Objektivitätsnorm des Journalismus“, die laut Grittmann zu den „wesentlichen Berufsnormen“ für Journalisten gehört, wird also in ihrer „bildspezifische[n] Variante“ zur Authentizitätsnorm des Bildjournalismus und fordert eine „Übereinstimmung

---

276 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 42.

277 Ebd., 62.

278 Z. B.: „Trotz aller berechtigter Zweifel fungieren Bilder in der journalistischen Berichterstattung im Verständnis ihrer Produzenten und Rezipienten als Belege im Sinne von ‚es ist so gewesen‘ (...). Ob das Foto vom Produzenten durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung verändert wird, von den Abgebildeten inszeniert oder in der Bilderflut von den Rezipienten mit Indifferenz wahrgenommen wird – zumindest der von den Mediennutzern an das journalistische Bild gerichtete Anspruch fußt auf diesem Verständnis von Augenzeugenschaft und Sichtbarkeit“ (Leifert, „Professionelle Augenzeugenschaft“, 19–20). Ähnlich heißt es andersorts bei Grittmann, Bilder sollten ein „getreues, echtes Abbild der Wirklichkeit (...) liefern (...)“ (Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, ca 123). Im Umgang mit Pressefotografie werde an der Vorstellung vom „Fenster zur Welt“ festgehalten, die in der Theorie schon längst ad acta gelegt worden sei (Ebd., 124). Bilder würden praktisch zur Selbstvergewisserung verwendet, sie sollten nachträglich die Realität des Wahrgenommenen bestätigen (ebd., 123–124).

279 Eine Formulierung, auf die auch Susan Sontag zurückgreift, als sie darlegt, dass die Authentizität der populärsten Bilder aus dem Vietnamkrieg deren „moralische Autorität“ begründet habe (Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 68).

280 Forster, „Rezeption von Bildmanipulationen“, 68.

eines Abbildes mit der Wirklichkeit“ ein.<sup>281</sup> Journalismus hat seinem Selbstverständnis nach den Anspruch, über die Wirklichkeit „adäquat“ zu berichten; Fotojournalist\*innen müssen dementsprechend „adäquat“ abbilden, was sich zugetragen hat;<sup>282</sup> stärker als Laienjournalist\*innen, Blogger\*innen etc. werden sie diesbezüglich von der Gesellschaft in die Verantwortung genommen. In diesem Zusammenhang steht Sontags Beobachtung, dass „von den Fotografen heute ein höheres Maß an journalistischer Redlichkeit erwartet wird als früher“<sup>283</sup> – obwohl oder gerade weil heute umfänglichere technische Möglichkeiten der Manipulation von Bildern bestehen als in der Vergangenheit, sei „dramatische Reportagefotos zu erfinden und vor der Kamera zu inszenieren (...) inzwischen anscheinend eine aussterbende Kunst.“<sup>284</sup> Diese Behauptung ist so schwierig zu belegen wie zu widerlegen; sicher wird noch immer getäuscht und manipuliert, und vereinzelt kommt es deshalb zu Skandalen; tatsächlich sind aber mit den technischen Möglichkeiten der Manipulation von Bildern auch die zur Aufdeckung von Manipulationen besser geworden, und gerade Bilder, die große Bekanntheit erlangen, werden von so vielen kompetenten Betrachter\*innen kritisch begutachtet, dass, wer Bilder inszeniert und manipuliert, durchaus damit rechnen muss, dass die Täuschung aufgedeckt wird; dies zeigte sich prominent im Fall des Siegerfotos des World Press Photo Awards 2013, einer Aufnahme Paul Hansens aus Gaza, deren nachträgliche Bearbeitung durch den Fotografen kontrovers diskutiert wurde.<sup>285</sup>

Dass solche Fälle vergleichsweise selten und deshalb in der Lage sind, derartige Entrüstung auszulösen, ist Resultat einer besonderen Erwartungshaltung der Rezipient\*innen an Fotografien, die von etablierten Print-, Online- oder Fernsehmedien publiziert werden. Diese Erwartungshaltung unterscheidet sich signifikant von derjenigen, mit der die selben Rezipient\*innen beispielsweise an Fotos in einer Kunstaussstellung herantreten würden.

Bilder, die von Fotojournalist\*innen aufgenommen werden, dienen dem Publikum als eine Art Ersatz eigener Beobachtungen und Wahrnehmungen. Die Fotograf\*in kann vor Ort sein, die Betrachter\*innen, die das Bild später

---

281 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 127.

282 Ebd.

283 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 68–69.

284 Ebd., 69.

285 Siehe dazu z. B.: Steiner, „Streit um das Pressefoto des Jahres, oder Tooth, „Super-reality of Gaza funeral photo due to toning technique says contest winner“.

publiziert sehen, nicht – durch das Foto kann aber jeder sehen, was die Fotograf\*in dort gesehen hat. Die Presse fungiert also als eine Art „Beobachtungsinstitution“ im Auftrag der Öffentlichkeit und die Rezipient\*innen „verlangen von den vorgelagerten Beobachtungsinstitutionen intuitiv die gleiche Authentizität (...) wie von einem Primärerlebnis“.<sup>286</sup> Insbesondere die Authentizitätserwartungen an *journalistische* Bilder sind also Folge eines Bedürfnisses nach einer „gesellschaftlich als möglich und notwendig eingeforderten Erkenntnis des Tatsächlichen“<sup>287</sup> durch das Bild, das Publikum fordert Authentizität also aus einer empfundenen Notwendigkeit heraus ein.<sup>288</sup> Das Problem der Komplexität der Realität, die „ihr Begreifen mit Hilfe von Primärerfahrung zusehends unmöglich macht (...)“,<sup>289</sup> erzeugt ein Bedürfnis nach Orientierung, was wiederum dazu führt, dass Medienrezipient\*innen „bei der Berichterstattung über die Umwelt Objektivität einfordern, da die demokratische Informationsgarantie erst durch diese erfüllbar scheint“.<sup>290</sup>

Der institutionelle Kontext des Bildjournalismus steuert also die Erwartungen der Rezipient\*innen an das Bild. So werden Ansprüche an im journalistischen Kontext entstandene und verwendete Fotografien gestellt, die man beispielsweise an ein Werk Jeff Walls' im Museum nicht stellen würde, auch wenn auch dieses auf den ersten Blick wie ein gewöhnliches Foto wirkt.<sup>291</sup> Ein Kunstwerk darf – und soll – den subjektiven Blick der Künstler\*in auf die Welt

---

286 Schierl, „Der Schein der Authentizität“, 152.

287 Ebd., 151.

288 Ein interessanter Faktor ist hier auch die Interaktion von Bild und Text: Pressebilder werden praktisch immer zusammen mit ergänzenden Texten präsentiert; dabei ergibt sich häufig eine charakteristische Aufteilung der Funktionen, die Grittmann folgendermaßen beschreibt: „Wenn der Text über die ‚Fakten‘ eines Ereignisses berichten soll, dann kommt dem Bild die Funktion zu, zu belegen, dass dieses ‚Ereignis‘ auch tatsächlich stattgefunden hat. (...) Während Tatsachenbehauptungen im Journalismus angezweifelt werden können, so erscheint das verbürgte, nachprüfbar, nicht durch nachträgliche Veränderungen manipulierte Bild als die letzte Instanz, die materialisierte und manifeste ‚Augenzeugenschaft‘, die garantiert, dass ein Ereignis auch tatsächlich stattgefunden hat“ (Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 127–128).

289 Ebd., 151.

290 Ebd., 152.

291 Aber auch innerhalb des Genres „Pressefotografie“ gibt es Differenzen. So kann es schon einen Unterschied machen, von welchem Ressort einer Zeitung ein Foto verwendet wird. Grittmann beispielsweise geht – und dies scheint plausibel – davon aus, dass Porträtfotografien, die im Feuilleton veröffentlicht werden, für die meisten Zeitungsleser\*innen deutlich als Inszenierung zu erkennen sind (ebd., 136) – dies dürfte zu einem gewissen Grad sogar dann gelten, wenn das Porträt die Ästhetik des spontanen Schnappschusses imitiert, weil die Rezipient\*innen über Wissen um die Konventionen verfügen, die für das Genre Porträtfotografie gelten, und zudem über die spezifischen Funktionen und Aufgaben des Feuilletonteils innerhalb der Zeitung Bescheid wissen.

zeigen, ein Pressefoto muss möglichst objektiv Realität abbilden. So passiert, was Leifert in den folgenden Worten beschreibt:

„Objektivität‘ ist in der Bildtheorie noch kein normativer Begriff, er beschreibt lediglich den besonderen Charakter der Sichtbarkeit, die das Bild bietet, nicht aber eine notwendige Verbindung zwischen dem Bild und einer realen Referenz. Zum normativen Prinzip wird Objektivität erst, wenn Bilder in den journalistischen Kontext gestellt und dort als Produkte von Augenzeugenschaft benutzt werden.“<sup>292</sup>

Um der Öffentlichkeit eine freie, kompetente Meinungsbildung zu ermöglichen, ist es zwingend notwendig, dass relevante Informationen in der Presse möglichst objektiv und unverfälscht wiedergegeben werden; daraus erwächst eine große Verantwortung, die Medienschaffende zu tragen haben. Authentische Berichterstattung wird von Kontrollgremien wie beispielsweise den Presseräten strikt eingefordert.<sup>293</sup> Zugleich ist es in vielen realen Fällen äußerst schwierig, festzustellen, was „authentische“ oder unverfälschte Berichterstattung eigentlich sein soll.<sup>294</sup>

So kann man auch mit technisch unverfälschten Bildern die Wahrheit falsch darstellen. Durch mediale Vermittlung kann beispielsweise ein falscher, die Menschen psychisch überfordernder Eindruck der Prävalenz von Gewalt und Katastrophen in der Realität entstehen, obwohl jedes einzelne Bild, jede einzelne Meldung durchaus authentisch war: Sehen wir zu viel von dem Leid und Elend, das anderen anderswo widerfährt, können wir zu einer verzerrten Vorstellung von historischen Entwicklungen gelangen, indem der Eindruck entsteht, Gewalt und Leid auf der Welt nähmen insgesamt drastisch zu, obwohl dies tatsächlich nicht der Fall ist.<sup>295</sup> Diesen Effekt beobachtet auch Sontag:

---

292 Leifert, „Professionelle Augenzeugenschaft“, 22.

293 „[T]rotz aller Uneinheitlichkeit in seinen Entscheidungen geht der Presserat davon aus, dass Bildberichterstattung grundsätzlich ein authentisches Bild der Wirklichkeit liefern kann und soll (vgl. Ziffer 11)“ (Leifert, *Bildethik*, 252).

294 Auf dieses Dilemma weist u. B. Schierl hin: Authentizität der Berichterstattung, und damit auch der Bildkommunikation in Pressemedien, scheint einerseits existentiell notwendig für eine aufgeklärte Öffentlichkeit und das Funktionieren der Demokratie; andererseits ist vollständige Authentizität nicht möglich (siehe Schierl, „Der Schein der Authentizität“, 150).

295 Dass die Welt heute insgesamt nicht stärker von Gewalt gezeichnet ist als früher, ja dass wir sogar in einem weltweit insgesamt friedlicheren Zeitalter leben als je zuvor, hat der umstrittene Kognitionspsychologe Steven Pinker in der sehr umfangreichen Monografie *Gewalt: Eine neue Geschichte der Menschheit* dargelegt,

„Man könnte meinen, es gebe solche Nachrichten jetzt in größerer Menge als früher. Aber wahrscheinlich täuscht dieser Eindruck. Es ist nur so, daß diese Nachrichten ‚von überall‘ kommen“.<sup>296</sup> Die in dieser Hinsicht verzerrte Wahrnehmung einer immer brutaler werdenden Welt kann mit Sicherheit einen negativen Einfluss auf die seelische Gesundheit besonders sensibler oder durch psychische Erkrankungen wie chronische Ängste vorbelasteter Menschen haben, insbesondere seit die intensive Nutzung sozialer Medien viele Menschen noch viel stärker einer rund um die Uhr erfolgenden topaktuellen Berichterstattung aussetzen als zur Entstehungszeit von Sontags Monografie; man kann sich heute mit bedrückenden Nachrichten und bedrückenden Bilder geradezu bombardiert fühlen, und dazu müssen die Bilder noch nicht einmal durch technische Nachbearbeitung verfälscht worden sein.

Wann eine solche technische Nachbearbeitung als Manipulation zu gelten hat und wann es sich dabei nur um eine vollkommen akzeptable professionelle Aufbereitung von bildlichem „Rohmaterial“ handelt, ist eine äußerst schwierige Frage; ihr ist hier später ein ganzes Teilkapitel gewidmet (4.2.6).

Möglicherweise ist es angesichts solcher Unklarheiten und der generellen Komplexität der Authentizitätsproblematik zielführender, statt auf die allzu unklaren und voraussetzungsreichen Begriffe der Authentizität oder Objektivität zurückzugreifen, von einer *Aufrichtigkeit der Akteure* zu sprechen, die der Richtwert ethischer Berichterstattung sein sollte und auf die das Augenmerk gelegt werden muss; die professionelle Rolle der Bildjournalist\*in als Augenzeug\*in steht dann im Zentrum medienethischer Erwägungen, wie es bei Stefan Leifert zu sehen ist; dies wird ausführlich im Abschnitt zu *Augenzeugenschaft und Authentizität* (4.2.4) erläutert werden.

Die Authentizitätsfrage ist aller begrifflichen und definitorischen Schwierigkeiten zum Trotz ein bedeutendes Thema, das sich durch viele Beschwerdefälle zieht, die vor den Deutschen Presserat gebracht werden. Stefan Leifert widmet ein Kapitel seiner Monografie *Bildethik* diesen Fällen, in denen Fälschungs-, Inszenierungs- und Manipulationsvorwürfe gegen Pressebilder erhoben wer-

---

die im englischen Original 2012 erschienen ist. Kritik an dieser Schlussfolgerung ist insofern gerechtfertigt, als naiver Optimismus angesichts des weiterhin vielerorts geschehenden Unrechts und des existentiellen Leids viel zu vieler Menschen sicher unangebracht ist; nichtsdestoweniger klärt Pinker mit Recht darüber auf, dass die Welt in früheren Zeiten eben kein friedlicherer Ort war als heute und dass Gewalt, Krieg und Terror heute zumindest nicht verbreiteter sind als sie es in vergangenen Jahrzehnten waren – obwohl es uns aufgrund der Dauerberichterstattung so scheinen mag.

296 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 135.

den. Er untersucht die Spruchpraxis des Gremiums in diesem Problemzusammenhang und stellt dar, nach welchen Kriterien und Prinzipien der Rat urteilt.

Beanstandungen von Bildern in diesem Bereich betreffen beispielsweise Veränderungen wie das Hinzufügen oder Entfernen von Bildelementen, die bei der Publikation des veränderten Bildes nicht kenntlich gemacht worden sind. Ob und wie weit eine Kennzeichnung erfolgen muss, hängt aber in der Einschätzung des Presserats von der abgebildeten Situation und ihrem Zusammenhang ab.<sup>297</sup> Strenger urteilt der Rat, wenn es um Montagen geht, die nicht als solche gekennzeichnet wurden<sup>298</sup> und wenn Symbol- und Beispielbilder nicht als solche ausgewiesen wurden, sodass durch den Kontext der Eindruck erweckt wird, sie dokumentierten ein reales Ereignis oder stellten eine konkrete Person dar.<sup>299</sup> Fehlidentifikationen von Gegenständen, Orten oder Personen durch Bildunterschriften oder Bildbeschriftungen werden ebenfalls recht konsequent gerügt, insbesondere dann, wenn dadurch eine Verfälschung der „Bild-Aussage“ verursacht wird.<sup>300</sup> Schwierig werden Entscheidungen in diesem Bereich dadurch, dass oft „aus Gründen des Layouts oder der Optik“<sup>301</sup> Veränderungen an Bildern vorgenommen werden, die gar nicht zu Fehlschlüssen über die dargestellten Ereignisse führen; wo genau die Grenzen zwischen in Täuschungsabsicht vorgenommenen und folglich zu sanktionierenden Aufnahmen einerseits und akzeptablen redaktionellen Eingriffen andererseits verläuft, ist Einschätzungssache und kann von verschiedenen Akteuren stark unterschiedlich eingeschätzt werden. Der Presserat jedenfalls liefert, meint Leifert, keine „[w]eitere[n] Erläuterungen oder ein Kriterium dafür, wann eine Täuschungsabsicht vorliegt“<sup>302</sup> – weder explizit im Wortlaut des Pressekodezes noch in der Spruchpraxis, soweit es aus deren Dokumentation in den regelmäßig publizierten Jahrbüchern des Presserats hervorgehe. „Man kann“, bemängelt Leifert, diesbezüglich „von einem definitiven Defizit sprechen, was auch Auswirkungen auf die Konsistenz der Entscheidungen zu fällen von Bildmanipulationen bzw. -veränderungen hat.“<sup>303</sup> Aufgrund dieses definitiven Defizits fielen die Entscheidungen des Beschwerdeausschusses „sehr

---

297 Abweichende Entscheidungen in unterschiedlichen Fällen beschreibt Leifert (*Bildethik*, 224–229).

298 Ein Beispiel gibt Leifert ebd., 229.

299 Ebd., 231.

300 Beispiele finden sich ebd., 231–234.

301 Ebd., 239.

302 Ebd.

303 Ebd.

uneinheitlich“ aus und seien „argumentativ relativ dünn unterfüttert“.<sup>304</sup> Auf dieselbe Art von Manipulation werde bisweilen in unterschiedlichen Beschwerdefällen „das ganze Sanktionsspektrum“ verhängt.<sup>305</sup> Konsequenz sei der Rat aber darin, „dass er in allen Fällen darauf hinweist, dass das Vergehen nicht primär in der Bildveränderung liegt, sondern in der Tatsache, dass diese nicht gekennzeichnet worden ist.“<sup>306</sup> Dennoch sei festzustellen, „dass das Gremium keinen eindeutigen Begriff von ‚Täuschung‘, ‚Absicht‘ und ‚Manipulation‘ hat und die Publizistischen Grundsätze hier keine klare Hilfestellung leisten.“<sup>307</sup> Leiferts kritisches Fazit lautet, „dass es dem Presserat bzw. dessen Beschwerdeausschusses *an begrifflicher Schärfe und präzisen Maßstäben mangelt*, um konsistente bzw. kohärente Urteile zu Fällen von Bildmanipulationen fällen zu können.“<sup>308</sup>

Inszenierungen und für die Kamera gestellte Szenen spielten in der Spruchpraxis der Jahre, die Leifert untersucht, keine Rolle;<sup>309</sup> Leifert spekuliert nicht, woran es liegt, dass in diesem Bereich im betreffenden Zeitraum keine Beschwerden vorlagen; er stellt aber generell fest: „Der Begriff der ‚Inszenierung‘ kommt im Pressekodex und in der Spruchpraxis nicht vor,“ und das Kriterium „Inszenierung“ erscheine ohnehin „für die Praxis wenig praktikabel“, da strenggenommen „ein großer Teil der Pressefotografie als inauthentisch gelten“ müsse.<sup>310</sup> Die „Frage, wie real oder künstlich bzw. pseudo-real die Situation vor der Kamera ist“,<sup>311</sup> um die es bei Inszenierungsvorwürfen gehe, sei oft schwierig zu beantworten:

„Überall, wo sich Menschen bewusst vor die Kamera stellen oder sich des Fotografiertwerdens bewusst sind, wird die von der Kamera festgehaltene Wirklichkeit von der Präsenz der Kamera verändert. Und überall dort, wo ein Pressefotograf Zeit und Gelegenheit hat, wird er die dargestellten Objekte so positionieren, dass sein Bild dicht und aussagekräftig wird.“<sup>312</sup>

---

304 Ebd.

305 Ebd.

306 Ebd.

307 Ebd., 240.

308 Ebd.

309 Ebd., 234 und 238.

310 Ebd., 238.

311 Ebd.

312 Ebd., 252.

Diese wichtige Klarstellung Leiferts wäre noch um die Feststellung zu ergänzen, dass in den meisten Fällen, in denen ein Bild nicht heimlich oder spontan unangekündigt aufgenommen wird, sondern die Fotografierten sich bewusst sind, dass sie fotografiert werden, nicht nur die Fotograf\*in selbst durch ihr Einwirken auf die Situation das Bild gewissermaßen „inszeniert“, sondern auch die Personen *vor* der Kamera aktiv gestaltend an dieser Inszenierung mitwirken, beispielsweise, indem sie posieren oder sich demonstrativ abwenden, gezielt in die Kamera oder absichtlich anderswo hin blicken, usw.

In Auseinandersetzung mit dem Authentizitätsbegriff und seiner Bedeutung für den Bildjournalismus (oder generell jede Form der Kommunikation durch Bilder) treten also allerlei begriffliche Inkonsistenzen und ein generell instabiles theoretisches Fundament von Authentizitätsdiskursen zutage. Die Unschärfe des Authentizitätsbegriffs kann dazu verführen, einen radikalen Konstruktivismus vorzuziehen, demzufolge Authentizität keine real existierende Eigenschaft von Bildern, sondern ausschließlich Ergebnis von auf sozialen Konventionen beruhenden Zuschreibungen ist. Ein allzu radikal konstruktivistischer Ansatz scheint mir von einem medienethischen Standpunkt aus gedacht jedoch problematisch, und zwar aus denselben Gründen, die auch Leifert für seine diesbezügliche Skepsis anführt:

Der radikale Konstruktivismus, den Leifert kritisiert, geht davon aus, dass es gar keine Wahrheit gibt, die der Journalismus in Wort oder Bild korrekt wiedergeben könnte, und schließt damit auch aus, dass es einen Maßstab gäbe, an dem die Authentizität bzw. die Aussagekraft journalistischer Kommunikate in Bezug auf die Realität gemessen werden könnte.<sup>313</sup> Vor dem Hintergrund eines konsequenten Konstruktivismus seien, so Leifert zutreffend, „Begriffe wie ‚adäquate Erkenntnis‘ oder ‚objektives Urteil‘ funktionslose Begriffe“<sup>314</sup> – mit problematischen Konsequenzen: Den Medien müsste folglich ein „monopolartiges Privileg zur sozialen Konstruktion von Realität und Relevanz“<sup>315</sup> zugeschrieben werden; dann träte „an die Stelle medienexterner Kontrolle durch die vorgegebene Realität die *Selbstregulation des medialen Systems*, das unterschiedliche Versionen der Wirklichkeit hervorbringt“.<sup>316</sup>

---

313 Ebd., 260.

314 Ebd.

315 Ebd.

316 Ebd.

Leiferts wichtigste Einwände gegen den Konstruktivismus lassen sich wie folgt zusammenfassen: Erstens gebe es zwischen naiven Realismus und radikalen Konstruktivismus eine plausible dritte Alternative, nämlich die Annahme, dass Wahrnehmung und Erkenntnis weder simpler Abbildungen der Realität noch reine Konstruktionen, sondern Abbildungen *durch* Konstruktion seien.<sup>317</sup> „Aus der Tatsache, dass es keinen ungefilterten Zugriff auf die Realität gibt, folgt also nicht, dass mediale Vermittlung nur Konstruktion ist (...).“<sup>318</sup> Zweitens lasse sich das Retroversionsargument ins Feld führen: Der Konstruktivismus erhebe einen Wahrheitsanspruch, der mit seiner eigenen Position, der zufolge es keine Wahrheiten gebe, selbst nicht vereinbar sei. Drittens verleugne er die soziale Wirklichkeit: Soziales Handeln erzeuge eine Wirklichkeit und wäre außerdem nicht möglich, wenn jeder Geist die Objekte und Personen, mit denen er interagiere, frei erfinden müsste, weil sie nicht existierten. Mitgefühl, Solidarität und Empathie seien real, Ethik und Verantwortung im radikalen Konstruktivismus aber nicht begründbar.<sup>319</sup> Dieser Kritik kann meines Erachtens vollumfänglich zugestimmt werden.

Als Gegenposition zum Radikalen Konstruktivismus macht Leifert den Kommunikationswissenschaftlichen Realismus stark, der an der Idee festhalte, „dass Gegenstand der medialen Berichterstattung eine Realität ist, die sich wirklich, d. h. auch unabhängig von medialer Konstruktion, ereignet und auch abgebildet werden kann.“<sup>320</sup> Dies gelte mit einer wichtigen Einschränkung: Die Berichterstattung könne dabei durchaus „eigene[n] Gesetzmäßigkeiten“ folgen, „Metaphern wie ‚Abbild‘ oder ‚Spiegel‘ behaupten daher keine geometrisch präzise Wiedergabe, sondern sind eher im Sinne eines *zutreffenden Bildes* von Ereignissen zu verstehen (...).“<sup>321</sup> Der Kommunikationstheoretische Realismus sehe „die Aufgabe journalistischer Berichterstattung nicht als Konstruktion, sondern als *Rekonstruktion* von Wirklichkeit“.<sup>322</sup> Die Authentizität journalistischer Kommunikate, ob Text oder Bild, setze nach diesem Verständnis keine „Punkt-Für-Punkt-Korrespondenz zwischen Wirklichkeit und ihrer Abbildung“ voraus, sondern lediglich eine „situative Adequanz“.<sup>323</sup> Versucht werde dabei,

---

317 Ebd., 261.

318 Ebd., 262.

319 Ebd., 261.

320 Ebd., 263.

321 Ebd., 261

322 Ebd.

323 Ebd.

„einen Sachverhalt aus der Perspektive des ihn bestimmenden Kontextes interpretativ adäquat abzubilden“.<sup>324</sup> Auf diese Weise könne am „Postulat einer wahrheitsgemäßen und authentischen Berichterstattung“ festgehalten sowie von den Berichterstattenden „Respekt vor der Wahrheit der Ereignisse“ und von den Rezipient\*innen „die Fähigkeit, die konstruktiven und subjektiven Elemente zu reflektieren, um die unvermeidliche Perspektivplanung medialer Berichterstattung richtig einschätzen zu können“, gefordert werden.<sup>325</sup>

Leifert ist hier meines Erachtens in jeder Hinsicht Recht zu geben. An anderer Stelle habe ich bereits ausführlich begründet, weshalb ich es für ethisch problematisch halte, reales menschliches Leid auf seine mediale Erscheinungsform zu reduzieren, indem reale Ereignisse als reine Medienereignisse aufgefasst werden. Die Realität von Gewalt und Leid ist keine Konstruktion; die Anerkennung der Realität von Leid und Unrecht, über das in den Medien berichtet wird, setzt aber auch eine Aufrechterhaltung des Authentizitätsanspruchs an Berichterstattung voraus – ein Anspruch, der auch Grundsätzen und Prozessen der medialen Selbstkontrolle zugrunde liegen muss, wenn diese effektiv und ethisch Berichterstattung regulieren können sollen.

Wenn wir aber an Bilder in bestimmten Kontexten den Anspruch stellen, sie müssten Realität abbilden oder Wahres über die Realität ausdrücken, dann müssen wir uns eingehender damit befassen, ob und auf welche Art Bilder überhaupt dazu fähig sind, in Analogie zu sprachlich vorgebrachten Behauptungen über die Welt (oder in ganz anderer Weise als diese) „wahr“ zu sein.

### 4.2.3 Zur Wahrheitsfähigkeit von Bildern

Sind Bilder generell dazu fähig, etwas Wahres auszudrücken, zu zeigen, zu kommunizieren? Antworten auf diese Frage sucht und findet Ludger Schwarte in seiner Monografie *Pikturale Evidenz*.

Nach Schwarte sind Bilder prinzipiell wahrheitsfähig: Sie können richtige oder falsche Informationen liefern, sie können vom Wesentlichen ablenken oder aber das Wesentliche in den Fokus rücken; mit einem Bild kann man unter gebebe-

---

324 Ebd., 262.

325 Ebd.

nen Umständen eine Lüge als solche entlarven, usw.<sup>326</sup> Dabei sind nach Schwarzes Verständnis drei unterschiedliche Arten und Weisen zu unterscheiden, auf die Bilder Wahrheit erfahrbar machen können – sozusagen drei verschiedene Wahrheitsmodi von Bildern: Sie können

- (1.) die *Wahrheit selbst* präsentieren bzw. thematisieren;
- (2.) ein *Modell der Wahrheit* zeigen, z.B. durch allegorische Darstellung; (auch die Zentralperspektive als Darstellungstechnik ist ein Schwarte zufolge ein solches Realitätsmodell;)
- (3.) eine Wahrheit zeigen, „die ausschließlich im piktoralen Modus erscheinen kann (Bildbedingtheit der Wahrheit)“.<sup>327</sup>

Zudem ist Schwarte überzeugt, dass die Fähigkeit der Bilder, Wahrheit zum Ausdruck zu bringen, unabhängig von den Absichten ihrer Schöpfer\*innen ist.<sup>328</sup> Ebenso unabhängig ist sie von den Intentionen derer, die das Bild verbreiten, und selbst von einer Intentionalität des Bildes selber: Schwarte hält es nicht für nötig, Bildern personalisierend eine eigene Darstellungsabsicht zuzuschreiben, um ihre Unabhängigkeit von der Urheberintention zu erklären.<sup>329</sup> Letztlich findet der Wahrheitsbezug sogar unabhängig vom Problem der kulturhistorisch geprägten Wahrnehmung bzw. der Rezeptionssituation statt. Im Prinzip scheint es Schwarte hier darum zu gehen, darzulegen, dass Bilder eine Art immanentes Bedeutungspotential haben, das von ihren Urheber\*innen absichtlich geschaffen oder aber zufällig zustande gekommen sein kann und das unabhängig von seiner Realisierung durch Betrachter\*innen vorhanden ist; das im Bild angelegte Spektrum möglicher Wirkungen und Deutungen kann Aspekte enthalten, die als wahrheitsvermittelnde Leistungen in einem der genannten Wahrheitsmodi aufzufassen sind.

Allerdings handelt es sich bei der Art von Wahrheitsfähigkeit, die Schwarte Bildern zuschreibt, eher um eine grundsätzliche epistemische Nützlichkeit als um die konkrete Fähigkeit, Wahres *abzubilden*. „In Bildern“, so Schwarte, „wird etwas anschaulich, auf das sich visuelle Formen der Wahrheitsgewinnung stützen können.“<sup>330</sup> Es ist also nicht gemeint, dass wir in einem Bild sähen, wie etwas gewesen wäre, weil die Abbildung der physischen Realität

---

326 Schwarte, *Piktorale Evidenz*, 19.

327 Ebd., 163.

328 Ebd., 19.

329 Ebd.

330 Ebd., 24.

entspräche. Vielmehr können wir durch ein Bild immer zu einer Erkenntnis kommen, etwas erfahren, das wahr ist – aber das heißt nicht notwendigerweise, dass das, was man erfährt, eine wahre Information über reale Personen oder Ereignisse ist, die man als im Bild dargestellt erkannt hat. Manchmal erfahren wir durch ein Bild stattdessen auch „nur“ etwas über Bilder und ihre Funktionsweisen, über die menschliche Wahrnehmung, über die eigenen Erkenntnisprozesse, etc.<sup>331</sup>

Zu betonen ist auch, dass die „pikturale Evidenz,“ die Schwarte meint und „auf der die Wahrheitsfähigkeit der Bilder beruht,“ tatsächlich „keine Aussagen der Wahrheit“ ist.<sup>332</sup> Sie ist eher zu verstehen als das Angebot einer Möglichkeit für die Rezipient\*innen, etwas *in ihnen zu sehen* und dadurch etwas zu erfahren – es besteht also ein recht klarer Unterschied zum Medium Sprache und zur Frage nach dem Wahrheitswert einer in Worten geäußerten Proposition. Durch ihre Verkörperung einer pikturalen Evidenz vermögen es Bilder, so Schwarte weiter, Sachverhalte „richtig, wahrhaftig, beweisfähig, detailreich, wirksam, einsichtsvoll und überprüfbar“ zu präsentieren.<sup>333</sup> Dabei können sie „Aspekte der Wirklichkeit vor Augen stellen, die außerhalb des pikturalen Objekts nicht intersubjektiv überprüfbar oder gar nicht erst wahrnehmbar sind.“<sup>334</sup> Schwarte will in *Pikturale Evidenz* zeigen, „dass die pikturale Evidenz weniger aus der Bezugnahme auf ein Vorbild herrührt, auch nicht aus den ästhetischen Qualitäten der Abbildung, sondern vor allem aus einer Anschaulichkeit, die nur das Bild als ein gestaltetes Ding eröffnet.“<sup>335</sup>

Die Wahrheitsfähigkeit der Bilder beruht also nach Schwarte auf ihrer intersubjektiven Wahrnehmbarkeit. Dadurch, dass Bilder mehreren Menschen Dinge auf die gleiche Art vor Augen führen, werden Ereignisse, die sonst nicht zum Thema geworden wären, zwischen den Betrachter\*innen „intersubjektiv wahrnehmbar, überprüfbar und verhandelbar gemacht“.<sup>336</sup> Bilder können durch ihr intersubjektives Wirken einen „kollektiven Erinnerungsraum“ schaffen – oder andere imaginäre und soziale Räume eröffnen, beispielsweise „einen Raum der

---

331 Relevant hierfür ist die Fähigkeit von Bildern zu Selbstreferenz bzw. Selbstreflexivität und dazu, als „Metabilder“ rezipiert zu werden; dies wird in Teil III ausführlich anhand von Beispielen gezeigt.

332 Ebd.

333 Ebd.

334 Ebd.

335 Ebd.

336 Ebd., 9.

Erwartung, einen Ausblick auf Zukünftiges, einen Raum der Imagination.<sup>337</sup> Was Schwarte hier beschreibt, entspricht teilweise der Funktion von Bildern, die Schirra beschreibt, wenn er darlegt, wie Bilder als „Kontextbilder“ wirksam werden.<sup>338</sup>

Die Wahrheitsfähigkeit von Bildern zeigt sich Schwarte zufolge auch darin, dass von vielen Kulturtechniken eben diese Wahrheitsfähigkeit vorausgesetzt wird. Schwarte zählt Bildpraktiken auf, die ohne diese Voraussetzung unsinnig wären: zum Beispiel das Identifizieren von Personen durch Passfotos und das Verwenden von Bildern als Beweismittel vor Gericht sowie das Lenken militärischer Operationen durch technische Bilder.<sup>339</sup> Diesen von Schwarte genannten Beispielen könnten zahlreiche weitere hinzugefügt werden, beispielsweise technisch erzeugte Bilder, die zur Ausführung medizinischer Behandlungen nötig sind. All diesen Bildtypen ist gemein, dass Prozesse des Gewinnens von Erkenntnissen aus diesen Bildern natürlich immer potentiell fehleranfällig sind – ein Bild kann unscharf sein, die Betrachter\*in kann ein bedeutendes Detail übersehen oder fehlgedeutet haben, usw. Doch unter bestimmten Voraussetzungen ist die Fehleranfälligkeit kontrollierbar, indem beispielsweise Herstellungsprozesse standardisiert und die intendierten Rezipient\*innen gründlich ausgebildet werden – man denke hier beispielsweise an die Erfahrung und das Expertenwissen, über die Radiolog\*innen verfügen müssen, um Röntgen- oder MRT-Aufnahmen richtig deuten zu können.

Doch erschöpft sich die Wahrheitsfähigkeit der Bilder nicht allein in ihrer Funktion als Zeigeelement, das „unseren Sinnen eine Richtung“ gibt, und darin, dass sie uns „[auf etwas] orientieren (...), das zum Vorschein kommt“.<sup>340</sup> Schwarte führt am Beispiel des menschlichen Skeletts aus, dass Bilder etwas zeigen können, das es gar nicht gibt, solange es kein Bild davon gibt – und dass wir über einen solchen Gegenstand folglich auch nichts wissen können, solange er nicht dargestellt worden ist: Ohne den Zusammenhang einer Darstellung existiert kein Skelett, sondern nur einzelne Knochen, die durch Sehnen, Muskeln und Bänder zusammengehalten werden. Hier tritt der „Bild-Körper“ selbst als

---

337 Ebd., 21.

338 Schirra, „Kontextbilder“; wie weiter oben bereits in einer Fußnote ausführlich erläutert, legt Schirra am angegebenen Ort dar, wie Bilder bei der Herstellung eines gemeinsamen Diskursuniversums wirksam werden können, das es Kommunizierenden ermöglicht, innerhalb eines geteilten Kontextes mit Aussagen auf Gegenstände Bezug zu nehmen.

339 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 20.

340 Ebd., 157.

die Wahrheit auf; es handelt sich nicht um die Wahrhaftigkeit einer Abbildungsrelation im Sinne einer getreuen Reproduktion von etwas unabhängig von der Darstellung Existierendem, vielmehr wird Erkenntnis einer Realität, die erst durch ihre Sichtbarkeit ins Dasein rückt, produziert.<sup>341</sup>

Die Wahrhaftigkeit mancher Bilder scheint also teils auch auf den *Ordnungsleistungen* zu basieren, die diese Bilder erbringen. Meines Erachtens ist damit zu erklären, dass Bilder uns manchmal Wahrheiten vor Augen führen, die uns durch den alltäglichen Blick auf ungeordnet gegenständig gegenwärtige Dinge nicht klar werden. Zurecht weist Schwarte darauf hin, dass wir uns, wenn wir uns eine Vorstellung von etwas zu machen versuchen, ein *Bild* davon zu machen versuchen.<sup>342</sup>

Insofern können Bilder uns als Hilfsmittel dazu dienen, uns die *Wirklichkeit* zu erschließen; doch Wirklichkeit und Wahrheit sind zwei voneinander verschiedene Begriffe, weshalb damit noch nicht gesagt ist, dass Bilder *Wahrheit* enthalten. Wahrheit ist ein vertracktes philosophisches Problem. Es ist nicht leicht, zu definieren, worin Wahrheit besteht.<sup>343</sup> Voraussetzung der *Wahrheitsfähigkeit* einer Aussage ist aber die Tatsache, dass eine Aussage bzw. deren Richtigkeit anhand von Wahrheitskriterien überprüfbar ist.

Eine besondere Kategorie von Aussagen bilden diesbezüglich Axiome, denn Wahrheitskriterien von Axiomen sind beschränkt: Primäres Kriterium ist ihre eigene Evidenz. Nach Ansicht Schwartes gelten für Bilder ähnliche Wahrheitsbedingungen wie für Axiome; sie funktionieren insofern axiomatisch, als sie „gewissermaßen Axiome über die Wahrnehmbarkeit bzw. Erfahrbarkeit einer möglichen Szene“ aufstellen.<sup>344</sup> Das eigentliche bildliche Wahrheitskriterium ist also ebenfalls die Evidenz. Ein Bild ist dann „wahr“, wenn es tatsächlich zeigt, was es zeigt. Seine Wahrheit ist an ihm selbst zu überprüfen; es selbst liefert das Anschauungsmaterial, an dem empirisch festzustellen ist, ob seine „Aussage“ wahr ist.<sup>345</sup> Bilder *können* nicht nur wahr sein, sie *sind* wahr, insofern als

---

341 Ebd., 157–161.

342 Ebd., 165–166.

343 Dem weiten und komplexen Feld philosophischer Wahrheitstheorien kann ich hier aus Gründen des Umfangs nicht mit einer angemessenen eigenen Zusammenfassung gerecht werden. Deshalb sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, dass bei Schwarte eine knappe Synopse zu finden ist (ebd., 30–32).

344 Ebd., 28.

345 Schwarte stützt sich hier auf Wittgenstein, demzufolge die Wahrheit oder Richtigkeit eines Satzes festgestellt werden kann, indem dieser mit der Wirklichkeit verglichen wird, was bedeutet, dass diese Übereinstimmung nicht sprachlich formuliert werden kann, sondern sich zeigen muss. Das Sichzeigen des Sachverhaltes ist für Wittgenstein entscheidend (dazu Schwarte, ebd., 31). Bilder, so Wittgenstein, stellen „das Bestehen und

sie jeder Festlegung von Wahrheit oder Falschheit vorausgehen, da sie selbst ein Prüfstein der Wahrheit sind:

„Das Aufbieten einer Möglichkeit zu Affirmation und Negation ist das Charakteristikum von Bildern. Bilder sind Rahmungen und Relationsbildungen von Elementen der Tatsächlichkeit. Sie liegen insofern vor aller Wirklichkeit, als ihre Wahrheit oder Falschheit sich erst aus dem Vergleich mit der Wirklichkeit ergibt.“<sup>346</sup>

Es gibt viele Bildtypen, auf die sich Schwartes Gedankengang überzeugend beziehen lässt: beispielsweise die bereits thematisierten medizinisch-technischen Bilder (wie Röntgenbilder, MRT-Aufnahmen usw.) oder anatomische Illustrationen. Welche Relevanz aber haben diese Beobachtungen für die Betrachtung von Pressefotos? Bieten auch diese eine „Möglichkeit zur Affirmation und Negation“ von Wirklichkeit und fungieren als „Rahmungen und Relationsbildungen von Elementen der Tatsächlichkeit“? Meiner Ansicht nach beschreibt diese Formulierung in der Tat recht treffend, was Pressebilder im Rahmen medialer Kommunikation leisten, indem sie einen Wirklichkeitsausschnitt aus der subjektiven Perspektive der Fotograf\*in wiedergeben und zur Diskussion stellen. Die Rolle der Fotograf\*in als Augenzeug\*in, die stellvertretend für die Weltöffentlichkeit am Ort des Geschehens ist und ein Bild dessen, was sie gesehen hat, erschafft, ist ausschlaggebend für diese Funktion. Authentizität in der Pressefotografie bedeutet primär authentische *Augenzeugenschaft*.

### 4.2.4 Augenzeugenschaft und Authentizität

Es gibt gute Gründe dafür, dass gerade die Fotografie als paradigmatisches Medium der Augenzeugenschaft gehandelt wird. Vielfach wird in der Literatur beschrieben, was man als „Doppelcharakter der Fotografie“ zwischen Objektivität der Wiedergabe und Subjektivität des Blickwinkels bezeichnen könnte – eine Ambivalenz, die Fotos zu Chimären zwischen sachlichem Do-

---

Nichtbestehen von Sachverhalten (...) vor“ (Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 30; zitiert bei Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 31).

346 Ebd., 31. Auch hier explizit in Bezug zu Wittgenstein.

kument und persönlichem Zeugnis macht. So findet sich bei Sontag folgende diesbezügliche Äußerung:

„Fotos hatten den Vorteil, daß sie zwei gegensätzliche Merkmale miteinander verbanden. Die Garantie für ihre Objektivität war ‚eingebaut‘. Trotzdem waren sie immer und notwendigerweise aus einem bestimmten Blickwinkel aufgenommen. Sie waren eine Wiedergabe von etwas Realem, so unanfechtbar, wie es keine noch so unvoreingenommene sprachliche Darstellung sein konnte, denn die Aufzeichnung wurde von einer Maschine besorgt. Gleichzeitig bezeugten sie dieses Reale – denn jemand war zugegen gewesen, um sie aufzunehmen.“<sup>347</sup>

Fotos können daher, so Sontag, „beides zugleich sein: objektive Wiedergabe und persönliche Aussage, genaues Abbild oder getreue Transkriptionen eines ganz bestimmten Augenblicks von Wirklichkeit und Interpretation dieser Wirklichkeit“.<sup>348</sup>

Elke Grittmann betont von beiden Aspekten besonders das subjektive, auf die menschliche Urheber\*in als Bildschaffende bezogene Element: „Nicht die Wirklichkeit lichtet sich auf dem Film ab, der Fotograf entscheidet, *was* aufgenommen wird und *wie* es aufgenommen wird.“<sup>349</sup> Fotos sind ihrer Ansicht nach „subjektive“ Wirklichkeitsentwürfe der Urheber (...), die sich eben nicht nur auf den Auswahlaspekt erstrecken.“<sup>350</sup>

Auch Leifert ist der Meinung: „Wer die Subjektivität von Bildern leugnet, leugnet das Bild selbst.“<sup>351</sup> Seine Betrachtung fällt aber sehr differenziert aus. Pressefotografien sind nicht rein subjektive Ausdrucksmittel; die an sie gerichteten Objektivitätsansprüche sind nicht ungerechtfertigt, und dem trägt Leifert Rechnung: Zwar erscheine der „an das journalistische Bild gerichtete

---

347 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 33.

348 Ebd., 34.

349 Grittmann „Die Konstruktion von Authentizität“, 124.

350 Ebd., 125. Grittmanns Fokussierung auf die subjektiv-künstlerische Leistung der Fotograf\*in resultiert daraus, dass sie sich mit journalistischen Bildern und mit der Profession der Pressefotograf\*in befasst. Innerhalb dieses Kontextes werden, so begründet sie ihre Sichtweise, fotografische Aufnahmen als Werke von Urheber\*innen betrachtet, deren Qualität – und damit auch die Leistung ihrer Urheber\*in – anhand professioneller Kriterien bewertet werden kann; herausragende Leistungen werden, wie auf anderen künstlerischen Betätigungsfeldern auch, mit Preisen und Auszeichnungen belohnt, die nicht das Bild, sondern dessen Urheber\*in auszeichnen (siehe ebd., 124–125).

351 Leifert, *Bildethik*, 250–251.

Anspruch als ein Sichtbarmachen im Sinne von „es ist so gewesen“ erst einmal „als ein *naiv-realistisches Bildverständnis*“,<sup>352</sup> insbesondere angesichts von Bildmanipulationen, Inszenierungen von Ereignissen und den zahlreichen Selektionsmechanismen, die die Sichtbarkeit von Bildern beeinflussten, sowie auch in Anbetracht der Wirkungsmöglichkeiten gestalterischer Mittel wie der Wahl der Perspektive und Einstellung, der Bildkadrierung usw. Dennoch hätten Begriffe wie Objektivität, Authentizität und Wahrhaftigkeit im Bildjournalismus noch eine Bedeutung. Sie fungierten als Gegenbegriffe zu Inszenierung oder Manipulation und das Adjektiv „authentisch“ werde in Ziffer 11 des Deutschen Pressekodex verwendet, um aufzuzeigen, dass Augenzeugenschaft die Aufgabe von Journalist\*innen sei und nicht kenntlich gemachte Bildmanipulation gegen dieses Prinzip verstoße.<sup>353</sup>

Authentische Augenzeugenschaft ist das Prinzip, das diesen Objektivitätsanspruch mit der zwangsläufigen Subjektivität jedweder Darstellung in Einklang zu bringen vermag. Visuelle Darstellung ist zwar, so stellt es Haller richtig dar, „eine von der Wahl und Nutzung der technischen Mittel (...) stark geprägte subjektive Sicht des Betrachters auf eine singuläre Situation (...)“.<sup>354</sup> Diese Tatsache steht aber nicht in Widerspruch zur Fähigkeit von Bildern, etwas *authentisch* darzustellen. Auch für Wortmann besteht die „essentielle Funktion authentischer Bilder“ eben gerade nicht darin, „der Welt entrissene Fundstücke zu sein,“ sondern darin, dass diese Bilder authentisch den Blick des Subjekts auf die Welt einfangen – dass sie „Wirklichkeitsbilder“ sind, „in denen wir unsere Erfahrungen, unsere Vorstellungen und Entwürfe von Welt verdinglicht als objektives Bild der Welt gespiegelt wiederfinden.“<sup>355</sup>

Wer verstehen will, was authentische Augenzeugenschaft im Bildjournalismus bedeutet, muss sich bewusst machen, was es bedeutet, wenn ein Foto Wirklichkeit zeigt. Bei der Art von Wahrheitsnähe, die Fotografien wirklich erreichen können, handelt es sich nicht so sehr um Abbildungstreue bei der Wiedergabe einer *objektiven Realität*, sondern um eine getreue Wiedergabe einer *individuellen perspektivischen Sichtweise* auf diese Realität: Fotografien und Filmaufnahmen „belegen vermittels der subjektiven Kameraperspektive des Beobachters, wie sich die Dinge (aus Sicht genau dieser Perspektive)

---

352 Ebd., 248.

353 Ebd., 251.

354 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 34.

355 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 167.

zugetragen haben.<sup>356</sup> Haller ist überzeugt, dass Bilder dadurch „in Bezug auf Geschehnisse dokumentarischen Charakter erlangen“ können, vorausgesetzt, dass „die reale Authentizität der Aufnahmesituation“<sup>357</sup> nachgewiesen ist – dass also das Wer, Wie, Wo der Situation, in der das Bild erzeugt wurde, feststeht und durch weitere Quellen belegt ist.

Der Ansatz, Bilder im Kontext des Journalismus als Augenzeugenberichte aufzufassen, ist meines Erachtens deutlich vielversprechender, als andere Kriterien für die Authentizität oder Wahrhaftigkeit fotografischer Darstellung in diesem Kontext festlegen zu wollen – Kriterien, die mit großer Wahrscheinlichkeit nicht erfüllt werden können, weil sie den zu strengen Anspruch einer unerreichbaren buchstäblichen Objektivität aufrechterhalten.

Grundlage des Prinzips der Augenzeugenschaft ist, dass Bilder *Wahrnehmungseindrücke* von Individuen reproduzieren – dass sie, wie Leifert es beschreibt,

„(...) ein Potenzial haben, das sie von anderen Möglichkeiten der Repräsentation unterscheidet: Sie können sichtbar machen, was ein Augenzeuge an einem anderen Ort und in einer anderen Zeit von einem bestimmten Standpunkt aus relativ zum Geschehen sehen konnte (...).“<sup>358</sup>

Bilder zeigen die Wirklichkeit also nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar, indem sie einen Wahrnehmungseindruck von Wirklichkeit zeigen. Bildbetrachter\*innen sind sozusagen im Luhmannschen Sinn Beobachter\*innen zweiter Ordnung: Sie sehen z. B., was eine Fotograf\*in am Ort der Aufnahme gesehen hat, oder was eine Maler\*in entweder real vor sich oder in der Vorstellung, vor ihrem „inneren Auge“ gesehen hat. Deshalb ist die Authentizität bildlicher Darstellungen insbesondere im Bereich der Pressefotografie daran zu messen, wie treffend sie diesen Wahrnehmungseindruck wiedergeben. Wird ein Bild nach der Aufnahme dahingehend verändert, dass beispielsweise Figuren herausgeschnitten oder hineinmontiert werden, ist es nicht mehr authentisch – es gibt nicht mehr wieder, was im Moment seiner Entstehung wirklich zu sehen war. Andererseits gibt es durchaus nachträgliche Bearbeitungen, die das Bild in diesem Sinne sogar authentischer machen können. Ist es beispielsweise

---

356 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 35.

357 Ebd., 35.

358 Leifert, *Bildethik*, 246–247.

aufgrund einer falschen Kameraeinstellung zu dunkel geworden, kann eine behutsame Aufhellung das Resultat so aussehen lassen, dass es dem wirklichen Wahrnehmungseindruck der Fotograf\*in wieder genauer entspricht; auf diesen Umstand wird im Zusammenhang mit Bildbearbeitung und Manipulation (siehe 4.2.6) noch zurückzukommen sein.

Berücksichtigt werden muss meiner Ansicht nach unbedingt, dass auch Fotografien im Normalfall „Autorenbilder“ sind, also Bilder, die von einer Person geschaffen worden sind, die einer Urheber\*in zugeschrieben werden können – anders als automatisch erzeugte Bilder wie die Fotos von Autofahrer\*innen, die Radarfallen aufnehmen, oder CT-Scans und MRT-Aufnahmen, die von medizinischen Geräten gemacht werden. Nur deshalb kann Fotojournalismus als professionelle Augenzeugenschaft gedeutet werden. Bilder sind in diesem Zusammenhang keine *Zeugen*, sondern *Zeugnisse*, nämlich Ausdrucksmittel, mit denen Zeugenschaft abgelegt wird. Hier weiche ich aufgrund meiner Ablehnung des Bildanimismus im Detail von Schwartes Deutung ab, der Bilder zu eigenständigen Zeugen erhebt, wenn er behauptet, sie könnten „ein Zeugnis gegen ihre Autoren ablegen“,<sup>359</sup> wie es beispielsweise jene Fotos leisteten, die in Konzentrationslagern zur Dokumentation der medizinischen Experimente an Gefangenen aufgenommen wurden. Schwarte weist hiermit zurecht auf den hier bereits mehrfach thematisierten Verselbstständigungseffekt hin, der so typisch für Täterbilder von Gewaltakten ist und der darauf hinausläuft, dass diese Fotos in den Augen von Betrachter\*innen, die mit den Zielen und Intentionen der Bildproduzent\*innen nicht übereinstimmen, zu Dokumenten der Schande werden, mit denen Gewalttäter\*innen sich selbst als solche offenbaren.

Augenzeugenschaft als Prinzip der authentischen bildlichen Darstellung von Wirklichkeit ist keine Erfindung der Moderne, die technisierte Abbildungsverfahren wie die Fotografie voraussetzt. Sie gründet auf deutlich älteren Traditionen, die schon in der Malerei vergangener Jahrhunderte wirksam wurden, was Paul ausführlich belegt.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 166.

<sup>360</sup> In der Malerei der Renaissance, so Paul, seien „erstmalig künstlerische Strategien der Authentizität durch Augenzeugenschaft“ entwickelt worden (Paul, *BilderMACHT*, 203). Als Formen der Beglaubigung von Augenzeugenschaft und damit Authentizität im Bild nennt Paul beispielsweise Selbstportraits in Spiegelbildern, die Maler wie van Eyck in ihre Gemälde integrierten, sowie die eigenhändige Signatur durch den Künstler. Darüber hinaus hätten sich zur selben Zeit diverse Authentisierungsstrategien speziell für Darstellungen des Krieges etabliert: Unter anderem hätten sich einzelne Künstler selbst mit Skizzenblock zwischen den Soldaten

Für Fotojournalist\*innen manifestiert sich das Prinzip darin, dass sie als professionelle Augenzeug\*innen fungieren sollen, die stellvertretend für die Rezipient\*innen reale Ereignisse miterleben und das, was sie sehen, für diese Rezipient\*innen im Bild festhalten. Daraus resultiert eine spezielle ethische Verantwortung, nämlich die, Dinge, Personen und Ereignisse getreu so abzubilden, wie sie sich präsentiert haben. Pressebilder sind nur authentisch, wenn die Bildproduzent\*innen ehrlich und integer verfahren. Nach Godulla ist es diese Integrität der professionell berichtenden Augenzeug\*innen, die es ermöglicht, „dass auch ein hochgradig subjektives Medium wie die Fotografie im Kontext der Informationsvermittlung an das Objektivitätspostulat gebunden ist.“<sup>361</sup> Damit ist nicht gemeint, dass dem Medium der Fotografie in diesem Kontext nicht „weiter etwas Subjektives und Interpretatives“ anhaftet, denn durch das Fotografieren werden „optisch wahrnehmbare Phänomene in eine kognitiv sinnvolle Struktur transformiert“;<sup>362</sup> unter anderem geschieht dies durch eine „Pointierung einzelner Bildelemente zu Ungunsten anderer, wodurch zwar Prägnanz entsteht, aber auch Selektivität“.<sup>363</sup> Diese Selektion ist zwar Ausdruck subjektiver Sichtweisen und Resultat individueller Entscheidungen der Fotograf\*in, kann aber nach normativ beurteilbaren Kriterien vonstattengehen, so dass man sagen kann, die Bildproduzent\*in habe auf eine mehr oder weniger wahrhaftige, ehrliche Weise selektiert. Wer in diesem Sinne ehrlich und authentisch selektiert, ist ein verlässlicher Augenzeuge.

Aus dem Prinzip der professionellen Augenzeugenschaft ergeben sich die zentralen Funktionen des Bildjournalismus, die bereits angesprochen wurden: Pressebilder erfüllen die Funktion, Medienrezipient\*innen über bedeutende Ereignisse zu informieren; darüber hinaus aber kommentieren Medienschaffende und andere Bildverwender\*innen mit diesen Bildern auch, was geschieht, und appellieren an die Betrachter\*innen, indem sie emotionale Reaktionen bei

---

dargestellt; mit Panoramen und Rundbildern die Betrachter\*innen in die Position von Augenzeug\*innen versetzt; oder Identifikationsfiguren für die Betrachter\*innen, die etwas beobachten, in ihre Bilder integriert (Bildbeispiele finden sich ebd., 204-205). In diesen Bildern sei „Augenzeugenschaft zum wichtigen Kriterium für den Wahrheitsanspruch der vermittelten Bildinformationen avancier[t]“ (ebd., 204). Es sei außerdem in der Schlachtenmalerei eine „ausgefeilt[e] Bewegungssyntax“ entwickelt worden (ebd., 205), um für eine „möglichst nachfühlbare Wiedergabe von Dynamik und Lärm des Schlachtgeschehens als Ausdruck von Authentizität“ zu sorgen (ebd., 205), die Betrachter\*innen also das Erleben der unmittelbar am Ort des Geschehens Anwesenden möglichst mitempfinden zu lassen.

361 Godulla, „Authentizität als Prämisse?“, 404.

362 Ebd.

363 Ebd.

diesen auslösen. Pressefotos können auf diese Weise „kritisch“ aktiv werden, indem sie die Rezipient\*innen zu einer kritischen Haltung animieren. All diese Funktionen, die auch Leifert aufführt, erwachsen, so präzisiert er, „erst aus [dem] Verständnis von Bildern als Produkten von Augenzeugenschaft.“<sup>364</sup>

Die Augenzeugenrolle der Bildjournalist\*innen ist auch die Grundlage für die Möglichkeit objektiver Berichterstattung. Augenzeugenschaft stellt nach Leifert „die zentrale Kategorie dar, aus der sich alle Prinzipien von Bildberichterstattung ableiten lassen“,<sup>365</sup> also die Verpflichtung, von Bildmanipulationen abzusehen, aber auch die, das Persönlichkeitsrecht fotografiierter Personen zu wahren. Letzterer Zusammenhang wird von Leifert nicht weiter erklärt, wäre aber erklärungsbedürftig; er lässt sich meines Erachtens folgendermaßen fassen: Beruht journalistische Bildethik auf dem Augenzeugenprinzip, dann ist sie eine Ethik des Handelns konkreter menschlicher Subjekte, die wiederum andere Menschen in ihrer Würde zu achten und zu respektieren verpflichtet sind. Eine solche Verpflichtung gilt für die Bilder selbst nicht, da sie als unbelebte Gegenstände nicht Träger von Pflichten sein können. Pressefotografien sind deshalb ethisch relevant und können deshalb Gegenstand normativer Diskurse werden, weil sie „*Formen des öffentlichen Zeigens* im Sinne professioneller Augenzeugenschaft“<sup>366</sup> sind.

Augenzeugenschaft ist nicht nur dasjenige Charakteristikum der journalistischen Bildkommunikation, aufgrund dessen normative Diskurse über Fotografien sinnvoll und begründet geführt werden können, sie ist darüber hinaus auch selbst ein „normatives Prinzip von Bildberichterstattung“.<sup>367</sup> Es ist Aufgabe von Bildjournalist\*innen, so authentisch wie möglich Zeugnis abzulegen von dem, was sie gesehen haben. Abweichungen von dieser Norm müssen im Rahmen der Selbstkontrolle sanktioniert und dadurch eingegrenzt werden, weil ansonsten die Presse ihre Glaubwürdigkeit verliert und somit ihre bedeutende gesellschaftliche Funktion nicht mehr erfüllen kann. Pressefotos sollen dokumentieren, was die Fotograf\*in gesehen hat, und es auch für die Betrachter\*innen sichtbar machen, weshalb der „*von den Mediennutzern an das journalistische Bild gerichtete Anspruch* (...) auf diesem Verständnis von

---

364 Leifert, *Bildethik*, 248.

365 Ebd., 246.

366 Ebd.

367 Ebd.

Augenzeugenschaft und Sichtbarkeit“ fußt,<sup>368</sup> in anderen Worten: Wir richten Authentizitätserwartungen an das Bild, weil wir es als Aufzeichnung der subjektiven Wirklichkeitserfahrung eines Augenzeugen auffassen. „Objektiv“ soll das Bild also nur insofern sein, als es unverfälscht wiedergeben soll, was die Person hinter der Kamera gesehen hat – und *wie* sie es gesehen hat. Im Kontext des Prinzips der Augenzeugenschaft und als Folge aus einer Position des kommunikationstheoretischen Realismus kann Authentizität daher

„(.) alleine eine mögliche Übereinstimmung zwischen der jeweils individuellen Erfahrung von Wirklichkeit durch einen spezifischen Abbildenden und einem diese Erfahrung referierenden Abbild meinen. Der mögliche Referenzpunkt für Authentizität ist also nicht die Realität, sondern lediglich die subjektiv empfundene und bereits durch Selektionierung und Perspektivierung interpretierte Erscheinung von Wirklichkeit.“<sup>369</sup>

Dies bedeutet jedoch nicht, dass es aus ethischer Sicht irrelevant wäre, wie die Realität subjektiv durch die Berichterstattenden wahrgenommen und folglich in Bildern dargestellt wird. Die subjektive Perspektive von Bildjournalist\*innen kann durch eigene Vorurteile beeinträchtigt sein. Ein Mindestmaß an Übereinstimmung zwischen der Augenzeugenperspektive und der faktischen Realität muss also doch eingefordert werden, um eine in diesem Sinne „objektive“, also vorurteilsfreie Berichterstattung zu ermöglichen. Eine „objektiv“ Bericht erstattende Journalist\*in, so fordert beispielsweise Godulla,<sup>370</sup> sollte sich bemühen, auf Stereotype verzichten, wenn sie als Bürger\*in der sogenannten „Ersten Welt“ über Angehörige anderer Kulturen in Kriegs- und Krisengebieten berichten müsse.

Derartige Objektivitätsansprüche schlagen sich auch in der Praxis angewandter journalistischer Berufsethik, wie sie in den Gremien der Presseräte und ihrer Spruchpraxis institutionalisiert ist, nieder. Die entsprechenden Institutionen fassen Bildberichterstattung dann als authentisch auf, so präzisiert es Leifert, wenn die berichterstattende Person „ein authentisches Bild von dem liefern kann, was [sie] aus [ihrer] Perspektive von einem Ge-

---

368 Ebd., 247.

369 Schierl, „Der Schein der Authentizität“, 159 (zitiert auch bei Leifert, *Bildethik*, 262).

370 Godulla, „Authentizität als Prämisse?“, 404.

schehen gesehen hat“;<sup>371</sup> sie ist dabei aber darauf verpflichtet, eine professionelle, reflektierte, wertorientierte, kodifizieren Normen folgende Perspektive einzunehmen. Organe der Selbstkontrolle legen ihren Entscheidungen also, ohne dies unbedingt explizit zu formulieren, das Ideal einer „professionell lernbaren und mithilfe standardisierter Normen sicherstellbaren Augenzeugenschaft als zentraler Funktion und Aufgabe der Bildberichterstattung“ zugrunde.<sup>372</sup> Die professionelle Lehrbar- und Lernbarkeit dieser Herangehensweise ist von ausschlaggebender Bedeutung, weil sie seriöse journalistische Augenzeugenschaft zur einforderbaren Norm macht.

Auch wenn diese Norm begründet besteht, bewegt sich Bildauthentizität weiter in einem Spannungsverhältnis zur abgebildeten, außerbildlichen Realität. Authentizitätszuschreibungen durch Rezipient\*innen beruhen oft nicht auf Wissen über die Professionalität der fotografierenden Augenzeugen, sondern stützen sich darauf, ob bestimmten Abbildungskonventionen gehorcht wurde. Authentizität von Bildern kann vor diesem Hintergrund als Ergebnis sozialer Konstruktion verstanden werden: Ein Bild wird dann als authentisch eingestuft, wenn es bestimmte konventionalisierte Erwartungen der Rezipient\*innen erfüllt.

## 4.2.5 Authentizität als Konstruktion

„Die Authentizität einer Darstellung, die per definitionem über jeden Diskurs erhaben sein sollte, sie ist selbst diskursiv, von jeder historischen Epoche neu erarbeitet.“<sup>373</sup>

Wortmann spricht mit der zitierten Äußerung eine inhärente Problematik von bildwissenschaftlichen Authentizitätserwartungen an, nämlich dass diese Diskurse, ihre Fragestellungen sowie die in ihnen verhandelten Argumente und Schlussfolgerungen zum Teil auf Konventionen und tradierten Vorstellungen beruhen, die historischem Wandel unterliegen. Authentizitätserwartungen an Pressefotos sind nicht nur auf die Wahrnehmungsnähe bildlicher Darstel-

---

371 Leifert, *Bildethik*, 252.

372 Ebd., 252.

373 Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 157.

lungen und die spezifische Technik der Fotografie zurückzuführen, sondern wohl zumindest teilweise auch Resultat kontingenter ideengeschichtlicher Entwicklungen. „Authentizität als wesentliche Qualität photographischer Abbilder“, so meint Wortmann,

„(...) ist vor allem kulturelle Zuschreibungspraxis und nur mittelbar die Folge technischer Bildentstehung. Die Verknüpfung von authentischem Bild und Technik erscheint uns heute allerdings so vertraut, dass wir meinen, sie nur medienontologisch fassen zu können.“<sup>374</sup>

In Wirklichkeit sei die Verknüpfung von Authentizitätsanspruch und Technizität des fotografischen Bildes „historisch zu beschreiben als Folge kultureller Erfahrungen, ohne die eine entsprechende Zuschreibung nicht denkbar gewesen wäre.“<sup>375</sup> Dieser Zusammenhang wird teils auch dort erkannt, wo die Bedeutung technischer Gegebenheiten für spezielle Erwartungen an die Fotografie betont wird. Thomas Schierl beispielsweise erläutert zwar, dass Authentizitätszuschreibungen an ein fotografisches Bild „durch den kausalen Bezug zu einem von ihm abgebildeten Sachverhalt oder [die] Zuverlässigkeit seiner Wiedergabe“ von realen Sachverhalten zustandekommen.<sup>376</sup> Sie sind in modernen Gesellschaften aber Schierl zufolge zugleich Resultat medientechnologischer wie auch ideengeschichtlicher Entwicklungen, insbesondere der Tradition des naturwissenschaftlichen Positivismus, vor dessen Aufkommen Bildverwendungen aufgrund ganz anderer Authentizitätskriterien beurteilt wurden.<sup>377</sup>

Authentizitätserwartungen an spezifische Bildtypen – wie eben Fotos – bilden sich laut Wortmann nicht *ursächlich* aufgrund von Eigenheiten des Bildproduktionsprozesses, sondern dadurch heraus, „dass sich die Authentizitätssehnsucht als grundlegendes kulturelles Interesse mediale Formen sucht“.<sup>378</sup> Authentizitätszuschreibungen können deshalb auch aus einer bestimmten Erwartungshaltung der Rezipient\*innen resultieren. Wo Authentizitätsansprüche an Bilder gestellt werden, produziert diese Haltung Darstellungs- und Präsentationsroutinen, die Bilder als authentisch erscheinen lassen – manch-

---

374 Ebd., 155.

375 Ebd.

376 Schierl, „Der Schein der Authentizität“, 151.

377 Ebd., 152–154.

378 Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 157.

mal sogar, indem sie diese Bilder nachträglich verfälschen, um so den Schein der Wahrhaftigkeit zu wahren. Wie sich diese Entwicklung im Bereich des aktuellen Bildjournalismus und unter den Bedingungen fortgeschrittener technischer Manipulationsmöglichkeiten vollzieht, beschreibt beispielsweise Tanjev Schultz. Die Authentizitätserwartungen des Publikums an Pressebilder setzen Schultz zufolge eine „Authentizitätsspirale“ in Bewegung: Die Authentizität muss mitinszeniert werden, da immer der Verdacht der Inszenierung besteht; anschließend müssen die Spuren der Inszenierung der Authentizität „strategisch übermalt oder verdeckt“ werden.<sup>379</sup> Paradoxerweise befördert der Anspruch, dass Pressebilder die Wahrheit authentisch abbilden sollen, in solchen Fällen also sogar die Verschleierung von Inszenierungen und Eingriffen, so dass Authentizität manchmal, wie es Margreth Lünenborg formuliert, „als eine spezifische Ausprägung von Inszenierung erscheint, mit dem Ziel, Glaubwürdigkeit und Echtheit zu transportieren.“<sup>380</sup> Konstruktivistisch gedacht stellen sich die Verhältnisse laut Klaus Kocks folgendermaßen dar:

„Das Authentische ist eine besonders raffinierte Inszenierung, die eben diesen Charakter des Inszenierten leugnet. Die Menschen belohnen den Eindruck von Authentizität mit der Zumessung von Glaubwürdigkeit und der deutlich erhöhten Bereitschaft, einer vorgegebenen Strategie zu folgen.“<sup>381</sup>

Wenn aber folglich zutrifft, dass – in den Worten Michael Hallers – „Dokumentation“ eine Konvention und Authentizität in Bezug auf Bilder ein Konstrukt<sup>382</sup> ist und dass, wie Grittmann behauptet, „Authentizität“ keine dem Medium der Fotografie inhärente Eigenschaft darstellt, die allenfalls durch Manipulationen gefährdet werden kann, sondern eine auf sozialen Praktiken und professionellen Normen beruhende Konstruktion von Wirklichkeit darstellt“,<sup>383</sup> wäre zu klären, wie genau die Zuschreibung von Authentizität und dokumentarischem Wert im Kontext aktueller Bildkommunikation funktioniert: Welche konkreten Techniken, Praktiken und Konventionen werden dabei wirksam und konstituieren die „*konventionalisierte* fotografische Praxis,

---

379 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 14.

380 Lünenborg, „Politik, Sport und Krieg nach den Regeln der Medien“, 367.

381 Kocks, „Die Inszenierung des Authentischen“, 443.

382 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 39.

383 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 125.

aus der Authentizität als eine Konstruktion hervorgeht, mit der die Illusion des Natürlichen der Pressefotografie aufrechterhalten wird“, von der auch Leifert spricht.<sup>384</sup>

Eine eingehende Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten dieser Praxis finden wir bei Grittmann. Sie untersucht,

„(...) wie der Journalismus glaubt, Authentizität gegenüber potenziellen Gefährdungen, nämlich Inszenierung auf der einen und Manipulation auf der anderen Seite, sichern bzw. definieren zu können, und welche ‚strategischen Rituale‘ (...) in Form von Arbeits- und Darstellungsroutinen sowohl bei der Bildproduktion durch Fotografen als auch Bildpublikation durch Redakteure praktiziert werden.“<sup>385</sup>

Grittmanns Analyse befasst sich sowohl damit, wie in der Praxis der Bildkommunikation mit Authentizitätserwartungen umgegangen wird, als auch mit der Bedeutung von Authentizitätsdiskursen in der wissenschaftlichen Theoriebildung: Nach dem Constructivist Turn sehe die Kommunikationswissenschaft die eigentliche „Leistung des Journalismus“ nicht mehr in der „Darstellung von Realität“, sondern im Konstruieren und Bereitstellen „systemeigene[r] Wirklichkeitsentwürfe, die von professionellen Selektions- und Bearbeitungsroutinen bzw. -kriterien abhängen“.<sup>386</sup> Es hätten sich Handlungsmuster und Darstellungs- und Präsentationsregeln gebildet, die diese Wirklichkeitskonstruktionen regelten und außerdem festlegten, was als „objektive“ Berichterstattung gelte.<sup>387</sup> In diesem Kontext gebe es auch einen habituell ablaufenden Objektivitätsdiskurs, der ein „strategisches Ritual“<sup>388</sup> darstelle, das „der Journalismus durch professionelle Routinen praktiziert, um sich vor Kritik zu schützen und als glaubwürdig zu gelten“.<sup>389</sup> Dazu gehöre ein Normenkanon hinsichtlich Recherche und Arbeitsprozessen, wie z. B. den üblichen Prozessen zur Überprüfung von Behauptungen, und hinsichtlich „Präsentationskonventionen“ sowie „Darstellungsmustern“, zu denen beispielsweise die verbindli-

---

384 Leifert, *Bildethik*, 260.

385 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 125.

386 Ebd., 128.

387 Ebd.

388 Ebd.; hier zitiert sie Tuchman, „Objectivity as strategic ritual“.

389 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 128.

che Quellenzitation, das Ideal der Ausgewogenheit der Berichterstattung und Konventionen zum Textaufbau gehörten, sowie schlussendlich auch die Norm der transparenten „Trennung von Nachricht und Meinung“.<sup>390</sup>

Es wurde zuvor bereits erwähnt, dass einem radikalen Konstruktivismus durchaus Argumente entgegensetzen sind. Meines Erachtens gibt es einen realen Unterschied zwischen verfälschenden Bildern, die nur authentisch *wirken*, und solchen, die es in gewissem Sinne *sind*. Dieser Unterschied kann in einem theoretischen Rahmen wie dem, in dem Grittmann operiert, nicht erfasst werden. Authentische Wirkung und tatsächliche Korrektheit in der Wiedergabe eines realen Sachverhalts hängen nicht ursächlich zusammen, wenn Authentizität primär durch Zuschreibungen des Publikums zustandekommt – ein Problem, auf das auch Schierl hinweist:<sup>391</sup> Nicht jedes Bild, das ein Ereignis physisch korrekt wiedergibt, *wirkt* auch authentisch. Grittmanns Überlegungen scheinen mir wichtig, um zu identifizieren, wie der Schein von Authentizität zustandekommen kann, auch wo mit Bildern tatsächlich getäuscht wird; sie erfassen aber die Authentizität der echten, unverfälschten Augenzeugenbilder nicht.

Der Anschein von Authentizität wird laut Grittmann erzeugt durch einen inhärenten Schein-Naturalismus der fotografischen Darstellung und eine absichtlich hergestellte Ästhetik der Unmittelbarkeit.

Wenden wir uns zuerst dem Problem des Naturalismus fotografischer Abbildungen zu. Die „Illusion des Naturalismus“ zielt laut Grittmann „darauf ab, Bilder als ‚Fenster zur Welt‘ zu präsentieren, d. h. das Bild so stark wie möglich an interaktive Wahrnehmungsprozesse anzugleichen“,<sup>392</sup> wodurch das Bild sich in seiner Bildlichkeit quasi selbst unsichtbar macht. Durch die vermeintliche Natürlichkeit der Abbildung erschaffen Bilder so die Illusion eines getreuen, unmittelbaren Abbildes der Welt.

Grittmann befasst sich nun mit jenen Routinen, die diese Illusion des Naturalismus konstituieren; Insbesondere mit den Kriterien der *Aufnahmesituation*, die dafür verantwortlich zeichnen, dass scheinbare Natürlichkeit erreicht wird. Sie stützt sich dabei auf Überlegungen Rudolf Arnheims. Eines mehrerer von Arnheim aufgestellten Kriterien für Authentizität bildlicher Darstellung

---

390 Ebd., 129.

391 Schierl, „Der Schein der Authentizität“, 156.

392 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 134.

ist das Gebot, dass eine abgebildete Szene nicht *gestellt* sein darf.<sup>393</sup> Grittmann weist darauf hin, dass es sich bei vielen Pressefotos um Aufnahmen handelt, die „soziale Handlungen, die von Personen vollzogen werden und an denen Personen beteiligt sind“, zeigen.<sup>394</sup> Die Einhaltung der Norm, dass solche Szenen nicht von der Fotograf\*in gestellt werden dürfen, ist, wie Grittmann<sup>395</sup> richtig bemerkt, anhand des Bildes selbst nicht zu überprüfen, es sei denn, dass bestimmte Hinweise im Bild gegeben werden, was äußerst selten der Fall sein dürfte. Es scheint mir allerdings wichtig, hier einschränkend darauf hinzuweisen, dass es Konventionen gibt, die dafür sorgen, dass die Rezipient\*innen bei *bestimmten Typen von Bildmotiv* sehr wohl wissen, dass die dargestellte Szene nicht spontan und unabhängig von der Anwesenheit der Kamera zustande gekommen ist – also dass zum Beispiel ein Handschlag zwischen Politiker\*innen, der vor anwesenden Pressevertreter\*innen durchgeführt wird, in der Regel ein protokollarischer, für die Kameras inszenierter Akt und keine natürliche Grußgeste ist. Manche Inszenierungstypen sind also sozusagen kodifiziert und werden als unproblematisch anerkannt. Natürlich gilt dies nur innerhalb der engen Grenzen bestimmter konventionalisierter Bildsujets, nicht z. B. für Reportagefotografie in Kriegsgebieten.

Wie schaffen es nun Bilder einer gestellten Aufnahmesituation, natürlich auszusehen? Grittmann stellt fest, dass auf Pressefotos häufig ein Moment abgelichtet ist, in dem die Abgebildeten gerade nicht direkt in die Kameras schauen, sodass es aussieht, als seien sie gar nicht darauf eingestellt, in diesem Moment fotografiert zu werden – auch wenn sie tatsächlich eigentlich wissen, dass eine Aufnahme gemacht wird. Dies indentifiziert Grittmann als eine ästhetische Strategie, die darauf ausgerichtet ist, den Eindruck von Unmittelbarkeit und damit Authentizität herzustellen. Weitere ähnliche Bildtechniken, die darauf ausgelegt sind, eine Unabhängigkeit des Geschehens von der Anwesenheit der Fotograf\*in zu suggerieren, sind laut Grittmann beispielsweise das Fotografieren aus einem für Porträtfotografien unkonventionellen Winkel, so dass die Abgebildeten nicht optimal zu erkennen sind, oder beispielsweise das Fotografieren durch einen Türrahmen hindurch, sodass der Eindruck erweckt

---

393 Es handelt sich hierbei um einen problematisch unklaren Begriff: Was ist ein gestelltes Bild, bzw. wann ist ein Bild gestellt? Macht es diesbezüglich einen Unterschied, ob die Fotograf\*in selber die Szene gestellt hat oder ob andere Personen auf die Konstellation vor der Kamera Einfluss genommen haben?

394 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 137.

395 Ebd.

wird, die Fotograf\*in habe von von außen als Unbeteiligte das Geschehen im Raum beobachtet:

„Bei dieser Art der unbeobachteten Beobachtung scheint kein Fotograf (inszenatorisch) am Werk, der Fotoapparat selbst scheint die Realität gewissenhaft aufzuzeichnen und abzubilden. Aber diese Zurückhaltung des Fotografen erstreckt sich nicht nur auf sein scheinbares Unbeteiligtsein am Geschehen, sondern auch auf die Gestaltungsmittel der Perspektive, des Objektivs und des Ausschnitts.“<sup>396</sup>

Das typische ikonografische Repertoire der Kriegsfotografie scheint mir weitere ähnliche Techniken zu umfassen, die eine schnappschusshaft naturalistische Wirkung erzeugen. Die Dynamik der dargestellten Szene kann dabei eine große Rolle spielen – wenn bewegte, chaotische Momente aus Kampfhandlungen, von Demonstrationen oder Ausschreitungen festgehalten werden, zeigt schon die Dynamik, dass hier niemand für die Kamera stillgehalten und posiert hat, sondern Ereignisse sich mit großem Tempo abgespielt haben und die Fotograf\*in nur einzelne zufällige Momente aus diesem Ereigniszusammenhang festhalten konnte. Zudem bedient sich die Kriegsfotografie schon lange des wichtigen Mittels der Unschärfe als Authentizitätsmarker – Robert Capas Bilder von der Landung der Alliierten in der Normandie stechen hier als klassisches Beispiel hervor. Eine ähnlich „authentifizierende“ Wirkung hat es, so scheint es mir, wenn Gewaltfotos eine besonders lebhaft Mimik und Gestik von Personen einfangen; diese werden als authentische Ausdrücke von Affekten und Emotionen der dargestellten Personen gelesen und scheinen so die Authentizität der Aufnahme insgesamt zu belegen.

Einige der Abbildungstechniken, mit denen sich Grittmann auseinandersetzt, lassen sich nicht nur unter dem Schlagwort einer „Illusion des Naturalismus“ fassen, sondern auch als Ausdrucksformen einer für den gegenwärtigen Bildjournalismus charakteristischen *Ästhetik der Unmittelbarkeit* beschreiben, die Grittmann ebenfalls einer eingehenden Untersuchung unterzieht.

Dass Fotografien den Eindruck einer Unmittelbarkeit der Darstellung erwecken, ist nicht unbedingt in jedem Fall gegeben. Manchmal verlangt es viel Geschick, eine Aufnahme so zu machen, dass sie wie ein spontaner Schnappschuss

---

396 Ebd., 141.

wirkt und nicht wie ein durchkomponiertes Kunstwerk. Erfolgreiche Pressefotograf\*innen verstehen sich besonders gut darauf, ihren Bildern diese besondere Ästhetik zu verleihen. Es handelt sich dabei um einen spezifischen Stil, der im Bereich der journalistischen Bildproduktion derzeit en vogue ist – und gerade bei brutalen Gewaltmotiven gilt er den Rezipient\*innen offenbar als der angemessenste Stil, wie Sontag bemerkt:

„[Bei Greuelfotos wollen die Leute das Gewicht der Zeugenschaft ohne jede Beimischung von Kunst, die sie mit Unaufrichtigkeit oder Erfundenem gleichsetzen. Bilder von grauenhaften Ereignissen wirken authentischer, wenn ihnen das gute Aussehen abgeht, das sich aus ‚richtiger‘ Beleuchtung und ‚richtigem‘ Bildaufbau ergibt.“<sup>397</sup>

Dass diese Einschätzung Sontags realistisch ist, zeigen die Einwände, mit denen sich beispielsweise die Fotografen James Nachtwey und Sebastião Salgado konfrontiert sehen, deren Arbeiten einen ausgesprochen künstlerisch wirkenden Stil aufweisen, so dass sie das gezeigte Leid zu ästhetisieren scheinen. Besonders nachgefragt und kommerziell erfolgreich sind deshalb, so beobachtet Sontag, häufig verwackelte Amateurfotos – oder aber Fotos von Profis, die Amateurhaftigkeit vortäuschen, weil sich ihre Urheber\*innen „eines der bekannten antikünstlerischen Stile bedient“<sup>398</sup> haben:

„Weil sie künstlerisch nicht hoch hinaus wollen, wirken diese Bilder weniger manipulativ, weniger darauf angelegt, billiges Mitgefühl und vor-schnelle Identifikation zu erzeugen – ein Verdacht, dem heute alle weitverbreiteten Bilder, die Leiden zeigen, ausgesetzt sind.“<sup>399</sup>

Die mit dieser Bemerkung verbundenen komplexen Fragen, ob und wie Bilder Mitgefühl erzeugen können, ob es einen Unterschied zwischen schlechtem, oberflächlichem, „billigen“ Mitgefühl einerseits und tieferer, echter Empathie andererseits gibt, und welche Art von Mitgefühl Bildbetrachter\*innen für die Dargestellten empfinden können, werden später in verschiedenen Kapiteln von Teil II diskutiert werden.

---

397 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 34.

398 Ebd.

399 Ebd., 35.

Auch Roland Barthes äußert in seinem einflussreichen Essay *Schockphotos* die Überzeugung, dass Fotos wirkungsvoller sind, wenn sie nicht allzu absichtsvoll auf bestimmte Wirkungen hin komponiert wirken: „[A]llzu geschickt aufgenommen[e]“ Fotos, so Barthes, erschüttern ihre Betrachter\*innen nicht; manche Bilder bleiben

„(...) wirkungslos, gerade weil der Photograph sich beim Aufbau seines Sujets allzu großzügig an unsere Stelle versetzt hat: Fast immer hat er das Schreckliche, das er uns vorführt, überkonstruiert und durch Kontraste oder Nebeneinanderstellungen dem Faktum die effektheischende Sprache des Grauens hinzugefügt (...).“<sup>400</sup>

Wenn Bilder „mit grellen Hinweisen überladen“ sind, die vorgeben, wie man sie zu verstehen hat, sind wir als Rezipient\*innen „ihnen gegenüber jedesmal unserer Urteilskraft beraubt (...): Man hat für uns gezittert, für uns nachgedacht; der Photograph hat uns außer dem Recht auf intellektuelle Zustimmung nichts übriggelassen.“<sup>401</sup> Diese Art von Fotos bezeichnet Barthes als „künstliche Nahrung“, die „von ihrem Erzeuger bereits vollkommen vorgekaut worden ist“.<sup>402</sup> Wirklich schockierend sind seiner Einschätzung nach eigentlich nur Fotos, die „(...) erstaunen, weil sie auf den ersten Blick befremdlich, beinahe ruhig scheinen, ihre Bildunterschrift unterbieten: Sie sind visuell abgeschwächt, entbehren jenes numen, das ihnen die Maler komponierter Bilder unfehlbar mitgegeben hätten (und mit gutem Recht, denn dort handelte es sich um Malerei). Das Natürliche dieser Bilder, ohne Emphase und ohne Erläuterung, nötigt den Betrachter zu einer intensiven Befragung, bringt ihn auf den Weg zu einem Urteil, zu dem er selbst kommt, ohne von der weltschöpferischen Präsenz des Photographen gestört zu werden.“<sup>403</sup>

Die demonstrativ imperfekten, scheinbar rohen, vermeintlich anti-künstlerischen Bilder, die Grittmann, Sontag und Barthes beschreiben, kennt man auch aus der Filmästhetik. Wenn aber Kriegsbilder zufällig „im Nachhinein selbst wie eine rekonstruierte Szene aus einem solchen Film wirken“,<sup>404</sup>

---

400 Barthes, *Schockphotos*, 135.

401 Ebd.

402 Ebd., 136.

403 Ebd., 137–138.

404 Ebd., 91.

gelten sie dennoch leicht als unauthentisch. Einem Bild, das „wie ein Standbild aus einem Film aussieht“, glaubt man nicht, so Sontag<sup>405</sup> – auch, wenn nichts daran gestellt ist und wenn das Bild perfekt dem Stil der Ästhetik der Unmittelbarkeit entspricht. Daran zeigt sich, dass Rezipient\*innen bei Kriegsbildern durchaus erst einmal besonders misstrauisch sein können und es deshalb gerade in diesem Bereich nicht einfach ist, Authentizität glaubhaft zu konstruieren.

Dass nicht nur Bildproduzent\*innen und Bildverwender\*innen, sondern auch die Rezipient\*innen entscheidend an der Konstruktion von Authentizität beteiligt sind, wirft Probleme auf, die mit besonderer Schärfe im Zusammenhang der Bildberichterstattung über gewalttätige Konflikte zutage treten, denn häufig werden Bilder in diesen Kontexten lediglich dazu herangezogen, die eigenen Überzeugungen in ihnen bestätigt zu sehen:

„Authentizität messen, das heißt, die eigenen Vorurteile wiedererkennen. (...) Wir glauben etwas zu verstehen, weil wir wiedererkennen, was wir schon wussten. (...) Wenn wir im Faktischen vor unseren Augen das Fiktionale in unseren Köpfen wiedererkennen, wenn unsere Ressentiments bestätigt werden, (...) dann atmen wir innerlich auf und verbinden mit dem Erlösungserlebnis des Authentischen die Anerkennung von Glaubwürdigkeit.“<sup>406</sup>

Die bisherigen Ausführungen zur Konstruktion von Bildauthentizität können wie folgt zusammengefasst werden: Grittmann legt dar, wie durch bestimmte gestalterische Mittel und das Befolgen spezifischer Konventionen in der Pressefotografie der Anschein von Naturalismus und Unmittelbarkeit erreicht werden kann. Andere – darunter Sontag – setzen sich ebenso damit auseinander, wie eine charakteristisch „anti-künstlerische“, ungeglättete, amateurhaft wirkende Ästhetik damit zusammenhängt, ob Bilder als authentisch angesehen werden oder nicht.

Eine interessante Ergänzung zu Grittmanns Ausführungen über die Konstruktion von Authentizität durch ästhetisch-kompositorische Mittel stellen außerdem Wortmanns Überlegungen in *Authentisches Bild und authentisierende Form* dar. Dort untersucht er Verfahrensweisen und

---

405 Ebd.

406 Kocks, „Die Inszenierung des Authentischen“, 446.

Bedingungen der Authentizitätskonstruktion im Verlauf verschiedener Epochen. Dabeigezeigt Kontinuitäten auf, die unabhängig von der Technizität der Bildproduktion über Jahrhunderte hinweg Bestand haben (und teilweise literaturhistorische Traditionslinien mit einschließen). So legt er dar, dass vermeintliche Stillosigkeit der Darstellung seit der Antike als Maßstab für Authentizitätszuschreibungen herangezogen wird. Eine Schlichtheit der Form, die den Eindruck von Kunstlosigkeit erzeugt, sei bereits bei byzantinischen Ikonen als Garant ihrer Authentizität funktionalisiert worden; sie sei auch ausschlaggebend dafür gewesen, dass die frühchristliche Malerei der römischen Katakomben seit dem 17. Jahrhundert von der Kunstgeschichtsschreibung als Ausdruck echter Frömmigkeit gedeutet worden sei – so wie auch in manchen literarischen Traditionen vergangener Epochen Texte besonders dann als authentisch aufgefasst worden seien, wenn sich in ihnen kein auffälliger persönlicher Stil einer Verfasser\*in manifestierte, sondern sie stil- und damit autorlos wirkten. Diesen Deutungen liege unter anderem die Vorstellung zugrunde, dass in naiv-schlichten Bildern keine kunstvolle Darstellung oder Ästhetisierung vom Inhalt ablenke. Durch die Simplizität der Darstellung entstehe die Illusion ihrer Absichtslosigkeit. Hieraus habe sich die Tendenz entwickelt, vorauszusetzen, „dass gerade künstlerische Schwäche ein Garant für Reinheit“ sei;<sup>407</sup> es ist nachvollziehbar, dass damit eine Traditionslinie begründet wurde, in der der moderne Authentizitätsdiskurs steht.

Es fällt leicht, die Parallelen zum modernen Medium der Fotografie und deren frühen Interpretation als einer Kunst ohne Künstler (und damit auch ohne individuellen Stil) zu erkennen:

„In dieser Hinsicht übernimmt das Bild der *Camera obscura* eine kommunikative Funktion, die sich ohne weiteres in Analogie zu jener der stillos stilisierten Literatur setzen lässt: alle Kriterien aufrichtiger Kommunikation sind durch den optisch-mechanischen Apparat mustergültig erfüllt. Die *Autorlosigkeit* der Darstellung gibt sich *acheiropoietisch* zu erkennen, wobei sich nun die einzufordernde mediale Transparenz mit den Naturgesetzen der optischen Physik begründen lässt. *Unmittelbar* ist die Darstellung durch die das Bild generierende *mediale Konstellation*, denn die *Camera* schaltet sich ja zwischen Mensch und Welt, macht also den Betrachter zu

---

407 Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 89.

einem unabhängigen Beobachter einer Projektion, die jederzeit auch ohne ihn zu Stande gekommen wäre. Der Apparat projiziert tatsächlich ein in jeder Hinsicht *stilloses* Abbild der Welt, dessen Absichtslosigkeit und Kontingenz ihm Authentizität verleiht.“<sup>408</sup>

Auch andere Aspekte von bis in die Antike zurückreichenden Traditionen der Authentizitätszuschreibung weisen interessante Parallelen zu auf die Fotografie bezogenen modernen Authentizitätsdiskursen auf. Eine tragende Rolle spielen Wortmann zufolge in der Tradition der spätantiken und frühmittelalterlichen Authentisierungspraxis überlieferte Entstehungsgeschichten von Bildern, sozusagen deren *Legenden*.<sup>409</sup> „Im Fall der Photographie“, so stellt Wortmann fest,

„(...) ist die entsprechende Bildlegende schon hinreichend mit den naturwissenschaftlich beschreibbaren Voraussetzungen ihrer Entstehung formuliert. Auch wenn dieser Gedanke zunächst irritiert, dieser Teil der Legende der Fotografie ist längst stillschweigender Bestandteil unseres alltäglichen Umgangs mit photographischen Bildern, der erst dann ins Bewusstsein tritt, wenn man bedenkt, dass das silberbeschichtete Papier immer auch den Hinweis auf seine Entstehung mit sich trägt.“<sup>410</sup>

Wortmann spricht hier an, was in der Fotografietheorie immer wieder besonders hervorgehoben worden ist, obwohl es eigentlich so selbstverständlich erscheinen kann, dass es kaum überhaupt gesagt werden müsste: dass – in den Worten Susan Sontags –

„(...) eine Fotografie nicht nur ein Bild ist (so wie ein Gemälde ein Bild ist), eine Interpretation des Wirklichen, sondern zugleich eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine

---

408 Ebd., 130.

409 „Bei den spätantiken und mittelalterlichen Acheiropoieten ließ sich die Authentizität einer Darstellung auf das vermittelt[e] Wissen um ihre Entstehung zurückführen. Die Authentizität eines Bildes konnte als Effekt der kontextgeleiteten Bildbetrachtung verstanden werden, bei der das kommunikative Versprechen der Legenden durch den Betrachter eingelöst und auf ein konkretes Bildexemplar projiziert wurde. Erst durch diesen Sinngebungsprozess wurde eine weitgehend beliebige Darstellung zu dem unverfälschten, nicht aspektierten, authentischen Abbild sublimiert“ (ebd., 136–137).

410 Ebd., 137.

Totenmaske. (...) [E]ine Fotografie [ist] nie weniger als die Aufzeichnung einer Emanation (Lichtwellen, die von Gegenständen reflektiert werden) – eine materielle Spur ihres Gegenstands, wie es ein Gemälde niemals sein kann.“<sup>411</sup>

Wortmanns unkonventioneller Ansatz, Kunstwerke und Kunstgattungen bzw. Bildsorten miteinander in Verbindung zu bringen, die sowohl bezüglich der historischen und soziokulturellen Kontexte ihrer Entstehung und Rezeption wie auch hinsichtlich der technischen Grundlagen der Bildproduktion unterschiedlicher kaum sein könnten, mag überraschen, deckt aber tatsächlich interessante Kontinuitäten auf. Wortmann begründet seine Zusammenstellung byzantinischer Ikonenmalerei und fotografischer Abbildungstechniken damit, dass „[i]m Vordergrund beider Verfahren, genauer gesagt: ihrer medienprogrammatischen Darstellung, [...] die Entindividualisierung der Bildentstehung“ stehe.<sup>412</sup> „Beide Bildtypen“, so fasst er weiterhin zusammen,

„(...) verbinden mit der Abwesenheit des Menschen im Darstellungsprozess – oder zumindest der Abwesenheit eines interessegeleiteten, die Darstellung verstellenden Subjekts – ein gemeinsames Interesse: Ob durch das technische oder quasi-technische Verfahren oder durch den ahnungslosen, der Darstellung altruistisch unterworfenen Vermittler, jedes Mal wird mit der kunstvollen Legende der acheiropoietischen Kunstlosigkeit eine ästhetische Überlegenheit der Darstellung gegenüber anderen abgewonnen.“<sup>413</sup>

Wortmann sieht zurecht eine Parallele zwischen dem traditionellen Ikonenmaler und modernen Fotograf\*innen – einem Ikonenmaler, der insofern ein „ahnungsloser Vermittler“ ist, als er überkommenen Darstellungskonventionen folgt, ohne einen individuellen Stil zu entwickeln, eigene Einfälle einzubringen oder sich in sonstiger Weise innovativ und eigenständig gegenüber den Bildproduktionsprozessen zu verhalten, die er auf eine Art und Weise durchführt, die ihn eher als Werkzeug des sich selbst durchführenden Prozesses denn als eigenmächtigen Bildschöpfer erscheinen lässt, und Fotograf\*innen, die als „ahnungslose Vermittler“ gelten können, wenn sie zufällig Vorgefundenes

---

411 Sontag, *Über Fotografie*, 147.

412 Ebd., 138.

413 Ebd., 147–148.

ablichten, ohne es selbst zu gestalten. Zugleich schränkt Wortmann an anderer Stelle ein:

„Der Vergleich von Fotografie und acheiropoietischem Kultbild ist jedoch irreführend, wenn man ihn zu wörtlich nimmt. Er deutet lediglich auf ein kulturelles Handlungsmuster, das indexikalische Bildwerdung eindeutig im Hinblick auf authentische Darstellung favorisiert. Er deutet aber auch darauf hin, daß eben Indexikalität nicht auf das Medium Fotografie ontologisch fixiert ist, ihr Authentizitätspotential vielmehr in anderen Bildkontexten präformuliert war, bevor sozusagen die Fotografie im 19. Jahrhundert das Erbe authentischer Bilddarstellung antreten konnte.“<sup>414</sup>

Indexikalität ist in der Ikonenmalerei insofern gegeben, als der in ihrem religiösen Entstehungskontext gültigen Vorstellung zufolge das Bild nicht durch einen genialen menschlichen Schöpfer erschaffen wird, sondern durch himmlischen Einfluss zustande kommt – als Spur einer von Gott kommenden Inspiration. Die Regelung bildlicher Darstellung durch Konventionen stellt in der Ikonenmalerei einen wichtigen authentizitätsgenerierenden Faktor dar: Bei byzantinischen Ikonen ist gerade das Festhalten des Malers an fixen Regeln als Garant für Objektivität und Authentizität verstanden worden, da es den individuellen Stil unterdrückt. Dokumentarische oder journalistische Fotografie jedoch wird als weniger regelgeleitete, spontanere Form der Bildproduktion verstanden. In ihrem Entstehungsprozess bedingt gerade das Eingreifen des Zufalls (bzw. der Einfluss äußerer, durch die Fotograf\*in nicht kontrollierbarer Umstände) den Authentizitätsanspruch; es ermöglicht es dem Bild, unabhängig vom Willen seiner Urheber\*in Dinge abzubilden, also sozusagen Wirklichkeit an den Absichten der fotografierenden Person vorbei ins Bild zu schmuggeln.<sup>415</sup>

Was die von Wortmann dargestellten Praktiken der Generierung von Bildauthentizität mit den von Grittmann aufgedeckten verbindet, ist im Wesentlichen das Element der (vermeintlichen, scheinbaren) Entkoppelung des Bildes von den Intentionen einer Urheber\*in und seiner damit einhergehenden Schein-Entsubjektivierung: Verschiedene Techniken und Konventionen stellen sicher, dass das Bild nicht als Ergebnis eines Schöpfungsprozesses, sondern

---

414 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 174.

415 Wortmann, Authentisches Bild und authentisierende Form, 151.

als zufällig aufgenommener unmittelbarer Ab- oder Ausdruck der Realität aufgefasst wird.

Ist aus der Existenz solcher Muster aber zu schließen, dass Authentizität gar nicht anders als als Konstrukt verstanden werden kann? Meiner Ansicht nach ist das nicht der Fall, da ein allzu radikaler Konstruktivismus, wie ich zuvor bereits begründet habe, meiner Ansicht nach generell abzulehnen ist und das Prinzip der aufrichtigen professionellen Augenzeugenschaft als ausschlaggebendes Kriterium für Authentizitätszuschreibungen meiner Ansicht nach tatsächlich tauglich ist. Nichtsdestotrotz gehört zur Kompetenz mündiger Betrachter\*innen, dass entlarvt werden kann, auf welche Weisen der Anschein von Authentizität konstruiert wird, wo keine vorliegt; und vor diesem Hintergrund ist es wichtig, sich mit den von Grittman und anderen beschriebenen Mechanismen der Authentizitätskonstruktion zu befassen.

Besonders wichtig ist dies, wo Bilder technisch manipuliert, also verändernd nachbearbeitet werden. Solche technisch-gestalterischen Eingriffe sind von Inszenierungen des Dargestellten zu unterscheiden, weshalb die beiden Phänomenbereiche Manipulation und Inszenierung hier getrennt nacheinander behandelt werden sollen.

### 4.2.6 Bildgestaltung und Bildmanipulation

Es gibt verschiedene, sehr unterschiedliche Definitionen des Begriffs der Bildmanipulation, insbesondere bezüglich der Abgrenzung zu anderen, verwandten Maßnahmen, z. B. einer nicht als unrechte Manipulation verstandenen Nachbearbeitung.

Haller kritisiert die Definition, die sich bei Forster findet: Nach Forsters Verständnis ist Manipulation die „mit einer Täuschungsabsicht verbundene intentionale Veränderung von Informationen durch Auswahl, Zusätze oder Auslassungen“.<sup>416</sup> Mit dieser Definition wird, wie Haller richtig bemängelt, die Absicht der Produzent\*innen in den Vordergrund gestellt und nicht die Intentionen, die im „informativischen Kontext“ der *Veröffentlichung* wirksam

---

<sup>416</sup> Forster, „Rezeption von Bildmanipulationen“, 66.

werden.<sup>417</sup> Positiv hervorzuheben ist aber, dass diese Definition das Vorliegen einer Täuschungsabsicht zum Kriterium macht. Bei Manipulationen liegt nämlich, so präzisiert z. B. auch Lüthe,<sup>418</sup> eine bewusste Täuschungsabsicht vor; es wird nicht nur akzentuiert, idealisiert, dramatisiert, sondern Wesentliches verändert, z. B. die Anwesenheit oder Abwesenheit einer Person vorgetäuscht. Außerdem muss es zumindest den Anschein haben, als werde das Bild in „dokumentarische[r] Absicht“<sup>419</sup> verwendet. Nachträgliche Bildbearbeitungen können ansonsten nämlich beispielsweise auch dem politischen oder künstlerischen Ausdruck oder der Vermittlung einer Werbebotschaft dienen; dann war die die Wirkungsabsicht, die Rezipient\*innen von etwas zu überzeugen, zu etwas zu motivieren, sie zu unterhalten oder herauszufordern, und nicht die Dokumentation von Tatsachen. Insofern liegt, sofern diese Zwecksetzung für die Rezipient\*innen ersichtlich ist, bei derartiger Sachlage keine täuschende Manipulation, sondern nur eine gewissermaßen unschuldige Bildbearbeitung vor. Rezipient\*innen verstehen solche Kommunikationsabsichten, die Bildbearbeitungen zulässig und den mit dem Manipulationsbegriff verbundenen Täuschungsvorwurf unhaltbar machen, wenn entweder „die dokumentarische Absicht ausdrücklich zurückgenommen“<sup>420</sup> wird – beispielsweise mittels der Kontextuierung durch begleitenden Text – oder die nachträgliche Veränderung eines Bildes so offenkundig ist, dass sich die Betrachter\*innen durch sie ohnehin nicht täuschen lassen würden, z. B. weil das unbearbeitete Originalbild weithin bekannt ist und die Abweichung sofort ins Auge fällt. Weicht das, was auf dem Bild zu sehen ist, völlig offensichtlich von dem ab, was real möglich ist – stellen wir uns beispielsweise vor, das nachbearbeitete Bild zeige fliegende Menschen oder Pferde mit Flügeln – ist ebenso klar, dass nachträgliche Veränderungen stattgefunden haben. Auch der Kontext oder Ort der Veröffentlichung bzw. der Präsentation scheint mir eine große Rolle zu spielen: Wenn das Bild beispielsweise auf einem politischen Plakat oder einem Werbeplakat oder

---

417 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 38.

418 Siehe Lüthe, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 60: Hier definiert Lüthe Manipulationen als „willkürliche Veränderungen von dokumentierenden Bildern“ und stellt fest, dass in Fällen derartiger Manipulationen ein „falsche[r] Eindruck erweckt werden“ soll (z. B. ein falscher Eindruck davon, welche Personen bei einem Ereignis anwesend waren und welche nicht).

419 Ebd., 61.

420 Ebd.

in einer Satirezeitschrift erscheint, werden kompetente Rezipient\*innen von sich aus nicht geneigt sein, das Gezeigte allzu wörtlich zu nehmen.<sup>421</sup>

In solchen Zusammenhängen also fällt es vergleichsweise leicht, Fälle unproblematischer künstlerischer Bildgestaltung von mit Täuschungsabsichten verbundenen (bzw. in täuschender Absicht nutzbaren) Manipulationen zu unterscheiden. Auf dem Feld der internationalen Pressefotografie ist es jedoch oft deutlich schwieriger, eine scharfe Grenze zwischen akzeptablen redaktionellen Eingriffen und normenüberschreitenden Manipulationen zu ziehen.

Zur äußerst schwierigen Abgrenzung zwischen Bildbearbeitung und Bildmanipulation im Pressekontext äußert sich besonders ausführlich Haller.<sup>422</sup> Gestaltung sei nicht gleich Manipulation; dennoch sei das „Manipulative jedweder Bilddarstellung“<sup>423</sup> nicht zu bestreiten. Dieser Umstand trete sichtbarer als je zuvor zu Tage, seit durch Digitalisierung das Original sozusagen verschwunden, also jedes Bild in seiner konkreten Erscheinungsform gewissermaßen schon bearbeitet oder manipuliert sei.<sup>424</sup>

Den Abgrenzungsschwierigkeiten zum Trotz versuchen Autor\*innen wie Haller dennoch, „komponierende Bildbearbeitung“ von „verändernde[r] Manipulation“ zu unterscheiden – ein Fall von Letzterer liege dann vor, so Haller, wenn „Eingriffe auf der Inhaltsebene“<sup>425</sup> stattgefunden hätten und nicht nur gewissermaßen kosmetische Maßnahmen durchgeführt worden seien, wie das Aufhellen oder Abdunkeln einer Bildpassage aus ästhetischen Gründen oder um Details besser erkennbar zu machen.

Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber *jeder* Form von nachträglicher Bearbeitung hält Haller aus guten Gründen nicht für angebracht.

Erstens, so führt Haller aus, wählt die Fotograf\*in die technischen Mittel, mit denen das Bild erzeugt wird: die Kamera, die *Kameraeinstellungen*,

---

421 Ein weiteres, sehr eindrückliches Beispiel für eine Art der Bearbeitung, die Betrachter\*innen vollkommen selbstverständlich als solche erkennen und die deshalb nicht als Täuschung zu kategorisieren ist, ist die Umwandlung einer Farbaufnahme in ein Schwarz-Weiß-Bild. Ganz richtig stellt Lüthe fest: „Streng genommen sind ja alle Schwarz-Weiß-Fotos Täuschungen (...)“ (ebd., 59) – zumindest, wenn man jede Abweichung vom realen Erscheinungsbild der fotografierten Gegenstände kategorisch als Manipulation ablehnt; und dies erscheint im Kontext der Schwarz-Weiß-Fotografie nicht sinnvoll.

422 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“.

423 Ebd., 34.

424 Ebd. Auch andere schätzen dies ähnlich ein; so verweist Forster (in „Rezeption von Bildmanipulationen“) z. B. auf Paul Lester, der die provokante These vertritt, dass jedes Foto eine Manipulation sei (Lester, *Visual Communication*).

425 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 34.

zusätzliche Hilfsmittel wie Objektiv, Blitz oder Scheinwerfer, usw. Schon diese absichtliche individuelle Auswahl der Mittel „manipuliert“ gewissermaßen, was hinterher wie auf der Aufnahme zu sehen ist, und läuft darauf hinaus, dass die fotografierende Person immer eine ganz eigene, subjektive Sicht auf die Realität verbildlicht – eine objektive Abbildung des Objekts gibt es Haller zufolge daher ohnehin nicht. Übereinstimmend bemerkt auch Lütke: „[J]edes Foto wird aus irgendeiner Perspektive aufgenommen, hat irgendwelche Farbgebungen und einen bestimmten Grad von Bildschärfe.“<sup>426</sup> Ohne „dogmatische Festlegung“ sei deshalb gar nicht zu klären, welche Erscheinungsform eines Bildes die der Realität angemessenste sei.<sup>427</sup>

Es ist nicht leicht, rational zu begründen, warum man es einerseits akzeptabel finden sollte, dass die Fotograf\*in im *Moment der Aufnahme* durch die Wahl der Einstellungen oder Hilfsmittel wie künstliche Beleuchtung<sup>428</sup> etc. einen bestimmten Effekt erzielt – z.B. eine gewollte Überbelichtung oder Unschärfe –, man es aber andererseits als Normübertretung sanktionieren sollte, wenn der im Ergebnis *exakt identische Effekt* nicht bei der Aufnahme, sondern durch eine digitale Nachbearbeitung erzielt wird. Werden also nur Farbwerte, Kontraste, Lichtverhältnisse o. ä. verändert, dann ist „künstliche“ Nachbearbeitung an sich nicht problematischer als die digitale Fotografie mit ihren erweiterten technischen Möglichkeiten selbst, da viele der so erreichten Effekte prinzipiell auch ohne nachträgliche Eingriffe hätten erzielt werden können – nämlich durch die rechtzeitige Auswahl anderer Einstellungen am Apparat.

Wer also eine ästhetische bzw. gestalterische Authentizität von Pressefotografien einfordert, die sich von inszenatorischer Authentizität (also einer Echtheit der abgebildeten Situation) unterscheidet und bei der es primär darum geht, dass Farbigkeit, Licht- und Dunkelwerte etc. als korrekt oder authentisch eingestuft werden können, der missversteht fundamental, wie Fotografie funktioniert. Die Kamera wird dann nämlich anscheinend als eine Art exaktes wissenschaftliches Messinstrument aufgefasst, das Lichteinfall, Lichtmenge,

---

426 Lütke, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 59.

427 Ebd.

428 Schon das professionelle Beleuchten einer fotografierten Szenerie könnte strenggenommen als verändernder Eingriff gewertet werden – läuft in vielen Kontexten aber nicht auf eine relevante Täuschung der Betrachter\*innen hinaus. Dieses Beispiel eignet sich gut, um die Problematik der Grenzziehung zwischen legitimer und täuschender Manipulation zu verdeutlichen. Legte man derart strenge Kriterien an, müsste schon jede professionelle, unter optimierten Bedingungen erzeugte Porträtaufnahme als Bildmanipulation gelten.

Wellenlänge des Lichts etc. objektiv so festhalten muss, wie auch jedes andere vergleichbare Gerät sie in dieser Situation aufgezeichnet hätte. So funktioniert Fotografie jedoch nicht; es gibt keine objektiv „richtige“ Grundeinstellung, und Kameras unterscheiden sich hinsichtlich ihrer technischen Spezifikationen und ihrer Leistungsfähigkeit – Lichtempfindlichkeit, Auflösung etc. Hinzu kommt heute bei vielen Kameras der Einfluss integrierter künstlicher Intelligenz, die Bildbearbeitung schon im Moment der Aufnahme vollzieht. Und auch unter den Bedingungen der analogen Fotografie war es schon immer so, dass verschiedene Kameras im selben Moment und unter denselben Lichtverhältnissen leicht verschiedene Bilder desselben Motivs produzierten.

Alternativ zu der naiven Auffassung von der Kamera als unbestechlichem Messinstrument könnte – und sollte – man die Kamera als Hilfsmittel zur Wiedergabe (oder Simulation) eines *subjektiven Wahrnehmungseindrucks* begreifen: als ein Gerät, mit dem die fotografierende Person festhalten kann, wie das Fotografierte im Moment der Aufnahme *für sie aussah*. Wenn die gewollte Übereinstimmung zwischen subjektiver Wahrnehmung und Erscheinung des Abgebildeten auf dem fertigen Bild nicht ausreichend erreicht wurde, kann durch Bearbeitungstools nachgebessert werden, ohne dass die Authentizität der Aufnahme kompromittiert wäre, da das Kriterium der Authentizität sich dieser Sichtweise gemäß eben auf den Grad der Übereinstimmung zwischen Wahrnehmung der Szene durch die fotografierende Person und Wahrnehmbarkeit der Szene durch die Betrachter\*innen des fertigen Bildes bezieht. Wenn also Lütke schreibt, als problematisch stelle es sich dar, wenn mithilfe von Nachbearbeitung „Effekte erzielt werden, die, wie wir dann sagen, die sinnlich gegebene Wirklichkeit selber nicht hergeben würde“,<sup>429</sup> müssen wir uns auch fragen, was das für Fälle bedeutet, in denen erst die Nachbearbeitung dazu führt, dass das Bild wirklich so aussieht wie die „sinnlich gegebene Wirklichkeit“ sich der fotografierenden Person dargestellt hat. In einem solchen Fall könnte der künstliche Eingriff als geradezu notwendig dafür aufgefasst werden, dass die Fotograf\*in mit dem Bild ihrer Rolle als professionelle Augenzeug\*in auf authentische Weise nachkommen kann. Das Augenzeugenprinzip eröffnet damit eine neue Perspektive auf die Frage nach der Legitimität von Bildbearbeitungen. Es kann als Grundlage dafür dienen, in einem so umstrittenen Fall wie dem von Paul Hansens *Gaza Burial*, einer weiter oben

---

429 Lütke, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 59.

bereits erwähnten Fotografie, die nachbearbeitet wurde, um die Licht- und Schattenverhältnisse ausdrucksstärker zu gestalten, den technischen Eingriff zu begründen (hierzu siehe den diesem Bild gewidmeten Abschnitt in 4.2.12).

Wenn auch, wie Haller bemerkt, die „Grenze zwischen formaler Bildbearbeitung und inhaltlicher Sachveränderung fließend“<sup>430</sup> ist, scheint es also wichtig, diese Unterscheidung zu treffen, weil, wie ausführlich dargelegt wurde, rein formale Bearbeitung in vielen Fällen als unproblematisch und nicht wirklich verfälschend beurteilt werden kann, während Manipulationen auf der Inhaltsebene vergleichsweise leichter auf eine Täuschung der Betrachter\*innen hinauslaufen können. Beispiele für Letztere wären das Hinzufügen oder Entfernen von Personen oder Gegenständen in das Bild bzw. aus dem Bild, oder das Zusammensetzen eines Bildes aus mehreren separaten Aufnahmen, aber auch z. B. das Abdunkeln einer Bildpartie, wenn dies dazu führt, dass Bildelemente nicht mehr erkennbar sind; als Manipulation auf der Inhaltsebene gilt also prinzipiell jeder Eingriff, der verändert, welche Personen, Gegenstände und Ereignisse die Betrachter\*innen auf dem Bild erkennen, welche räumliche Anordnung der Personen und Gegenstände die Betrachter\*innen sehen, etc..

Godulla verortet die Grenze zwischen vertretbaren und nicht vertretbaren Bearbeitungen ganz ähnlich wie Haller:

„Die Legitimation dieser Techniken endet jedoch dort, wo die Optimierung zur Manipulation gerät, die das Foto sukzessive in eine Fiktion verwandelt. Hier hat sich im Lauf der Zeit der Konsens herausgebildet, dass das Hinzufügen und Entfernen von Personen bzw. Objekten, der Zusammenbau neuer Fotos aus bereits vorhandenen Materialien sowie weitere Modifikationen des Inhalts das Bild als Pressefoto disqualifizieren (...).“<sup>431</sup>

Eine ganz generelle, unterschiedslose Ablehnung von Bearbeitungen trotz des augenscheinlichen Relevanzunterschieds zwischen Eingriffen, die Folgen auf der Inhaltsebene haben, und solchen, die die Gesamterscheinung des Bildes nur minimal verändern, ist weit verbreitet, aber schwer schlüssig begründbar und wirkt irrational.

---

430 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 41.

431 Godulla, „Authentizität als Prämisse?“, 406.

Die verbreitete Ablehnung von nachträglicher Bildbearbeitung mit ästhetisch-gestalterischer Zielsetzung resultiert wohl nicht nur aus einem naiven Fotografie-Verständnis, sondern zum Teil auch aus jener weiter oben bereits beschriebenen Tendenz vieler Rezipient\*innen, Authentizität vor allem solchen Bildern zuzuschreiben, die als nichtkünstlerisch oder stillos aufgefasst werden. Gerade wenn es um Gewaltdarstellungen gehe, so bringt Godulla<sup>432</sup> die Problematik auf den Punkt, setzten eine große ästhetische und kompositorische Qualität eines Bildes dieses der Kritik aus, es sei unangemessen; er wendet gegen solche Kritik ein, eine „eingängige und rasch zu rezipierende Komposition“ könne ja aber

„(...) auch als Ausdruck eines funktionalen Berufsstandards gewertet werden, da dies der Aufmerksamkeitsökonomie des Rezipienten entgegenkommt und damit die Chance der Wahrnehmbarkeit steigert.“<sup>433</sup>

Die in diesem Sinne professionelle Gestaltung von Bildern als Verfälschung und Irreführung zu werten scheint mir tatsächlich fragwürdig; sie scheint sich an einen Unverfälschtheitsstandard zu klammern, der schon in den Kindertagen der analogen Fotografie nicht aufrechtzuerhalten war, aber im Zeitalter der digitalen Fotografie geradezu bedeutungslos geworden ist.

Die Ablösung analoger Technologien durch digitale hat die Skepsis vieler Rezipient\*innen befördert. Analoge Möglichkeiten der Bildbearbeitung werden häufig eher als akzeptabel aufgefasst als digitale, da offenbar das analog-fotografische Verfahren insgesamt als glaubhafter und ehrlicher eingeschätzt wird. Auf die Diskrepanz in der Bewertung digitaler und analoger Bildtechniken geht u. a. Godulla ausführlicher ein. Er weist auf wichtige Kontinuitäten hin, die zwischen analoger und digitaler Bildbearbeitung bestehen: Bei Eingriffen zur Optimierung von Bildern durch Belichtungs- oder Kontrastkorrekturen beispielsweise handle es sich um professionelle Standardprozeduren, die auch schon analog möglich gewesen seien, im Zeitalter der digitalen Fotografie aber natürlich umfangreicher ausfielen.<sup>434</sup> Godulla kritisiert als widersprüchlich, dass Manipulationen, die durch analoge Techniken auch zu erreichen gewesen wären, häufiger akzeptiert werden als solche, die nur digital hätten

---

432 Ebd., 405.

433 Ebd.

434 Ebd., 406.

durchgeführt werden können – aber nur dann, wenn sie auch tatsächlich auf analogem Weg erzeugt worden sind, und nicht, wenn mit digitalen Mitteln ein vergleichbares Resultat erzielt wurde. Die seinen Beobachtungen zufolge etablierte Haltung, „auch im digitalen Zeitalter jene Techniken als adäquat anzusehen, die in der analogen Welt in der sogenannten Dunkelkammer zur Verbesserung des Positivs praktiziert wurden“, bezeichnet er als „eine Art einheitliche[n] (gleichwohl keinesfalls normativ sinnvoll herleitbare[n]) Standard“. <sup>435</sup> Die Absurdität solcher pauschaler Beurteilungen führt er vor Augen, indem er erklärt, ein Fischaugenobjektiv dürfe nach gängiger Ansicht durchaus verwendet werden, eine Bildverzerrung, die dem Effekt eines solchen Objektivs entspreche, aber nicht durch einen digitalen Filter verursacht werden; Lichteffekte dürften durch aufwändige Blitz- und Scheinwerferkonstruktionen erzielt werden, nicht aber durch nachträgliche Computerbearbeitung. <sup>436</sup> Diese widersprüchliche und inkonsequente Beurteilung wurde, wie bereits erwähnt, in der Diskussion um Paul Hansens mit dem World Press Photo Award 2013 ausgezeichnete Aufnahme deutlich, die in 4.2.12 noch eingehend diskutiert werden wird: Hansen hatte zugegeben, die Fotografie digital bearbeitet zu haben, wobei er aber letztlich „nur“ die Lichtverhältnisse beeinflusst habe – Vorwürfe, er hätte das Bild aus mehreren Einzelbildern zusammenmontiert, hat Hansen stets bestritten, und eine so umfängliche Manipulation konnte auch nie bewiesen werden. Der hyperrealistische Eindruck, den Hansen durch die Computerbearbeitung des Bildes erzielen konnte, wurde in den Reaktionen auf seine Auszeichnung jedenfalls ganz anders bewertet, als eine Dramatisierung der Lichtverhältnisse durch nicht-digitale Mittel (wie die Verwendung von Blitzlicht oder Scheinwerfer) normalerweise beurteilt wird.

Mit der Tabuisierung bestimmter digitaler Nachbearbeitungsmittel werde, so Godullas Fazit, dem Medium die Innovationsfähigkeit geraubt; es sei wichtig, dass Techniken, die nicht zur bewussten Täuschung verwendet würden, sondern zu einer professionell begründbaren Ästhetisierung, nicht generell verteufelt würden. <sup>437</sup> „Auf diese Weise“, so hofft er, „sollten sich neue Standards etablieren lassen, die dem Medium Fotografie eine Evolution seiner Kommunikationsmittel gestattet, die nicht mit einer Täuschung des Publikums einhergeht.“ <sup>438</sup>

---

435 Ebd.

436 Ebd., 407.

437 Ebd., 408.

438 Ebd.

Generell scheint kein allzu großer Unterschied zwischen digitalen und analogen Fotografien hinsichtlich sinnvoll begründbarer Kriterien ihrer Authentizität feststellbar zu sein;<sup>439</sup> in beiden Fällen werden Eingriffe vor allem dann problematisch, wenn sie auf *inhaltliche* Veränderungen abzielen. Doch auch dann ist nicht jede Bearbeitung gleich problematisch bzw. gleichermaßen als Manipulation zu kategorisieren.

Wie bereits erwähnt, ist nach der unter anderem von Forster zugrunde gelegten Definition von Bildmanipulation das Vorliegen einer *Täuschungsabsicht* ausschlaggebend dafür, dass ein Eingriff sinnvoll als Manipulation kritisiert werden kann. Folgt man diesem Begriffsverständnis, kann nicht jede Bearbeitung gleich als Manipulation gelten – auch dann nicht, wenn sie Folgen auf der Inhaltsebene hat. So kann beispielsweise ein Zuschneiden („cropping“) aus Layout-Gründen sinnvoll und erforderlich sein, ohne dass die Veränderung einer Verfälschung gleichkommt – obwohl eine Zuschneiden immer eine inhaltliche Veränderung bedeutet, weil Bestandteile der fotografierten Situation wie Personen, Gegenstände oder Hintergrunddetails wegfallen. Professionelle

---

439 Wenn die „Differenzbehauptung digitaler Bildmedien“ durch Argumente begründet werde, die „medienontologisch“ verfahren, werde „am Kern des Problems authentischer Darstellung vorbei“ diskutiert, findet auch Wortmann (Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt?“, 184). Hinsichtlich des kommunikativen Gebrauchs sowie der Bewertung durch die Betrachter\*innen gebe es keinen kategorischen Unterschied zwischen analoger und digitaler Fotografie. Er erörtert dies am Beispiel der Folterbilder von Abu Ghraib: „Den Nimbus des Fotografischen hatten zumindest diese digitalen Bilder nicht verloren“ (ebd., 184). Authentizitätsfragen bezogen sich bezüglich dieser Bilder in der Tat nur auf die Frage, ob einzelne Szene gestellt seien, eine digitale Manipulation wurde gar nicht diskutiert. Die Authentizität der Bilder scheine hier, so Wortmann, auf ihrem „subversiven Gebrauc[h] im Kontext US-amerikanischer Befreiungspropaganda“ zu beruhen (ebd., 184). Daraus schließt er: „Authentizität in den Bildmedien kann nicht medienontologisch, [sie] muß vielmehr als Effekt eines kulturellen Handlungsmusters begriffen werden, das nicht notwendig an Technizität gebunden ist“ (ebd., 184). Diese These stützt sich auf Wortmanns Untersuchungen von Authentisierungsstrategien in Kunst und Literatur seit der Antike, sie oben schon dargestellt wurden und mit denen er zeigt, dass „ein Tafelbild im 8. Jahrhundert als ein authentisches gelten konnte, und zwar mit der gleichen ikonologischen Herleitung wie eine Fotografie im neunzehnten“, weshalb er die Frage aufwirft, warum dann „dies für ein digitales Bild im einundzwanzigsten Jahrhundert nicht möglich sein“ sollte. Zwar sei „mit der Einführung digitaler Medientechnik die indexikalische Authentizitätsbegründung gegenstandslos geworden“, doch sei „auch die indexikalische Referenzialität photographischer Bilder nur Legende, Behauptung“ gewesen – „[z]war nicht im Hinblick auf den technischen Prozeß, der sich (...) sehr wohl als indexikalischen beschreiben läßt, sehr wohl aber im Hinblick auf die Authentisierung. Die authentisierende Spur, die man auf den Bildträgern zu erkennen meint, sie muß zuvorderst durch den Bildgebrauch und nicht technisch generiert werden, um lesbar zu erscheinen“ (ebd., 184). Mir scheinen Wortmanns Einwände gerechtfertigt, jedoch ist die in der Technizität des fotografischen Bildes verankerte Indexikalität meines Erachtens nicht bedeutungslos. Natürlich lassen sich heute Bilder vollständig digital herstellen, die zwar aussehen wie Fotos, aber keine sind; der Aufwand, der betrieben werden muss, um ein solches Bild wie eine echte Fotografie wirken zu lassen, ist aber hoch, und im Detail sind Unterschiede zwischen Fotos und vollständig am Computer erzeugten Bildern deshalb meist noch immer sichtbar.

Bildbearbeitungen können die ästhetische Qualität und Wirksamkeit des Bildes stärken und sind nicht immer zu verurteilen; dies wird vielerorts erkannt, u. a. bei Lüthe und Haller. Ihnen ist diesbezüglich Recht zu geben; meines Erachtens kommt es auf die *Relevanz* dessen, was weggelassen oder verändert wird, für den jeweils gegebenen Verwendungszusammenhang an. Zudem sollte man Mittel wie das Zuschneiden und (Re-) Kontextuieren im Journalismus als ein an sich legitimes Kommunikationsinstrumentarium auffassen; Mittel der Bildgestaltung, und dazu gehören auch Zuschnitte, sind dazu da, dafür zu sorgen, dass mit einem Bild pointiert eine Aussage gemacht werden kann. Für die intendierte Aussage Unwesentliches abzuschneiden kann notwendig sein, um den Rezipient\*innen zu ermöglichen, zu erfassen, was ihnen mit dem Bild gesagt werden soll. Sofern diese Aussage wahrhaftig ist und nicht falsche Tatsachen damit behauptet werden, ist dann nicht von einer Täuschungshandlung und folglich auch nicht von einem Fall von Manipulation zu sprechen. Ähnlich denkt auch Godulla: „Pointierungen in Komposition und Bildsprache“, so findet er, seien

„(...) analog zu subjektiven Darstellungsformen im Journalismus zu begreifen (etwa der Reportage), die trotz der erkennbaren Rekonstruktion der Wirklichkeit durch das kognitive System des Berichterstattenden einen Wahrhaftigkeitsanspruch vertreten.“<sup>440</sup>

Als authentisierende Norm tritt hier wieder der Maßstab des aufrichtigen Augenzeugenberichtes auf; er scheint sich als Orientierungsnorm durchaus zu eignen und ist als solche vor allem deshalb unverzichtbar, weil andere sinnvolle Kriterien aufgrund von Abgrenzungsschwierigkeiten zwischen legitimen und täuschenden Eingriffen kaum auffindbar sind.

So komplex die Frage nach der exakten Grenze zwischen Bearbeitung und Manipulation auf der theoretischen Ebene ist, so dringlich ist es für die Praxis der journalistischen Selbstkontrolle, diesbezüglich konkrete Grenze setzen zu können und einigermaßen stabile Kriterien für die Beurteilung von Verstößen gegen die aufgestellten Normen zu etablieren.

Es wurde schon erwähnt, dass Leifert, der sich eingehend mit Entscheidungen des Deutschen Presserats befasst hat, kritisiert, dass dessen Entscheidungen

---

<sup>440</sup> Godulla, „Authentizität als Prämisse?“, 408.

keine klare Definition des Täuschungsbegriffs zugrunde liege,<sup>441</sup> was problematisch werden kann, wenn die Spruchpraxis in der Folge unter Umständen nicht immer einheitlich und kohärent bleibt. Zwar werde besonderer Wert darauf gelegt, dass Veränderungen nicht in einer täuschenden Absicht vorgenommen würden, und das heiße vor allem, dass jede aus welchen Gründen auch immer vorgenommene Veränderung entsprechend gekennzeichnet werde. Transparenz gegenüber den Leser\*innen ist Leiferts Analysen zufolge also das Ideal, an dem sich der Presserat zu orientieren scheint. Wie aber auch Grittmann kritisiert,<sup>442</sup> widersprechen sich die Normen, die im Pressekodex und in ähnlichen Selbstverpflichtungserklärungen anderer nationaler und internationaler Gremien und Organisationen festgelegt werden, hinsichtlich der Grenzziehung zu Inszenierung oder Manipulation teilweise gegenseitig. Es ist schwer, einzuschätzen, ob eine größere Klarheit, Einheitlichkeit und Konsequenz der Regelungen und ihrer Anwendung realistisch erreichbar – oder überhaupt ein angemessenes Ziel wäre. Mir scheinen kulturelle Unterschiede einen großen Einfluss auf Authentizitätskriterien und -erwartungen zu haben, was sich in unterschiedlichen Pressekodizes wohl unvermeidlich niederschlägt; und jeder vor ein Beschwerde-gremium gebrachte Beurteilungsfall ist anders und so komplex, dass generelle Regeln ohnehin nicht nach einem einfachen, formelhaften Automatismus anwendbar sind.

Ähnliche, im Detail aber abweichende Fragen stellen sich, wo es nicht um nachträgliche Bildveränderungen, also formale, optisch-ästhetische Manipulationen geht, sondern um die Authentizität dessen, was vor der Kamera stattgefunden hat, als fotografiert wurde. Inszenierungsvorwürfe sind nicht dasselbe wie Manipulationsvorwürfe, die sich auf die gestalterische Nachbearbeitung von Bildern beziehen.

---

441 Leifert, „Professionelle Augenzeugenschaft“, 23.

442 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 132.

## 4.2.7 Inszenierungen in der Fotografie

Zahlreiche Gewaltbilder sind im Laufe der Zeit Objekt von Inszenierungsvorwürfen geworden. Die Kritik bezieht sich aber auf unterschiedliche Formen und Aspekte von Inszenierung.

Beispielsweise behauptet Sontag, Eddie Adams' ikonisches Foto der Erschießung eines gefangenen Vietcong durch einen südvietnamesischen General sei „gestellt“ gewesen, und zwar „von General Loan selbst“.<sup>443</sup> Damit meint sie nicht, dass Loan den Gefangenen nicht wirklich erschossen habe oder dass die Personen, die auf dem Bild zu sehen sind, Schauspieler gewesen wären, sondern, dass der abgebildete Gewaltakt sich nicht unabhängig von der Anwesenheit des Fotografen abgespielt habe. Loan „hätte [den gefangenen Vietcong] dort nicht kurzerhand exekutiert, wenn die Journalisten nicht anwesend gewesen wären und zugeschaut hätten.“<sup>444</sup> Es ist allerdings schwer zu sagen, ob das wirklich stimmt. Leifert, der sich auch mit diesem Bild beschäftigt, weist darauf hin, dass der General nicht einen ihm persönlich gleichgültigen Gefangenen, sondern den mutmaßlichen Mörder eines engen Freundes erschoss;<sup>445</sup> es scheint daher alles andere als gesichert, dass die Erschießung ausschließlich der anwesenden Fotografen wegen und zum Zweck der Erzeugung eines Bildes stattgefunden hat, da Loan starke persönliche Motive hatte. Dennoch behauptet auch Leifert: „Das eindruckliche Foto hatte General Loan selbst gestellt: Er führte den an den Händen gefesselten Gefangenen auf die Straße, wo viele Journalisten versammelt waren (...).“<sup>446</sup> Während Sontag mit der Bezeichnung der Aufnahme als „gestellt“ also meinte, dass sie eine Handlung zeige, die ausschließlich oder zumindest hauptsächlich zum Zweck der Erzeugung des Bildes durchgeführt worden sei, hebt Leifert mit seiner Verwendung des selben Begriffs darauf ab, dass Loan das Motiv arrangiert habe, indem er steuerte, wer wo und wie fotografiert werden konnte. Der General kann gewissermaßen als Miturheber der Aufnahme gelten, weil er die fotografierte Szene kreiert, gewissermaßen „Regie geführt“ hat.<sup>447</sup>

---

443 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 41.

444 Ebd., 71.

445 Leifert, *Bildethik*, 256, Fußnote 109. Als Quelle beruft er sich hier auf Taylor, *Body Horror*. Auch bei Schwingeler und Weber („Das wahre Gesicht des Krieges“, 42) findet sich ein Hinweis darauf, dass der Fotograf später berichtet habe, Loan habe ihm gegenüber diesen Grund für die Exekution genannt.

446 Leifert, *Bildethik*, 256, Fußnote 109.

447 Es wirkt möglicherweise geschmacklos und zynisch, die Tötung eines Menschen so zu beschreiben; was Loan tat, war natürlich nicht *primär* die Erzeugung eines Bildes, es war zuerst und vor allem ein Gewaltakt.

Es gibt weitere Bedeutungen und Kontexte, in denen Bilder von Gewalttaten oder Gewaltopfern als inszeniert bezeichnet worden sind. Nachdem Angehörige des sowjetischen NKWD 1941 im ukrainischen Lemberg ein Massaker an tausenden politischen Gefangenen begangen hatten, wurden die Leichen von der deutschen Wehrmacht, die nur eine Woche später Lemberg besetzte und die Toten dort vorgefunden hatte, zu Propagandazwecken so arrangiert, dass besonders eindruckliche Fotos davon gemacht werden konnten, mit deren Publikation die antisemitische Stimmung vor Ort weiter angeheizt wurde, indem öffentlichkeitswirksam jüdischen Unterstützer\*innen des Kommunismus die Schuld an dem Massaker zugeschrieben wurde. Folge war das Pogrom von Lemberg, auf dessen bildliche Zeugnisse wir schon zu sprechen gekommen sind. Es wurden also zum Zweck der Aufhetzung der Bevölkerung Leichname makaber für die Kameras in Szene gesetzt;<sup>448</sup> in einem solchen Fall kann man nicht nur deshalb von einer „Inszenierung“ sprechen, weil für die Kamera die räumliche Anordnung der fotografierten Objekte verändert wurde, sondern auch, weil es sich eben nicht um neutrale Gegenstände, sondern um menschliche Körper handelt und die Emotionen der Bildbetrachter\*innen durch ihre Präsentation daher auf besonders schockierende Weise manipuliert werden. Auch Pressefotograf\*innen unserer Gegenwart werden gerügt, wenn sich herausstellt, dass sie menschliche Überreste bewegt haben, um ein ausdrucksstärkeres, weil eindrucklicher komponiertes Foto schießen zu können.

Eine Inszenierung liegt prinzipiell immer dann vor, wenn eine Szene *für die Kamera* gestaltet wird, also ein „Pseudoereignis“ fotografiert wird.<sup>449</sup> Pseudoereignisse sind „inauthentisch im Sinne fehlender Spontaneität und Unabhängigkeit der Ereignisse von der Logik medialer Inszenierung“.<sup>450</sup> Angesichts der Problematik für Fotos arrangierter menschlicher Überreste erscheint es sinnvoll, diese Definition um den Zusatz zu erweitern, dass nicht nur die Vortäuschung oder Manipulation eines *Ereignisses*, sondern auch die Veränderung eines *Zustands* unter den Inszenierungsbegriff fallen kann.

---

den man mehr oder weniger gerechtfertigt finden kann, der aber auf jeden Fall den Tod eines Menschen verursacht hat. Dennoch hat Loan durch seine Tat *auch* ein Bild geschaffen, und das war erstens beabsichtigt und zweitens nicht irrelevant.

448 Dazu Paul, *BilderMACHT*, 163

449 Der Begriff des „Pseudoereignisses“ für inszenierte Ereignisse geht auf Boorstin zurück (Boorstin, *The Image*; dazu Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 18).

450 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 18.

Wann aber ist ein Ereignis als „Pseudoereignis“ einzuordnen? Schon dann, wenn z. B. jemand eine Geste ausführt, die er nicht so ausführen würde, wenn er nicht unter Beobachtung stünde – z. B. eine Grußgeste, einen feierlichen Handschlag etc.? Lässt sich überhaupt sinnvoll und trennscharf zwischen „Pseudoereignissen“ und echten Ereignissen unterscheiden – insbesondere im Kontext einer mediatisierten Gesellschaft, in der längst die Mehrheit aller relevanten öffentlichen Ereignisse unter Beobachtung stattfinden, da praktisch jeder Mensch über eine Handykamera verfügt, mit dem aufgezeichnet werden kann, was sich ereignet?

Ein Authentizitätsstandard, der so streng formuliert ist, dass jedwede Aufnahme, bei der die Fotograf\*in irgendeinen Einfluss auf die Positionierung von Personen und Objekte vor der Kamera genommen hat, kategorisch als „gestellt“ ausschließt, wäre unter pragmatischen Gesichtspunkten jedenfalls wenig sinnvoll. So gibt Sontag beispielsweise richtig zu bedenken:

„Wenn wir als authentisch nur solche Fotos gelten lassen, die zustande gekommen sind, weil der Fotograf mit schußbereiter Kamera im richtigen Augenblick zur Stelle war, dann würden die meisten fotografischen Darstellungen von Siegen ausscheiden.“<sup>451</sup>

Auch eine so hochgradig inszenierte Aufnahme wie Rosenthals Iwo-Jima-Foto oder Jewgenij Chaldeis Bild eines sowjetischen Soldaten auf dem Reichstag im Mai 1945 ist aber auf ihre Art authentisch: nämlich als Dokument von Siegesbewusstsein, Nationalstolz und Pathos der Epoche.

Um sich einer klareren Definition von „Inszenierung“ annähern zu können, sollte man sich außerdem damit auseinandersetzen, welche Instanz eigentlich für die Authentizität einer Aufnahme verantwortlich zeichnet: die Urheber\*in? Die fotografierten Personen? Die Verwender\*innen oder gar die Rezipient\*innen – oder mehrere der genannten Instanzen zusammen? Wie Schultz feststellt, können die Begriffe „Inszenierung und Authentizität (...) sich auf verschiedene Phasen im Kommunikationsprozess beziehen“<sup>452</sup> – also auf die Produktion, die Kontextualisierung und Präsentation oder die Rezeption des Bildes.

---

451 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 66.

452 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 18.

Die Aufrichtigkeit der Absichten der Fotograf\*in kann also nicht allein ausschlaggebend für Authentizität des Bildes im Sinne von Nicht-Inszeniertheit sein. Wie am Beispiel des Einflusses General Loans auf Adams' Fotografie deutlich wurde, wird das fotografierte Ereignis manchmal nicht von der Fotograf\*in, sondern von den abgebildeten Personen (mit-)inszeniert oder arrangiert.<sup>453</sup> In gewisser Weise müssen in derart gelagerten Fällen wohl alle an der gestellten Szene beteiligten Personen, die Handlungs- und Entscheidungsfreiheit hatten, als Miturheber\*innen und Mitgestalter\*innen des inszenierten Fotos gelten.

Ein Problem gegenwärtiger Authentizitätsdiskurse (insbesondere in Bezug auf die „Echtheit“ von Kunstwerken) ist, dass aus älteren Traditionen die Idee erhalten geblieben ist, dass Authentizität unter anderem auf der Zuschreibbarkeit an eine einzelne, identifizierbare Urheber\*in beruht, und dass diese althergebrachte Sichtweise heute unter anderem mit der arbeitsteiligen Praxis der technisierten, massenmedialen Bildkommunikation in Konflikt gerät:

„Ein Gemälde ist insofern authentisch, als es auf einen ‚Autor‘, auf einen Künstler oder eine Künstlerin zurückgeführt werden kann. (...) Der Reproduktionsprozess bringt weitere Personen ins Spiel und unterbricht den authentischen Zusammenhang zwischen Bild und Bildgestalter.“<sup>454</sup>

Jedes Bild, das in irgendeiner Form „inszeniert“ ist – und sei es nur, weil darauf jemand für die Fotograf\*in posiert oder einfach nur absichtlich in die Kamera lächelt –, ist strenggenommen auf die Aktivität mehrerer kollaborierender Urheber\*innen zurückzuführen und kann unter Aufrechterhaltung des beschriebenen traditionellen Maßstabs nicht mehr als authentisches Autorenwerk gelten. Da diese Einschränkung den größeren Anteil der für eine kommerzielle Verwendung in der Presse hergestellten Aufnahmen betrifft, würde dies bedeuten, dass der gesamte Bereich des Bildjournalismus als inhärent inauthentisch zu klassifizieren wäre.<sup>455</sup>

---

453 Dazu auch Schultz (ebd.,13).

454 Knieper und Müller, „Vorwort“, 8.

455 Siehe ebd., 8: „Folgt man dieser engen Begriffsdefinition, dann sind Authentizität und Inszenierung natürliche Gegensätze. Denn inszenierte Bilder sind kollektiv erzeugte Produkte, die auf keine singuläre Autorenschaft zurückgeführt werden können. Kann unter diesen Voraussetzungen medienvermittelte Kommunikation überhaupt authentisch sein? Verliert der Kommunikationsprozess durch die Ausschaltung der interpersonellen Ebene nicht automatisch seine Authentizität?“

Nichtsdestoweniger gilt für Inszenierungen genauso wie für die bereits ausführlich diskutierten technischen Nachbearbeitungen von Bildern, dass es so etwas wie verbindliche Authentizitätsmaßstäbe geben muss, an denen Fotografien gemessen werden können, wenn normative Diskurse über Bildkommunikation in den Medien und eine effektive Selbstkontrolle der Presse überhaupt möglich sein sollen. Die Inszenierung von Ereignissen für die Kamera kann nämlich gerade im Zusammenhang der Darstellung von Gewalt ethische Probleme aufwerfen.

Problematisch sind Aufnahmen wie beispielsweise jenes Foto eines Steine werfenden palästinensischen Jungen, über das Michael Haller<sup>456</sup> berichtet, dass der abgebildete Junge von Journalist\*innen, die auf dem Bild selbst nicht sichtbar sind, zum Werfen der Steine angestiftet wurde – was die Betrachter\*innen nicht wissen können, weshalb sie die Handlungen des Jungen mit großer Wahrscheinlichkeit falsch beurteilen werden, was aufgrund seiner ethnischen Zugehörigkeit wiederum Vorurteile befeuern kann. Auch angesichts solcher und ähnlich gelagerter Fälle stellt sich jedoch die Frage: Wann ist ein Ereignis inszeniert? Müsste dieses Bild auch dann als Inszeniertes gelten, wenn der Junge Teil einer gewaltbereiten Menge gewesen ist und prinzipiell ohnehin Steine werfen wollte – nur eben in diesem konkreten Moment nicht, bevor die Journalist\*innen ihn dazu motivierten? Die Rezipient\*innen müssten über gewaltiges Kontextwissen verfügen, um in solchen Fällen über den exakten Wahrheitsgehalt eines Bildes entscheiden zu können. Haller bemerkt, dass solche Bilder zwar authentisch im Sinne einer intersubjektiven Verifizierbarkeit ihrer Entstehungsbedingungen und eines Ausschlusses *nachträglicher* Manipulationen seien, die dargestellte Szenerie jedoch insgesamt manipuliert erscheine.<sup>457</sup> Dem wäre entgegenzuhalten, dass dem nur so ist, wenn man über die Anstiftung Bescheid weiß oder sie begründet vermutet. Das Perfidie ist, dass solche Inszenierungen – wenn sie gut gemacht sind – eben gar nicht manipuliert *erscheinen*.

Nicht immer sind Inszenierungen aber als so problematisch zu beurteilen wie im genannten Fall. Hinsichtlich nachträglicher technischer Bildbearbeitung äußert sich Haller, wie wir gesehen haben, unter bestimmten Umständen nachsichtig. Entsprechend referiert er auch Argumente, die dafür

---

456 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 43.

457 Ebd., 44.

ins Feld geführt werden können, szenische Inszenierungen unter bestimmten Bedingungen zu akzeptieren:<sup>458</sup>

Erstens unterscheiden sich Ereignisse, die für die Kamera inszeniert wurden, oft nicht signifikant von ähnlichen Ereignissen, die in der Realität stattgefunden haben oder sich mit hoher Wahrscheinlichkeit genau so hätten ereignen können. Hier kann man sich beispielsweise vorstellen, dass eine Fotograf\*in den Moment verpasst hat, in dem eine Demonstrant\*in durch einen fliegenden Gegenstand am Kopf verletzt wurde, und die Fotograf\*in diese Person Sekunden später bittet, die Geste noch einmal zu wiederholen, mit der sie sich in diesem Moment an die Stirn gefasst hat, um so ein eindringliches Foto dessen machen zu können, was sich nur Momente vorher ja tatsächlich ereignet hatte. Wäre die so entstandene Aufnahme wirklich auf eine problematische Weise inauthentisch, wenn mit ihr doch gar keine unwahre Aussage über das eigentliche Ereignis (die Verletzung durch den Steinwurf) gemacht wird?

Zweitens können durch ein subtiles Eingreifen der Fotograf\*in manchmal einfach bessere äußere Bedingungen für alle an der Produktion des Bildes Beteiligten erreicht werden, wodurch es zu einem besseren Ergebnis, also einem eindrucksvolleren Bild kommt. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn die Fotograf\*in eine der fotografierten Personen bittet, sich anderswo hinzustellen, weil dort das Licht besser ist. Wer jede Art von Eingriff der fotografierenden Person in die Verhältnisse vor der Kamera kategorisch ablehnt, müsste in einem solchen Fall schon Inszenierungsvorwürfe erheben.

Drittens handelt es sich auch bei vielen tatsächlich gestellten, inszenierten Ereignissen um Ereignisse, für deren Eintreten die anwesenden Fotojournalist\*innen nicht hauptsächlich oder nicht alleine verantwortlich sind, weil auch die Intentionen vieler anderer Personen eine Rolle dabei spielen, und generell kann auch in solchen Fällen ein echtes Interesse daran bestehen, dass diese Ereignisse dokumentiert werden. Ein typisches Beispiel für eine solche Situation wäre eine Pressekonferenz wichtiger Politiker\*innen; deren Auftritt ist auf jeden Fall inszeniert – und zwar von allen Anwesenden zusammen –, es handelt sich schließlich nicht um ein spontanes, zufälliges Zusammentreffen der Journalist\*innen mit den Politiker\*innen. Dennoch wäre es unvernünftig, deshalb eine fotografische Dokumentation des Ereignisses abzulehnen. Auch

---

458 Ebd., 44–45.

ein inszeniertes Ereignis ist ein real stattfindendes Ereignis und hat als solches Relevanz.

Viertens kann man dem Prinzip der Inszenierung ohnehin nicht völlig entkommen. Dieses Argument leuchtet insbesondere ein, wenn man der Definition von „Inszenierung“ folgt, die wir bei Schultz finden: Inszenierungen sind demnach

„(...) diejenigen Akte und deren wahrnehmbaren Manifestationen (...), die für ein Publikum oder vor einem Publikum vollzogen werden, dessen Existenz dem Akteur prinzipiell bewusst ist und das er entsprechend einzurechnen hat (und sei es durch den Vorsatz, sich nicht davon beeindrucken zu lassen).“<sup>459</sup>

Schon dort, wo jemand absichtlich in die Kamera schaut, lächelt oder posiert, ist demnach letztlich etwas für das Bild inszeniert worden. Ein völlig authentisches Bild würde also voraussetzen, dass eine Fotograf\*in quasi zufällig und absichtslos Menschen ablichtet, die gar nicht bemerken oder die es nicht interessiert, dass sie fotografiert werden. In Übereinstimmung mit Haller schließt Schultz: Nicht jede Inszenierung ist eine Manipulation.<sup>460</sup> Inszenierungen bilden „häufig, aber ‚nicht per se einen Gegenpol zur Authentizität“.<sup>461</sup>

Allerdings findet Haller, dass Medienschaffende dafür verantwortlich sind, die Einzelheiten der Situation, in der ein Bild entstanden sind, weitestmöglich in Erfahrung zu bringen und nur zu publizieren, was sie auch derart geprüft haben. Das Fazit Hallers fällt also differenziert und reflektiert aus: Aufgabe von Journalist\*innen sei es, „‚zutreffend‘ zu informieren“, was auch bedeute,

„(...) mit den Mitteln der begrifflichen Sprache [zu] erklären, unter welchen (inszenatorischen) Bedingungen diese Situation entstanden ist und welche Perspektive der Fotograf eingenommen (auch: was er ausgeblendet) hat.“<sup>462</sup>

---

459 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 12.

460 Ebd., 11.

461 Ebd., 12.

462 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 52.

Wenn es auf solche Weise richtig kontextualisiert wird, kann auch ein inszeniertes Bild etwas Wahres, Wichtiges zu kommunizieren helfen. Pseudoereignisse sind zwar inauthentisch, „[d]och sind sie deshalb nicht unbedingt substanzlos“,<sup>463</sup> wenn sie z. B. die Aufmerksamkeit der Betrachter\*innen auf ein wichtiges Thema lenken oder Anlass für eine notwendige Diskussion über eine gesellschaftlich relevante Frage geben. Zudem kann die Motivation der an einer Inszenierung Beteiligten durchaus authentisch sein, in dem Sinne, dass sie mithilfe eines inszenierten Bildes eine wahre Aussage über die Realität kommunizieren möchten.

Obschon ein Großteil der Darstellungen von Handlungszusammenhängen bei genauer Betrachtung als Inszenierung gelten kann, ist nicht alles in gleich großem Maße inszeniert und Fotografien müssen diesbezüglich differenziert betrachtet werden, denn nur manche Fälle sind wirklich Fälle von „unwahrfähige[r] Kommunikation in dem Sinne, dass Akteure bewusst versuchen, Auskünfte oder Bilder, die sich auf Sachverhalte in der Welt beziehen sollen, zu erfinden, zu verdrehen, zu vertuschen, zu verfälschen oder systematisch in ein besonderes Licht zu setzen“.<sup>464</sup> Es kann z. B. auch passieren, dass sich „die Formen der Inszenierung während eines Ereignisses unter dem Einfluss von Kameras und Medienvertretern verändern, ohne dass das gesamte Ereignis von ihnen abhängt.“<sup>465</sup> Die Frage ist, ob die Art der Inszenierung das Ereignis „in sachlich kontraproduktiver Weise“ verändert und die „wesentlichen, wenn man so will ‚authentischen Funktionen‘ des kommunikativen ‚Settings‘“ kompromittiert werden.<sup>466</sup> In manchen Fällen können die Kameras der Reporter\*innen „helfen, den ‚Sinn‘ des Ereignisses zu verwirklichen“;<sup>467</sup> hier nennt Schultz das Beispiel jubelnder Besucher der Love Parade, die demonstrativ vor den Kameras posieren und tanzen: Das ganze Event Love Parade war (unter anderem) eine kollektive Selbstinszenierung, zu deren Sinn und Zweck auch ihre mediale Dokumentation gehörte. Das Selbstdarstellungsinteresse der Fotografierten und deren Bedürfnis nach einer Selbstpräsentation, die für sie subjektiv authentisch wirkt, spielt auch in anderen Settings eine Rolle, z. B. wenn Protestierende ihren Widerstand gegen Polizeigewalt für die Kameras anwesender

---

463 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 18.

464 Ebd., 15.

465 Ebd., 18.

466 Ebd., 19.

467 Ebd.

Journalist\*innen inszenatorisch in Szene setzen. Angesichts solcher Beispiele scheint es sinnvoll, verschiedene Manipulierungs- wie Inszenierungsgrade zu unterscheiden: ein Bild kann mehr oder weniger gravierend verändert, auf mehr oder weniger täuschende Weise inszeniert worden sein. Manche Fälle von Inszenierung sind harmlos, manche problematisch; manchmal beeinflusst die Anwesenheit der Fotograf\*innen den Ereignisverlauf auf verträgliche, manchmal auf inakzeptable Weise.<sup>468</sup>

Bemerkenswert ist auch, dass Kunstfotografie und Pressefotografie hinsichtlich der ethischen Dimension von Inszenierungen grundsätzlich unterschiedlich beurteilt werden. Im Bereich der Künste gelten andere Standards bezüglich des Spannungsverhältnisses zwischen Inszenierung und Authentizität als in Diskursen über (vermeintlich) dokumentarische Fotografie, weil zum einen Rezeptionsprozesse im Kunstkontext anders ablaufen und zum anderen die Funktion und Bedeutung der Kunst innerhalb der Gesellschaft eine andere ist als die der Berichterstattung in den Nachrichtenmedien. Künstlerische Inszenierungen, deren Status als solche offenkundig ist – wie es bei Theateraufführungen der Fall ist –, können durchaus als authentisch aufgefasst werden: Authentizität meint dann, dass mit dem Werk etwas Echtes zum Ausdruck gebracht wird, und nicht, dass das Sichtbare auf natürliche, spontane Weise zustande gekommen ist.<sup>469</sup> Kunstwerke jeder Gattung und jeden Mediums können auch dann, wenn sie „minutiös auf bestimmte Effekte hin entworfen wurden“, also durch und durch Inszenierungen sind,

„(...) als authentisch bezeichnet werden, insofern damit das Urteil verbunden ist, dass sie etwas treffend, glaubwürdig und unnachahmlich zum Ausdruck bringen, ohne dass sachfremde, störende Motive und Kalküle (...) unterstellbar im Vordergrund stehen“.<sup>470</sup>

Dass der Authentizitätsbegriff hier auf ganz andere Aspekte bezogen ist als im Zusammenhang von Diskursen über Pressefotografie, liegt auf der Hand und

---

468 Wie Schultz richtig bemerkt, treten bedeutende Probleme z. B. bei Gerichtsverfahren auf, deren Verlauf tatsächlich durch eine (medial öffentliche) Beobachtung verändert werden kann; in solchen Fällen hat also die (unter anderem fotografische) Dokumentation des Geschehens möglicherweise reale Auswirkungen auf das weitere Schicksal aller am Prozess Beteiligten.

469 Dazu ebenfalls Schultz: ebd., 12–13.

470 Ebd., 12.

hängt mit der Funktion der Presse innerhalb der Gesellschaft zusammen, aus der die Erwartung resultiert, dass Bildjournalist\*innen nicht nur etwas zum Ausdruck bringen, sondern reale Verhältnisse so tatsachengetreu wie möglich dokumentieren sollen. Allerdings kann die Grenze zwischen Journalismus und Kunst auch verschwimmen, z. B. im Rahmen von stark subjektiv eingefärbten Reportagen oder Fotoessays und anderen sogenannten Hybridformaten, die faktuale und fiktionale Narrative vermischen können; dann wird es umso schwieriger, zu identifizieren, welche Authentizitätskriterien im gegebenen Fall anzulegen sind.<sup>471</sup>

Eine interessante, ganz eigene Kategorie von inszenierten Bildern, die breite Verwendung in der Presse finden und gemeinhin trotzdem als eher unproblematisch gelten, solange sie entsprechend kenntlich gemacht werden, sind symbolische Fotos bzw. Behelfsillustrationen, also Bilder, die gar nicht dazu da sind, ein konkretes Einzelereignis darzustellen, sondern illustrierend auf etwas Allgemeineres zu verweisen. Typisches Beispiel wäre ein Stock-Foto eines lachenden, Eis essenden Kindes über einem Zeitungsartikel, in dem es darum geht, dass am vergangenen Wochenende erstmals die Temperaturen über 20 Grad gestiegen seien und es viele Familien in Parks und auf Spielplätze gezogen habe. Mit diesem Bild wird in diesem Zusammenhang nicht behauptet, dass dieses konkrete, auf dem Foto abgebildete Kind am vergangenen Wochenende in einem Park oder auf einem Spielplatz anzutreffen gewesen sei; das Foto veranschaulicht nur exemplarisch, wie fröhliche Eis essende Kinder in Parks und auf Spielplätzen aussehen. Der Status eines Bildes als Symbolbild ist pragmatisch durch die Verwendung des Bildes festgelegt; prinzipiell kann jedes Bild als Symbolbild fungieren. So wäre es durchaus möglich, Capas *Falling Soldier* als Symbolbild für die Verluste der antifaschistischen Widerstandstruppen im spanischen Bürgerkrieg der 1930er Jahre zu verwenden und zu rezipieren; zu diesem Zweck könnte das Foto auch dann sinnvoll benutzt werden, wenn es tatsächlich gestellt worden sein sollte und in Wirklichkeit einen unverletzten Schauspieler zeigen würde, der sich im Moment der Aufnahme fallen ließ.<sup>472</sup> Ähnliches lässt sich über Úts *Terror of War* sagen, das

---

471 So kommt beispielsweise auch Margreth Lünenborg zu dem Schluss, dass „[ei]ne normative Trennung des Authentischen vom Inszenierten (...) in Folge neuer, hybrider Darstellungsformen nicht mehr kategorial vorgenommen werden [kann]“ (Lünenborg, „Politik, Sport und Krieg nach den Regeln der Medien“, 367).

472 Zur Widerlegung der Fälschungsvorwürfe an Capa verweist Forster auf Brugioni, *Photo Fakery*, und Whelan, „Robert Capa in Spain“; zur Geschichte und zum Hintergrund des Bildes siehe außerdem Knightley,

Blum, Sachs-Hombach und Schirra zurecht „ein Inbild des Leidens“<sup>473</sup> nennen: Es funktioniert als Symbol für das Leid der vom Vietnamkrieg betroffenen Zivilbevölkerung, und zwar völlig unabhängig davon, ob es an diesem konkreten Tag nun amerikanische oder vietnamesische Flugzeuge waren, die das Dorf bombardierten, ob dies absichtlich oder versehentlich geschah, ob die Kinder auf dem Foto vor bewaffneten Soldaten davonliefen oder von Fotografen und Kameraleuten verfolgt wurden, etc.

Es scheint mir nicht unplausibel, die Funktionsweise aller zu sogenannten „Ikonen“ gewordenen Bilder als eine symbolbildähnliche Funktion zu begreifen. Man kann beobachten, dass Aufnahmen, die als populäre „Ikonen“ ins kollektive Gedächtnis Eingang finden, dabei eine Art Wechsel des Authentizitätsmodus durchmachen: Vom Dokument, das partikuläre Sachverhalte belegen bzw. ein singuläres Ereignis festhalten soll, werden sie zu Symbolen größerer Bedeutungszusammenhänge.

Um Missverständnisse und daraus resultierende „Probleme und Enttäuschungen“ bei der Kommunikation mittels Symbolbildern zu verhindern, muss, so Schultz, der „Status des Bildes“ als ebensolches Symbolbild stets deutlich gemacht werden.<sup>474</sup> Auch der deutsche Pressekodex verlangt eine explizite Kennzeichnung von sogenannten „Symbolfotos“, „Ersatz- oder Behelfsillustrationen“<sup>475</sup> als solche (Ziffer 2.2). Unter dieser Voraussetzung können gestellte Bilder und „Behelfsillustrationen“ für die aufrichtige, wahrheitsgemäße Kommunikation durchaus nützlich sein; beispielsweise können Archivbilder von früheren Ereignissen manchmal sinnvoll auch zur Veranschaulichung aktuel-

---

*The First Casualty*, 209-2013, wo diverse Berichte von Zeitzeugen rund um die Entstehung des Bildes referiert werden; Knightley stellte die Authentizität des Bildes in Frage, in seinen Ausführungen wird aber deutlich, dass die Vorwürfe teils auf Erzählungen anderer Fotografen beruhen, die z. B. Äußerungen Capas so deuteten, als habe er eine Fälschung eingeräumt – letztlich basieren sie also auf schwer zu überprüfenden Gerüchten und Hörensagen. Alex Kershaw fasst in *Robert Capa. Der Fotograf des Krieges* (57–68) die Auseinandersetzungen um das Bild zusammen und legt außerdem dar, wie angebliche Recherchearbeiten eines Amateurchistorikers mit dem Namen Mario Broton in Militärarchiven schließlich zu einer Identifikation der fotografierten Person als Federico Borrell García führten, und zeigt, dass auch diese Zuschreibung als äußerst ungesichert gelten muss, weil die Quellen, auf die Broton sich stützte, nicht bekannt sind. Hier kann die Frage, ob und in welchem Sinne Capas Bild eine Fälschung ist, nicht beantwortet werden; möglicherweise ist sie überhaupt nicht abschließend zu beantworten. Später wird noch deutlicher werden, weshalb das der Bedeutung des Bildes meiner Meinung nach aber keinen Abbruch tut (siehe dazu 4.2.8. und 4.2.12.).

473 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 134.

474 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 17.

475 Unter einer „Behelfsillustration“ versteht Schultz ein Bild, das nicht das eigentlich Gemeinte, aber etwas hinreichend Ähnliches zeigt, z. B. den selben Ort zu einem anderen Zeitpunkt; siehe ebd., 15.

ler Zusammenhänge hergenommen werden. Im Wesentlichen kommt es meines Erachtens dabei darauf an, dass den Rezipient\*innen die Kommunikationsabsichten der Bildverwender\*innen klar werden müssen. Die Frage ist hierbei nicht, worauf das Bild Bezug nimmt, sondern worauf im gegebenen Zusammenhang *mit dem gegebenen Bild* Bezug genommen wird. Zudem können Bildelemente, Bildeigenschaften oder Präsentationsweisen, die ich „Fiktionalitätsmarker“ nennen möchte, dabei behilflich sein, den Bildstatus, die Ebene des Realitätsbezugs und die Kommunikationsabsicht zu klären. Ein Beispiel für einen solchen „Fiktionalitätsmarker“ stellt die Platzierung von Bildern charakteristischer Sehenswürdigkeiten aus fremden Städten als Hintergrundbild hinter Fernsehkorrespondent\*innen dar, die Schultz anführt, um zu demonstrieren, wie offensichtliche Symbolbilder funktionieren.<sup>476</sup> Jeder Fernsehzuschauer\*in, die einigermaßen aufmerksam und reflektiert Nachrichtensendungen sieht, wird schon aufgefallen sein, dass diese Bilder die Stadt und das Land identifizieren sollen, in der bzw. in dem die aktuelle auftretende Korrespondent\*in sich gerade befindet, dass diese Bilder aber eben statische Hintergrundbilder sind, die hinter die sprechende Person montiert wurden, und nicht den konkreten Ort zeigen, an dem diese Person sich tatsächlich im Moment der Aufnahme aufhält. Ein solches Hintergrundbild zu verwenden läuft deshalb nicht auf eine Täuschung hinaus, weil seine Funktion durch nichtexplizierte Konventionen festgelegt ist. Das Hintergrundbild ist also durchaus authentisch, bringt aber eine *andere Wahrheit* zum Ausdruck als man bei naiver, oberflächlicher Betrachtung vielleicht meinen könnte.

Symbolbilder und andere (inszenierte oder nichtinszenierte) Bilder operieren also auf *verschiedenen Ebenen von Authentizität*, indem sie *verschiedene Arten wahrer „Aussagen“* machen bzw. sich auf *verschiedene Arten oder Ebenen von Realität* beziehen. Zwischen diesen unterschiedlichen Ebenen sollte unbedingt differenziert werden.

---

476 Ebd., 17.

## 4.2.8 Ebenen des Realitätsbezugs von Fotografien und Formen von Wahrhaftigkeit

Ein großer Teil der auf Authentizitäts- und Wahrhaftigkeitsfragen bezogenen Kritik an Gewaltbildern hängt damit zusammen, dass manche Bilder ihre Betrachter\*innen zu Fehlschlüssen über die Wirklichkeit, die sie abbilden, verleiten. Häufig ist dies allerdings mehr auf „Fehldeutungen“ der dokumentierten konkreten Realität durch unreflektierte oder schlecht informierte Rezipient\*innen als auf tatsächlich fehlleitende Details in den Aufnahmen zurückzuführen. Der Ausdruck der „Fehldeutung“ wurde hier bewusst in Anführungszeichen gesetzt, da er suggeriert, dass es eine objektiv richtige Weise gibt, ein Bild zu deuten, und jede davon abweichende Interpretation ungerechtfertigt ist. Diese simplifizierende Sichtweise vertrete ich nicht. Ein Bild kann natürlich auf verschiedene Weisen plausibel und begründet interpretiert werden. Die Beziehung einer Fotografie zu den Gegenständen, Personen und Ereignissen, die sie abbildet, kann jedoch missverstanden werden. Wird Fotografie naiv und unkritisch als perfekte Bildkopie der Realität aufgefasst, kann eine an sich berechtigte Deutung eines *Bildes* zu einer unbegründeten Mutmaßung über die *reale außerbildliche Welt* werden.

Am Beispiel einer häufig missinterpretierten Aufnahme David „Chim“ Seymours aus dem Kontext des Spanischen Bürgerkriegs zeigt Sontag, dass die (kollektive, soziale) Erinnerung ein Bild und das, was es zeigt, „nach ihren eigenen Bedürfnissen veränder[n] und ihm einen Symbolwert verl[ei]hen“ kann, „der sich nicht etwa aus dem ergibt, was das Bild seiner Unterschrift zufolge darstellt (...), sondern aus dem, was sich wenig später (...) erst noch ereignen sollte (...)“:<sup>477</sup> Seymour fotografierte einen Mann, der bei einer politischen Versammlung unter freiem Himmel noch vor Ausbruch des Krieges den Blick zum Himmel hob; viele Betrachter kennen das Bild aber als Aufnahme eines ängstlich nach angreifenden Kampfflugzeugen Ausschau haltenden Spaniers zu Bürgerkriegszeiten. Doch man könnte – so provokant dies scheinen mag – hier auch fragen, ob das Foto nicht auch unter den Voraussetzungen einer solchen eigentlichen Fehlinterpretation eine wertvolle, wenn auch eher „poetische“ Funktion erfüllt: Es stellt Sinnbezüge zwischen Ereignissen her, wirkt – wenn man um die tatsächlichen Umstände seiner Entstehung

---

<sup>477</sup> Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 38.

und häufigen Fehldeutung weiß – wie eine Vorausdeutung auf kommende Geschehnisse.

Bei Paul werden zahlreiche Beispiele für Falschkontextualisierungen und Fehldeutungen ikonischer Kriegs- und Gewaltbilder beleuchtet – unter anderem in einem Kapitel, das den vielsagend provokanten Titel „Gewalt an Bildern“ trägt.<sup>478</sup> Häufig, so Paul, wurden Bilder durch ihre Überführung in immer neue Kommunikationszusammenhänge „zu kontextlosen und austauschbaren Hüllen, mit denen unterschiedlichste Themen illustriert und Interessen verfolgt werden: zu multiplen Erinnerungsorten.“<sup>479</sup> So habe beispielsweise eines der bekannteren Bilder vom Pogrom in Lemberg, das ein halb entkleidet im Rinnstein sitzendes Mädchen zeigt, ereilt, was er „das Schicksal aller Medienikonen des 20. Jahrhunderts“ nennt: Es sei entkontextualisiert worden und dadurch „multifunktionell interpretierbar und verwendbar.“<sup>480</sup>

Zu Recht kritisiert Paul fehlerhafte Bildunterschriften, die das Bild in verschiedensten Publikationen in einen falschen Zusammenhang stellen. Beispielsweise ist das Mädchen im Rinnstein wiederholt als Vergewaltigungsopfer bezeichnet worden, obwohl es keinerlei Informationen darüber gibt, welchen Misshandlungen es über die dargestellte Szene der Entblößung und Demütigung hinaus ausgesetzt war. Ich möchte jedoch anmerken, dass man es geschmacklos oder unnötig spitzfindig finden kann, in diesem Kontext über diesen Punkt zu streiten, da sie offensichtlich mindestens zwangsweise entkleidet, eingeschüchtert und gedemütigt wurde und ihr somit völlig eindeutig sexualisierte Gewalt angetan wurde.

Außerdem wurde das Bild oft in den losen Zusammenhang mit Gewalt gegen Frauen in anderen Kriegen und Konflikten gestellt, was Paul aus seiner Perspektive als Historiker als problematische Dekontextualisierung zu empfinden scheint;<sup>481</sup> tatsächlich gibt es natürlich gute Gründe, zu befürchten, dass eine solche Dekontextualisierung das durch das Bild dokumentierte Leid vielleicht relativiert; man könnte Paul hier aber auch mit einigem Recht entgegenhalten, dass ein solches Vorgehen durchaus Parallelen oder Kontinuitäten aufzeigt, die deutlich machen, dass bestimmte Formen von Gewalt, insbesondere misogyne und sexualisierte Gewalt, ebenso wie die patriarchalen Strukturen, in denen

---

478 Paul, *BilderMACHT*, 182.

479 Ebd., 156.

480 Ebd., 188.

481 Ebd., 186–187.

diese verwurzelt ist, sich über historische und kulturelle Grenzen hinweg in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen manifestiert.

Generell sind bei vielen Fotos, deren Rezeptionsgeschichte Paul als problematisch darstellt, Ent- und Rekontextualisierungen die Ursache von „Fehldeutungen“ der Bilder – so auch im Fall der Aufnahme *Terror of War* von Út, mit deren aus der Perspektive des Historikers teils falschen Zuordnungen und Deutungen in verschiedenen Verwendungs- und Rezeptionszusammenhängen sich Paul besonders eingehend befasst. So halte sich die falsche Information, dass der Angriff auf das Dorf Trang Bang, in dessen Folge die Aufnahme gemacht wurde, von amerikanischen Truppen durchgeführt worden sei, obwohl es sich in Wirklichkeit um eine Aktion südvietnamesischer Streitkräfte handelte.<sup>482</sup> Zudem werde häufig behauptet, das Bild habe dazu beigetragen, die öffentliche Meinung zum Vietnamkrieg zu verändern;<sup>483</sup> jedoch sei es in einer späten Phase des Krieges entstanden, in der die Amerikaner bereits auf dem Rückzug und in der entsprechenden Region keine amerikanischen Bodentruppen mehr zugegen waren.

Dieses Beispiel wie auch das bereits angesprochene Beispiel der Aufnahme Seymours, die einen zum Himmel heraufschauenden republikanischen Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg zeigt, über deren Entstehungszeitpunkt aber ein verbreitetes Missverständnis besteht, sowie die von Paul wie beschrieben ausführlich thematisierte Aufnahme eines halb entkleideten Mädchens während der Menschenjagd in Lemberg zeigen, dass die Bilder nicht *selbst* etwas Falsches über die Realität aussagen, sondern dass sie *Anlass für Fehldeutungen* gewesen sind.

Bilder müssen nichts Unechtes zeigen und auch nicht etwas Echtes verfälschend zeigen, um falsche Behauptungen über die Realität transportieren zu können. Deshalb sind sie aber nicht inauthentisch. Sie zeigen immer etwas Wahres und können immer Erkenntnisse von Wahrem ermöglichen – nur dass es sich dabei vielleicht um andere Wahrheiten handelt, als man zunächst denken würde.

Dass man unter Authentizität oder Wahrhaftigkeit von Bildern ganz unterschiedliche Arten von Realitätsbezug – oder, anders gesagt: die Bezugnahme

---

482 Ebd., 453.

483 Ebd., 453–454.

auf ganz unterschiedliche Arten von Realität – verstehen kann, zeigt ein Blick zurück in die Geschichte.

In vormoderner Zeit, so stellt es Paul dar, habe „nicht die Abbildung von Wirklichkeit als Kunst“ gegolten, „sondern die Ableitung der Komposition aus einer übergeordneten, zumeist religiösen Idee“.<sup>484</sup> Wirklichkeitstreue als Kriterium zur Bewertung einer Darstellung sei daher „nachrangig“ gewesen, das Bildgeschehen habe man als „hermetisch abgeschlossen“ aufgefasst.<sup>485</sup> Die „Differenz von Abbildung und Realität sowie von Tableau und Betrachter“ sei eher betont als hinterfragt worden.<sup>486</sup> Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass die entstehungszeitlichen Rezipient\*innen vorneuzeitlicher Kunst keinen Begriff oder keine Vorstellung von Authentizität gehabt hätten. Möglicherweise wäre es passender, zu sagen, dass „Authentizität“, Wahrhaftigkeit oder Wirklichkeitstreue einfach ganz anders aufgefasst wurden; dass nämlich die „Authentizität“ eines Bildes viel eher darin begründet gesehen wurde, dass es eine wahre Idee (eine religiöse Wahrheit oder eine allgemeine Aussage über das menschliche Leben) ausdrückte, als darin, dass es historische Einzeltatsachen abbildete.

Erst mit den immersiven Bildtechniken der Renaissance entwickelte sich laut Paul ein Bildverständnis, „das die Wirkmacht von Bildern mit der Evidenz des ‚Es ist so‘ in Verbindung brachte“.<sup>487</sup> Der damit verbundene neu gefasste Authentizitätsanspruch habe sich dann in der Schlachtenmalerei durchgesetzt: Seit der Neuzeit habe geographische Genauigkeit, die exakte Wiedergabe architektonischer Details oder die möglichst nachfühlbar wirklichkeitstreue Wiedergabe von Dynamik und Lärm des Schlachtgeschehens als Ausdruck von Authentizität gegolten.<sup>488</sup>

Pauls Beschreibung dieser Entwicklung sollte uns daran erinnern, dass Bilder nicht nur Informationen über konkrete Einzelsituationen vermitteln können, sondern manchmal ihre Bedeutung anderswo zu suchen ist. Gerade wenn es um nicht-manipulierte, nicht-künstlerische, im klassischen Sinne dokumentarische Fotografie geht, kann dies leicht vergessen werden. Butler bemängelt beispielsweise in ihrer Auseinandersetzung mit Sontags Gewaltbildtheorie,

---

484 Ebd., 203.

485 Ebd.

486 Ebd.

487 Ebd.

488 Ebd., 205.

diese gehe davon aus, dass Bilder nur „Wahrheiten von Einzelmomenten“<sup>489</sup> vermitteln könnten, während Butler sich vor allem dafür interessiert, wie Bilder diese Momente deuten, statt sie „nur“ sichtbar zu machen – und zwar unter anderem, indem sie rahmen, und damit Nichtgezeigtes ausschließen. Der Fotografie kommt somit eine doppelte Funktion zu: Sie bildet einen Ausschnitt aus einem Einzelmoment ab und rückt ihn zugleich in einen interpretativen Kontext,<sup>490</sup> da das Bild „unsere Realitätswahrnehmung strukturiert“<sup>491</sup> – also nicht nur die Wahrnehmung der konkreten Fakten des Einzelmoments, sondern des Ereignisses über den dargestellten Ausschnitt hinaus. Das Aussehen des Bildes, seine formale Gestaltung, trägt dabei zu dieser Interpretationsleistung bei: insbesondere für die Kriegsfotografie gehe „es (...) nicht nur um das, was gezeigt wird, sondern auch darum, wie etwas gezeigt wird. Das ‚Wie‘ bestimmt nicht nur über die Bildgestaltung, sondern auch über die Gestaltung unserer Wahrnehmung und unseres Denkens“.<sup>492</sup> Darüber hinaus spielen natürlich nicht nur Eigenschaften des Bildes, sondern auch Verwendungszusammenhänge eine Rolle, wie Butler zum Fall der Abu Ghraib-Bilder nachdrücklich hervorhebt: „Einerseits sind sie referenziell, andererseits ändern sie ihren Sinn je nach dem Kontext, in dem sie gezeigt und je nach dem Zweck, zu dem sie eingesetzt werden“.<sup>493</sup>

Bilder beeinflussen also durch die Art und Weise, wie sie ein *Einzelereignis* darstellen, und dadurch, in welchen Zusammenhängen diese Darstellung gezeigt wird, wie wir als ihre Rezipient\*innen über den *größeren Ereigniszusammenhang* denken, in dem das dargestellte einzelne Geschehen steht. Ganz besonders Pressefotos, so fasst es Haller, „deuten die Rezipienten (...) wie eine Momentaufnahme aus einem komplexen Zusammenhang von Geschehen und Bedeutung“, die Betrachter\*innen setzen also voraus, dass das Foto „pars pro toto einen Ausschnitt aus dem Gesamtereignis“ zeigt.<sup>494</sup> Dies ist meines Erachtens der eigentliche Grund für viele Täuschungen durch Bilder. Ein ein-

---

489 Butler, *Raster des Krieges*, 68.

490 U. a. schreibt Butler in folgender Formulierung Bildern Interpretations-, also Deutungsleistungen zu: „Wenn wir diesen Zweck [der Rahmung] als interpretativ auffassen, dann sieht es doch so aus, dass das Foto die Wirklichkeit, die es verzeichnet, deutet, und diese Doppelfunktion bleibt auch dann erhalten, wenn das Foto als Beweis für eine andere Interpretation herangezogen wird, die ihrerseits schriftlich oder mündlich vorgebracht wird“ (ebd., 71).

491 Ebd., 71.

492 Ebd., 71–72.

493 Ebd., 80.

494 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 45.

zernes Bild sagt an sich gar nichts über den Vietnamkrieg als Ganzen aus, sondern nur über einen Moment aus diesem Krieg; sobald es mir aber gezeigt wird, unterstelle ich, dass es mir gezeigt wird, um mir etwas zu zeigen, was typisch für diesen Krieg war. Diese kommunikative Funktion kann nützlich sein, wenn das Dargestellte tatsächlich repräsentativ für den größeren Zusammenhang ist, und problematisch, wenn es das nicht ist.

Dieses Problem resultiert unter anderem daraus, dass meist mit herausragenden Einzelbildern kommuniziert wird und weniger mit komplexen, umfangreichen, zusammenhängenden Bildserien, die ein differenzierteres und vollständigeres Gesamtbild von einem Ereigniszusammenhang liefern könnten. Dies beschreibt Paul als Resultat einer recht jungen historischen Entwicklung: Seit den 1950er Jahren habe im Zuge einer „Medialisierung von Gewalt“ im Bildjournalismus eine Tendenz zur „Fokussierung auf einzelne Situationsfotografien mit ikonischem Potenzial“ zugenommen, die mit der Berichterstattung aus dem Vietnamkrieg einen „vorläufigen Höhepunkt“ erreicht habe.<sup>495</sup> Mit Bildern wie Nick Úts Aufnahmen aus Trang Bang oder solchen „Täter/Opfer-Aufnahmen“ wie denen von Eddie Adams, Kyōichi Sawada und Ronald Haeberle sei „ein neuer Blick auf den Krieg ‚von unten‘“ suggeriert worden,<sup>496</sup> also aus der Perspektive der einzelnen Betroffenen. Zugleich werde an diese Bilder die Erwartung herangetragen, sie könnten – oder sollten – „den Vietnamkrieg insgesamt charakterisieren“.<sup>497</sup> Es seien diese in der Deutung verallgemeinerten Situationsfotografien, die dem Vietnamkrieg „seine spezifische ästhetische Kennung geben“<sup>498</sup> hätten. Den Typus des „typische[n] Opferbild des Krieges“,<sup>499</sup> der durch diese Entwicklung dominant wurde, sieht Paul besonders kritisch.

Wenn solche „Opferbilder“ zu Ikonen werden, fungieren sie als Symbole für größere Gesamtzusammenhänge und abstrakte Ideen. Paul zufolge steht beispielsweise das Foto des „Kapuzenmanns“ aus Abu Ghraib „für Unterdrückung und Folter, für die real stattgefundenene Perversion des Fortschritts“.<sup>500</sup> Das Bild sei zu einem Sinnbild oder Symbol geworden, das den konkreten Zu-

---

495 Paul, *BilderMACHT*, 435.

496 Ebd., 440.

497 Ebd.

498 Ebd.

499 Ebd., 442.

500 Ebd., 9.

sammenhang seiner Entstehung transzendiere und nunmehr für die fehlende moralische Grundlage für das Weltmachtsgebaren der USA stehe.<sup>501</sup> Diese Bedeutung scheint ihm unter anderem dadurch eingeschrieben, dass es eine frappierende motivische Ähnlichkeit zur Ikonographie des gekreuzigten Christus aufweist,<sup>502</sup> das abgebildete Folteropfer also in der Rolle des zu Unrecht leidenden, von unmenschlich grausamen Feinden gequälten Christus erscheint. Viele Kommentatoren, so Paul, deuten das Bild aus Abu Ghraib aufgrund der Gestik des Mannes unter der Kapuze „als modernes Emblem des Märtyrertums“.<sup>503</sup> Diese Tendenz sieht Paul kritisch, was nachvollziehbar ist, da sie nicht nur im Zusammenhang begründeter Kritik der amerikanischen Kriegsführung im Irak verwendet, sondern auch für einen undifferenzierten und politisch gefährlichen Antiamerikanismus instrumentalisiert werden kann. Seine Lesbarkeit als Symbolbild für das moralische Versagen der Vereinigten Staaten im Krieg hat den „Kapuzenmann“ für Verwendungen in einem extrem breiten politischen Spektrum nutzbar gemacht. Paul führt sogar ein Beispiel seiner Publikation in einer der rechtsextremen Szene zuzuordnen deutschen Zeitschrift an<sup>504</sup> – was hinsichtlich des z.T. antisemitisch begründeten Antiamerikanismus der Rechten nicht unbedingt verwunderlich ist. Hier wird klar erkennbar, warum die Symbolik solcher Bilder potenziell gefährlich ist: Weil sie für unlautere Zwecke missbraucht werden kann und das Bild als Kronzeuge für eine falsche Behauptung ins Feld geführt werden kann. Es zeigt eine echte Situation, ist somit authentisch – und kann trotzdem missbräuchlich verwendet werden, weil es eben nicht nur über das etwas „aussagt“, was es wahrhaftig darstellt.

Anders, aber insgesamt dennoch nicht unähnlich stellt sich die Problematik im Fall von Úts Fotografie der fliehenden Kim Phúc dar, deren Komposition aufgrund der Gestik der zentralen Figur große Parallelen zu der ikonischen Aufnahme aus Abu Ghraib aufweist, wie Paul beschreibt.<sup>505</sup> Sie habe, so Paul, im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte eine sehr ähnliche Bedeutung erhalten wie der „Kapuzenmann“: Auch sie stehe symbolisch für von den Ver-

---

501 Ebd., 612.

502 Obwohl diese Deutung den Absichten der Person hinter der Kamera natürlich diametral entgegensteht – hier ist wieder der Verselbstständigungseffekt des sich von den Intentionen seiner Urheber\*innen emanzipierenden Bildes zu beobachten, der in den Kapiteln 1 und 2 schon mehrfach thematisiert wurde.

503 Ebd., 612.

504 Ebd., 617.

505 Ebd., 612.

einigten Staaten begangenes Unrecht und die moralischen Verfehlungen der Supermacht. Darüber hinaus sei sie zu einem „transnationalen Schlüssel- bzw. Symbolbild des Krieges“<sup>506</sup> geworden, und zwar des Krieges *allgemein*, und nicht nur dieses spezifischen Krieges oder einer speziellen Einzelsituation aus diesem Krieg.

Die Symbolfunktion von *Terror of War* wird also auf mindestens drei verschiedenen Ebenen zunehmender Abstraktion und Universalität wirksam: Zum Ersten ist das Bild nicht nur Dokument eines *einzelnen Ereignisses* aus dem Vietnamkrieg, sondern ein „historisches Referenzbild“<sup>507</sup>, das zur Bezugnahme auf den *Gesamtzusammenhang des Vietnamkriegs* eingesetzt wird; in diesem Sinne bezeichnen Blum, Schirra und Sachs-Hombach es als „eines der Inbilder des Vietnam-Krieges“,<sup>508</sup> das „den historischen Moment dokumentiert und ihn zugleich transzendiert“.<sup>509</sup> Zum Zweiten wird es als Anklage des amerikanischen Imperialismus verstanden – ein Thema, das über den Zusammenhang des Vietnamkriegs weit hinausreicht (und das der Titel *Terror of War*, den Nick Út seinem Bild gegeben hat, explizit ins Spiel bringt<sup>510</sup>). Zum Dritten spielt es die Rolle eines *radikal pazifistischen Antikriegsbildes*, das kriegerische Gewalt unabhängig davon zu verdammen scheint, welche Macht sie vor welchem Hintergrund und zu welchem Zweck anwendet. Eventuell könnte man sogar noch eine Stufe weitergehen und das Bild *allgemein als emblematische Darstellung menschlichen Leids*, unabhängig davon, ob dieses durch Krieg oder andere Unbilden verursacht wurde, auffassen; in diese Richtung deutet Blums, Schirras und Sachs-Hombachs Bezeichnung dieses Fotos als „Inbild des Leidens“.<sup>511</sup> Als professioneller, gründlich arbeitender Historiker sieht Paul eine derartige Verselbständigung und Verallgemeinerung der Bildbedeutung naturgemäß ausgesprochen kritisch. Anhand der Rezeptionsgeschichte dieser einen Aufnahme zeichnet er drei allgemeine Tendenzen in der

---

506 Ebd., 440.

507 „Unter diesem Begriff werden all jene Bilder subsumiert, die sich als Symbole für einen historischen Ereigniszusammenhang etabliert haben“ (ebd., 441); der Begriff des historischen Referenzbildes findet sich auch bei Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 136, auf dieselbe Aufnahme bezogen.

508 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 125.

509 Ebd., 150.

510 Dazu Blum, Sachs-Hombach und Schirra: „Die ‚universale‘ und über den jeweiligen historischen Moment hinaus gültige Botschaft des Bildes hat der Fotograf *ex post* selbst mit der Betitelung *Terror of War* hervorgehoben“ (ebd., 150).

511 Ebd., 134.

Bildkommunikation über Kriegsgewalt nach: Viktimisierung, Anthropologisierung und Mythologisierung.<sup>512</sup> Aus seiner Sicht scheint es irrelevant zu sein, ob dermaßen „mythologisierte“ Fotografien letztendlich mit guten oder schlechten Intentionen, positiven oder negativen Folgen verwendet und rezipiert werden. Der springende Punkt ist für ihn, dass ein „mythologisiertes“ Bild nicht mehr kommuniziert, was es wirklich abbildet, sondern etwas weit darüber Hinausreichendes, das wahr oder falsch sein kann, aber auf jeden Fall nicht deckungsgleich mit der ursprünglichen, „wörtlichen“ Bildbedeutung ist.

Für diese Transformation der Bedeutung zeichnen verschiedene Faktoren verantwortlich. Die Herauslösung der Aufnahme *Terror of War* aus ihrem Ursprungszusammenhang geschah unter anderem durch eine in vielen Verwendungszusammenhängen erfolgte „Verengung des Bildausschnitts auf die nackte Kim Phúc“.<sup>513</sup> Eine große Rolle bei der Verselbstständigung habe zudem gespielt, dass bei späteren Veröffentlichungen – mehrfach auf den Covern von Büchern und Zeitschriften – häufig ein erläuternder Text gefehlt habe, der die Entstehungsbedingungen spezifiziert habe; das Foto sei dadurch „zum ort- und heimatlosen Bild“<sup>514</sup> geworden. Diese Publikationen waren es, die das Bild laut Paul „zu einem allgemeinen visuellen Symbol des modernen Krieges“<sup>515</sup> gemacht haben. Die „Publikation des beschnittenen und falsch kontextualisierten Fotos“ sei „(z)ur Regel“ geworden<sup>516</sup> und die Gebärdefigur des Mädchens sei „zu einem abstrakten Symbol geronne[n]“.<sup>517</sup> Dass diese Gebärdefigur so sehr an Kreuzigungsdarstellungen erinnert, ermöglichte schließlich eine spezifisch religiöse Bedeutungsaufladung. Paul kritisiert, dass Kriegsfotos generell im Prozess der Ikonisierung häufig eine quasireligiöse Aufladung durchliefen; es werde ihnen eine „ikonografisch mit-erzeugte Bedeutung des Reinen und Wahren“ beigemessen, die „Zweifel [an der

---

512 Paul, *BilderMACHT*, 451-455.

513 Ebd., 451.

514 Ebd., 452.

515 Ebd. Paul nennt eine ganze Reihe von Publikationen aus den achtziger und neunziger Jahren, in denen das Bild verwendet wurde, die manchmal aber sehr allgemeine Themen bzw. Titel hatten, die den Vietnamkrieg insgesamt oder aber Kriegsfotografie im allgemeinen aus verschiedenen Kriegen zum Thema hatten, sowie Publikationen im Rahmen Kampagnen gemeinnütziger pazifistischer Organisationen, in denen das Bild oft radikal beschnitten erschien und eben ohne erläuternden Text präsentiert wurde, sodass vor allem die Kindlichkeit, Nacktheit und Verletzlichkeit des Opfers im Fokus stand – ohne weiteren konkreten Kontext (ebd., 452–454).

516 Ebd., 454.

517 Ebd., 453.

vermeintlichen Bildaussage] nicht aufkommen“ lasse.<sup>518</sup> Wenn dieser Deutungsmodus sich dann noch an ein Bild bindet, das religiös assoziierte Ikonografie enthält, steigert sich die diesem zugeschriebene spirituelle Autorität noch.

Ungenau und falsche Zuordnungen sowie die religiöse Aufladung des Bildes von Nick Út durch seine Verwendungen und durch die Art, wie über dieses Bild gesprochen und geschrieben worden ist, haben schließlich, kritisiert Paul, „eine eigene, geradezu dogmatische zweite Realität geschaffen, die als wahr und heilig wahrgenommen wurde.“<sup>519</sup> Das Problem sei also das Entstehen eines „selbstreferenzielle[n] System[s]“.<sup>520</sup>

Bei aller berechtigten Kritik an solchen Funktions- und Rezeptionsweisen von Fotoikonen möchte ich aber auch auf die positiven Aspekte ikonischer Bilder zu sprechen kommen: In welchen Zusammenhängen und wozu sind solche Ikonen nützlich?

Dass Bilder wie *Terror of War* im Krieg und nach dem Krieg „umgedeutet, mit neuen Narrativen überschrieben und z. T. in völlig neue Zusammenhänge gestellt“<sup>521</sup> werden, wie Paul bemängelt, muss – wenn man nicht vom Standpunkt des Historikers aus denkt – nicht unbedingt immer etwas Schlechtes sein. Umnutzungen und Umdeutungen bieten grundsätzlich die Möglichkeit auch einer kritischen, aufklärerischen oder selbstreflexiven Verwendung. Es erscheint mir durchaus problematisch, dass Paul „Fehldeutungen und

---

518 Ebd., 469.

519 Ebd., 470. Dort zeichnet Paul auch die weitere Rezeptionsgeschichte des Fotos – bzw. genauer: seines zentralen Motivs, das in andere Bilder integriert oder anderweitig zitiert wurde – nach. Zudem berichtet er, wie die Überlebende Kim Phúc, die in der Originalaufnahme zentral abgebildet ist, als Erwachsene auf einer Gedenkveranstaltung am Veterans' Day mit einem US-Offizier vor die Kameras trat, der behauptete, den Angriff auf ihr Dorf damals angeordnet zu haben, was laut Paul jedoch mittlerweile als widerlegt gelten kann (ebd., 458–459). Sie verzieh ihm öffentlich; auch von diesem Moment des Zusammentreffens gibt es ein Bild, das mit einem World Press Photo Award ausgezeichnet wurde. Dieses zweite Bild bediente laut Paul einen „therapeutischen Diskurs“ (ebd., 455): „Mit der Publikation des Fotos wurden – für Medienikonen durchaus typisch – zugleich symbolisch verdichtet übergeordnete Werte kommuniziert“ (ebd., 459). Dies scheint mir nicht grundsätzlich bedenklich, sondern nur, wenn die derart kommunizierten Werte an sich problematisch sind. Für Paul hängt auch dieser Teil der Rezeptionsgeschichte des ursprünglichen Bildes damit zusammen, dass das Foto „religiös aufgeladen“ wurde, „wobei die Fokussierung auf die frontale Leidensfigur diesen Prozess befördert haben dürfte. In der kollektiven Rezeption erhielt das Bild nun gleichsam einen Heiligenstatus. Zweifel an den mit ihm verbundenen Geschichten waren fortan untersagt“ (ebd., 459). Mir scheint es allerdings wichtig, darauf hinzuweisen, dass Unwahrheit hier im sprachlich verfassten Diskurs *über das Bild* verbreitet wurde und keinesfalls *vom Bild* oder *durch das Bild selbst*.

520 Ebd., 470.

521 Ebd., 451.

Umwidmungen<sup>522</sup> der Fotografie *Terror of War* in einem Atemzug nennt. Nicht jede Umwidmung steht mit einer Fehldeutung in Zusammenhang oder hat eine solche zur Folge.

Haller beispielsweise steht Ikonen und ihrem charakteristischen Wirkungspotenzial weniger kritisch gegenüber als Paul. Bilder, so legt er es dar, stehen immer für mehr als nur das, was sie zeigen; ihre Referenznahme auf eine höhere, allgemeinere Wahrheitsebene wird in vielen Verwendungs- und Rezeptionskontexten vorausgesetzt. Haller spricht diesbezüglich von der „Tiefenschärfe der Bildbedeutung“.<sup>523</sup>

„Das Bild vom Ort des Geschehens gewinnt seine herausragende Wirkkraft nicht wegen seiner (vermeintlichen) Abbildung des real Vorgefundenen. Es wird erst dann wirkungsvoll, wenn das Bild über seine Situationsgebundenheit hinaus mit dem Gezeigten eine Bedeutung transportiert, die ein Text nur vermittels vieler Worte interpretativ zu leisten vermag.“<sup>524</sup>

Es besteht hier jedoch ein wesentlicher Unterschied zwischen Kunst und Pressefotografie: Meist „deuten die Rezipienten Medienbilder, in erster Linie Fotos, wie eine Momentaufnahme aus einem komplexen Zusammenhang von Geschehen und Bedeutung (...)“.<sup>525</sup> Besucher\*innen einer Kunstaussstellung würden an Fotos nicht unbedingt die selbe Erwartung stellen – beziehungsweise eine andere Art von größerem Zusammenhang repräsentiert sehen. Das Publikum der Nachrichtenpresse aber erwartet, dass Bilder über das Abgebildete hinaus auf einen größeren Geschehens- oder Tatsachenzusammenhang in der realen Welt verweisen: „Das Foto zeigt pars pro toto einen Ausschnitt aus dem Gesamtereignis – und zeigt im ‚pro toto‘ eine die konkrete Situation übersteigende Bedeutung.“<sup>526</sup> Als besonders wirkungsvoll erweisen sich „emotional ‚ergreifende‘ Bilder“, die dadurch „eine zweite, symbolische Dimension“ ihrer Bildbedeutung gewinnen, „nach dem Muster: Genau diese Darstellung, just jener Schnappschuss versinnbildlicht das, was insgesamt das Geschehen

---

522 Ebd.

523 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 45.

524 Ebd., 45.

525 Ebd., 46.

526 Ebd.

ausmacht.<sup>527</sup> Insbesondere sogenannte Schlüsselbilder oder Ikonen übernehmen diese Pars-pro-toto-Funktion, laut Haller beispielsweise Capas *Falling Soldier*:

„Der stürzende Soldat auf dem Foto von Robert Capa aus dem Spanischen Bürgerkrieg (Tod des republikanischen Soldaten Frederico Borell García) steht ‚sinnbildlich‘ für die Vergeblichkeit der um soziale Gerechtigkeit kämpfenden Internationalen Brigade wie auch des ganzen Kriegs.“<sup>528</sup>

Das Bild bezieht sich also auf einer ersten Ebene, derjenigen der sozusagen „wörtlichen“ Bildbedeutung, auf das Geschehen im Moment des Todes dieser einen konkreten Person an diesem bestimmten Ort zu diesem Zeitpunkt; und auf einer zweiten, höheren, sinnbildlichen Ebene auf die allgemeinere Realität der Zusammenhänge, in denen dieses Einzelereignis steht, nämlich den ganzen Krieg, seinen Verlauf und seine Aussichten. Die konkrete Wahrheit, die das Bild zum Ausdruck bringt, lautet: „So starb Frederico Borell García“; die höhere, allgemeinere Wahrheit, die das selbe Bild zugleich ausdrückt, lautet: „In diesem Krieg starben viele Menschen auf diese Weise.“

Auch bei Schlüsselbildern, also solchen mit „ikonische[r] Wirkung“, handelt es sich also um „realitätsvermittelnd[e] Bilder“,<sup>529</sup> und zwar in gewissem Sinne unabhängig davon, ob das konkret abgebildete Einzelereignis in allen Details korrekt und unmissverständlich dargestellt ist, also beispielsweise, ob Capas Foto tatsächlich Frederico Borell García zeigt und nicht einen anderen republikanischen Soldaten oder einen Schauspieler, oder ob die abgebildete Person im Moment der Aufnahme tatsächlich starb oder nur zu Boden fiel. Auch solche Bilder werden, wie jedes alltäglichere, sozusagen nicht-ikonische Bild, „im Grunde semantisch gedeutet“, aber eben nicht nur als Aussagen über ein Einzelereignis, sondern „als symbolische Aussagen verstanden“.<sup>530</sup> Reale Ereignisse werden im Bild „reduziert, verkürzt und verdichtet (...) auf den symbolischen Gehalt, vergleichbar einem Fenster, das den Blick freigibt in den Raum, der sich hinter dem vordergründigen Geschehen öffnet.“<sup>531</sup> Dadurch,

---

527 Ebd.

528 Ebd., 46–47.

529 Haller, 47.

530 Ebd.

531 Ebd.

dass sie kollektiv erinnert werden, stellen Schlüsselbilder ganzen Gesellschaften „Denk- und Deutungsschema“<sup>532</sup> zur Verfügung.

Auch Sontag schätzt den Wert solcher symbolisch wirksamer Schlüsselbilder, die zu „Sinnbildern des Leidens“ werden und als „weltliche Ikonen“ und „Memento Mori“ fungieren,<sup>533</sup> nicht gering, denn Fotos „bahnen Pfade, schaffen Bezugspunkte, dienen als Totems für Zeitfragen (...)“.<sup>534</sup> Um solcherart wirksam zu werden, müssen sie allerdings als „Objekte der Kontemplation“ betrachtet und nicht nur zu Unterhaltungszwecken konsumiert werden.<sup>535</sup> Hier sieht Sontag die Schwierigkeit darin, dass eine solche Betrachtungsweise einen entsprechenden Präsentationsraum braucht, einen „der frommen Andacht gewidmeten Raum“ oder zumindest einen „Raum, der dem Ernst vorbehalten bliebe“,<sup>536</sup> und den scheint es in der säkularen Sphäre der Öffentlichkeit nicht zu geben. In einer Kunstgalerie beispielsweise wirken solche Bilder „deplatziert“.<sup>537</sup>

Der ideale Rezeptionsmodus, den Sontag hier beschreibt, erinnert an den Umgang mit Andachtsbildern in der christlichen Tradition, oder mit Memento-Mori-Motiven in der barocken Kunst. Wie aber werden Bilder zum Memento Mori? Wie können sie dafür sorgen, dass wir uns des Leidens auf der Welt wirklich gewahr werden? In Anlehnung an Schirra<sup>538</sup> lassen sich Bilder in dieser Funktion als „Kontextbilder“ klassifizieren: sie liefern wichtige Gesprächsanlässe, sie stellen den Zusammenhang her, in dem bedeutungsvolle Konversationen über Ereignisse möglich werden. Sie sind als Kommunikationsmittel so wertvoll, weil sie eine so große Zahl von Assoziationen bündeln und in einer einzigen Gestalt vereinigen (wie etwa Úts Fotografie von Kim Phúc „die vielfältigen Schrecken des Krieges in einer zentralen ‚Gebärdefigur‘ versammelt und veranschaulicht, dabei zugleich Opfer und (scheinbare) Täter eindrucksvoll kontrastiert“<sup>539</sup>).

---

532 Ebd.

533 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 139.

534 Ebd., 98.

535 Ebd., 139.

536 Ebd.

537 Ebd.

538 Schirra, „Bilder – Kontextbilder“.

539 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 150.

„Ikonische“ Bilder können dabei auch eine Wirkungsweise aufweisen, die Sontag mit der suggestiv-abkürzenden Funktion von Sprichworten vergleicht.<sup>540</sup> Dies bedeutet auch, dass sie die unendliche Komplexität der abgebildeten Realität auf einige wenige Aspekte reduzieren, also simplifizieren müssen, da Fotos „nur Markierungen sind und den größeren Teil der Realität, auf die sie sich beziehen, gar nicht erfassen können“<sup>541</sup> und somit lediglich „eine grelle Zusammenfassung“ des Geschehenen liefern können.<sup>542</sup> Dennoch zeigt sich Sontag überzeugt, dass ihnen *gerade deshalb* eine wichtige Funktion zukommt.<sup>543</sup> Es schein nämlich, dass „die Fotografie ein *abstract*, eine Kurzfassung der Realität, liefert“.<sup>544</sup>

Offenbar erfüllen diese Bilder damit eine wichtige soziale Funktion, denn sie sind ja ausgesprochen populär, und das möglicherweise eben genau deshalb, weil sich einige wenige bedeutungsschwere Schlagwörter mit ihnen verknüpfen lassen und man *allgemeinere Wahrheiten statt komplizierter konkreter Tatsachenzusammenhänge* mit ihnen in Verbindung bringt. Seine große Bekanntheit erlangte beispielsweise *Terror of War* „trotz (oder gerade wegen) der meist fehlenden genaueren Kenntnisse der Hintergründe des abgebildeten Geschehens seitens der Mehrzahl der Rezipienten“.<sup>545</sup>

Wie viele Details über eine konkrete Situation müssen also Gewaltbilder überhaupt liefern, um als wertvolle Informationsquelle gelten zu können? Laut Sontag sind, so stellt es Leifert dar, „wo es darum geht, den Krieg als solchen zu verurteilen, (...) Informationen darüber, wer wo wann was getan hat, nicht erforderlich“.<sup>546</sup> Zwar ist eine derart durch Bilder motivierte grundsätz-

---

540 Fotos, die sich für ein Poster eignen“, oder Bilder, die „zur optischen Chiffre“ werden, „bilden ein visuelles Äquivalent zum geflügelten Wort“ (Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 100).

541 Ebd., 134.

542 Ebd., 97.

543 Ebd., 134.

544 Ebd., 137.

545 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 136.

546 Leifert, *Bildethik*, 275; Leifert bezieht sich hier auf: Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 16. Eine nur auf den ersten Blick gegensätzliche Argumentation liegt der Entscheidung des Presserats über einen Beschwerdefall zugrunde, mit dem Leifert sich schon an anderer Stelle eingehender beschäftigt hat und der im Einleitungskapitel dieser Arbeit bereits beschrieben wurde. Es handelt sich dabei um den Fall eines besonders schockierenden Bildes aus dem Zusammenhang des Krieges in Liberia 2003, das im Juli des betreffenden Jahres in der Bildzeitung veröffentlicht wurde. Abgebildet ist ein Soldat, der den abgetrennten Kopf eines Rebellen in der Hand hält (siehe dazu: Leifert, *Bildethik*, 194). Der Presserat entschied in diesem Fall, die Publikation des Bildes sei insofern gerechtfertigt gewesen, als dessen Informationsgehalt und nicht nur die Grausigkeit des Motivs ausschlaggebend gewesen für die Verwendung des Bildes in diesem Zusammenhang. Leifert präzisiert aber: „Mit Informationsgehalt ist wohl gemeint, einen Eindruck von den Ausmaßen des Bürgerkriegs in Liberia

liche Antikriegshaltung politisch naiv, sie zeigt jedoch, dass Bilder aufgrund ihrer unmittelbaren Wirkung Überzeugungen beeinflussen können, ohne dafür besonders viele Details darstellen zu müssen; denn Bilder, so Leifert, lassen „in ihrer Totalität einen Zustand sichtbar werden“, und ihr Potenzial liege darin,

„(...) die Situation sichtbar und damit sinnlich erfahrbar zu machen. Das, was mit den Augen wahrgenommen wird, ist das Objekt des Schreckens selbst, keine sprachlich-symbolische Repräsentation von ihm. Genau dies löst die Schockwirkung aus: dass das Erschreckende wahrgenommen wird (...).“<sup>547</sup>

Zu „Ikonen“ werden Gewaltbilder, wenn sie dieses Wirkungsprinzip herausragend verkörpern. Im Umgang mit solchen Ausnahmebildern ist jedoch Vorsicht geboten: Als problematisch stellen sich selbst die populärsten Ikonen dar, wenn ihre Rezipient\*innen sich nicht sicher sind, ob ein Bild „gestellt“ ist. Sontag schreibt über Robert Capas *Falling Soldier*:

„Entscheidend an dem Bild ‚Tod eines republikanischen Soldaten‘ ist, daß es einen wirklichen, zufällig festgehaltenen Augenblick wiedergibt; es verlore jeglichen Wert, wenn sich herausstellen würde, daß der fallende Soldat vor Capas Kamera nur posiert hat.“<sup>548</sup>

Man muss die Ansicht, der Wert des Bildes hänge in diesem Sinne von seiner Authentizität ab, durchaus nicht teilen. Als Symbolbild, das stellvertretend den Tod unzähliger republikanischer Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg in Erinnerung ruft, könnte es, wie ich schon argumentiert habe, auch funktionieren, wenn es gestellt wäre. Doch liegt, und darin ist Sontag unbedingt Recht zu geben, der besondere Reiz des Bildes darin begründet, dass die Wirklichkeit zumindest *so gewesen sein könnte*, wie sie sich in diesem Bild darstellt; dass sich das Foto so betrachten lässt, als *wäre* hier der exakte Moment eines dramatischen Heldentodes festgehalten – unabhängig davon, ob es tatsächlich so ist.

---

zu vermitteln, nicht detailliertere Angaben zum Geschehen zu liefern“ (ebd., 276) – also ganz in Übereinstimmung mit Sontags Vermutung, dass Bilder auch dann einen einflussreichen Eindruck von einem Geschehen geben können, wenn sie nicht allzu viele Einzelheiten preisgeben.

547 Ebd., 276.

548 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 65–66.

Wäre dies nicht möglich, wäre die Aufnahme nicht halb so faszinierend. Wer dieses Foto betrachtet und um die ungefähren Umstände weiß, mit denen es in Verbindung gebracht wird, *will* in der Regel ein echtes Ereignis wiedergegeben sehen und keine Inszenierung eines fiktiven Todes.

Ähnlich verhält es sich mit einem ebenfalls von Sontag angeführten Foto von drei unerschütterlich Bücher betrachtenden und lesenden Männern in der zerstörten Bibliothek des Holland House in London, das zur Zeit der deutschen Bombenangriffe während des Zweiten Weltkriegs aufgenommen wurde und wohl den Durchhaltewillen der leidenden Zivilbevölkerung stärken sollte:

„Bei diesem sorgfältig komponierten Tableau muß ein Regisseur seine Hand im Spiel gehabt haben. Es macht aber Spaß, sich vorzustellen, daß dieses Bild vielleicht doch keine bloße Erfindung eines Fotografen ist, der nach einem Luftangriff durch Kensington streifte (...).“<sup>549</sup>

Es scheint, als gehe es hier um eine Art Spiel; um Bildbetrachtung als Erschaffung möglicher, fiktionaler Welten und Ereignisse. Diese Möglichkeit des Gedankenspiels sorgt dafür, dass „diesem Foto sein zeitbedingter Reiz und die Authentizität erhalten [bleibt], mit der es die inzwischen verblaßte britische Tugend der durch nichts zu erschütternden Seelenruhe zum Ausdruck bringt.“<sup>550</sup>

Um nicht in tatsächliches Leid verleugnenden Zynismus zu verfallen, muss man sich bei derartig spielerischer Auseinandersetzung mit Kriegsbildern allerdings stets ins Bewusstsein rufen, dass es eine Realität jenseits der bildevotierten Fiktionen gibt, in der echten Menschen wirklich Unsägliches geschieht. In diesem Sinne warnt auch Sontag davor, dass Realitätsebenen durcheinandergebracht werden können:

„Die Vorstellung, die sich Menschen ohne eigene Kriegserfahrung vom Krieg machen, erwächst heute im wesentlichen aus der Wirkung solcher Bilder. Manches wird real – für diejenigen, die es anderswo als ‚Nachricht‘ zur Kenntnis nehmen –, in dem es fotografiert wird. Aber eine Katastrophe,

---

549 Ebd., 67–68.

550 Ebd., 68.

die man wirklich erlebt, wirkt nun oft auf unheimliche Weise wie ihre eigene Darstellung.“<sup>551</sup>

Betroffene und Augenzeugen, so Sontag, beschrieben hinterher häufig, ihre Erlebnisse hätten „unwirklich“, „surreal“ oder „wie im Kino“ gewirkt.<sup>552</sup>

Ein weiterer problematischer Aspekt symbolisch wirksamer und „ikonischer“ Bilder ist ihre Tendenz zur Anonymisierung der dargestellten Personen, die zu Symbolfiguren und damit entindividualisiert werden. Vieldiskutierte Beispiele hierfür sind die massenhafte Elend thematisierenden Fotografien Sebastião Salgados. Jene Bilderserien Salgados, die sich mit dem Thema Armutsmigration beschäftigen, „fassen unter dieser einen Überschrift eine Vielzahl unterschiedlicher Nöte und deren Ursachen zusammen“, kritisiert Sontag.<sup>553</sup>

Selbstredend kommt es so zu einer Vereinfachung und zu Verallgemeinerungen, die eher stereotypisierend wirksam werden als den Einzelschicksalen gerecht zu werden.

Prinzipiell ist es zwar auch eine wertvolle kommunikatorische Leistung, Allgemeines, ganzen Gruppen Gemeinsames aufzuzeigen, und auch damit ist potenziell ein nützlicher Effekt zu erzielen, denn totale Partikularisierung verhindert Solidarität und strukturorientierte Problemlösungen. Oft können Gesellschaften erst dann dazu bewegt werden, Verhältnisse dauerhaft zum Besseren zu verändern, wenn deutlich wird, dass ein Problem nicht nur Einzelne betrifft, sondern ganze Gruppen von Menschen beeinträchtigt, und dass das Leid, um das es geht, nicht nur das Zufälligkeiten und individuellen Lebensumständen geschuldete Leid Einzelner ist, sondern in größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen steht, die verändert werden können und müssen.

Anonymisierung und Verallgemeinerung wird aber dann problematisch, wenn sie zu Stereotypisierung führt; wenn sie die Erwartung nährt, dass Bilder das Typische und nicht nur etwas Zufälliges zeigen, obwohl das aktuell Gezeigte in Wirklichkeit gar nicht typisch ist; oder wenn das Leid verschiedener Menschen in verschiedenen Umständen durch Vergleiche mit-

---

551 Ebd., 28.

552 Ebd., 29.

553 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 92. Zur besonderen Problematik der Bilder Salgados siehe auch: Runge, *Glamour des Elends*.

einander relativiert wird. Beide Probleme lassen sich an konkreten Beispielen erläutern.

Ein Bild, das eine Person in traditionell arabischer oder afghanischer Kleidung oder eine mit islamischen Glaubenssymbolen ausgestattete Person dabei zeigt, wie sie eine Gewalttat begeht, kann leicht so gedeutet werden, als zeige sie ein für Angehörige dieses Kulturkreises oder Anhänger\*innen dieser Religion typisches Verhalten – als sei Gewalttätigkeit ein Charakteristikum arabischer Kulturen oder islamischer Glaubensgemeinschaften – obwohl eigentlich Verhaltensweisen einer Minderheit innerhalb dieser Gruppen dargestellt sind. Wird ein Mensch, der an sich besonnen und friedfertig ist, in einem seltenen Moment von Wut und aggressivem Verhalten abgelichtet, verzerrt dies das Bild seiner Person in der Wahrnehmung aller, die das Foto zu sehen bekommen – usw. Hierin manifestiert sich eine Auswahlproblematik in der Bildproduktion: Wird der ästhetisch und erzählerisch „fruchtbare“, d.h. interessanteste Moment aus einem Ereigniszusammenhang ausgewählt und dargestellt, oder ein Moment, der repräsentativ für die realen Verhältnisse insgesamt ist? Pressefotograf\*innen stehen hier vor dem Dilemma, dass gerade die untypischeren Situationen oft die dramatischeren, „fotogeneren“ sind, die größere Aufmerksamkeit erreichen werden.

Die Auswahl des Objekts oder Motivs bzw. des richtigen Moments durch die Fotograf\*in wird häufig eher als ästhetisches Problem behandelt als im Zusammenhang mit der Frage nach Objektivität oder Wahrhaftigkeit der Darstellung.<sup>554</sup> Meines Erachtens lässt sich beides aber schwer trennen, denn die Rezipient\*in kann an ein Bild eben durchaus die Erwartung herantragen, dass es nicht willkürlich Ausgewähltes oder ästhetisch zufällig Ansprechendes, sondern das für einen breiteren Zusammenhang Typische abbildet.

Das Auswahlproblem betrifft letztlich außerdem nicht nur die Bildproduzent\*innen, sondern auch die Selektionsentscheidungen, die zur Verwendung eines Bildes in einem medialen Kontext führen. Redaktionen müssen ebenfalls die Entscheidung treffen, ob sie ein Bild aufnehmen, weil es etwas ansprechend präsentiert oder weil es etwas zeigt, das die Ereignisse, über die berichtet wird, exemplarisch auf den Punkt bringt.

---

<sup>554</sup> Beispielsweise bei Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 133, im Anschluss an: Neuberger, *Journalismus als Problembearbeitung*.

Der zweite der genannten problematischen Aspekte der Anonymisierung und Generalisierung von Leid durch seine bildliche Darstellung, die Gefahr der Relativierung, betrifft Situationen, in denen Bilder von Gewalttaten und Gewaltopfern aus ganz verschiedenen historisch-politischen Zusammenhängen allzu ähnlich aussehen, so dass die Betrachter\*innen den Eindruck gewinnen können, Gewalt spiele sich immer und überall auf eine sehr ähnliche Weise, universellen Skripten folgend ab. Verständlicherweise stören sich oft vor allem Gewaltopfer und ihre Angehörigen daran, wenn ihr Leid mit dem der Opfer anderer Gewaltakte in Verbindung gebracht wird: „Opfer haben ein Interesse daran, daß ihre Leiden dargestellt werden. Aber sie wollen auch, daß diese Leiden als etwas Einzigartiges dastehen“,<sup>555</sup> meint Sontag – und: „Die eigenen Leiden neben die Leiden anderer gestellt zu sehen ist unerträglich.“<sup>556</sup> Sie schildert, wie Überlebende der Belagerung von Sarajevo empfindlich reagiert hätten, als der Fotograf Paul Lowe Fotos aus der Zeit der Belagerung zusammen mit Bildern aus Somalia ausgestellt habe: „Ihre Leiden neben die Leiden anderer zu stellen hieß vergleichen (welche Hölle ist die schlimmere?), hieß das Martyrium von Sarajevo zu einem Fall unter anderen degradieren“.<sup>557</sup>

Besonders harsche (und oft gut begründete) Kritik zieht auf sich, wer das Leid der in den Konzentrationslagern des Dritten Reichs Ermordeten mit dem der Opfer anderer Gräueltaten vergleicht. Die Auschwitz-Überlebende Ruth Klüger setzt sich in ihrer Autobiographie *Weiter leben* schonungslos mit diesem Tabu auseinander. „Im Grunde“, so schreibt sie,

„(...) wissen wir alle, Juden wie Christen: Teile dessen, was in den KZs geschah, wiederholen sich vielerorts, heute und gestern, und die KZs waren selbst Nachahmungen (freilich einmalige Nachahmungen) von Vorgestrigem.“<sup>558</sup>

Ist schon ein Hinweis auf solche Parallelen gleichbedeutend mit Relativierung des unermesslichen Leids in den deutschen Konzentrationslagern – auch wenn er sich wie hier ausdrücklich nur auf Teile des Geschehenen bezieht? Und sind Vergleiche zwischen Gräueln generell vermeidbar – oder sind sie notwendig,

---

555 Ebd., 130.

556 Ebd., 131.

557 Ebd., 130.

558 Klüger, *Weiter leben*, 70.

weil sie historische Kontinuitäten aufdecken können und weil sie vielleicht gewisse Konstanten – Dispositionen, Mechanismen, Verhaltensmuster – erkennbar werden lassen können, die im Kontext von Krieg und Gewalt immer wieder wirksam werden? Diese Fragen sind schwer zu beantworten; Kritiker\*innen von Gewaltbildern aber nehmen oft gerade daran Anstoß, dass solche Bilder unangemessene Vergleiche geradezu zu erzwingen scheinen. Kriegsfotos aus ganz verschiedenen Konflikten, Zeitaltern und Ländern sehen sich oft verblüffend ähnlich, da die Motive sich wiederholen; ein Haufen Leichen sah in Bosnien in den 1990er Jahren nicht grundsätzlich anders aus als in Antietam während des Amerikanischen Bürgerkriegs. Auch bei Aufnahmen prominenter Fotograf\*innen der Gegenwart kann es entsprechend schwierig werden, sie dem richtigen Schauplatz und Kontext zuzuordnen, wenn keine Bildunterschrift die nötigen Informationen liefert. Beispielsweise gibt es eine Aufnahme Pellegrins aus dem Irak,<sup>559</sup> die man genauso gut für ein historisches Foto aus dem Vietnamkrieg halten könnte; es gibt hier nur wenige Anhaltspunkte, anhand derer man erraten könnte, wo das Bild gemacht wurde – eigentlich nur ein paar Palmen, die eben auch in Vietnam oder einem anderen tropischen Land stehen könnte. Außerdem handelt es sich um ein Schwarz-Weiß-Bild; dadurch wird eine zeitliche Einordnung erschwert. Und wenn man Nachtweys Aufnahmen aus dem kriegszerrütteten Bosnien, die ebenfalls in Schwarz-Weiß veröffentlicht wurden, neben Fotos aus dem Zweiten Weltkrieg legt, findet man unter den älteren Bildern Beispiele, die stilistisch sehr ähnlich wirken.<sup>560</sup>

---

559 Das hier gemeinte Foto Paolo Pellegrins ist mit der Beschreibung „U.S. soldiers come under fire in Baghdad, Iraq, 2003“ unter <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/around-the-world-with-paolo-pellegrin> (Stand 21.1.2021) zu sehen.

560 Ein eindrückliches Beispiel hierfür wäre z. B. Dmitri Baltermanz' Aufnahme Toter und Trauernder bei Kertsch auf der Krim von 1942, die bei Paul, *Bilder des Krieges*, 306 abgedruckt ist und bemerkenswert zeitlos wirkt; Nachtweys Bosnien-Aufnahmen, die ebenfalls oft trauernde Angehörige von Kriegstoten zeigen, wurden in Nachtwey, *Inferno* (218-225) veröffentlicht. Dass diese Bilder mit prinzipiell ähnlichen Motiven sich gleichen, obwohl sie in großem zeitlichem Abstand zueinander entstanden sind, und dass es ihren Betrachter\*innen schwerfallen dürfte, sie ohne ergänzende Informationen aus Bildunterschriften o. ä. korrekt einer Entstehungszeit und einem ungefähren Entstehungsort oder Kriegszusammenhang zuzuordnen, liegt einerseits daran, dass Nachtweys Bilder als Schwarz-Weiß-Fotos veröffentlicht wurden und dadurch schwieriger von älteren Bildern zu unterscheiden sind als Farbaufnahmen, bei denen beispielsweise die Sättigung und Brillanz der Farben einen Hinweis auf die ungefähre Zeit ihrer Entstehung geben könnten; andererseits spielt aber auch der Umstand, dass diese Bilder wie auch Baltermanz' Aufnahme und vergleichbare Fotografien mit ähnlichem Motiv die Körper der Trauernden und der Toten unter weitgehender Ausblendung der weiteren Umgebung ins Zentrum rücken, eine Rolle, denn so kann der Bildhintergrund keine konkreten Hinweise auf Zeit und Ort liefern. Lediglich die Kleidung der abgebildeten Personen könnte man als Indizien heranziehen; doch auch sie fällt auf Nachtweys Bildern nicht besonders zeit- oder kulturspezifisch aus, weshalb sie nicht viel weiterhilft.

Es ist also nachvollziehbar, wenn Kriegsfotos Gleichmacherei vorgeworfen wird.

Einer von Pauls Kritikpunkten an Nick Úts *Terror of War* etwa ist, dass dieses Bild zum Gleichmachen anzuregen scheint. Paul zitiert, um dies zu belegen, eine Äußerung Otto Schilys aus dessen Zeit als RAF-Anwalt über die genannte Fotografie:

„Das sind die gleichen Bilder: das jüdische Kind im Getto, das mit erhobenen Händen auf SS-Leute zugeht, und die vietnamesischen Kinder, die schreiend, napalmverbrannt dem Fotografen entgegen laufen nach den Flächenbombardements.“<sup>561</sup>

Schilys polemische Aussage ist ein Beispiel für eine meines Erachtens völlig unangemessene Gleichsetzung: Es handelt sich vielleicht um ähnliche, nicht aber um die gleichen Bilder; nicht die um die gleichen Kinder, nicht um die gleichen Täter, nicht um die gleichen Umstände. Diese Interpretation der Fotografie verfährt ahistorisch, um eine argumentative Indienstnahme des Bildes für die politischen Zwecke des Betrachters Otto Schily zu ermöglichen; sie verallgemeinert und simplifiziert, um das Bild zu politisieren.

Sontag äußert jedoch – gewissermaßen als Kehrseite der Gefahren politischer Indienstnahme von Bildern – auch die Befürchtung, dass Bilder vom Krieg einen *unpolitischen*, unreflektierten, zu allgemeinen Pazifismus fördern können,<sup>562</sup> der unter anderem dazu führen kann, dass auch der berechnete

---

Der Vergleich der Bilder von um im Krieg getötete Angehörige Trauernden aus Kriegen verschiedener Epochen in unterschiedlichen Ländern zeigt außerdem auf, wie sehr sich Körpersprache und Mimik der Menschen, die mit der existentiellen Erfahrung des gewaltsamen Verlusts eines geliebten Menschen konfrontiert sind, gleichen.

<sup>561</sup> Paul, *BilderMACHT*, 468.

<sup>562</sup> In Auseinandersetzung mit Virginia Woolfs Essay *Drei Guineen*, in dem diese (unter anderem) über Fotografien aus dem Spanischen Bürgerkrieg schreibt, erörtert Sontag: „In den Bildern nur das zu sehen, was einen allgemeinen Abscheu vor dem Krieg als solchen bestätigt, wie es Woolf tut, bedeutet, auf eine Auseinandersetzung mit Spanien als einem Land mit eigener Geschichte zu verzichten. Es bedeutet, die Politik außer Acht zu lassen. Für Woolf, wie für viele andere, die gegen ‚den Krieg‘ zu Felde ziehen, ist Krieg ein allgemeiner Begriff, und die Bilder, die sie beschreibt, zeigen anonyme Opfer – Opfer ‚im allgemeinen‘“ (Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 17). Tatsächlich äußert Woolf im von Sontag angeführten Essay die Einschätzung, grausame Kriegsbilder wirkten auf alle Betrachter\*innen gleich und müssten alle zur selben, radikalpazifistischen Haltung veranlassen: „Wenn wir diese Photographien betrachten, findet in uns eine Art Fusion statt; wie unterschiedlich die Erziehung und die Traditionen hinter uns auch sein mögen, unsere Empfindungen sind dieselben; und sie sind heftig. Sie, Sir, nennen sie ‚Entsetzen und Abscheu‘. Wir nennen sie ebenfalls Entsetzen und Abscheu. Und dieselben Worte drängen auf unsere Lippen. Krieg, sagen Sie, ist eine Abscheulichkeit; eine

bewaffnete Widerstand verfolgter Gruppen gegen gewalttätige Unterdrücker oder die Selbstverteidigung von Gemeinschaften gegen Aggressoren abgelehnt wird. Fotos liefern, wie wir schon festgestellt haben, in der Regel keine verlässlichen detaillierten Informationen zu Zeitpunkt und Ort eines Geschehens, den Identitäten abgebildeter Personen oder den Hintergründen und sozialen Kontexten des festgehaltenen Ereignisses, also zum *Wer*, *Wann*, *Wo*, *Warum* des Geschehens. Sie geben eigentlich nur einen Eindruck vom *Was* („Was ist passiert?“). Das bedeutet jedoch, dass sie Ereignisse aus ihrem historisch-politischen Zusammenhang reißen – weshalb sie Sontag zufolge eben nur eine allgemein pazifistische Haltung stützen können, die nicht gegenüber jedem bewaffneten Konflikt angemessen ist:

„Wo es darum geht, den Krieg als solchen zu verurteilen, sind Informationen darüber, wer wann wo was getan hat, nicht erforderlich; das willkürliche, gnadenlose Gemetzel ist Aussage genug. Doch wer davon überzeugt ist, daß das Recht nur auf einer Seite, das Unrecht und die Unterdrückung aber auf der anderen Seite zu finden sind und daß der Kampf fortgesetzt werden muß, für den kommt es darauf an, wer von wem getötet wird.“<sup>563</sup>

Sontag ist insofern Recht zu geben, als ein verallgemeinernder Pazifismus manchmal als politisch in gefährlicher Weise naiv eingestuft werden kann. Wenn sie aber feststellt: „Für den Kämpfenden ist Identität alles“,<sup>564</sup> dann sollten wir uns dadurch auch daran erinnert fühlen, dass manchmal Identitätspolitik Gewalt heraufbeschwört, die bei weitem nicht so gerechtfertigt erscheint wie beispielsweise die des antifaschistischen Widerstands in Spanien, die Sontag aus guten Gründen nicht ablehnt. Wo Identität sich aus der Abgrenzung gegen Andere speist und die radikale Ablehnung des Fremden als identitätserhaltend empfunden wird, ist genau dieser Fokus auf der Identität der Kämpfenden und Bekämpften, den Sontag wichtig findet, damit Gewaltbilder ihre Betrachter\*innen nicht nur zu apolitisch naivem Pazifismus motivieren, die Quelle von Gewalt – und als solche nicht nur politisch relevant, sondern

---

Barbarei; Krieg muß verhindert werden. Und wir sprechen Ihre Worte nach. (...) Denn jetzt endlich betrachten wir dasselbe Bild; wir sehen mit Ihnen dieselben toten Menschen, dieselben zerstörten Häuser.“ (Woolf, *Drei Guineen*, 138).

563 Ebd., 16.

564 Ebd., 17.

möglicherweise aus ethischen Gründen abzulehnen. In anderen Worten: Aller berechtigten Kritik zum Trotz gibt es auch für einen Universalpazifismus überzeugende Argumente. Dies erkennt auch Sontag: Da die zu spezifische Erinnerung an Unrechtstaten Versöhnungsprozessen im Weg stehen kann, ist es langfristig dennoch „wünschenswert, daß sich die Erinnerung an ganz bestimmte Ungerechtigkeiten in einem allgemeineren Bewußtsein davon auflöst, daß Menschen einander überall auf der Welt schreckliche Dinge antun.“<sup>565</sup>

Zudem kann man sich fragen, ob Gewaltbilder den Schluss auf den allgemeinen unspezifischen Pazifismus, dem Sontag so ambivalent gegenübersteht, überhaupt wirklich nahelegen. Auch Sontag ist diesbezüglich nicht vollkommen überzeugt. Bilder machen, so Sontag, zwar den „zerstörerische[n] Charakter des Krieges“ sichtbar; dieser jedoch

„(...) taugt aus sich heraus nicht als Argument gegen das Führen von Kriegen, es sei denn, man glaubt (wovon allerdings nur wenige Menschen überzeugt sind), Gewalt lasse sich nie rechtfertigen, sondern sei immer und unter allen Umständen falsch (...).“<sup>566</sup>

Zudem reagiere nicht jeder gleich auf das sichtbare Grauen:

„Fotos von einer Greueltat können gegensätzliche Reaktionen hervorrufen. Den Ruf nach Frieden. Den Schrei nach Rache. Oder einfach das dumpfe, ständig mit neuen fotografischen Informationen versorgte Bewußtsein, daß immer wieder Schreckliches geschieht.“<sup>567</sup>

Jenes „dumpfe Bewusstsein“ hält Sontag allerdings nicht für hilfreich, wenn es darum geht, Menschen dafür zu mobilisieren, sich für Leidende einzusetzen und gegen Gewalt einzutreten. Bilder von Gewalt sind nicht nutzlos; sie zeigen, was Menschen einander anzutun imstande sind, und erinnern an die Möglichkeit und die reale Existenz solcher Taten durch die Geschichte; dies ist aber „nicht ganz dasselbe, wie wenn man von Menschen verlangt, einen bestimmten, besonders monströsen Ausbruch von Bosheit in Erinnerung zu behalten

---

565 Ebd., 135.

566 Ebd., 19.

567 Ebd., 20.

(...).<sup>568</sup> Man kann zu leicht vergessen, was man gesehen hat; und selbst wo man sich erinnert, scheint das Erinnern allein Sontag auch nicht die angemessene Form der Auseinandersetzung mit Gewalt zu sein: „Vielleicht mißt man dem Erinnern heute zu viel Wert bei – und dem Denken nicht genug.“<sup>569</sup> Ein *unreflektiertes* Erinnern ist oberflächlich, wird dem Geschehenen nicht gerecht und trägt nicht zu positiven Veränderungen bei. Wenn Bilder nicht zu einem tieferen Nachdenken über das Gesehene motivieren können, ist die reine Erinnerung durch Bildmaterial deshalb nicht dauerhaft wirksam, das auf diesem Weg erzeugte Gedächtnis verblasst zu schnell.<sup>570</sup>

Wenn wir diese Überlegungen auf eine sinnvollerweise vorzunehmende Unterscheidung von verschiedenen Ebenen des Realitätsbezugs von Bildern beziehen, ist festzustellen, dass es wünschenswert erscheint, dass Rezipient\*innen in der Lage und willens sind, Bilder auf verschiedenen dieser Ebenen zu deuten und zu hinterfragen: Was „sagt“ das Bild mir über dieses eine konkrete Ereignis, diesen Gewaltakt, dieses individuelle Schicksal, die Gründe für diese Tat – wenn ich es vor dem Hintergrund aller weiteren Informationen, die mir zur Verfügung stehen, betrachte? Und was kann es darüber hinaus auf einer höheren Abstraktionsebene über Krieg und Gewalt allgemein zum Ausdruck bringen?

Bei solchen Interpretationsprozessen besteht prinzipiell die Gefahr, dass Bild„aussagen“ auf eine falsche Realitätsebene bezogen werden. Vor dadurch entstehenden Fehldeutungen warnt auch Lütke:

„Um darüber entscheiden zu können, ob uns ein Bild täuscht, müssen wir zunächst wissen, welche Wirklichkeit in dem Bild denn dargestellt werden soll. Die Antwort auf diese Frage ist aber deshalb schwierig, weil es ganz verschiedene Wirklichkeiten geben kann, welche in einem bestimmten Bild dargestellt werden sollten. (...) Wenn wir das Bild (...) auf eine falsche

---

568 Ebd., 134.

569 Ebd.

570 Siehe ebd., 142: „Aber irgendwann kommt der Augenblick, in dem man auch das Buch schließt. Die starke Gefühlsregung erweist sich als eine vorübergehende. Zuletzt verblaßt das Besondere an den Anklagen, die von den Fotos ausgehen; aus der Kritik an einem bestimmten Konflikt, aus der Darstellung bestimmter Verbrechen wird eine Kritik an menschlicher Grausamkeit und Brutalität schlechthin. Welche Absichten der Fotograf mit seinen Bildern verfolgt, ist für diesen Vorgang unerheblich.“

Wirklichkeit beziehen, dann werden wir es missverstehen und in ihm eventuell irrtümlich ein täuschendes Bild sehen.“<sup>571</sup>

Als Beispiele für Bezugnahmen auf unterschiedliche Wirklichkeiten nennt Lütke Idealisierungen durch Bilder,<sup>572</sup> Phantasien (die fiktive Figuren zeigen können) und Dramatisierungen<sup>573</sup> sowie Bildmanipulationen.<sup>574</sup>

Da es offenbar verschiedene Arten oder Ebenen von Realität oder Wirklichkeit gibt, auf die sich Bilder beziehen können, und aus der Art und Weise des Bezugs zu der jeweiligen Form von Realität unterschiedliche Arten von Authentizität oder Wirklichkeitstreue resultieren, scheint es dringend geboten, eine begriffliche Ordnung zu entwickeln, mit deren Hilfe hier präziser gefasst werden kann, in welchem Verhältnis ein Bild zu welcher Ebene des Wirklichen steht. In der Fachliteratur herrscht diesbezüglich ein begriffliches Chaos vor, in das ich zunächst etwas Ordnung bringen möchte, bevor ich eine eigene Terminologie vorschlage.

Clemens Albrecht, mit dessen These von den lügenden Bildern wir uns zu Beginn dieses Kapitels befasst haben, arbeitet mit Konzepten von „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“, die er einander gegenüberstellt: Bilder sind laut Albrecht „wirklichkeitsnah und wahrheitsfern“<sup>575</sup> – Wirklichkeit ist also etwas, das Bilder seiner Ansicht nach abbilden können, und Wahrheit etwas, das ihnen notwendig entgeht. Die darstellbare Wirklichkeit ist ein „unstrukturierbares Kontinuum“,<sup>576</sup> das sich den Sinnen darstellt. Wirklichkeit ist seinem Verständnis nach demzufolge nicht die Summe aller realen Tatsachen, sondern die Wirklichkeit der sinnlichen Wahrnehmung, also die Realität dessen, was sich unseren Sinnen einprägt – vor jeder Bedeutungszuschreibung, vor einer Ordnung des Wahrgenommenen durch die Wahrnehmenden. Eine nachträgliche „sprachliche Strukturierung“<sup>577</sup> sei, so Albrecht, nötig, um diesem Wirklichen eine Bedeutung zu geben, um es dadurch in ein Wahres zu überführen:

---

571 Lütke, 55–57.

572 Ebd., 58.

573 Ebd., 59.

574 Ebd., 60.

575 Albrecht, 30.

576 Ebd.

577 Ebd.

„Die Wahrheit der Dinge erschließt sich uns also nicht in ihrer bloßen Wirklichkeit, sondern in der Bestimmung dieser Wirklichkeit durch Bedeutungen, einerlei ob sie pragmatischen oder auch metaphysischen Bedürfnissen oder Interessen folgen.“<sup>578</sup>

Wirklichkeit ist notwendigerweise, wie sie ist, die Deutung dieser Wirklichkeit – und damit auch die Wahrheit? – ist immer kontingent. Daraus müsste man folgern, dass über die Wahrheit zwar gestritten werden kann, die Wirklichkeit aber unverrückbar feststeht, wie sie ist – nur ist sie unserem Intellekt eben erst in der geordneten, gedeuteten Form der Wahrheit zugänglich. Wahrheit setzt eine fixierte Deutung oder Bedeutung der wahrgenommenen Wirklichkeit voraus. Albrecht begründet nicht direkt, weshalb die Festlegung dieser Bedeutung notwendig eine Ordnungsleistung der Sprache sein muss und nicht die eines Bildes sein kann. Seine Gründe für diese Überzeugung sind wohl darin zu suchen, dass Bilder seiner Auffassung nach „dicht an der bloßen sinnlichen Repräsentation von Phänomenen“ und, soweit sie einfach Wirklichkeit abbilden, näher am „An-sich“ der Dinge als an ihrem „Für-uns“ sind.<sup>579</sup> Sie sind also seiner Einschätzung nach genuin bedeutungsleer, essenziell interpretationsbedürftig und damit nicht wahrheitsfähig.

Auf einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen möglichen Formen des Realitätsbezugs von Bildern weist Tanjev Schultz hin: Ein Bild kann als Darstellung bzw. Ausdruck *äußerer* oder *innerer* Zustände gesehen werden. Die Authentizitätsbedingungen für Bilder können sich deutlich unterscheiden, je nachdem, auf welcher dieser beiden Ebenen Reales dargestellt werden soll.<sup>580</sup> Äußere Zustände sind vergleichsweise leicht visualisierbar; innere Zustände wie Gefühle, Stimmungen, Gedanken und Wahrnehmungen sind nicht eigentlich sichtbar, können aber durch bildliche Mittel durchaus den Betrachter\*innen suggeriert und damit authentisch zum Ausdruck gebracht werden. Schultz führt „diverse mediale Techniken“ auf, die zur Visualisierung solcher Zustände gebräuchlich und „auf das (vermeintliche) Aufspüren innerer Befindlichkeiten spezialisiert“ sind, u. a. „Nahaufnahmen, [das] Suggestieren von Konflikt und Dynamik durch Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen (*reaction shots*),

---

578 Ebd., 31.

579

580

[das] Paparazziprinzip der Grenzaufhebung zwischen Privatem und Öffentlichem“.<sup>581</sup>

Um Ordnung in das Durcheinander unscharfer Begrifflichkeiten zu bringen, möchte ich nun eine klarer definierte Terminologie vorschlagen, mit der deutlich bezeichnet werden kann, auf welcher Ebene ein Bild Bezug auf die Realität nimmt.

Unter „Wirklichkeit“ verstehe ich grundsätzlich das nicht-Fiktive, etwas, das real vorhanden ist - entweder im materiellen oder im ideellen Sinne, das also auf irgendeine Weise existiert. Es kann sich dabei um konkrete raumzeitliche Gegenstände oder Personen, aber auch um echte innere Zustände wie Gefühle oder Gedanken, um zutreffende Ideen, beobachtbare Phänomene, größere wirklich bestehende Ereigniszusammenhänge oder verschiedenste Arten von Abstrakta handeln. Beispielsweise zeigt Nick Úts Fotografie *Terror of War* die wirkliche Person Kim Phuc; sie bildet einen Moment aus einem wirklichen Krieg, nämlich dem Vietnamkrieg, ab; und sie bringt wirkliche Gefühle, nämlich Kim Phucs wirkliche Angst, zum Ausdruck.

Es gilt nun also, zwischen verschiedenen Arten von Wirklichem oder Wirklichkeit zu differenzieren. Vor allem möchte ich die konkrete, historische, *faktische Realität* eines einzelnen Ereignisses, das sich unter Beteiligung bestimmter wirklicher Personen und Gegenstände zu einem genau bestimmbareren Zeitpunkt tatsächlich an einem genau bestimmbareren Ort abgespielt hat, von dem unterscheiden, was man als „allgemeinere“ oder „abstraktere“, eventuell auch „tiefere“, „höhere“ oder „größere“ *Wahrheit* hinter dem Einzelereignis bezeichnen kann.

Während das, was ich „faktische Realität“ der abgebildeten Einzelsituation nenne, bezogen auf das, was die Fotografie *Terror of War* zeigt, einen echten Moment während Kim Phucs realer Flucht aus dem brennenden Dorf inklusive aller abgebildeten Detailumstände sowie den realen physischen und psychischen Zustand aller abgebildeten Personen im Moment der Aufnahme umfasst, steht hinter diesem Einzelereignis der größere, aber ebenso reale Zusammenhang des Vietnamkriegs als Ganzem, der sich aus einer Vielzahl von Einzelereignissen wie dem Abgebildeten zusammensetzt und deswegen *pars pro toto* durch die Abbildung des Einzelereignisses mit dargestellt wird. Wäre das Bild auf der Ebene der konkreten faktischen Situationsrealität falsch

---

581 Ebd., 14.

kontextualisiert, gestellt oder anders manipuliert worden – wäre das Mädchen im Zentrum also z. B. nicht Kim Phúc, sondern ein Mädchen, das an einem anderen Ort aus einem anderen Grund nackt und schreiend über einen Weg gelaufen ist, oder wären die Rauchwolken im Hintergrund ins Bild hineinmontiert worden, weil zum Zeitpunkt der Aufnahme das Dorf gar nicht mehr brannte – dann könnte das Foto auf dieser zweiten, allgemeineren Ebene noch immer etwas Wahres über den Vietnamkrieg aussagen: dass in diesem Krieg nämlich Menschen, auch Kinder, auf genau diese (oder zumindest vergleichbare) Weise bei Luftangriffen mit Napalm verletzt wurden, verängstigt waren, fliehen mussten. Diese Aussage über die Wahrheit des Vietnamkrieges ist wahr, unabhängig davon, wie dieses einzelne Bild zustande gekommen ist.

Auf einer dritten Stufe zunehmender Generalisierung und steigenden Abstraktionsgrades steht hinter (oder über) dieser Wahrheit manchmal noch die Ebene einer überzeitlichen, dem Anspruch nach universellen Wahrheit dessen, was ein Bild in seiner symbolischen Bedeutung über den konkret gemeinten Ereigniszusammenhang hinaus zum Ausdruck bringt. Um bei unserem Beispiel zu bleiben: In gewisser Weise wird mit diesem Bild auch etwas über Kriege allgemein, das Leid der Zivilbevölkerung in bewaffneten Konflikten und über die besondere Verletzlichkeit von Kindern ausgesagt.

Es wurden somit hier folgende Wirklichkeitsformen unterschieden: die konkrete faktische Realität der Einzelsituation, die allgemeine Wahrheit des Ereigniszusammenhangs und die tiefere überzeitliche Wahrheit der symbolischen Bedeutung.

Passend zur Pluralität und unscharfen Abgrenzung der Wirklichkeitsbegriffe in der bildtheoretischen Fachliteratur stehen auch eine Vielzahl nicht deckungsgleicher Authentizitätsbegriffe nebeneinander.

Rudolf Arnheim unterscheidet „authentisch“ von „richtig“ und „wahr“. „Authentisch“ ist in seinem Verständnis einfach das Gegenteil von „manipuliert“, meint also, dass das Bild in seiner ursprünglichen Form vorhanden ist und nicht nachträglich verändert wurde; „Richtigkeit“ bedeutet, dass das Bild der Wirklichkeit (bzw., in der von mir vorgeschlagenen Terminologie: der konkreten physischen Faktenrealität) entspricht, die es abbildet. Das heißt beispielsweise, dass Farben im Bild mit den Farben der abgebildeten realen Gegenstände übereinstimmen müssen, und dass Proportionen nicht verzerrt werden

dürfen.<sup>582</sup> Auf die oben von mir vorgenommene Unterscheidung von Realitätsebenen bezogen, kann man also sagen, dass Arnheim mit „Richtigkeit“ die korrekte Wiedergabe der ersten, konkretesten Stufe von Wirklichkeit meint; ein ähnliches Verständnis des Begriffs sehen wir bei Leifert ausgedrückt, wenn er feststellt: „Die Richtigkeit von Nachrichten und Bildern lässt sich trotz aller konstruktiven Anteile und Unschärfen überprüfen.“<sup>583</sup> „Wahrheit“ hingegen, so formuliert es Arnheim in einer bei Grittmann zitierten Passage,

„(...) betrifft nicht das Verhältnis von Bild und Realität im Moment der Aufnahme, sondern bezieht sich auf das Bild als Aussage über Fakten, die es mitteilt. Wir fragen, ob das Bild etwas charakteristisch erfasst. Eine Fotografie kann authentisch, aber unwahr sein, sie kann wahr und doch nicht authentisch sein.“<sup>584</sup>

Diese „Aussage über Fakten“ kann dann nicht nur auf die Entstehungssituation, sondern durchaus auch auf die Art von allgemeineren Tatsachen bezogen sein, von denen ich behaupte, dass sie einer abstrakteren, allgemeineren Realitätsebene zugehören. Eine Fotografie kann unter anderem dann in der von Arnheim festgelegten Bedeutung inauthentisch sein und trotzdem die Wahrheit „sagen“, wenn sie so inszeniert worden ist, dass die fiktive Szene, die gestellt und fotografiert wurde, reale Verhältnisse in der Welt imitiert und veranschaulicht – das Bild also keine wahre „Aussage“ über seine Entstehungsgeschichte, wohl aber über den größeren Zusammenhang macht, auf den das Gezeigte bezogen ist.

Leifert und Grittmann bringen, ebenso wie Haller, noch weiteren Begriff ins Spiel, mit dem ein unverfälschter Realitätsbezug eines Bildes bezeichnet werden kann: „Echtheit“, die von „Authentizität“ unterschieden werden kann. „Echtheit“ in dem Sinn, in dem Haller<sup>585</sup> sie offenbar versteht – als Echtheit, die von Zeug\*innen oder Expert\*innen verifiziert und falsifiziert werden kann – kann bedeuten: (1) Das Bild ist tatsächlich an dem Ort und zu der Zeit

---

582 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 129, bezieht sich hier auf Arnheim, „Über die Natur der Fotografie“, 177.

583 Leifert, *Bildethik*, 262.

584 Arnheim, „Über die Natur der Fotografie“, 177; zitiert bei Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 129.

585 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 30.

entstanden, an dem und zu der es entstanden zu sein scheint bzw. begleitenden Angaben zufolge entstanden ist; (2) auf dem Bild sind tatsächlich diejenigen Personen zu sehen, die angeblich oder dem äußeren Anschein nach darauf zu sehen sind (und nicht etwa z. B. deren Doppelgänger); (3) das Bild wurde tatsächlich von der Person aufgenommen, die als Urheber\*in angegeben ist oder vermutet wird. „Echtheit“ bezeichnet also die Summe jener Umstände, die dazu führen, dass das Bild wirklich belegt, „dass es diese bestimmte Situation, jene Konstellation real – also auch unabhängig vom Reporter und Fotografen gegeben hat.“<sup>586</sup> Die „Echtheit“ eines Bildes in diesem Sinne ist nur überprüfbar, wenn verlässliche Rahmenbedingungen dafür vorliegen, beispielsweise die Verfügbarkeit von Aufnahmen derselben Situation aus unterschiedlichen Perspektiven zu Vergleichszwecken oder verbale Berichte verlässlicher Zeugen, die zum Zeitpunkt der Aufnahme vor Ort waren und deren Angaben sich mit dem decken, was auf dem Bild zu sehen ist. Nur in einem Fall mit solch günstigen Überprüfungsbedingungen können Fotografien tatsächlich als Beweise (in einem quasi juristischen Sinne) fungieren. Die Art von Wirklichkeitstreue, die hier gemeint ist, ist also eine getreue Abbildung der konkreten physischen, wahrnehmbaren Faktenrealität, bzw. eine Überprüfbarkeit der Übereinstimmung zwischen dem, wie die konkrete Situation wirklich stattgefunden hat, und dem, wie sie sich im Bild darstellt. Eine solche Überprüfbarkeit wäre aber meines Erachtens begrifflich noch einmal zu unterscheiden von umfänglicher inhaltlicher *Korrektheit*; letztere würde auch eine repräsentative Auswahl des Realitätsausschnitts, also eine realistische Rahmung, verlangen und voraussetzen, dass das, was zu sehen ist, nicht missverständlich ist; nichts auf dem Bild dürfte dann naheliegende Fehlinterpretationen (z. B. von Gesten oder Handlungen) provozieren.

In anderer Bedeutung als den Begriff der „Echtheit“ verwendet Haller den der „Authentizität“. Mit Letzterem bezieht er sich auf eine Wirklichkeitstreue des Bildes im Sinne des *Tatsächlich-Genau-So-Geschehen-Seins* des *augenscheinlich dargestellten Ereignisses*; „Authentizität“ ist hier also einerseits ein Gegenbegriff zur Inszenierung von Ereignissen für die Kamera, authentische Bilder sind aber auch definiert solche, die nicht nachträglich bearbeitet wurden, um zu suggerieren, dass sich etwas anders zugetragen hätte, als es in der fotografierten Situation tatsächlich geschehen ist. Bemerkenswert ist erstens,

---

586 Ebd.

wie deutlich sich Hallers Authentizitätsbegriff hier von dem Arnheims unterscheidet, und zweitens, wie anspruchsvoll die Norm ist, die Haller mit diesem Begriff setzt: Es stellt sich die Frage, wie viele Bilder in diesem Sinne tatsächlich als vollkommen authentisch gelten können. Haller selbst gibt ja zu bedenken, dass jede visuelle Darstellung sowohl „für einen (freilich perspektivenabhängigen) Realitätsausschnitt genommen“ als auch „als Schau-Bild einer Inszenierung verstanden werden“ kann.<sup>587</sup>

In Abgrenzung zum Kriterium der Echtheit sowie der Wahrheit und in Bezug auf das von mir vorgestellte Ebenenmodell des Realitätsbezugs lässt sich Hallers Authentizitätsverständnis folgendermaßen fassen: Echtheit hat mit den Entstehungsbedingungen des Bildes zu tun, Authentizität bezieht sich auf die Realitätsebene der physisch konkreten Faktenrealität des abgebildeten Einzelereignisses und nicht so sehr auf Wahrheit in Arnheims Sinne, die nämlich auch auf eine Ebene höherer Abstraktion bezogen sein kann.

Nicht nur Haller, sondern auch Grittmann grenzt sich von Arnheims Authentizitätskonzept ab, wenn sie festlegt: „Entscheidend beim Authentizitätsbegriff [im Kontext der Pressefotografie] ist, dass das, was das Foto festhält, ‚gewesen ist‘.“<sup>588</sup> Arnheim dagegen sehe fotografische Authentizität dann erreicht, wenn das Objekt nicht gestellt und nichts hinzugefügt oder entfernt wurde.<sup>589</sup> Die Definition eines Begriffs über sein Gegenteil fällt oftmals leichter, verschiebt Unklarheiten aber nur: Wenn jedes Bild als authentisch gilt, das (1) nicht gestellt und (2) nicht durch Nachbearbeitung manipuliert wurde, muss deutlich herausgearbeitet werden, wie und unter welchen Umständen ein Bild gestellt oder manipuliert werden kann, bzw. unter welchen Bedingungen es als gestellt oder manipuliert klassifiziert werden sollte.

Die verschiedenen hier referierten Konzepte und Definitionen sollten deutlich gemacht haben, dass Diskurse über Bildauthentizität bzw. den Realitätsbezug von Bildern teilweise an einer Vagheit und Pluralität der Begriffe krankten; es werden sehr unterschiedliche Dinge unter „Authentizität“ verstanden, was zu verschiedenen Maßstäben führt, an denen Bilder gemessen werden.

Sehr sinnvoll scheint mir daher die Unterscheidung eines engeren und weiteren Authentizitätsbegriffs, die Leifert vornimmt:

---

587 Ebd., 34.

588 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 124.

589 Ebd., 129.

„In einem engeren Verständnis ist Authentizität ein Gegenbegriff ausschließlich zu Bildmanipulationen im Sinne der (...) vier Arten von Veränderungen, auf die sich auch der Presserat in seinen Entscheidungen bezieht. Hier geht es ausschließlich um nachträgliche Veränderungen, die an einer bereits vorhandenen Bildoberfläche vollzogen werden mit dem Ziel, das Objekt des Bildes zu verändern (durch Löschen, Hinzufügen, Montieren oder falsches Beschriften).“<sup>590</sup>

Dieser Authentizitätsbegriff liegt, wie Leifert darlegt,<sup>591</sup> der Spruchpraxis des Deutschen Presserats bei Entscheidungen zu möglichen Verstößen gegen Ziffer 2 des Pressekodex (Sorgfaltsgebot) durch Bilder zugrunde. In diesem Kontext spielt das Konzept von Authentizität, das Leifert als weiter gefasstes Verständnis vom engeren Begriff unterscheidet, keine gleich relevante Rolle – wohl vor allem, weil dieser weite Authentizitätsbegriff eine Vielzahl schwer zu greifender und schwer zu sanktionierender Phänomene ausschließt, so dass eine an ihm orientierte Spruchpraxis unhaltbare Ansprüche an Medien stellen müsste:

„Der weitere Begriff von Authentizität ist darüber hinaus Gegenbegriff zu allen Formen von Bildinszenierungen und Mechanismen, die ein vermeintlich natürliches Abbild von Wirklichkeit bzw. eines Ausschnitts davon, verstellen. (...) Authentizität bedeutet hier nicht in erster Linie die Echtheit und Unverfälschtheit des Fotos, sondern die Echtheit der aufgenommenen Situation. Vom Foto wird erwartet, nicht nur nicht verändert worden zu sein, sondern auch eine Situation der Wirklichkeit aufgenommen zu haben, die ohne die Präsenz der Kamera die gleiche gewesen wäre wie mit ihr.“<sup>592</sup>

Leifert begründet seine Unterscheidung der beiden Authentizitätskonzepte pragmatisch damit, dass ein zu weiter Authentizitätsbegriff nicht dazu geeignet sei, konkrete Regeln für den Umgang mit Bildern aufzustellen und Verstöße zu sanktionieren. Für die praktische Arbeit des Presserates, mit der er sich auseinandersetzt, sei es notwendig, auf den engeren Begriff zurückzugreifen. Lege man den weiteren Begriff zu Grunde, könne schnell jed-

---

590 Leifert, „Professionelle Augenzeugenschaft“, 22–23.

591 Ebd.

592 Ebd.

wede Art von Darstellung als Konstruktion von Wirklichkeit statt als deren Abbildung aufgefasst werden. Leifert ist jedoch nicht der Meinung, dass das Bemühen des Presserates um Regulierung sinnlos oder naiv sei, deshalb hält er die Bezugnahme auf den engeren Begriff im Kontext der Selbstkontrolle für sinnvoll.<sup>593</sup> Dem ist zuzustimmen. Zensorische Überstrenge scheint mir einerseits nicht geboten, doch muss andererseits auch die Funktionsweise und Glaubwürdigkeit der Institution Presse im gesamtgesellschaftlichen Interesse geschützt werden. Wie wir bereits gesehen haben, ist für Leifert das Augenzeugenprinzip als Orientierungsnorm ausschlaggebend dafür, dass Selbstkontrollgremien beiden Ansprüchen gerecht werden können.

Augenzeugenschaft ist laut Leifert „an das Kriterium von Authentizität *im engeren Sinne* [meine Hervorhebung] geknüpft“.<sup>594</sup> Daher ist sie kontrollierbar und Verstöße gegen sie sind sanktionierbar durch die Organe der Selbstkontrolle; Probleme treten vor allem dann auf, so Leifert, wenn man versucht, Augenzeugenschaft an das weitere Kriterium von Authentizität zu binden.<sup>595</sup> Dies ist nachvollziehbar, wenn man über praktische Umstände der Bildentstehung nachdenkt; schließlich weiß die Fotograf\*in z. B. gar nicht unbedingt immer, ob eine Situation extra für ihre Kamera hergestellt worden ist, sie nimmt also möglicherweise aus vollkommen lauterer Absichten, ohne die geringste Täuschungsabsicht, als authentische Augenzeug\*in ein „Pseudoereignis“ auf.

Die Authentizitätskriterien, die Grittmann aufstellt, gehören hingegen, anders als die von Leifert favorisierten Maßstäbe, großenteils zu einem *weiter* gefassten Authentizitätsbegriff:

„Konstruiert wird also eine Authentizität, die sich nicht primär aus dem Unterlassen technischer Manipulationen am Bildobjekt ergibt, sondern aus Aufnahmesituation, Bildeinstellung und Platzierung [sic] im medialen Kontext. Authentizität bedeutet hier nicht in erster Linie die Echtheit und Unverfälschtheit des Fotos, sondern die Echtheit der aufgenommenen Situation. Vom Foto wird erwartet, nicht nur nicht verändert worden zu sein,

---

593 Ebd., 23.

594 Leifert, *Bildethik*, 259.

595 Ebd., 260.

sondern auch eine Situation der Wirklichkeit aufgenommen zu haben, die ohne die Präsenz der Kamera die gleiche gewesen wären wie mit ihr.<sup>596</sup>

Dieses weit gefasste Begriffsverständnis ist auch mit ausschlaggebend dafür, dass Grittmann Authentizität nicht als genuine Eigenschaft von Bildern, sondern als soziale Konstruktion auffasst. Echte, genuine bildliche Authentizität kann es nämlich, gemessen an diesem umfassenden Anspruch, kaum jemals wirklich geben, denn es dürfte in den seltensten Fällen sicher auszuschließen sein, dass die Anwesenheit der Kamera eine Situation irgendwie mit beeinflusst hat. Eine Authentizität im beschriebenen umfassenden Sinn kann somit immer nur eine zugeschriebene, konstruierte Authentizität sein.

Es ist mit Leifert festzustellen, „dass Authentizität nur dann als Konstruktion beschreibbar ist, wenn ihr das weitere Verständnis zugrunde liegt.“<sup>597</sup> Da Authentizität *im engeren Sinne* nicht zwangsläufig eine Konstruktion darstellt, ist daraus zu schließen, so Leifert weiter, dass

„(...) die Bemühungen des Presserats, Bildmanipulationen im Sinne des engeren Authentizitätsbegriffs so weit wie möglich einzuschränken und mit den Mechanismen der Selbstkontrolle zu beobachten, durchaus sinnvoll und kein naives Unterfangen sind, das von der Tatsache von Authentizitätskonstruktionen völlig ad absurdum geführt würde.“<sup>598</sup>

Entsprechend hält Leifert auch die Erwartungshaltung der Rezipient\*innen, dass „nachträgliche technische Veränderungen an Bildern“ im Kontext der Pressefotografie als „nicht zulässig“ zu sanktionieren seien, nicht für ein „naives Festhalten an einem unter den Bedingungen digitaler Fotografie längst obsolet gewordenen Prinzip“, sondern stattdessen für einen „notwendige[n] Versuch, die konstruierenden und *subjektiven Einflüsse in einem kontrollierbaren Rahmen zu halten*“.<sup>599</sup>

Es ist möglich, diesen Anspruch auf der konkretesten Ebene des Realitätsbezugs zu vertreten – also einzufordern, dass Pressebilder eine Einzelsituation unmittelbar faktengetreu abbilden – und dennoch zu akzeptieren, dass es

---

596 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 259.

597 Ebd.

598 Ebd.

599 Ebd., 262.

auch andere Formen von Wahrhaftigkeit auf höherer Abstraktionsebene gibt. Ein Bild kann im engeren Sinne authentisch und im weiteren Sinne inauthentisch sein, oder in beiderlei Hinsicht inauthentisch und trotzdem zur Kommunikation einer Wahrheit auf höherer Ebene dienen; es muss dann aber so kontextualisiert werden, dass es nicht als Aussage über eine konkrete Einzelsituation verstanden wird. Eine solche Rahmensetzung kann wohl eher in einer Buchpublikation, in einer Kunstausstellung oder einem anderen musealen Setting (z. B. in einer Gedenkstätte) gewährleistet werden als im Zusammenhang der Nachrichtenmedien, da die Erwartungshaltung, mit denen die Rezipient\*innen Pressebildern begegnen, aus guten Gründen strenge, umfassende Authentizitätsansprüche einschließt. Im Kontext journalistischer Berichterstattung müssen Fotografien als faktuale, nicht als fiktionale Darstellungen verwendet und rezipiert werden – woraus aber nicht zu schließen ist, dass Fiktionalität keine Eigenschaft wäre, die fotografisch erzeugten Bildern zukommen könnte.

#### 4.2.9 Fotografie und Fiktionalität

„Bildern wohnt eine wirklichkeitserschaffene Kraft inne“<sup>600</sup> – mit diesen Worten bringt Schwarte auf den Punkt, warum das Verhältnis von Bildern zur Realität ein grundsätzlich spannungsvolles ist. Kein Bild bildet nur ab, was schon da war. Jedes Bild erschafft eine eigene, bild-immanente Realität, die mehr oder weniger mit der außerbildlichen Welt übereinstimmen kann. Bilder können nicht nur etwas real Existentes dokumentieren, „sondern „zuerst eine eigene Welt dar[stellen]“,<sup>601</sup> die nicht aus abgebildeter Realität besteht, sondern im Zeigen entsteht. In dieser Feststellung Schwartes klingt nach, was Susan Sontag 1977 in *Über Fotografie* bereits bemerkt hat: dass die Fotografie „nicht so sehr ein Werkzeug der Erinnerung (...) als vielmehr eine Erfindung oder ein Ersatz dieser Erinnerung ist“.<sup>602</sup> Am selben Ort stellt Sontag klar:

---

600 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 20.

601 Ebd.

602 Sontag, *Über Fotografie*, 157.

„Nicht die Realität wird durch Fotografieren unmittelbar zugänglich gemacht; was durch sie zugänglich gemacht wird, sind Bilder.“<sup>603</sup>

Zudem können Bilder auch *außerhalb ihrer selbst* Realitäten schaffen. Nicht im selben Sinne, wie schöpferisch tätige Menschen verändernd in die Welt eingreifen können, wohl aber so, wie Sprechakte innerhalb eines festgelegten Konventionsrahmens (soziale) Tatsachen schaffen können: Man denke an eine Taufe, einen Urteilsspruch o.ä. Unter anderem spielen Bilder eine wichtige Rolle bei der Ausformung kollektiver Identitäten und in der Selbst- und Fremdwahrnehmung einer Gesellschaft.

Außerdem verfügen sie über die Fähigkeit, Dinge darzustellen, die ohne sie nicht sichtbar wären. Sie erschaffen dann Realität in dem Sinne, dass sie etwas unbemerkt Existierendes zum wahrnehmbar Realen machen. „Gottesbilder ebenso wie Ultraschallbilder“ führt Schwarte als Beispiele hierfür an, „machen etwas Entscheidendes sichtbar, was anders als in diesen Bildern nicht gesehen werden kann.“<sup>604</sup> Sie „stellen etwas her“, indem sie es „rein visuell (...) erfahrbar, aber auch bestimmbar, abzählbar und verwaltbar“ machen.<sup>605</sup> Auch das menschliche Skelett, so argumentiert Schwarte überzeugend, existiert erst in dem Moment, indem es (dreidimensional oder zweidimensional) dargestellt wird – diese These wurde an früherer Stelle schon erläutert: Ohne die bildliche Darstellung gibt es nur einen Haufen unzusammenhängender Knochen, zwischen denen Gewebe liegt, kein Skelett. Extreme Bildkritiker wie Albrecht würden wohl dazu tendieren, jede Abbildung eines solchen Gegenstandes, der erst wirklich zu existieren beginnt, wenn er im Bild erscheint, als Fälschung abtun. Schwarte aber geht davon aus, dass auch auf solchen Bildern die „Wahrheit über ein Ereignis“<sup>606</sup> erblickt werden kann – und angesichts seiner Beispiele aus dem Bereich der medizinischen Bildnutzung kann dies nur schwerlich bestritten werden, ermöglichen doch Ultraschallbilder, Röntgenbilder und anatomische Präparate Erkenntnisse über real vorhandene krankhafte Veränderungen.

Für die Auseinandersetzung mit Gewaltdarstellungen in der Fotografie ist die zuerstgenannte realitätsgenerierende Kapazität allerdings interessanter, nämlich die Fähigkeit der Bilder, eine Welt zu konstruieren, die nicht in der

---

603 Ebd.

604 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 20.

605 Ebd.

606 Ebd., 10.

Außenwelt außerhalb des Bildes, sondern im Bild selbst verortet ist und die den Gesetzen dieser Außenwelt nicht zwangsläufig unterliegen muss. Es handelt sich dabei, wie ich im Folgenden argumentieren werde, um eine fiktionale Bildwelt, die auch im dokumentarischen Bild parallel zu und unabhängig von einer außerbildlichen Realität existiert – auch wenn die in dieser letztgenannten, tatsächlichen, nicht-fiktionalen Realität vorherrschenden Umstände ursächlich für die Entstehung des Bildes waren.

In diesem Umstand kann man nun großes Potenzial begründet sehen – oder eine Gefahr, die von den Bildern ausgeht, weil die innerbildliche, fiktive Realität dadurch auf die außerbildliche Welt einfluss nimmt, dass sie die Wahrnehmung des Realen durch die Rezipient\*innen beeinflusst.

Als Historiker ganz dem Tatsächlichen verhaftet, sieht zum Beispiel Paul es ausgesprochen kritisch, dass Nick Úts *Terror of War* seine eigene Realität erschaffen hat, dass es „im globalen kollektiven Bildgedächtnis ein eigenes Leben [führt] und (...) eine eigene Wirklichkeit [generiert], die mit der ursprünglich abgebildeten nur mehr wenig gemein hat“.<sup>607</sup> Paul fürchtet, ungenaue und falsche Zuordnungen des Bildes bei seinen zahlreichen Veröffentlichungen „sowie die religiöse Aufladung des Bildes in den Medien“ hätten „eine eigene, geradezu dogmatische zweite Realität geschaffen, die als wahr und heilig wahrgenommen“ werde.<sup>608</sup> Das Problem sei, dass ein „selbstreferenzielle[s] System“<sup>609</sup> hier Überzeugungen generiere und sich selbst belege. Auch die Bilder vom Anschlag am 11. September hätten „eine eigene, eine neue Realität generiert“;<sup>610</sup> generell hätte sich durch den Aufstieg der Bildmedien im 20. und 21. Jahrhundert „eine eigenständige Realität des Visuellen herausgebildet, in der Menschen heute handeln und sich orientieren“.<sup>611</sup> Diese „neue, zweite Realität“ sei von der „ersten physischen Realität der Ereignisse“ verschieden.<sup>612</sup> Eine rigorose Trennung zwischen „echter Welt“ und medialer Welt – zwischen dem Virtuellen und dem Reellen – scheint mir allerdings problematisch. In vielerlei Hinsicht ist die mediale Welt (und damit eben auch die Welt der Bilder) heute integraler

---

607 Paul, *BilderMACHT*, 435.

608 Ebd., 470.

609 Ebd.

610 Ebd., 7.

611 Ebd., 9.

612 Ebd.

Bestandteil unserer *realen* Lebenswelt. Mediale Interaktionen prägen ganz entscheidend unsere *realen* sozialen Beziehungen.

Eines der größten Probleme der Bildkommunikation ist meines Erachtens die Gefahr von *Missverständnissen*. Da wir unterstellen, dass Bilder immer das (proto)typische Reale abbilden, können sie uns zu Fehleinschätzungen der Wirklichkeit, die außerhalb des Bildes liegt, verleiten. Ein Bild zeigt dann zwar etwas Wirkliches, aber der Ausschnitt der Wirklichkeit, den es abbildet, ist nur ein untypisches Einzelereignis, ein Sonderfall, der keine allgemeinen Schlussfolgerungen zulässt – die Rezipient\*innen aber halten das Dargestellte für das typischerweise Stattfindende. An einem Beispiel, das im Bereich der Gewaltbildkommunikation von größter Bedeutung ist, kann man sich dies deutlich machen: Tragen Gewalttäter auf Fotos, die Medienrezipient\*innen zu sehen bekommen, häufig Attribute, z. B. Fahnen mit Schriftzügen oder Kleidungsstücke, die vermuten lassen, dass sie dem arabisch-islamischen Kulturkreis zugehören, und werden Frauen, die einen Niqab oder Hidschab tragen, auf solchen Bildern häufig als Opfer von Gewalt gezeigt, dann fördert dies eine stereotype Wahrnehmung von Muslim\*innen: Die Bildrezipient\*innen folgern dann aus dem Gesehenen, dass Männer muslimischen Glaubens *typischerweise* gewalttätig und Frauen muslimischen Glaubens *typischerweise* unterdrückte, passive Opfer wären. Die Medienethikerin Sabine Schiffer bezeichnet diesen Prozess als „Sinn-Induktion“ durch Bilder; in verschiedenen Publikationen beschreibt sie, wie das Bild des Islam in den sogenannten „westlichen“ Gesellschaften durch solche Induktionsmechanismen geprägt wird.<sup>613</sup>

Wenn man den Rezeptionsfehler, Fotos als Repräsentationen oder Manifestationen des Typischen in der realen außerbildlichen Welt zu lesen, nicht macht, sondern Bilder jeder Art immer als (auch) fiktional rezipiert und sie erst einmal auf ihre innere Welt hin befragt, statt deren Details unmittelbar auf die Außenwelt zu beziehen, kann man in manchen Bildern im selben Sinne Wahrheit ausgedrückt finden wie in einer Fabel, einem Märchen etc. Dass Fiktionen bisweilen lehrreicher sein können als historische Abhandlungen, hat schon Aristoteles in seiner *Poetik* behauptet:

„Aus dem Gesagten erhellt, dass nicht Erzählung des Geschehenen Aufgabe des Dichters ist, sondern Erzählung der Begebenheiten, wie sie geschehen

---

613 Siehe z. B. Schiffer, „Sinn-Induktionsphänomene ernst nehmen.“

sein könnten, und des Möglichen nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. (...) [D]eswegen ist die Poesie auch philosophischer und ernsthafter als die Geschichte. Denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichte das Einzelne dar.“<sup>614</sup>

Das Allgemeine veranschaulichen statt das Einzelne getreu wiederzugeben – das können selbstredend auch die Malerei, die Druckgrafik und andere Kunstgattungen. Viele Theoretiker\*innen gehen davon aus, dass diese Bildtypen für fiktionale Darstellung besser geeignet seien als Fotografien; Sontag, die Francisco de Goyas Kunst als Kontrastfolie verwendet, um darzulegen, was Fotografie ihrer Meinung nach im Unterschied zu anderen Kunstgattungen nicht leisten kann, schreibt beispielsweise über die Radierungen Goyas:

„Daß sich die von den französischen Soldaten in Spanien verübten Greuel nicht exakt so abspielten, wie Goya sie dargestellt hat – daß also dieses Opfer nicht genauso aussah wie auf der Radierung, daß jene Szene sich nicht neben einem Baum ereignete –, nimmt den *Desastres de la Guerra* nichts von ihrem Wert. Goyas Bilder bilden eine Synthese. Ihr Anspruch lautet: solche Dinge sind geschehen.“<sup>615</sup>

Dieses Bezugnehmen auf allgemeinere Wahrheiten ist Sontags Ansicht nach nicht das Darstellungsprinzip jedweder Art von Bild. Für Fotografien, so ist sie überzeugt, gelten andere Regeln:

„Im Gegensatz dazu erhebt ein einzelnes Foto oder eine Filmaufnahme den Anspruch, genau das wiederzugeben, was sich vor dem Objektiv der Kamera abgespielt hat. Von Fotos erwartet man, daß sie zeigen, nicht andeuten.“<sup>616</sup>

Unplausibel ist der Teil von Sontags Behauptung, der auf einer animistischen Formulierung aufbaut: Ein Bild „erhebt“ nicht, wie Sontag hier meint, irgendeinen „Anspruch“. Seine *Verwender\*innen* erheben durch die Nutzung des Bildes vielleicht den Anspruch, eine Aussage über die Wirklichkeit zu machen; und,

---

614 Aristoteles, *Poetik*, 9 (1); hier zitiert nach der Übersetzung von C. Walz (1833).

615 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 56.

616 Ebd.

wie Sontag ganz richtig bemerkt hat, erwarten die Rezipient\*innen vielleicht, dass das Bild genau wiedergibt, was sich ereignet hat. Aber dieser Anspruch ist nicht so fest im Bild selbst verankert, dass dieses nicht anders als als getreue Abbildung faktischer Realität rezipiert werden könnte.

Verankert scheint der strenge Authentizitätsanspruch vielmehr in den Normen, die im Zusammenhang der jeweiligen Bildverwendung gelten, z. B. eben jene, die aus guten Gründen etabliert worden sind, um Bildberichterstattung in der Presse zu regulieren. Berechtigterweise wird eingefordert: „Journalist\*innen dürfen sich einzig und allein nach dem richten, was passiert und nicht nach dem, was hätte passieren können. Das ist die Sache von Romanschriftstellern.“<sup>617</sup> Wenn man fiktionale Texte und journalistische Texten einander so gegenüberstellen kann, könnte man entsprechend auch „Kunstabilder“ jeder Gattung, jeden Mediums und jeden Genres als fiktionale Bilder von Pressefotografien als ihrer Definition und Funktion nach nicht-fiktionalen, „wörtlich“ zu nehmenden Bildern unterscheiden. Journalist\*innen – ganz gleich, ob sie Texte schreiben oder als Bildjournalist\*innen tätig sind – sind dieser Aufgabenzuweisung zufolge zu einer anderen Art von Wahrhaftigkeit verpflichtet als Maler\*innen und Romanschriftsteller\*innen, aber auch Fotokünstler\*innen wie beispielsweise Jeff Walls, deren Arbeiten zwar Fotografien oder Fotomontagen sind, die aber außerhalb des normenregulierten Felds der Presse operieren. Dass für sie im Bereich der freien Kunst andere und insgesamt weniger strenge Regeln gelten, ist nicht Resultat willkürlich festgelegter, unbegründeter Konventionen, sondern folgt aus den unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionen der Presse und der Kunst und der besonderen Wichtigkeit von normengeleiteter ethischer Berichterstattung für demokratische Gesellschaften, auf die wir bereits ausführlicher eingegangen sind.

Nichtsdestoweniger sollte, so meine These, auch im Umgang mit Pressefotos nicht vergessen werden, dass auch diese von einem Kontext in einen anderen transferiert werden können und neben ihrer Funktion als Kommunikationsmittel der Presse auch Potential für fiktionale, quasi-„literarische“ Deutungen enthalten. Selbst wenn ein Bild aus guten Gründen als ungeeignet für die Verwendung in der Presse einzustufen ist, weil es den dort geltenden Authentizitätsstandards nicht entspricht, bedeutet dies deshalb nicht automatisch, dass

---

617 Mit dieser Äußerung wird Roger Morris in einem Blogbeitrag auf Telepolis (Oliver Eberhardt, „Die Flaute nach dem Schuss“, <https://www.heise.de/tp/features/Die-Flaute-nach-dem-Schuss-3407457.htm> (zuletzt aufgerufen am 30.11.2020) sowie bei Haller („Die Wirklichkeit der Bilder“, 44) zitiert.

dieses Bild nicht *in anderem Zusammenhang* ein besonderes und wertvolles Bedeutungspotential entfalten kann, wenn es als fiktionales und nicht mehr als faktuales, „buchstäblich“ Realität abbildendes Artefakt rezipiert wird.

Mein Vorschlag, Gewaltfotos *auch* als Fiktionen zu rezipieren, mag irritieren – unter anderem deshalb, weil die Technizität der Fotografie – ihre Indexikalität – im Widerspruch zu einer solchen Rezeptionsweise zu stehen scheint. Roland Barthes behauptet bekannterweise in seinen kanonischen Ausführungen zur Fotografie, diese könne – im Unterschied zur Malerei, die bloße „Chimären“ zeigen kann – „nicht leugnen, dass die Sache dagewesen ist.“<sup>618</sup> Korrekter müsste es allerdings eigentlich heißen: „Fotografie kann nicht leugnen, dass *etwas* dagewesen ist, was *aussah wie die Sache*, die ich glaube, in ihr zu sehen.“<sup>619</sup> Wenn Fotografie, um eine weitere Formulierung Barthes‘ aufzugreifen, als „Emanation des *vergangenen Wirklichen*“<sup>620</sup> rezipiert wird, als quasimagische<sup>621</sup> Sichtbarmachung des Wirklichen, dann ist der Weg für eine Rezeption im Modus der Fiktion natürlich versperrt. Doch ist es wirklich plausibel, davon auszugehen, dass die Fotografie als solche, allein aufgrund der technischen Prozesse, die bei der Entstehung fotografischer Bilder ablaufen, automatisch eine Art inhärentes Authentizitätsversprechen macht?

Laut Wortmann gibt es ein solches „spezifische[s] Abbildversprechen“ der Fotografie, das „die ‚gleichgültige‘ Oberfläche des Bildträgers gewissermaßen empfindlich macht für die Authentizitätszuschreibung des Betrachters (...)“<sup>622</sup> und dessen Inhalt darin besteht, „dass sich der unbestechlichen, leidenschaftslosen und ebenso ‚scharfsinnigen‘ Mechanik des optischen Apparats jenseits aller kulturellen Determination Wirklichkeit offenbare“, und zwar eine Wirklichkeit, „die dem Beobachter oder Teilnehmer der konkreten Aufnahmesituation selbst zumeist entgehe (...)“.<sup>623</sup> Wortmann spricht hier mehrere entscheidende Punkte an; besonders wichtig erscheint mir der Folgende: Es wird ein Versprechen gegeben, das *für die Betrachter\*innen* „verlockend“ ist<sup>624</sup> – oder vielleicht

---

618 Barthes, *Die helle Kammer*, 86.

619 Der damit zum Ausdruck gebrachte Unterschied ist Barthes durchaus bewusst. Er definiert den fotografischen Referenten nicht als „die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild (...) verweist“, sondern „die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe“ (ebd., 86); hierauf werden wir noch zurückkommen.

620 Ebd., 99.

621 Barthes bezeichnet Fotografie tatsächlich als „Magie“ (ebd., 99).

622 Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 155.

623 Ebd., 154–155.

624 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 163.

sollte man besser sagen: ein verlockendes *Angebot* – gemacht. Zur Rezeption eines Bildes, das durch einen Fotoapparat erzeugt worden ist, gehört auch die Anerkennung dieser Technizität der Entstehung *durch die Rezipient\*innen*; Fotografien als *Fotografien* betrachten heißt deshalb notwendig auch, die Treue der Abbildung gegenüber einer abgebildeten Realität zumindest als Möglichkeit spielerisch in die Rezeptionserwartung mit aufzunehmen. Die Terminologie der literaturwissenschaftlichen Fiktionalitätstheorie verwendend könnte man sagen, dass kompetente Betrachter\*innne von Fotografien zumindest auf einer ersten Stufe des Rezeptionsvorgangs dem Prinzip einer *Suspension of Disbelief* folgen, indem sie erst einmal davon ausgehen, dass das, was sie im Bild sehen, wirklich so geschehen ist, wie das Bild es vermuten lässt. In einem *zweiten*, ebenso wichtigen Schritt sollte diese Haltung aber durch eine kritischere ersetzt werden, so dass die erste eigene Einschätzung auch hinterfragt werden kann. Kunstwerke wie Jeff Walls inszenierte Fotografien und Fotomontagen, die als herausragende Beispiele für Fotofiktionalität gelten können, spielen mit diesen unterschiedlichen Rezeptions- und Erwartungsebenen. Solche Bilder machen nicht so sehr ein Authentizitätsversprechen als dass sie eine *Authentizitätsfiktion* darstellen, die als solche entlarvt werden muss, weil sonst die eigentliche Bedeutung des Bildes verschlossen bliebe. Walls' Arbeit *Dead Troops Talk*,<sup>625</sup> die man als herausragendes Beispiel einer Fiktionalisierung von Motiven der Kriegsfotografie auffassen kann und auf die wir an späterer Stelle noch eingehender zu sprechen kommen werden, ist nur auf die beschriebene zweischrittige Weise sinnvoll rezipierbar. Sie zeigt Soldaten, die aufgrund schwerer Verwundungen als ganz offensichtlich tot erkannt werden müssen, die jedoch noch immer in Bewegung sind und miteinander in Interaktion treten. Dieses Werk Walls' ist laut Sontag nicht nur kein einfaches Dokument von Tatsachen, sondern demonstrativ und gewollt „das Gegenteil von einem Dokument“, denn „[d]ie Gestalten in Walls visionärer Fotoarbeit sind ‚realistisch‘, aber das Bild selbst ist dies natürlich nicht.“<sup>626</sup>

Nicht nur Walls' hochgradig artifizielles Tableau, sondern tatsächlich *jede* Fotografie trägt das Potenzial dazu in sich, so interpretiert zu werden, dass ihre Authentizität daran bemessen wird, ob sie eine getreue, authentische Darstellung von *Fiktivem* leistet, und nicht daran, ob dieser fiktive

---

625 Eine Abbildung findet sich unter anderem unter <http://www.medienkunstnetz.de/werke/dead-troops-talk/> (31.12.2020).

626 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 144.

Darstellungsgehalt nennenswerte Übereinstimmungen mit der außerbildlichen Realität aufweist.

Wer dies außer Acht lässt, wer die Kamera als unbestechliches, leidenschaftsloses Messinstrument versteht, geht davon aus, dass der Referent einer Fotografie wie von Barth postuliert nicht „die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendige* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe“,<sup>627</sup> darstellt. Hierin liegt nach Barthes der ja durchaus erörterungsbedürftige fundamentale Unterschied zwischen Fotografie und Malerei: Letztere „kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben“.<sup>628</sup> Ein Foto, das nicht durch eingreifende Retuschen nachbearbeitet wurde, ist immer ein Foto von etwas Realem, auch dann, wenn die Betrachter\*innen dieses Reale nicht als das erkennen, was es eigentlich war. Das Foto kann nur ein Foto sein, wenn es Reales abbildet. Diese Einschränkung, die andere Medien der Bilderzeugung nicht betrifft, ist für Barthes „das Wesen, den Sinngehalt (NOEMA) der *Photographie*“,<sup>629</sup> und dieses „Noema“ lässt sich paraphrasieren als „*Es-ist-sogewesen*“.<sup>630</sup> „Grundprinzip“ der Fotografie ist, so behauptet Barthes, nicht eine Ausrichtung auf Kunst oder Kommunikation, „sondern die *Referenz*“.<sup>631</sup>

Hier wurden in verschiedenen Zusammenhängen schon Überlegungen angestellt, die zeigen, weshalb dies eine unbefriedigende, weil unterkomplexe, Auffassung der Fotografie ist. So wurde unter anderem ausführlich dargelegt, dass die Bezugnahme auf Gegenstände (Nomination) in Bildern generell keine einfache, eindeutige Angelegenheit ist und dass fotografische Bilder sich diesbezüglich nicht grundlegend von anderen Bildtypen unterscheiden.

Natürlich hat die *Fiktion* oder *Vorstellung* einer tatsächengetreuen Abbildung – das, was ich die für fotografische Bilder charakteristische *Authentizitätsfiktion* nenne – einen maßgeblichen Einfluss auf die Interpretation von Gewaltfotos durch ihre Rezipient\*innen; dies soll hier nicht bestritten werden. Ein Schlüsselwort in diesem Zusammenhang ist der *Naturalismus*; so wird behauptet, die Fotografie weise von sich aus einen „hohe[n] Grad an

---

627 Barthes, *Die helle Kammer*, 86.

628 Ebd.

629 Ebd.

630 Ebd., 87.

631 Ebd.

„Naturalismus“<sup>632</sup> auf. Dieser sei, so legen es Blum, Schirra und Sachs-Hombach dar, „in Verbindung mit der unterstellten Objektivität der Fotografie“ für eine „starke affektive Aufladung“ von Fotografien wie Úts *Terror of War* verantwortlich, da er „die Bildpräsentation mit der illokutionären Funktion des entsprechenden Appells versieht.“<sup>633</sup> In anderen Worten: Weil die Rezipient\*innen die Fotografie als unmittelbare Abbildung von Realem auffassen, fühlen sie sich durch das Bild zu etwas herausgefordert (nämlich dazu, für die leidenden zivilen Opfer des Krieges Partei zu ergreifen). Diese Herausforderung, also dieser Bildappell, fielen weit weniger wirkungsstark aus, wenn das Bild als Fiktion statt als Tatsachendokument interpretiert würde, denn erfundenes Leid fordert nicht mit derselben Dringlichkeit eine Parteinahme heraus wie wirkliches Leid. Dennoch, so schränken die Autoren ein, „ist ‚Naturalismus‘ keine notwendige Bedingung des Appellcharakters“, sondern lediglich „eine Möglichkeit“ unter mehreren, um „den Appellcharakter einer Bildpräsentation zu markieren“.<sup>634</sup> Wirksam sei er dabei vor allem, „weil diese Darstellungsweise die kognitive und die affektive Komponente besonders gut miteinander *koordiniert*.“<sup>635</sup> Seine kognitive Funktion bestehe darin, dass er *darauf hinweise*, dass reale Geschehnisse abgebildet würden; die affektive Seite der Bildwirkung sei hingegen relativ unabhängig vom Naturalismus und deshalb durchaus auch – eventuell sogar in stärkerem Maße – durch die Abstraktionsleistungen der Malerei zu erreichen:<sup>636</sup> Malerei übertrage zwar Affekte, mit diesen sei aber nicht unbedingt ein „konkreter Appell“<sup>637</sup> verbunden. In einem Foto wie dem Úts „ergänzen sich hingegen der Authentizitätsanspruch des strukturellen Aspekts und die unmittelbare Wirkung der Stimmungsübertragung wechselseitig und stützen auf diese Weise gemeinsam die (...) illokutionäre Funktion.“<sup>638</sup>

Ist nun aber die Indexikalität als Entstehungsprinzip der Fotografie die Grundlage des fotografischen Realitätsbezugs und der spezifisch fotografischen Authentizität oder ist sie im Gegenteil sogar ein Faktor, der dieser

---

632 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 146. Man beachte die Anführungszeichen: Die Autoren distanzieren sich hier von einem naiven Verständnis des Fotos als Fenster zur Welt.

633 Ebd.

634 Ebd.

635 Ebd.

636 Ebd.; als Beispiel hierfür führen sie die affektiv aufrührenden Gemälde Edvard Munchs und die für sie typische „verdichtete Darstellungsweise“ an.

637 Ebd., 147.

638 Ebd.

Authentizität gerade im Wege steht? Auch letztgenannte Deutung ist möglich und kann darauf hinauslaufen, dass offensichtlich fiktionale Bilder wie Gemälde oder Walls Montagen sogar als in mancher Hinsicht authentischer als spontane Schnappschüsse aufgefasst werden könnten. Das spezifisch Inauthentische der Fotografie könnte man nämlich darin sehen, dass das technische Verfahren nicht zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu unterscheiden in der Lage ist, dass deswegen also auch völlig Unbeabsichtigtes, zufällig Anwesendes mit abgebildet wird, also auch unbedeutende Details ihren Weg ins Bild finden.<sup>639</sup> Wortmann beschreibt diese Unfähigkeit des indexikalischen Zeichens zur Distinktion prinzipiell als etwas Reizvolles. Die Paradoxie des indexikalischen Zeichens besteht darin, dass es absichtslos entsteht,<sup>640</sup> also kontingent und präsymbolisch ist, aber trotzdem als Bedeutungsträger interpretiert werden kann und muss. Laut Wortmann

„(...) ziehen Fotografien ihren besonderen Reiz gerade aus dieser unhintergehbaren Paradoxie, insofern der indexikalische Überschuss an Bedeutungsmöglichkeiten zum Anlaß genommen wird, den semiotischen Mehrwert einer Fotografie als Authentizitätswert zu lesen.“<sup>641</sup>

Nicht notwendigerweise bedeutet die Sachlichkeit oder die sozusagen „Buchstäblichkeit“ der Wiedergabe von Details in der Fotografie aber auch eine bessere Übereinstimmung des Bildes mit der Realität. Wie Lüthe in Hinblick auf Idealisierungen in der Bildkunst darlegt,<sup>642</sup> können Abweichungen vom real Sichtbaren nicht nur als „ästhetisch belebend“ empfunden werden, sondern darüber hinaus eine epistemische Funktion haben, indem sie beispielsweise beim Porträt Charakterzüge schärfer hervortreten lassen. Es könnte argumentiert werden, dass man so das „Wesen“, die „Charakterstruktur“, die „Seele“ einer Person besser einfangen kann als mit einer ganz genauen, getreuen Abbildung. Bei Idealisierungen wie bei karikaturistischen Überzeichnungen einzelner

---

639 Dazu auch Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 138.

640 Selbstredend ist auch diese Sichtweise unterkomplex; wie Sontag richtig darlegt, können Fotografien zwar Spuren von Realem sein, jedoch nie auf ein „einfaches Abbild“ (Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 55) oder einen „Durchschlag“ von etwas Geschehenem“ (ebd., 56) reduziert werden, weil jede Fotografie „immer ein Bild [ist], das jemand gewählt hat“ (ebd.); menschliche Entscheidungen, nicht autonome technische Vorgänge erzeugen Fotografien: „Fotografieren heißt einen Ausschnitt wählen (...)“ (ebd.).

641 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 180.

642 Lüthe, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 58–59.

Merkmale oder bei ästhetischen Dramatisierungen von Bildern handelt es sich um häufig erkenntnisermöglichende Formen von Schwerpunktsetzung, Priorisierung und Perspektivierung, die zur Ordnungsleistung des Bildes beitragen. Im Vergleich könnte man hier eine Schwäche von Fotografie als Medium der Fiktionalität aufdecken: Fotografische Fiktionen sind – zumindest wenn sie nicht nachbearbeitet wurden – nicht auf das Wesentliche hin zugeschnitten.

Bislang wurde noch nicht genauer erläutert, was unter Fiktionalität eigentlich zu verstehen ist und wann bzw. wie ein Bild oder Text als fiktional zu rezipieren ist. Parallel zum Vorgehen in vorausgehenden Kapiteln werden auch zur Beantwortung diesen Fragen wieder Theorien aus den Literaturwissenschaften herangezogen, da die Fiktionalitätstheorie in diesem Bereich deutlich weiter ausgearbeitet wurde als in den Bildwissenschaften.

Befassen wir uns also zunächst mit dem Fiktionalitätsbegriff, den die Literaturtheorie ausgebildet hat. Es ist hier unbedingt zwischen Fiktivität und Fiktionalität zu unterscheiden. Während Fiktivität eine Eigenschaft von Personen, Gegenständen, Orten und Ereignissen ist, ist Fiktionalität entweder eine Eigenschaft von Texten (und, so meine These, Bildern) oder ein *Rezeptionsmodus*, in dem Texte (bzw. Bilder) interpretiert werden. Fiktionale Texte erzählen häufig von fiktiven Personen, Ereignissen usw.; jedoch sind die in ihnen auftretenden Personen, die erzählten Ereignisse, die erwähnten Orte und Gegenstände *nicht notwendigerweise* fiktiv. Ein historischer Roman kann eine frei erfundene Geschichte über reale Personen erzählen, die in tatsächlich stattgefundenen Ereignissen eingebettet ist und ausschließlich an real existierenden Orten spielt. Genauso muss eine Fotografie, um als fiktional gelten zu können, nicht fiktive Objekte zeigen – es wäre auch schwierig, sich vorzustellen, wie dies möglich sein sollte. Jede Person und jedes Objekt, die oder das auf der Fotografie erscheint, befand sich vor der Kamera – es sei denn, das Bild wurde nachträglich manipuliert. Auch eine nicht nachbearbeitete Fotografie, die ausschließlich real existierende Gegenstände zeigt, kann insofern als fiktional rezipiert werden, als wir uns in der Betrachtung beispielsweise vorstellen können, dass die abgebildeten Personen Schauspieler\*innen sind, die gezeigte Szene gestellt, die so echt aussehenden Gegenstände gut gemachte Attrappen. Wir können auch, wenn wir über die Personen, die wir im Bild sehen, keine weiteren Informationen besitzen, wenn wir nicht wissen, vor welchem Hintergrund sich das dargestellte Geschehen abspielt, oder wenn wir den Ort nicht identifizieren können, an dem das Bild aufgenommen wurde, all diese

Informationen aus unserer Fantasie ergänzen, wie wir es beim Lesen eines Romans täten – und uns dabei dessen bewusst sein, dass wir dem Bild einiges hinzuerfinden, um es für uns „lesbar“ zu machen und ihm einen Sinn einzuschreiben. In diesem Fall fassen wir das Bild nicht „wörtlich“ auf, sondern behandeln es als ein Stück Fiktion. Die Technizität seiner Entstehung muss uns von diesem Rezeptionsmodus nicht abhalten.

Was macht aber nun einen Text oder ein Bild zu einem Fiktionalen? Manchen Theoretiker\*innen zufolge gibt es überhaupt keinen kategorischen Unterschied zwischen fiktionalen und faktualen Texten bzw. zwischen faktualer und fiktionaler Rede: Prinzipiell kann auch ein Sachtext wie z. B. eine historische Abhandlung durch Veränderungen im Rezeptionskontext zu einem fiktionalen literarischen Text werden. Entsprechendes, so habe ich weiter oben bereits behauptet, gilt auch für Fotografien.

Der Literaturtheorie zufolge kommt Fiktionalität zustande, indem entweder

- eine stillschweigende Übereinkunft zwischen Autor\*in und Rezipient\*innen (oder zwischen den verschiedenen Rezipient\*innen, auch ohne Einverständnis der Autor\*in) besteht, derzufolge an den vorliegenden Text andere Authentizitätserwartungen zu stellen sind als an einen faktualen, pragmatischen Text; metaphorisch wird von einem „Fiktionsvertrag“ gesprochen, der bezüglich dieser Rezeptionshaltung geschlossen wird. Mit diesem „Vertrag“ erklärt sich die Leser\*in bereit, für den Moment der Textrezeption zu glauben, was sie liest, obwohl sie weiß, dass es nicht stimmt. Sie glaubt also nicht wirklich daran, setzt aber sozusagen ihren Unglauben aus („willing suspension of disbelief“);<sup>643</sup>

oder

- nachweislich eine entsprechende Intention der Autor\*in bestanden hat;

oder

- die individuelle Rezipient\*in sich von sich aus – aus welchen Gründen auch immer – für eine entsprechende Rezeptionshaltung entschieden hat;

oder

---

<sup>643</sup> Dieser Ausdruck geht auf den Dichter Samuel Taylor Coleridge zurück; er findet sich erstmals in Kapitel 14 von Coleridges *Biographia Literaria*.

- der Text selbst sogenannte Fiktionalitätssignale oder Fiktionalitätsmarker aufweist, die es unvernünftig erscheinen lassen, ihn in einer anderen als der fiktionalen Weise zu verstehen.

Beim Fiktionsvertrag handelt es sich, ähnlich wie beim Konzept des impliziten Autors, das wir uns weiter oben aus der Literaturtheorie entliehen haben, um ein Konstrukt, dessen inhärente Widersprüchlichkeiten und Implausibilitäten dazu geführt haben, dass es von jeher vehement umstritten gewesen ist und von der aktuellen Theoriebildung mehr oder weniger ad acta gelegt wurde.<sup>644</sup> Auch wenn es sich um eine äußerst unscharfe Metapher handelt, kann sie als solche für uns aber von Nutzen sein, um Phänomene zu erklären, die die Unterschiede zwischen der Haltung betreffen, mit der wir Gewaltbildern begegnen, die wir dem Bereich des Künstlerischen zuordnen, und jener, mit denen wir solchen Gewaltbildern entgentreten, die uns die Massenmedien präsentieren. Die Fachliteratur erkennt diesbezüglich Unterschiede zwischen „Formaten, Genres, Konventionen und Funktionen“ von Bildern, die zu unterschiedlichen „Authentizitätsansprüche[n]“ führen.<sup>645</sup> Einerseits erwarten wir, so stellt es Tanjev Schultz dar, von manchen Bildern „Realitätsvermittlung“, von anderen aber „Fiktion bzw. Kunst“.<sup>646</sup> Solange die Betrachter\*in jeweils die „richtigen“, angemessenen Erwartungen stellt, weil ihr klar ist, ob sie ein Bild als Kunstwerk aufpassen soll oder als dokumentarisches Foto, entstehen daraus keine Probleme:

„Entscheidend ist, dass im Normalfall die Grenze zwischen Realitätsvermittlung und Kunst oder Fiktion gar nicht ernsthaft außer Kraft gesetzt wird und den Nutzern aufgrund der verbleibenden kommunikativen Rahmung in der Regel eine angemessene Einordnung der Bilder gelingt, die

---

644 Nicht unbedingt plausibel ist unter anderem die Vorstellung eines zeitlichen Nacheinanders von Glauben und Nicht-Glauben, bzw. von Suspension des Zweifels und anschließender Wiederaufnahme dieses Zweifels nach Abschluss des Rezeptionsvorgangs. Zudem bringt der juristische Begriff des Vertrags eine ganze Reihe komplizierter Implikationen mit sich, von denen nicht klar ist, welche davon auch für den Fiktionsvertrag relevant sind und welche nicht. Es ist schwer vorstellbar, dass jemand zugleich etwas glauben und wissen kann, dass es falsch ist; genauso schwierig ist es, sich vorzustellen, dass man Wissen, über das man nun einmal verfügt, einfach „suspendieren“, also beiseiteschieben kann. Zudem gibt es natürlich Grenzfälle, in denen ein Text zugleich fiktional und faktual gelesen wird – man denke beispielsweise an den Sonderfall der Bibelauslegung.

645 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 16.

646 Ebd.

eine Verwirrung verschiedener Bildfunktionen und Realitätsbezüge verhindert (...).“<sup>647</sup>

Die Präsentation einer Fotografie in Nachrichtenmedien wie der Online- oder Printausgabe einer Zeitung oder einer Nachrichtensendung im Fernsehen kommt einer Rahmung gleich, die effektiv dafür sorgt, dass die Rezipient\*innen die Aufnahme nicht als fiktionales Bild, sondern als Abbildung von Tatsächlichem auffassen. Kunst und Fiktion „leben (...) gerade von ihrer Differenz zur Realitätsvermittlung“,<sup>648</sup> so Schultz; Pressefotografie jedoch wird den an sie gestellten Erwartungen nur gerecht, wenn sie eine solche Vermittlungsleistung erbringt.

Sollen Fotografien – oder andere Bilder – hingegen als fiktional rezipiert werden, muss entweder eine äußere Rahmensetzung erfolgen, die dies klarstellt – beispielsweise der Kontext einer Kunstaussstellung inklusiver erklärender Texte – oder die Bilder selbst müssen Merkmale aufweisen, die eine solche Rezeptionshaltung nahelegen: bildliche Fiktionalitätssignale oder Fiktionalitätsmarker.

Mit den sogenannten Fiktionalitätssignalen in literarischen Texten hat sich einflussreich Käte Hamburger<sup>649</sup> auseinandergesetzt – sie spricht von „Symptomen“ des fiktionalen Erzählens. Die Haupttypen solcher typischen Markierungen in Erzähltexten sind: (1.) Das Vorhandensein von Innensicht, also die Fähigkeit des Erzählers, die Wahrnehmungsperspektive von Figuren einzunehmen, und (2.) die Darstellung innerer Vorgänge im Geist der Figuren;<sup>650</sup> (3.) die Verwendung erlebter Rede (als direkte, wörtliche Wiedergabe von Bewusstseinsinhalten);<sup>651</sup> (4.) die Verwendung des konventionell festgelegten Erzähltempus (im Deutschen in der Regel des Imperfekts).<sup>652</sup>

Wir müssen uns nun fragen: was wären diesen Signalen entsprechende Fiktionalitätsmarker im Bild? Hier kommt eine Vielzahl von Gestaltungsmitteln in Frage, die auch in der Pressefotografie häufig verwendet werden und damit auch journalistische Aufnahmen mit dem Potential ausstatten, als

---

647 Ebd. Diesbezüglich verweist Schultz auf: Huang, „Where do you draw the line?“.

648 Ebd.

649 Käte Hamburger, *Logik der Dichtung*.

650 Ebd., 72–74.

651 Ebd., 74–78.

652 Ebd., 78–92.

Fotofiktionen interpretiert zu werden. Dazu gehört z. B. die Unschärfe, das verschwommene, verwackelte oder sehr dunkle Bild – jede Art von Verunklärung des Sichtbaren, da diese Unklarheit die Deutungsoffenheit potenziert und den Betrachter\*innen die Möglichkeit zu unzähligen Projektionen eröffnet. Ähnlich wirken Unklarheiten *inhaltlicher* Art – wenn z. B. die abgebildete Szene bzw. Situation schwer zu verstehen ist, wenn nicht erkennbar ist, was genau gerade passiert, oder wenn einzelne Details im Zusammenhang des Ganzen deplatziert erscheinen. Bilder, die Figuren zeigen, deren Gestus ungewöhnlich, übertrieben oder pathetisch wirkt, eignen sich ebenfalls besonders gut dazu, nicht (oder nicht *nur*) „wörtlich“ genommen, sondern (auch) wie ein fiktionales Bild interpretiert zu werden. Die Schwarz-Weiß-Fotografie schließlich gilt nach einer verbreiteten Konvention als besonders geeignet dafür, Ereignisse von überzeitlicher Bedeutung und Motive mit symbolischer Dimension festzuhalten; es scheint daher naheliegend, zu vermuten, dass Betrachter\*innen von Schwarz-Weiß-Bildern eher bereit sind, das Gezeigte als eine Fiktion zu interpretieren oder aber, wenn sie das Foto für eine getreue Abbildung von Nicht-fiktivem halten, neben der simplen „wortwörtlichen“ Bedeutung ein parallel vorhandenes Potential fiktionaler Bedeutung zu erkennen. Fotografien haben in einem solchen Fall einen Doppelcharakter: Sie sind einerseits Dokumentation von Tatsachen, andererseits als Fiktionen lesbar.

Die nächste entscheidende Frage, die sich stellt, ist nun, was es eigentlich bedeutet, ein Bild – insbesondere eine Fotografie – als fiktional zu rezipieren. Dies kann meines Erachtens wie folgt präzisiert werden: Fotografien als potenziell fiktional aufzufassen, bedeutet, zu verstehen, dass das Besondere am Medium der Fotografie nicht ist, dass sie abbildet, was real gewesen ist, sondern dass sie uns sehen lässt, „was man auf ähnliche Weise hätte sehen können, was man an anderen Orten oder zu anderen Zeiten sehen könnte oder was man sähe, wenn das, was man sieht, wirklich existierte“.<sup>653</sup> Bilder jeder Art, und dazu gehören auch Fotografien, zeigen nicht reale, sondern „*mögliche und in einigen Fällen hochwahrscheinliche Ansichten*“<sup>654</sup> von Personen, Gegenständen und Ereignissen.

Wenn es aber um die Rezeption von Gewaltbildern und nicht um Aufnahmen unschuldigerer Art geht, kann eine derartige Herangehensweise moralisch

---

653 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 24.

654 Ebd., 24.

fragwürdig werden. Es besteht die Gefahr, dass reales Leid verharmlost wird, wenn es wie ein erfundenes Leid betrachtet wird; Unrecht wird relativiert, wenn es nicht als ein *wirklich geschehenes*, sondern nur als ein *mögliches* Unrecht aufgefasst wird. Ist es also ganz grundsätzlich falsch, Gewaltbilder auch unter Berücksichtigung ihrer fiktionalen Dimension zu rezipieren?

Meiner Ansicht nach ist es das nicht, solange die Sicht auf das Bild nicht *ausschließlich* auf den Fiktionalitätsaspekt beschränkt wird. Dem Doppelcharakter der fotografischen Aufnahme als Dokument und potenziell autonomem Kunstwerk muss Rechnung getragen werden.<sup>655</sup>

Wenn diese beiden Bedeutungsdimensionen dabei aber nicht reflektiert und differenziert, sondern unkritisch vermischt werden, wird auch dies wieder problematisch. Leifert beklagt zurecht ein „Verschwimmen der Grenze zwischen Fiktion und Realem“ in der massenmedialen Bildkommunikation, das zu einer „Ästhetisierung von Ikonen des Grauens“ führe und darin resultiere, dass medial vermittelten Geschehnissen ein besonderer „Ereignischarakter“ verliehen werde; all dies seien „Merkmale, die die massenmediale Berichterstattung heute kennzeichnen (...)“.<sup>656</sup> Wie ich in Kapitel 3 bereits ausführlich dargelegt habe, teile ich Leiferts Bedenken und sehe ein solches Verschwimmen der Grenzen kritisch. Wenn echte Gewalt gezeigt wird, darf sie nicht als Fiktive abgetan werden. Die für die Aufrechterhaltung der Demokratie so wesentliche Funktion des Bildjournalismus, über Geschehnisse aufrichtig und so objektiv wie möglich zu informieren, muss geschützt und erhalten werden; dies setzt voraus, dass *Bilder in diesem Zusammenhang*, also immer, wenn sie als

---

655 Diesen Doppelcharakter stellen auch Blum, Schirra und Sachs-Hombach heraus, wenn sie feststellen, es sei ein „Mißverständnis, das Bild [Nick Úts] als ein durch späteres Ausschneiden ästhetisch nochmals aufgewertetes Produkt eines formal geschulten Fotografen wahrzunehmen und nicht vor allem als Dokument eines historischen Augenblicks, der ohne diese Fotografie nicht mehr sichtbar wäre.“ (Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 133). Sie schränken aber ein: „Dennoch ist das Bild nicht zuletzt aufgrund seiner im Moment der Aufnahme sicherlich gar nicht intendierten und durch die Festlegung eines Ausschnittes erst freigesetzten ästhetischen Komplexität und Komponiertheit und in vielen Regionen wohl auch aufgrund seines ikonographischen Beziehungsreichtums zu einer der bekanntesten Fotografien des 20. Jahrhunderts geworden“ (ebd.); das Bild ist, wie die Autoren richtig feststellen (ebd., S.134), also *gleichzeitig* Dokument und Kunstwerk.

656 Leifert, *Bildethik*, 171. Dass „die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion unscharf geworden ist“, kann man laut Leifert (ebd., 172) daran erkennen, dass die Bilder vom 11. September auf unheimliche Weise an Bilder aus Unterhaltungsfilmern erinnern, die man bereits vor den realen Ereignissen kannte. Die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion schwimmt Leiferts Ansicht nach nicht nur auf Seiten der Rezipient\*innen, sondern auch auf Seiten der Verantwortlichen in Redaktionen und Sendern, die das Bildmaterial vom 11. September hätten „modellieren, transferieren und gestalten können, so als wäre es fiktives, eigens für diesen Zweck produziertes Filmmaterial“ (ebd., 172–173).

Pressefotos verwendet und rezipiert werden, als Abbildungen der faktischen Realität verwendet werden und als solche überprüfbar sein müssen. Nichtsdestotrotz haben manche Fotos das Potential, diesen Verwendungskontext zu transzendieren und später, möglichst schon in großer historischer Distanz zu den Ereignissen, auf die sie sich beziehen, unter anderen Vorzeichen und Gesichtspunkten als Bilder rezipiert zu werden, die primär Geschichten erzählen, aus denen man etwas lernen kann, selbst wenn man um die Einzelheiten der konkret fotografierten Situation schon nicht mehr weiß. Gemeint ist damit nicht, dass sie als Fotofiktionen der *Unterhaltung* dienen sollen; auch Jahrzehnte oder Jahrhunderte später sollten die Dargestellten in ihrem Elend nicht auf diese Weise ausgenutzt werden. Gemeint ist, dass diese Bilder uns z. B. zu allgemeinen Erkenntnissen über die Wirklichkeit von Gewalt, Bosheit und Unrecht und des daraus resultierenden Leids führen können – denn, so drückt es Sontag aus: „Die Bilder sagen: Menschen sind imstande, dies hier anderen anzutun – vielleicht freiwillig, begeistert, selbstgerecht. Vergesse das nicht.“<sup>657</sup>

Wir als Rezipient\*innen müssen außerdem lernen, fiktionale Bedeutungsebenen von Bildern und ihre Dokumentation von Tatsachen als getrennte Funktionsbereiche klarer auseinanderzuhalten; diese Fähigkeit gehört zu jenen Kompetenzen, die unter dem Schlagwort der *Media Literacy* bzw. der *Visual Literacy* zu fassen sind und in Bildungsprozessen unbedingt gefördert werden sollten (siehe dazu auch den Ausblick am Ende dieser Arbeit in IV.2).

Wenn wir also davon ausgehen, dass Bilder auf den verschiedenen Ebenen ihrer Bezugnahme auf die Realität eine Art aufklärerische Funktion haben können – welche Art von Erkenntnis ermöglichen sie dann?

### 4.2.10 Bilder und Erkenntnis: Was sagen nun Bilder über die Wirklichkeit?

Erkenntnis ist nicht immer leicht aus Bildern zu gewinnen. Manche Bilder, wie die Folterfotos aus Abu Ghraib, wirken zunächst eher erschreckend als erhellend: „It’s as if the longer and more intensely one contemplates these kinds

---

<sup>657</sup> Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 134.

of images, the more opaque they become.<sup>658</sup> Dennoch können wir aus diesen Bildern – aus *allen* Bildern – lernen. Und oft geht dies weit über das unmittelbar Sichtbare hinaus, wie Mitchell darlegt:

„[T]here is something more to be learned from these pictures than the story of what happened at Abu Ghraib, and who is to blame for it. These images were, after all, paid for with the tax dollars of American citizens. We own them, and must own up to what they tell us about who we are, and what we are becoming (...).“<sup>659</sup>

Bilder unterrichten uns also nicht nur über das, was sie zeigen. Sie können auch zum Anlass dafür werden, dass wir uns Gedanken über die Hintergründe und Bedingungen ihrer Entstehung machen; die Tatsache ihrer Existenz kann uns über Dinge belehren, die wir nicht in *ihnen* sehen.

Eine wichtige Art, aus Bildern zu lernen, ist es, seine Aufmerksamkeit darauf zu richten, was von ihnen *nicht* gezeigt wird. Die fehlenden Bilder sind manchmal interessanter als die, die man tatsächlich zu sehen bekommt. Engagiert ruft uns deshalb Susan Sontag dazu auf, „die Frage zu stellen, welche Bilder, wessen Grausamkeiten, welche Tode *nicht* gezeigt werden“,<sup>660</sup> und auch für Judith Butler ist es eine zentrale Frage, welche Wahrheiten die Rahmensetzung durch politische Mächte aus dem Feld des für die Medienrezipient\*innen Sichtbaren auszuschließen vermag, wer deshalb nicht als menschlich zu sehen ist, wessen Tod und persönliche Verluste deshalb nicht betrauerbar sind.<sup>661</sup>

Griselda Pollock gibt im Zusammenhang mit dem Anschlag von 9/11 ein zunächst kurios wirkendes, aber nicht unbedeutendes Beispiel für Fakten, die auf Bildern nicht sichtbar sind: das vollständige Zusammenstürzen der Twin Towers sei unter anderem auch bautechnisch-architektonischen Fehlern geschuldet, die dazu geführt hätten, dass sich das Feuer zu schnell ausbreiten und die metallene Trägerstruktur schmelzen konnte. Die mediale Darstellung jedoch habe ausschließlich die kausale Verknüpfung zwischen Flugzeugeinschlag und

---

658 Mitchell, „Cloning Terror“, 204.

659 Ebd., 206.

660 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 21.

661 Diese Fragen thematisiert Butler nicht nur in *Raster des Krieges*, sie werden auch in diversen Aufsätzen in ihrem Essayband *Gefährdetes Leben* verhandelt.

Kollaps suggeriert und auf diesen weiteren Zusammenhang keine Hinweise gegeben.<sup>662</sup>

Im schlimmsten Fall können die Auslassungen, die Leerstellen fotografischer Dokumentation dazu führen, dass unkritische Betrachter\*innen ein vollkommen verzerrtes Bild von einem Ereignis bekommen. So sind auf den bei Paul ausführlich behandelten Aufnahmen vom Pogrom aus Lemberg kaum deutsche Wehrmachtssoldaten und SS-Männer zu sehen, obgleich derer viele vor Ort waren; die Fotos zeigen die Gewaltakte der ukrainischen Zivilbevölkerung und blenden den Einfluss der deutschen Besatzer, die die Ausschreitungen absichtlich befeuerten, aus. Die „bildliche Abwesenheit“ der Deutschen auf den Aufnahmen „generiert eine eigene visuelle Realität (...)“,<sup>663</sup> dadurch gaben die Fotografen „zugleich eine Deutung des Geschehens vor, indem sie den antisemitischen Gewaltakt als populären öffentlichen Akt in Szene setzten.“<sup>664</sup>

Entzieht also in solchen und ähnlichen Fällen, wie Butler fürchtet, „das Bild, das Realität vermitteln soll, der Wahrnehmung Realität“?<sup>665</sup> Oder können Bilder doch Realität zugänglich machen – vielleicht gerade dann, wenn man auf ihnen gar nicht allzu viel sehen kann, wie es bei den unscharfen Aufnahmen aus Auschwitz der Fall ist, die Gefangene heimlich hatten anfertigen können und denen Didi-Huberman seine Monografie *Bilder trotz allem gewidmet* hat? Für Didi-Huberman steht jedenfalls fest: „Um zu wissen, muß man sich ein Bild machen“<sup>666</sup> – und wo Unrecht geschehen ist, wo Menschen Gewalt angeht, sind wir verpflichtet, uns um Wissen zu bemühen: „Wir müssen versuchen, uns ein Bild davon zu machen, was im Sommer 1944 die Hölle von Auschwitz gewesen ist“.<sup>667</sup> Erinnerung tut Not; Erinnerung setzt Wissen voraus; und auch „[u]m sich zu erinnern, muß man sich ein Bild machen“.<sup>668</sup> Unsere Verpflichtung, uns Wissen darüber anzueignen, welches Leid Menschen widerfahren ist, und zu versuchen, uns von ihrem Elend ein Bild zu machen (selbst wenn dieses Bild immer unzureichend bleiben muss), resultiert für

---

662 „Furthermore, that process of aestheticisation by showing the images of cause and effect – crash and collapse – involves some evasion. The collapse of the twin towers after the assault seems to have in part been due to the architectural design faults that failed to contain the fires in the higher floors and thus melted the entire mental infrastructure within an unexpectedly brief period of time.“ (Pollock, „Response to WJT Mitchell“, 209).

663 Paul, *BilderMACHT*, 173.

664 Ebd., 177.

665 Butler, *Raster des Krieges*, 75.

666 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 15.

667 Ebd.

668 Ebd., 53.

Didi-Huberman im Zusammenhang des Horrors von Auschwitz auch aus der Bedeutung, die diese Leidenden selbst der Aufklärung Anderer über ihr Schicksal beigemessen haben.<sup>669</sup> Auf die besondere Problematik der Erschließung der Erfahrungen von Opfern der Shoah durch Bildzeugnisse werde ich ausführlich in einem gesonderten Kapitel in Teil II eingehen (II.4., „Der Undarstellbarkeitsdiskurs“).

Das Wissen, das Bilder vermitteln, und der Einblick, den sie in eine fotografierte Situation bieten, ist jedoch höchstgradig unvollständig; dies bestreitet Didi-Huberman keineswegs. Das prinzipiell Fragmentarische des Erkennens durch Bilder ist jedoch nicht unbedingt ein medienpezifischer Malus. Auch sprachlich verfasste Dokumente können niemals die ganze Wahrheit eines Ereignisses oder Ereigniszusammenhangs erfassen; selbst groß angelegte, systematische Verstehensversuche wie wissenschaftliche Studien oder Gerichtsprozesse müssten an einem solch holistischen Anspruch scheitern. Möglich ist es aber, in Geschriebenem „[a]nstelle der Wahrheit (...) Momente der Wahrheit [zu] finden“<sup>670</sup> – hier zitiert Didi-Huberman eine Äußerung Hannah Ahrendts über ihre Beschreibung der Auschwitzprozesse, deren Zeugin sie wurde – ,

„(...) und einzig vermittelt dieser Augenblicke kann man dieses Chaos aus Grauen und Bosheit artikulieren. Diese Augenblicke tauchen unerwartet auf, wie Oasen in der Wüste. Es handelt sich dabei um Anekdoten, und diese erzählen in äußerster Kürze, worum es eigentlich ging.“<sup>671</sup>

Wenn aber die Sprache Augenblicke der Wahrheit aufblitzen lassen kann, und schon in diesem kurzen Aufblitzen Wert und Nutzen liegen, dann können wir auch aus Bildern etwas lernen, selbst wenn sie, wie die heimlich vom Gefangenen gemachten Aufnahmen aus Auschwitz, mit denen sich Didi-Huberman befasst, „(...) nichts als losgelöste Fetzen, ein Stück eines Filmstreifens“<sup>672</sup> sind. Zwar sind die Bilder „*unangemessen*“<sup>673</sup> da, was wir sehen, „immer noch wenig

---

669 „Das Bild trotz allem zu bewahren, das bedeutete auch, das *Bild der Außenwelt* zu erhalten und der Hölle einen aktiven Willen zur Erkenntnis entgegenzusetzen. Es bedeutete, eine Art von Wißbegier zu entfalten, indem man beobachtete, heimlich Notizen machte und versuchte, soviel wie möglich im Gedächtnis zu bewahren“ (ebd., 70).

670 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 55.

671 Ebd.

672 Ebd., 57.

673 Ebd.

[ist] im Vergleich zu dem, was wir wissen“,<sup>674</sup> und die behandelten Bilder „sogar *ungenau*“<sup>675</sup> in ihrer Darstellung sind. Sie zeigen Ausschnitte aus der Umgebung der Krematorien und Gaskammern, es sind von weitem Menschen auf ihrem Weg in den Tod zu sehen, dabei jedoch keine einzelnen Personen zu identifizieren; man sieht undeutlich Leichen auf der Wiese vor dem Krematorium liegen, dahinter den Rauch aus einem nicht sichtbaren Graben aufsteigen, in dem die Toten verbrannt werden, doch die Betrachter\*in kann nicht in die Gräben hineinschauen, in die die Leichen geworfen werden. Man sieht auch keine Wachen oder SS-Soldaten, obgleich einige anwesend gewesen sein müssen, um die Todgeweihten in die Gaskammern zu treiben. Diese Bilder leiden also unter einem „Mangel an Information“ und einem „Mangel an Sichtbarkeit“.<sup>676</sup> Ungeachtet dessen kommt ihnen aber Bedeutung zu als einer „notwendigen Geste“ der unmittelbar Betroffenen, die sie geschaffen haben.<sup>677</sup>

Aus ihrer Funktion als authentisches Zeugnis folgt aber noch nicht, dass die Bilder selbst durch das, was in ihnen zu sehen ist, etwas Substantielles zum Verständnis des Holocaust beitragen können. In der Theorie des Gewaltbildes ist allgemein heftig umstritten, ob Bilder von einem Ereignis uns helfen können, zu *verstehen*, was geschehen ist. Butler kritisiert Sontags Einschätzung, das Bild könne „uns nur berühren“, uns aber „nicht verständlich machen, was wir auf ihm sehen“.<sup>678</sup> Sie stimmt Sontag zwar darin zu, „dass wir Bildüberschriften und Analysen brauchen“, um Bilder nicht misszuverstehen, lehnt jedoch die These ab, „die Fotografie selbst sei keine Interpretation“ der Wirklichkeit.<sup>679</sup> Bilder zeigen ihrer Meinung nach nicht einfach unschuldig die Realität, wie sie eben ist, sondern deuten diese Realität durch die Art, wie sie sie abbilden, und dadurch, welchen Ausschnitt daraus sie zeigen. Deuten aber ist eine Verstehensleistung – bzw. eine Verstehen ermöglichende Leistung, durch die die Phänomene der Welt geordnet und fassbar gemacht werden.

Anders als Butler stellt Sontag Prosa und Malerei als interpretierende Kunstformen, die zumindest einen „Teileindruck der Realität“<sup>680</sup> vermitteln, der Fotografie gegenüber, die nur eine Spur des Gegenstands sei – und folglich abbilde,

---

674 Ebd.

675 Ebd.

676 Ebd., 73.

677 Ebd.

678 Butler, *Raster des Krieges*, 67.

679 Ebd.

680 Ebd.

ohne zu interpretieren. Von der jeweiligen Perspektive hängt ab, ob man diesen Umstand – so man Sontags Unterscheidung generell für plausibel hält – nun als Schwäche oder Stärke des Mediums Fotografie auslegt. Interpretation ist einerseits Verstehenshilfe für die Betrachter\*innen; ein „Autorenbild“, also ein gezeichnetes, gemaltes oder sonstwie von einer identifizierbaren Urheber\*in gestaltetes Bild, gibt unter Umständen deutlicher vor, was vom Abgebildeten zu halten ist – zum Beispiel, indem etwas, das positiv beurteilt werden soll, oder jemand, für den die Betrachter\*in Sympathie empfinden soll, besonders schön oder gefällig dargestellt wird. Doch ist diese Möglichkeit zur gezielteren Beeinflussung der Rezeption mithilfe von Gestaltungsmitteln zwangsläufig als Vorteil dieser Bilder gegenüber weniger stark gestaltbaren Fotografien zu werten? Eine mehr oder weniger deutlich bildimmanent vorgegebene Interpretation der sichtbaren Ereignisse schränkt die Betrachter\*innen in ihrer Deutungsfreiheit schließlich auch ein; man könnte sagen, ein vollkommen absichtlich hergestelltes Gemälde *manipuliert* stärker als ein eher zufällig entstandener Schnappschuss, weil es gezielter und genauer beabsichtigte Reaktionen herausfordern kann. Wer manipuliert wird, versteht aber nicht besser, sondern eher schlechter, was er wahrnimmt. Es bleibt also unklar, ob die Fähigkeit oder Unfähigkeit von Bildern, uns komplexe Umstände und Ereignisse verstehen zu helfen, überhaupt in einem Zusammenhang mit Unterschieden zwischen Fotografien und anderen Bildgattungen steht.

Nach Sontags Einschätzung jedenfalls sind dem epistemischen und didaktischen Potenzial fotografischer Bilder enge Grenzen gesetzt. Fotografien, so Butler kritisch zu Sontags Position, könne es Sontags Meinung nach nur dann gelingen, ihre Betrachter\*innen zu „unterrichten oder politisch zu bewegen“,<sup>681</sup> denn bei diesen im Moment der Rezeption bereits ein bestimmtes politisches Bewusstsein vorhanden sei; diese Einschätzung teilt Butler nicht.

Sontags Gründe für diese Einschätzung sind Butler zufolge die fehlende „narrative Kohärenz“<sup>682</sup> und die affektive Komponente von Bildern: „Soweit Fotos Affekte übermitteln, scheinen sie sich an eine Art von Empfänglichkeit zu richten, die jenes Begreifen bedroht, dem Sonntag einzig zu trauen scheint.“<sup>683</sup> Butler sieht in Sontags Ausführungen zur Fotografie einen permanenten Konflikt zwischen Gefühl und Verstand hergestellt; sie spricht von einer „Art

---

681 Ebd., 68.

682 Ebd., 68.

683 Ebd., 70.

Dauerspaltung zwischen dem Berührtwerden und der Fähigkeit zu denken und zu verstehen,“ einer „Spaltung, die sich in den unterschiedlichen Wirkungen von Fotografie und Prosa“ zeige, wie sie von Sontag dargestellt würden.<sup>684</sup> Butler selbst jedoch findet: „Gefühl muss absolut nicht unser Verständnis beeinträchtigen oder uns am Handeln hindern“.<sup>685</sup> Zwar beeinflussen emotional-affektive Reaktionen die Interpretation, sie sind aber ihrerseits durch die verstandesmäßige Interpretationsleistung beeinflusst.<sup>686</sup> Zum Verhältnis von Gefühl und Verstand in der Gewaltbildrezeption wird in verschiedenen Kapiteln von Teil II noch Einiges zu sagen sein.

Für Butler sind Bilder ganz wesentlich nicht nur Verstehenshilfen, sondern selbst schon Interpretationen, also Verstehensweisen oder Verständnisse der dargestellten Ereignisse und Verhältnisse. Zugleich jedoch können sie Verstehen verhindern, da sie eben durch ihre Interpretationsleistung ein bestimmtes Verständnis vorschreiben und andere ausschließen. Das „Framing“, die Eingrenzung des Sichtbaren durch den Rahmen der Bildfläche, aber auch durch sozial gesetzte Grenzen und Rahmen, steuert, was wir verstehen – und was nicht:

„Daher lässt sich das, was [der Rahmen] repräsentiert, nicht verstehen, in dem wir einfach seine expliziten Inhalte untersuchen, denn es wird grundlegend gerade durch das ausgesparte konstituiert, durch das, was außerhalb des Rahmens bleibt, innerhalb dessen Repräsentationen in Erscheinung treten. Den Rahmen können wir uns folglich als aktiv vorstellen, er schließt zugleich aus und ein, und er tut das stillschweigend und ohne sichtbare Spuren zu hinterlassen.“<sup>687</sup>

Wenn wir wirklich verstehen wollen, welche Ereignisse hinter den Bildern stehen, mit denen Bildjournalist\*innen Zeugnis vom Geschehen ablegen, müssen wir also lernen, den Rahmen selbst und nicht nur das, was er einschließt, zu sehen, ihn zu deuten und zu hinterfragen. Wir müssen „den nicht thematisierten Hintergrund des Dargestellten“ zum Thema machen und diesen „nicht sichtbar[e] Organisationsstruktur“ offen legen, „indem man diese

---

684 Ebd., 41.

685 Ebd., 71.

686 Diesbezüglich sagt Butler, es sei eine „Tatsache (...), dass der Affekt nicht nur von Interpretationen strukturiert wird, sondern sich auch seinerseits auf Interpretationen auswirkt“ (ebd., 73).

687 Ebd.

Abgrenzungsfunktion selbst thematisiert (...).<sup>688</sup> Schließlich müssen wir verstehen, dass soziale Normen auch „über visuelle und narrative Rahmen durchgesetzt“<sup>689</sup> werden.

Wichtiger Teil dieser Rahmungen ist die Kontextuierung durch Text. Deshalb wird oft die Behauptung vorgebracht, Bilder bedürften der Sprache, um wahrhaftig zu sein. Sprache gilt unter manchen Theoretiker\*innen als *an sich* und prinzipiell wahrhaftiger als Bilder.

#### 4.2.11 Ist Sprache aufrichtiger als das Bild?

„[J]edes Foto wartet auf eine Bildlegende, die es erklärt – oder fälscht.“<sup>690</sup> Konkret bezieht sich Sontag mit dieser provokanten Aussage auf die Problematik der Identifikation der nationalen oder ethnischen Zugehörigkeit von Gewaltopfern auf Fotos, die in politischen Diskursen um bewaffnete Konflikte argumentativ verwendet werden. Ob nun tote Kinder auf ein und demselben Foto je nach Präsentationszusammenhang einmal als israelische, einmal als palästinensische Kriegsopfer identifiziert werden oder ob Fotos aus den Jugoslawienkriegen je nachdem, wen man fragt, getötete serbische oder getötete kroatische Kinder zeigen – „Man brauchte nur die Bildlegende zu verändern, und schon ließ sich der Tod dieser Kinder so und anders nutzen“.<sup>691</sup> An diesen von Sontag gewählten Beispielen wird deutlich, dass im Gewaltbildkontext die Frage nach der Sprachabhängigkeit wahrheitsgemäßer Bildkommunikation eine besonders Wichtige ist.

Vielerorts werden Zweifel daran artikuliert, dass sich das volle Bedeutungsspektrum eines Bildes ohne sprachliche Verbegrifflichung überhaupt realisieren kann. Die Bedeutung eines Fotos sowie die Interpretation durch die Betrachter\*innen hängt laut Sontag „davon ab, wie das Bild, ob richtig oder falsch, identifiziert wird, also von Worten.“<sup>692</sup> Deshalb werden sich, so glaubt sie, auch Bilder von vergleichsweise aktuellen Ereignissen, die uns zeitlich noch so nahe

---

688 Ebd.

689 Ebd., 75.

690 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 17.

691 Ebd., 17.

692 Ebd., 36–37.

sind, dass wir sie ohne sprachliche Erläuterung identifizieren können, irgendwann mit zunehmender Distanz „durch Fehldeutungen, falsche Erinnerungen und neue ideologische Inanspruchnahmen (...) verändern.“<sup>693</sup> Hier ist ihr meines Erachtens nicht uneingeschränkt Recht zu geben. Nicht *die Bilder selbst* werden sich verändern, sondern der Teil ihres potenziellen Bedeutungsspektrums, der in der Deutung durch ihre Rezipient\*innen realisiert wird, wird ein anderer sein als heute. In ihrer Gestalt bleiben sie unverändert bestehen, und damit bleiben auch alle latenten, nicht aktuell realisierten Bestandteile des Bedeutungspotenzials immer erhalten. Sontag betont die Bedeutungsoffenheit der Bilder möglicherweise zu stark: „Normalerweise, wenn eine Distanz zum Motiv vorhanden ist, läßt sich das, was ein Foto ‚sagt‘, auf mehrere Weisen deuten. Und am Ende liest man in ein Foto das hinein, was es sagen *soll*.“<sup>694</sup> Jeder plausiblen, vernunftgemäßen Bilddeutung sind jedoch irgendwo Grenzen gesetzt. Sprache kann Bildern nicht jede beliebige Bedeutung einschreiben; Interpretationen müssen zum tatsächlich Sichtbaren passen. Zudem kann Sprache nicht nur richtigstellen, was Bildrezipient\*innen missverstehen, sondern auch verfälschen, was sie eigentlich richtig verstanden haben. Es gibt nämlich keinen überzeugenden Grund dafür, anzunehmen, dass Sprache immer wahrhaftig ist. Natürlich kann man mit Worten lügen – und sogar viel einfacher als mit Bildern.

Es ist daher interessant, dass Bildern in heutigen Diskursen genau jene Vorhaltungen gemacht werden, die in Philosophie, Sprach- und Literaturtheorie des frühen zwanzigsten Jahrhunderts im Zuge der Sprachkritik die Sprache trafen. Heute wird im Vergleich der beiden Kommunikationssysteme hinter die sprachkritische Skepsis zurückgegangen und der Sprache wird, da sie als Kontrastfolie für die vermeintliche Unzulänglichkeit des Mediums Bild herhalten muss, wieder eine umfassende epistemische Kraft und Darstellungs- bzw. Ausdrucksmacht attestiert.<sup>695</sup>

Eine Erklärung für diese verbreitete Bild-, bzw. allgemeiner: *Medien*-skepsis findet Schultz darin, dass die mediatisierte Lebenswelt als generell

---

693 Ebd., 37.

694 Ebd.

695 Diese Bildskepsis steht ganz im Gegensatz zu früheren Tendenzen beispielsweise der Sprachphilosophie Wittgensteins, die die Art und Weise, wie Bilder die Welt darstellen, als paradigmatisch für die Repräsentation und Kommunikation von Aspekten der Realität sieht und die Relation von sprachlichen Ausdrücken zum Ausgedrückten in Analogie zu dieser ikonischen Abbildrelation erklärt; hierzu siehe auch Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 12–13.

unwirklicher empfunden wird als die vor-mediale, sozusagen „analoge“ Welt; er diagnostiziert eine Art Entfremdungseffekt: Es entstände der Eindruck, „[i]nsbesondere die visuellen Medien erzeugten Authentizitätsfiktionen, die von der Kraft der Bilder zehrten und eine unmittelbare Teilnahme am gezeigten Geschehen suggerierten“, zugleich aber drohe „das eigentliche Leben der Mediennutzer zu verkümmern“, da die Rezipienten empfänden, dass

„(...) Medien ihre Kommunikation beherrschen, der Raum unmittelbarer Erfahrung schrumpft, die technischen Kommunikationsmedien das sinnliche und kognitive Vermögen so formen, dass der Mensch zum Anhängsel der Apparate und ihrer inszenierten Illusionswelten zu verkommen droht.“<sup>696</sup>

Dieses Gefühl der Entfremdung vom Leben durch die Übermacht der Medien sieht Schwarte<sup>697</sup> schon in der Philosophie des 20. Jahrhunderts ausgedrückt, so in Heideggers Rede von der zum Bild gewordenen modernen Welt und der übermächtigen Apparatur, die diese Welt fixiert, wodurch diese berechenbar wird. Das Bild erscheint in dieser Darstellung also als ein technisches Erzeugnis, das dazu dient, sich die Welt verfügbar zu machen.

Dem scheint das Verhältnis zwischen Bild und Text in der journalistischen Praxis zu widersprechen. Dort herrscht eine Arbeitsteilung vor, nach der „der Text über die ‚Fakten‘ eines Ereignisses berichten soll“<sup>698</sup> und „dem Bild die Funktion zu[kommt], zu belegen, dass dieses ‚Ereignis‘ auch tatsächlich stattgefunden hat“.<sup>699</sup> Es ließe sich vermuten, dass vielleicht gerade diese Konvention einer der Gründe für die verbreitete Skepsis geworden ist: Wenn Bilder dazu herangezogen werden, Faktenbehauptungen zu belegen, müssen es dann konsequenterweise auch diese Bilder sein, die für Täuschungen verantwortlich gemacht werden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der von Bildskeptiker\*innen geäußerten Kritik ist das Beschwören einer Abhängigkeit des Bildes von der Sprache, ohne

---

696 Schultz, „Alles inszeniert und nichts authentisch?“, 20.

697 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 16–17.

698 Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität“, 127.

699 Ebd., 128. Sie führt dort weiter aus: „Während Tatsachenbehauptungen im Journalismus angezweifelt werden können, so erscheint das verbürgte, nachprüfbar, nicht durch nachträgliche Veränderungen manipulierte Bild als die letzte Instanz, die materialisierte und manifeste ‚Augenzeugenschaft‘, die garantiert, dass ein Ereignis auch tatsächlich stattgefunden hat.“

die es vermeintlich nichts auszusagen in der Lage ist – bzw. ohne deren Vermittlung es nicht verstanden werden kann. Sogar bei Wortmann, der eigentlich nicht zu den vehementen Bildkritiker\*innen zählt, scheint dieser Topos kurz auf, wenn er schreibt:

„Wahrnehmen an einer Fotografie läßt sich nur das, was sich auch semiotisieren läßt. Die präsymbolischen Darstellungsanteile des Bildes, die die Schwelle der kontingenten Erscheinung zum Zeichen nicht überschreiten (die also optisch unbewußt bleiben), entziehen sich auch der Bildkommunikation.“<sup>700</sup>

Dieser Einschätzung kann mit guten Gründen widersprochen werden. Selbstverständlich kann man beim Betrachten eines Bildes beispielsweise eine Farbe wahrnehmen, für die man kein treffendes Wort hat, weil es in der eigenen Sprache keine angemessene präzise Bezeichnung für diesen Farbton gibt oder weil die wahrgenommene Fläche zwischen zwei Farben changiert. Auch können Bilder bei ihren Betrachter\*innen Stimmungen evozieren oder Assoziationen hervorrufen, die schwer oder gar nicht in Worte zu fassen sind – und dennoch wirklich und deutlich spürbar vorhanden sind. Was die Mimik einer fotografierten Person auszudrücken scheint, ist genausowenig vollständig sprachlich erfassbar wie jedes andere menschliche Gefühl. Tatsächlich wäre es meines Erachtens zutreffender, zu behaupten, dass *das Wenigste von dem*, was an einer Fotografie wahrgenommen werden kann, in dem Sinne „semiotisiert“ werden kann, wie es Wortmann hier offenbar vorschwebt. Auch die schwächere Behauptung, dass alles optisch an einem Bild Wahrgenommene, das nicht durch Sprache ausgedrückt werden kann, sich zumindest der intersubjektiven Kommunikation entzieht, ist nur zu halten, wenn man – zirkulär argumentierend – Kommunikation von vornherein als Kommunikation durch Sprache definiert. Kommuniziert man ausschließlich durch Bilder, indem man mit einem Bild auf ein anderes Bild antwortet – beispielsweise, wenn eine Künstler\*in ohne begleitenden verbalen Kommentar Elemente eines anderen Bildes als Zitat in ein eigenes Werk aufnimmt und abwandelt –, dann kann auf diese Weise auch etwas aufgegriffen und verhandelt werden, das dafür nicht erst durch Sprache repräsentierbar gemacht werden musste.

---

700 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 182.

Fotografien leisten laut Wortmann zwar einerseits eine „Subversion symbolischer Kodifizierung“ und damit eine „Subversion des Textes“, gleichzeitig ist aber „Authentizität als Bedeutung ohne Textbezug nicht zu denken“.<sup>701</sup> Dies ist jedoch Wortmann zufolge „kein Widerspruch, tatsächlich Bedingung von Authentizität“.<sup>702</sup> Der „Schritt zurück hinter die Zeichenhaftigkeit“, der durch die Bildkommunikation scheinbar getan wird, „wird nicht wirklich geleistet, bleibt (...) aber ein Versprechen, das den Bildträger empfänglich macht für das, was ein Bildbetrachter an Bedeutungsmöglichkeiten in das authentische Bild investiert.“<sup>703</sup> Gerade die durch diese Empfänglichkeit verursachte Vagheit, Ambivalenz, Unfassbarkeit oder Unbenennbarkeit des durch das Bild Kommunizierten kann als Grund für seine besondere Eindrücklichkeit gelten, wie Wortmann – Barthes' Unterscheidung von *Studium* und *Punctum* referierend – beschreibt:

„Was immer man benennen könne, vermag [laut Barthes] nicht eigentlich zu bestechen, wohingegen die Unfähigkeit, etwas zu benennen, ein sicheres Indiz für die innere Unruhe des Betrachters sei, und damit auch für die subversive, ‚unfassbare‘ Qualität der ‚unbenennbaren‘ Darstellungsanteile (...).“<sup>704</sup>

Auch andernorts werden weitere Stärken der Fotografie im Vergleich mit der Sprache hervorgehoben, beispielsweise bei Sontag. Bedingt durch den technischen Fortschritt in der frühen Geschichte der Fotografie, so Sontag, „wuchs der Fotografie bei der Vermittlung des Schreckens von massenhaft produziertem Tod eine Unmittelbarkeit und eine Autorität zu, die jeder sprachlichen Darstellung überlegen war.“<sup>705</sup> Fotografische Darstellung wird also als *unmittelbarer*, als unverfälschter und direkter empfunden. Die daraus erwachsene besondere „Autorität“ der Bilder trat Sontag zufolge vor allem mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, der Befreiung der deutschen Konzentrationslager und den Folgen der Atombombenabwürfe in Japan zu Tage.<sup>706</sup>

---

701 Ebd.

702 Ebd.

703 Ebd., 182–183.

704 Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, 154.

705 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 31–32.

706 Ebd., 32: „Wenn es ein bestimmtes Jahr gab, in dem Fotos mit ihrer Fähigkeit, die abscheulichen Realitäten nicht nur aufzuzeichnen, sondern regelrecht zu definieren, alle noch so komplexen Erzählungen über-

Was die Fotografie leistet, wenn sie Ereignisse dokumentiert, ist zwar nicht so sehr das Erbringen eines Beweises dafür, dass konkrete Ereignisse auf eine bestimmte Weise *stattgefunden haben*, sondern eines Beweises dafür, dass etwas Bestimmtes zum Zeitpunkt der Bildentstehung *wahrnehmbar* war. Doch auch diese eingeschränkte Belegfunktion geht, so erläutert es Schwarte, weit über das hinaus, was Sprache zu erbringen in der Lage ist:

„Während die Erfahrbarkeit dessen, was die sprachliche Aussage behauptet, immer in Zweifel gezogen werden kann, liefert das Bild den Nachweis der Wahrnehmbarkeit, für alle und jeden, prinzipiell stets mit.“<sup>707</sup>

Schwarte weist auch darauf hin, dass der sprachliche Ausdruck hinsichtlich dessen, was er aussagen kann, begrenzt ist, während ein Bild eine „virtuell unbegrenzte Anzahl sehr konkreter Umstände, Details und Eigenschaften“ vor Augen führen kann.<sup>708</sup>

Aus diesen und anderen Gründen lässt sich durchaus behaupten, dass ein Bild unter gegebenen Umständen manchmal „über seine Situationsgebundenheit hinaus mit dem Gezeigten eine Bedeutung transportiert, die ein Text nur vermittels vieler Worte interpretativ zu leisten vermag“, wie Haller es für möglich hält.<sup>709</sup>

Es bleibt die Frage, ob diese große Ausdrucksfähigkeit auch darauf herausläuft, dass Bilder auf besonders vielseitige Weise *täuschen* können. „Welches Lügen vermögen Bilder, das Sprache nicht vermag?“, fragt entsprechend auch Schwarte.<sup>710</sup> Diesbezüglich beschäftigt er sich mit Fotografien und anderen Bildern, die indikativ funktionieren, also „zeitliche Verknüpfungen, Spuren, Indizes“ enthalten und damit „physische Eigenschaften mit dem, was sie darstellen“, teilen.<sup>711</sup> Auf diesem Teilen beruhe ihr Anspruch auf Objektivität der Darstellung. Solche Bilder könnten, so Schwarte, einen Anspruch auf

---

trumpften, dann war es sicherlich das Jahr 1945 mit den Bildern, die im April und Anfang Mai in den Tagen nach der Befreiung der Lager Bergen-Belsen, Buchenwald und Dachau aufgenommen wurden, und jenen anderen, die japanische Zeugen wie Yosuke Yamahata Anfang August in den Tagen nach der Verbrennung der Einwohner von Hiroshima und Nagasaki machten.“

707 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 27.

708 Ebd.

709 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 45.

710 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 27.

711 Ebd.

Bezeugbarkeit erheben, da das Gezeigte sinnlich erfahrbar sei, und die Überprüfbarkeit solcher Bilder beruhe darauf, dass das Bild zeigen könne, „dass keine Begnadung oder außergewöhnliche seherische Fähigkeit erforderlich war, sondern dass jeder dasselbe hätte sehen können.“<sup>712</sup> Bei vielen Gewaltfotos wäre dazu allerdings tatsächlich die Fähigkeit nötig gewesen, in Zeitlupe oder Standbildern zu sehen, denn sie frieren einen kurzen Augenblick aus einem dynamischen Geschehen ein, der sich ohne Zuhilfenahme des technischen Mediums der Wahrnehmung entzogen hätte, aber dennoch relevant ist. In einem solchen Fall macht das Foto also etwas sichtbar, was ohne die Technik der Bilderzeugung nicht wahrnehmbar wäre.

Jeder Vergleich zwischen Bildern und sprachlichen Äußerungen, Texten etc. hinsichtlich ihrer Authentizität und ihrer Fähigkeit zu täuschen bzw. als Instrument der Lüge eingesetzt zu werden, stößt allerdings, wenn man ihn ganz zu Ende denkt, irgendwann auf das Problem, dass eine scharfe Abgrenzung zwischen Text und Bild nicht so einfach ist, wie es scheinen mag (hierzu kommen wir ausführlicher in Teil II, Kap. 5). Bilder enthalten zum Beispiel manchmal Wörter oder Textstücke; zurecht weist Schwarte darauf hin, dass alles, was mit Sprache ausgedrückt werden kann, in Form von Text auch in bildliche Darstellungen integriert werden kann, ohne dass das Bild aber deshalb aufhört, ein Bild zu sein.<sup>713</sup> Dies lässt sich leicht an Beispielen veranschaulichen: Was eine in einem Bild dargestellte Person korrekt oder fälschlich namentlich identifiziert, muss nicht eine Bildunterschrift oder ein anderer externer Begleittext sein; auch ein *im Bild* zu sehender Schriftzug, z. B. auf einem Namensschild, das die Person trägt, könnte diese Aufgabe übernehmen. Die Geschichte der Kriegsfotografie hat einen Motivtyp herausgebildet, der auf eine ähnliche, aber grausame Art Text im Bild benutzt: Bei Hinrichtungen von Menschen, die des Verrats bezichtigt wurden, war es beispielsweise während der Weltkriege üblich, dem Opfer ein Schild um den Hals zu hängen, auf dem dieser Mensch in einer schmähenden Inschrift als Verräter gekennzeichnet wurde.<sup>714</sup> In dieser Praxis klingen die Schandstrafen des Mittelalters nach; auf den Fotos, auf denen diese Exekutionen festgehalten wurden, sind die Schriftzüge auf den Schildern in der Regel gut zu lesen und liefern den Betrachter\*innen einen

---

712 Ebd., 28.

713 Ebd., 33.

714 Beispiele dieser Praxis zeigt Anton Holzer, Experte für Kriegsfotografie des Ersten Weltkriegs, in *Das Lächeln der Henker*, 106–107.

Hinweis darauf, in welchem Zusammenhang sich die Hinrichtung abgespielt hat und wie sie begründet wurde.

Schon alleine, weil Bilder Text enthalten können, scheint es mir nicht sinnvoll, Bilder grundsätzlich als ihrem Wesen nach mehr oder weniger wahrheits-treu zu deklarieren als sprachliche Äußerungen und Texte. Eine solche Unterscheidung ergibt nicht allzu viel Sinn, denn Sprach- und Bildkommunikation können beide gleichermaßen aufrichtig wahrhaftig oder absichtlich täuschend vollzogen werden.

Die Überlegungen, die in diesem Kapitel vorgestellt wurden, legen deshalb schlussendlich eine eher zurückhaltende, ambivalente Beurteilung von Bildern hinsichtlich ihres Aufrichtigkeitspotentials nahe.

#### 4.2.12 Fazit: Authentizität und Wahrheitsbezug in der Fotografie

Schwarte macht sich für eine „Ikonik der Wahrheit“ stark, die „das umdrehen“ soll, „was die Sprachphilosophie die Entsprechungsrichtung nennt“;<sup>715</sup> er erklärt: „Nicht die Aussagen entsprechen der Welt und machen sie beurteilbar, sondern die Welt ermöglicht ein Urteil über Aussagen“;<sup>716</sup> und geht sogar so weit, zu behaupten: „Nur wenn es Bilder gibt, sind Aussagen zu verifizieren: *Sie bieten ein szenisches Arrangement evidenter Gleichzeitigkeit, überprüfbare Hinsichten auf die Welt, die das direkte Sehen und der Verweis auf die Realität (Sieh doch, so ist es!) alleine nicht leisten können.*“<sup>717</sup>

In dieser Radikalität möchte ich Schwartes Position nicht vertreten. Dennoch gehe auch ich davon aus, dass Bilder unter gewissen Rahmenbedingungen als materielle Beweise dafür dienen können, dass Ereignisse tatsächlich und auf eine bestimmte Weise geschehen sind, dass eine bestimmte Person zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort war, etc. Dies ist immer dann der Fall, wenn technische Manipulationen oder eine Inszenierung der dargestellten Szene nach gründlicher Untersuchung weitgehend ausgeschlossen werden oder zumindest als unwahrscheinlich gelten können, und wenn es

---

715 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 162.

716 Ebd.

717 Ebd.

keinen überzeugenden Grund liegt, die Aufrichtigkeit von Urheber\*innen und/oder Verwender\*innen der Bilder anzuzweifeln.

Zudem bin ich, wie ausführlich begründet wurde, der Ansicht, dass das Funktionieren von Bildern als Tatsachenbeweise z.B. im Kontext von Gerichtsverfahren oder wissenschaftlicher Forschung nicht die einzige Art und Weise ist, auf die uns Bilder wertvolle Erkenntnisse über die Wirklichkeit ermöglichen können – entweder Erkenntnisse über konkrete Einzelereignisse oder aber über allgemeinere, durch eine reale oder fiktive Einzelsituation exemplifizierte Wahrheiten.

Da Bilder somit dazu verwendet werden können, Wahres authentisch zu kommunizieren, halte ich die populäre These, Bilder seien Lügner, nicht nur für sensationalistisch überspitzt, sondern auch für insgesamt unplausibel – ganz abgesehen von den animistischen Implikationen der Metapher. Man kann mit Bildern lügen oder die Wahrheit sagen; beides ist möglich. Doch an dieser Stelle möchte ich noch einmal unterstreichen: Nicht *Bilder* lügen; *Menschen* lügen *mit Bildern*.

Ich möchte dennoch außerdem vorschlagen, die Fokussierung vieler Theoretiker\*innen auf die Intentionen von Bildproduzent\*innen und Bildverwender\*innen insofern aufzubrechen, als es mir sinnvoll erscheint, als inauthentisch oder unwahrhaftig nicht primär solche Bilder zu definieren, die mit verfälschender Absicht aufgenommen wurden, sondern vor allem solche, deren Erscheinungsbild dafür verantwortlich ist, dass ihre Betrachter\*innen mit hoher Wahrscheinlichkeit zu Fehlschlüssen über tatsächlich stattgefundenere Ereignisse, reale Personen, (Kausal-) Zusammenhänge etc. verleitet werden.

Ein weiteres Problem stellt sich meiner Meinung nach angesichts der Art und Weise, wie in Theoriediskursen über vermeintlich „lügende“ Bilder gesprochen wird; es handelt sich um ein Problem, das in einigen später folgenden Kapiteln wiederholt eine Rolle spielt, insbesondere im unmittelbar hier anschließenden Kapitel zur Bildargumentation und am Ende von Teil II, wo es um bildliches Erzählen geht. Gemeint ist die Problematik der isolierenden Betrachtung von Bildern als Einzeldinge – als Entitäten, die „immer Atomkern, punktuell und für sich stehend“<sup>718</sup> sind –, die mir in gegenwärtigen bildtheoretischen Diskursen vorzuherrschen scheint. Die Fokussierung bildtheoretischer Fragestellungen auf die Kapazitäten des Einzelbildes sollte zugunsten einer Theorie der

---

718 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 68.

Bilder im Plural aufgegeben werden, wie es im Fall der Bilder vom World-Trade-Center-Attentat teils bereits praktiziert wird.<sup>719</sup> Den Topos vom lügenden Bild stützt die Rezeption von Bildern als isolierten Einheiten insofern, als durch diese an *einzelne* Bilder die nicht erfüllbare, viel zu umfassende Erwartung herangetragen wird, *alle* wesentlichen Details einer Situation darzustellen und *alle* Informationen zu liefern, die zum Verständnis des dargestellten Ereignisses nötig sind – an diesem Anspruch muss jedes Bild notwendig scheitern, denn keines ist alleine so umfang- und detailreich. So wenig wie ein einzelner Satz die Erfahrungen der Zivilbevölkerung im Vietnamkrieg oder das Grauen des Genozids in Ruanda erfassen kann, kann man von einem einzelnen Bild erwarten, dass es dies zu leisten in der Lage sein soll. Dennoch können *viele Bilder zusammengenommen* eine große Menge an wichtigen Informationen vermitteln und Einsichten ermöglichen und zusammen mit anderen Zeugnissen – Dokumenten, Augenzeugenberichten etc. – Bedeutendes zum Verständnis kleinerer und auch größerer Ereigniszusammenhänge, also einzelner Gewalttaten, ganzer Massaker und ganzer Kriege, beitragen. Wie dabei mehrere Bilder zusammenwirken können, wird u. a. anhand der Beispiele deutlich werden, die ich im folgenden Abschnitt (4.2.12., *Prominente „Lügner“*) behandeln werden. Die Kehrseite dieses Potenzials ist, dass Bilder selbstredend auch dazu eingesetzt werden können, Tatsachen falsch darzustellen.

Wichtig erscheint mir daher, auf die Bedeutung jener Rezeptionskompetenz hinzuweisen, die Butler als Fähigkeit zum „kritischen Sehen“ bezeichnet: Es handelt sich dabei um die Fähigkeit bzw. Bereitschaft zum reflektierten, Kontexte und Intentionen aller an visueller Kommunikation Beteiligten berücksichtigenden Umgang mit Bildern insbesondere in den Massenmedien. Ziel bildethischer Theoriebildung sollte meiner Meinung nach letztendlich sein, deutlich zu machen, was „kritisches Sehen“ bedeutet und wie und warum es befördert werden sollte.

Beim kritischen Betrachten von Bildern sind wir nach Butlers Überzeugung nicht unbedingt auf sprachliche Ergänzungen und Erläuterungen angewiesen:

---

719 So z. B. bei Paul, der schreibt, bei diesen Bildern habe es sich „nicht um Einzelbilder mit ikonischer Qualität wie etwa bei dem Pressefoto des ‚Napalm-Girls‘ von 1972“ gehandelt, „sondern um Bildcluster: um eine Menge stehender und laufender Bilder unterschiedlicher Akteure aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich zu einem Image, einem Eindruck des Ereignisses verdichten“ (Paul, *BilderMACHT*, 568). Es handele sich bei diesen Clustern um einen „neue[n] Bildtypus“ (ebd.).

„Wir brauchen keine Bildunterschrift und keine Erzählung, um zu verstehen, dass durch den Rahmen explizit ein politischer Hintergrund formuliert und bekräftigt wird und dass der Rahmen nicht nur als Begrenzung des Bildes fungiert, sondern auch das Bild als solches strukturiert.“<sup>720</sup>

Selbstredend erkennt Butler aber an, dass wir die Sprache der Analyse, der Kritik, der wissenschaftlichen Interpretation brauchen, um uns über unsere Beobachtungen zu verständigen und unseren Blick für solche Umstände zu schärfen; aber wir brauchen eben auch die Bilder, um einen Anlass zu haben, über die Strukturierungsleistung und Ausgrenzungsmuster des Rahmens zu sprechen und zu schreiben.

Kritisches Sehen in Butlers Sinne ist natürlich kein Allheilmittel, das eine Gesellschaft gegen die Möglichkeiten täuschender, unaufrichtiger Bildkommunikation immunisiert. Eine kritische Sichtbarmachung oder sonstige Thematisierung der Rahmensetzung kann nicht in jedem Zusammenhang funktionieren; nämlich dort nicht, wo politische Kräfte und Institutionen Rahmen und Perspektive festsetzen wie in Fällen der eingebetteten Berichterstattung („embedded journalism“), die „impliziert, dass die betreffenden Reporter sich bereit erklären, die Vorgabe der Perspektive *selbst* nicht zu thematisieren.“<sup>721</sup> Butler unterscheidet diesbezüglich noch zwischen expliziteren und weniger expliziten Formen der eingebetteten Berichterstattung; als letztere betrachtet sie im Prinzip auch jede Form von freiwilliger Selbstzensur der Medien in deren Zusammenarbeit mit Regierungsorganisationen oder Militär.<sup>722</sup> Durch den politischen Einfluss finde eine „Festlegung des Sichtbaren“ und über die „Regulierung von Inhalten“ hinaus eine „Kontrolle der Perspektive“ statt.<sup>723</sup> Zwar werde den Medien nicht „die berichtete Ereignisfolge diktiert“, wohl aber werde „im Voraus festgelegt, was in das Wahrnehmungsfeld gelangt und was nicht.“<sup>724</sup> Die das Feld des Sichtbaren bestimmende Macht bleibt dabei „unsichtbar“<sup>725</sup> und ist „gar nicht als Handeln eines Subjekts organisiert“, sondern „ein nicht darstellbares und in gewissem Maße sogar nicht-intentionales

---

720 Butler, *Raster des Krieges*, 71.

721 Ebd., 66.

722 Ebd., 66–67.

723 Ebd., 66.

724 Ebd., 67.

725 Ebd., 74.

Fungieren der Macht“.<sup>726</sup> Auch das Framing selbst bleibt meist unsichtbar. Wenn es allerdings einmal offen erkennbar wird, „dann sind wir gehalten, die Interpretation, die uns aufgezwungen wurde, ihrerseits zu deuten und unsere Analyse zu einer Gesellschaftskritik der Regulierungs- und Zensurkräfte auszubauen.“<sup>727</sup>

Ein anderes Problem für das Projekt des kritischen Sehens resultiert aus der Begrenztheit des individuellen Standpunktes der Betrachter\*in:

„Die Kritik des Rahmens hat natürlich das Problem, dass der angenommene Betrachter sich ‚außerhalb‘ des Rahmens befindet (...); sie ist eine Kritik aus Sicht der Ersten Welt an den visuellen Konsumgewohnheiten der Ersten Welt (...).“<sup>728</sup>

Kritisches Sehen wird zudem durch eine schwer abzulegende Tendenz zur Naivität erschwert, die Butler als unsere „Unfähigkeit zu sehen, was wir sehen“,<sup>729</sup> unser „Nicht-Sehen‘ inmitten des Sehens“<sup>730</sup> beschreibt, welches innerhalb unserer Kultur Butler zufolge zur „visuellen Norm“ geworden ist.<sup>731</sup> Wir merken meist nicht, was wir übersehen: nämlich das, was bestimmt, was wir zu sehen bekommen und was nicht – das, was für das Framing des Sichtbaren verantwortlich ist; das, was den Rahmen setzt.

Aufgeklärte Bildbetrachter\*innen müssen sich bemühen, „den Rahmen sehen zu lernen, der uns blind macht gegenüber dem, was wir sehen“<sup>732</sup> – auch wenn das alles andere als leicht ist. Diese Fähigkeit ist Butlers Ansicht nach von großer Bedeutung und muss durch Bildpraxen unterstützt werden, die dazu geeignet sind, Rahmensetzungen explizit zum Thema zu machen:

„[W]enn der visuellen Kultur in Zeiten des Krieges eine kritische Rolle zukommt, dann besteht sie eben darin, den aufgezwungenen Rahmen zu thematisieren, jenen Rahmen, der die entmenschlichende Norm umsetzt,

---

726 Ebd.

727 Ebd., 72.

728 Ebd., 91.

729 Ebd., 97.

730 Ebd.

731 Ebd.

732 Ebd.

der das Wahrnehmbare begrenzt, ja der beschränkt, was überhaupt sein kann.“<sup>733</sup>

Ich hoffe, dass in den Beispielen, die ich in den als „Fallstudien“ betitelten Abschnitten verschiedener Kapitel diskutiere, immer wieder deutlich werden wird, wie in Bildern auf unterschiedliche Weise das Potenzial dazu angelegt sein kann, uns auch den Rahmen selbst sehen zu lassen, wenn wir sie reflektiert und kritisch genug rezipieren. Der besonderen Rolle, die dem Prinzip bildlicher Selbstreflexivität dabei zukommt, wird in Teil III (insbesondere in Kapitel 1) umfassend Aufmerksamkeit gewidmet.

Das Ziel kritischer Bildtheorie, aufgeklärter Rezeptionspraxis und verantwortungsvoller Bildproduktion und Bildverwendung kann es allerdings nicht sein, die Beschränkung des Sichtbaren durch gesetzte Rahmen generell aufzuheben, denn dies ist gar nicht möglich: „Begrenzung ist der Wahrnehmung notwendig, und es gibt kein Sehen ohne Selektion“.<sup>734</sup> Das ethische Defizit der Kriegsberichterstattung ist nicht, dass das Wahrnehmbare eingeschränkt wird, sondern die Art und Weise der Beschränkung bzw. das, worauf unser Blickfeld eingegrenzt wird: „[D]ie Beschränkung, mit der zu leben von uns verlangt wird, (...) untergräbt (...) sowohl das sinnliche Begreifen des Krieges als auch die Bedingungen eines sinnlichen Widerstandes gegen den Krieg.“<sup>735</sup>

Die wissenschaftliche Analyse von Bildern sollte im besten Fall eine Übung in kritischem Sehen sein und ein Rezeptionsmodell zur Verfügung stellen, an dem Bildungsarbeit sich orientieren kann, wo sie effektiv die *Visual Literacy* oder allgemeiner die *Media Literacy* stärken will.

Im nun folgenden Abschnitt mit Analysen konkreter Beispiele aus dem Kontext der Gewalt- und Kriegsfotografie verfolge ich dementsprechend das Ziel, diese Bilder einer kritischen Analyse zu unterziehen, ohne dabei in eine polemische Zensurrhetorik zu verfallen.

---

733 Ebd.

734 Ebd.

735 Ebd.

### 4.2.13 „Lügende“ Bilder: Fallanalysen

Wenn bekannte Gewaltbilder umstritten sind, dann liegt dies besonders häufig daran, dass sie als verfälschte, täuschende Darstellungen in die Kritik geraten sind. Sie stehen also als „Lügner“ am Pranger. Die Empörung über ihre empfundene Unaufrichtigkeit ist oft heftig, weil Krieg und Gewalt Kontexte sind, in denen offenbar sensibler als in anderen Zusammenhängen auf Falschdarstellungen reagiert wird.

Deswegen soll hier am Anfang die Auseinandersetzung mit einigen besonders prominenten angeblichen „Lügnern“ unter den Kriegssikonen stehen: Fentons *Valley of the shadow of death*; Capas *Falling Soldier*; Úts *Terror of War*; Hansens *Gaza Burial*. Dabei werden schon einige der Grundfragen aufgeworfen, die sich im Anschluss auch durch die weiteren Fallanalysen weniger bekannter Bilder ziehen werden: Wie ist es zu bewerten, wenn Gewaltbilder manipuliert oder inszeniert wurden? Können Fotografien mehr als die sichtbare Oberfläche des Realen darstellen – und wäre es schlimm, wenn sie nur diese Oberflächliche zeigen könnten? Wie erzeugen Bilder Realität? Welche Signale oder „Marker“ legen die Rezeption eines (Gewalt-)Fotos als fiktionales Bild nahe? Wie sollte mit Gewaltbildern umgegangen werden, die einen spektakulären Gänsehauteffekt erzeugen, indem sie akute Gefahr darstellen? Wie machen Bilder die Realität auch des Banalen im Schrecklichen zugänglich? Und wie ahmt Fotografie Wahrnehmungseindrücke so nach, dass man die so entstandenen Bilder als Dokumente authentischer Augenzeugenschaft interpretieren kann?

#### 4.2.13.1 Prominente „Lügner“

Eines der frühesten Kriegsfotos, um deren Authentizität sich eine Kontroverse entsponnen hat, ist jene von Roger Fenton im April 1855 während des Krim-Krieges in der Ukraine aufgenommene Fotografie, der der Titel *The Valley of the Shadow of Death* gegeben wurden. Von diesem Bild gibt es zwei Varianten. Eine, von der heute Abzüge im Besitz der Library of Congress in Washington, D.C., und des J. Paul Getty Museums in Los Angeles sind, zeigt einen Ausschnitt eines menschenleeren Tals, auf dessen grasbewachsenem Boden wie auf einer durch das Tal führenden Straße überall Kanonenkugeln verstreut

liegen.<sup>736</sup> Verwundete, Leichen oder sonstige weitere Spuren der Kampfhandlungen, die hier stattgefunden haben müssen, sind nicht zu sehen. Auf der anderen Aufnahme, von der das Musée d'Orsay in Paris einen Abzug besitzt,<sup>737</sup> wird anscheinend derselbe Teil desselben Tals gezeigt, und auch hier liegen Kanonenkugeln auf dem Boden; ihre Verteilung ist aber ästhetisch weniger ansprechend: Auf der Straße liegen hier keine Kugeln; sie sammeln sich in der Senke daneben, was nicht verwunderlich ist: Kugeln sind rund, sie rollen bergab. Es scheint naheliegend, zu vermuten, dass Kugeln, die auf der Straße liegen geblieben waren, vor dem Entstehungszeitpunkt dieses Fotos beiseite geräumt worden waren, damit die Straße passierbar wurde. Entweder wurde die erstgenannte, optisch ansprechendere und häufiger reproduzierte Aufnahme also früher aufgenommen, bevor die Kugeln von der Straße geräumt wurden – oder Fenton fotografierte zuerst die ästhetisch weniger eindrucksvolle Anordnung und musste dann, um die ansprechendere Aufnahme machen zu können, die Kugeln bewegen und auf der Straße platzieren. Es gibt Ansatzpunkte dafür, anzunehmen, dass die attraktivere, bekanntere Variante tatsächlich die Jüngere ist; deshalb wird mancherorts angenommen, dass es sich bei dieser Version des Bildes um eine Fälschung handelt, bzw. präziser: nicht um ein manipuliertes, also nachbearbeitetes, sondern um ein *inszeniertes* Bild, weil die abgebildeten Gegenstände zum Zweck ihrer Abbildung arrangiert wurden.<sup>738</sup> Das eigentlich Interessante an der Kontroverse um den Authentizitätsgrad dieses Fotos ist, wie schwer zu begründen ist, weshalb es eine Rolle spielen sollte, ob die Kugeln nun zum Zweck der Erzeugung eines wirkungsvolleren Bildes bewegt wurden oder nicht. Über welche relevanten Fakten, so müssen wir uns fragen, würden die Betrachter\*innen denn getäuscht, wenn es denn so gewesen sein sollte, dass Fenton tatsächlich eingegriffen hat? Die Aufnahme wurde am wirklichen Schauplatz einer Schlacht gemacht; diese Kugeln wurden wirklich im Gefecht verschossen, unabhängig davon, ob sie später von dem Ort wegbewegt wurden, an dem sie dabei gelandet waren. Ihre Anzahl vermittelt einen vermutlich recht zutreffenden Eindruck davon, wie heftig das Gefecht war. Die einzige Tatsache, über die die Betrachter\*innen hier eventuell getäuscht würden, ist also die

---

736 Zu finden z. B. unter <https://www.getty.edu/art/collection/objects/60602/roger-fenton-valley-of-the-shadow-of-death-english-april-23-1855/?dz=0.5673,0.5673,0.40> (Stand 4.1.2021)

737 Zu sehen unter [https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/photography.html?no\\_cache=1&S=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=114282](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/photography.html?no_cache=1&S=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=114282) (Stand 4.1.2021).

738 Zu dieser These siehe z. B. Morris, *Believing is seeing*.

exakte Positionierung von Gegenständen, die ohnehin vorhanden waren. Im Zusammenhang des großen Ganzen scheint dies nicht besonders relevant, vor allem, wenn man die Bilder aus einer großen historischen Distanz betrachtet: Der Krim-Krieg fand vor mehr als anderthalb Jahrhunderten statt. Bei dem Foto handelt es sich nicht um die Aufnahme eines *heute* Bericht erstattenden Journalisten, dessen Redlichkeit und Objektivität als Berichterstatter für heutige Gesellschaften von Bedeutung wäre. Es gibt meines Erachtens keinen vernünftigen Grund dafür, dieses Bild nicht z. B. in einem historischen Lehrbuch zur Illustration eines Kapitels über den Krim-Krieg zu verwenden, denn es werden keine falschen Vorstellungen vom Kriegsgeschehen dadurch erzeugt.

Gar nicht unähnlich stellt sich die Problematik im Fall des sogenannten *Falling Soldiers* dar. Robert Capas ikonische Fotografie eines mutmaßlich tödlich getroffenen Soldaten im Spanischen Bürgerkrieg<sup>739</sup> zeigt an einem grasbewachsenen Abhang einen Mann, der aus dem Stand nach hinten fällt. Seiner rechten Hand, die er weit von sich streckt, entgleitet ein Gewehr. Das Gesicht des Mannes ist nicht mit großer Deutlichkeit zu erkennen. Auszumachen ist, dass er eine Kopfbedeckung trägt und die Augen geschlossen hat. Individuelle Gesichtszüge sind nicht klar genug auszumachen, dass man mit Sicherheit identifizieren könnte, um welche Person es sich handelt, selbst wenn man ein anderes Bild des mutmaßlich selben Mannes zum Vergleich vorliegen hätte. Dass es sich, wie der Titel behauptet, um einen Soldaten handelt, geht ebenfalls nicht zwingend aus dem Bild hervor. Dafür spricht zwar das Gewehr und eventuell die weitere Ausrüstung, die der Fallende bei sich hat; jedoch wirkt die Kleidung, die er trägt, vollkommen alltäglich und erinnert nicht an eine Uniform. Des Weiteren ist der Grund seines Fallens nicht ersichtlich. Die naheliegende Deutung, dass der Mann durch einen Schuss getroffen zu Boden geht, stützt sich ausschließlich auf das Faktum des Gewehrs in seiner Hand. Eine Wunde ist nicht zu sehen. Die geschlossenen Augen und die Körperhaltung liefern Hinweise darauf, dass der Fallende bereits bewusstlos oder tot ist: Statt das Gewehr fallenzulassen und beide Hände zu verwenden, um seinen Sturz abzufangen, kippt er ungehindert nach hinten. Allerdings könnte dies auch das Ergebnis anderer Vorgänge als eines tödlichen Schusses sein: Wer beispielsweise mit großer Geschwindigkeit einen Abhang hinunterläuft und

---

739 Zu finden in zahlreichen Publikationen und auf vielen Webseiten, z. B. unter [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/7b/Capa%2C\\_Death\\_of\\_a\\_Loyalist\\_Soldier.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/7b/Capa%2C_Death_of_a_Loyalist_Soldier.jpg) (Stand 4.1.2021).

dabei ausrutscht, hat nicht genug Zeit, um durch eine Abwehrbewegung zu reagieren. Das Bild *selbst* also „behauptet“ keinesfalls, dass der abgebildete Mann in diesem Moment getötet oder verwundet wird; es „behauptet“ auch nicht, dass es sich um einen Soldaten handelt; und es identifiziert den fallenden Mann nicht als eine bestimmte Person. Wenn das Bild also überhaupt eine Behauptung aufstellt, dann die, dass ein Mann, der ein Gewehr in der Hand hielt, im Moment der Aufnahme mit geschlossenen Augen nach hinten umgefallen ist. Auch über den Ort oder Zeitpunkt des Geschehens macht das Bild keine Aussage. Die Landschaft im Hintergrund ist erstens nur undeutlich zu sehen und zweitens völlig nichtssagend. Man sieht nur Gras, im Hintergrund Hügel und Senken ohne Baumbestand und etwas, das eventuell Teil eines Gewässers sein könnte. Am Himmel ist keine Sonne, kein Mond und kein Stern zu sehen; auch kann man nicht sagen, ob es bewölkt ist oder der Himmel klar, denn die Luft scheint rauch- oder nebelverhangen – möglicherweise das Ergebnis eines tobenden Feuergefechts – und die Schleier geben keinen Blick auf den Himmel frei. Erschwerend kommt hinzu, dass es sich um eine Schwarz-Weiß-Aufnahme handelt. Das Bild könnte zu fast jeder Tageszeit und an unüberschaubar vielen landschaftlich ähnlich uncharakteristischen Orten aufgenommen worden sein. Sicher scheint lediglich, dass es sich nicht um eine Nachtaufnahme handelt und dass die Sonne sich nicht auf ihrem Höchststand befunden haben kann, denn der Körper des Mannes wirft einen vergleichsweise langen Schatten. Die eigentliche Bild„aussage“ über das dargestellte Geschehen ist also ausgesprochen vage: Irgendein Mann im weißen Hemd fällt zu einem unbekanntem Zeitpunkt aus unklarer Ursache an einem nicht spezifizierten Ort auf einem grasigen Hang mit einem Gewehr in der Hand zu Boden. Mehr gibt das Bild *an sich* nicht her. Jede darüberhinausgehende Bezugnahme auf tatsächliche Ereignisse kommt nur durch eine Verknüpfung mit außerbildlichen Informationen zustande: Die Aufnahme wurde von Robert Capa gemacht; es kann rekonstruiert werden, dass sie in Spanien während des Bürgerkriegs entstanden sein muss; Capa lebte und reiste in dieser Zeit mit den republikanischen Widerstandskämpfer\*innen und den Internationalen Brigaden; er war Augenzeuge zahlreicher Gefechte gegen die frankistische Armee. Vernünftigerweise ist folglich zu vermuten, dass es sich hier entweder um einen echten Schnappschuss aus einem solchen Feuergefecht handelt und der Fallende, da er keine Armee-Uniform trägt, zu den Antifaschisten zählt; oder aber, dass das Bild gestellt wurde, Capa also nicht den Tod oder die Verwundung eines Soldaten während echter

Kampfhandlungen fotografiert hat, sondern beispielsweise einen Schauspieler, der sich zu Boden fallen lässt, oder jemanden, der während einer militärischen Geländeübung das Gleichgewicht verliert und stürzt. Die Detailarmut des Bildes fordert geradezu zu Fälschungsvorwürfen heraus. Wie wir gesehen haben, ist keine Verletzung des Fallenden sichtbar, und es ist schwer zu überprüfen, wo und wann das Bild tatsächlich aufgenommen worden ist.

Aus anderen Gründen ist die ebenso viel verwendete Fotografie *Terror of war* von Nick Út aus dem Vietnamkrieg der Unaufrichtigkeit bezichtigt worden. Es handelt sich hierbei um jene hier bereits mehrfach thematisierte Aufnahme, die eine Gruppe von Kindern zeigt, die nach einem Napalm-Angriff aus einem brennenden Dorf flieht, im Zentrum ein nacktes, weinendes Mädchen.<sup>740</sup> Hinter ihnen auf der Straße ist eine Gruppe von Männern auszumachen, die aufgrund ihrer Kleidung und Ausrüstung von den Betrachter\*innen als Soldaten zu identifizieren sind und die die Kinder zu verfolgen scheinen. Es entsteht der Eindruck, hier sei ein Angriff des US-Militärs<sup>741</sup> auf hilflose Kinder dokumentiert worden. Tatsächlich jedoch handelt es sich bei den Uniformierten nicht um Soldaten, sondern um Embedded Journalists, die mit den Truppen reisen; sie tragen nicht Waffen, sondern Kameras, und sie folgen den Kindern nicht, um sie zu verletzen, sondern um ihre Flucht zu filmen und zu fotografieren. Im dargestellten Moment fliehen die Kinder also nicht mehr vor einer akuten tödlichen Gefahr, sind aber der aufdringlichen Verfolgung durch die Medien ausgesetzt. Auf anderen Fotografien, die Út vom selben Ereignis angefertigt hat, sowie auf den Aufnahmen anderer zum selben Zeitpunkt anwesender Journalisten ist dies deutlich sichtbar.<sup>742</sup> Missverständlich ist die bekannter gewordene Aufnahme Úts, die in verschiedenen bedeutenden Medien – unter anderem der New York Times – abgedruckt, u. a. mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet und bis heute vielfach reproduziert worden ist, erstens aufgrund des Blickwinkels, der dazu führt, dass die Kameras in den Händen der

---

740 Auch dieses Bild ist vielerorts zu finden, z. B. hier: [http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01890/11\\_UT\\_NAPALM\\_STRIK\\_1890837i.jpg](http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01890/11_UT_NAPALM_STRIK_1890837i.jpg) (Stand 4.1.2021).

741 Die US-amerikanischen Truppen haben, wie weiter oben bereits erwähnt, diesen Angriff jedoch gar nicht geflogen, bombardiert wurde das Dorf von Flugzeugen der südvietnamesischen Armee.

742 Z. B. sieht man die fotografierenden und filmenden Journalisten im Hintergrund sehr deutlich auf einer anderen Fotografie derselben Gruppe fliehender Kinder, die aus dem Bestand des Bettmann Archive stammt und unter <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/vietnamese-children-flee-from-their-homes-in-the-south-news-photo/517292620?adppopup=true> (Stand 4.1.2021) mit der Bildunterschrift „Vietnamese children flee from their homes in the South Vietnamese village of Trang Bang after South Vietnamese planes accidentally dropped a napalm bomb on the village (...)“ zu finden ist. Der Urheber ist dort nicht namentlich genannt.

Verfolger verdeckt werden, und zweitens aufgrund eines nachträglichen Zuschnitts, durch den weitere uniformierte Journalisten am Bildrand entfernt wurden. Betrachtet man aber die unbeschnittene Originalaufnahme<sup>743</sup> oder nicht nur diese eine Aufnahme, sondern alle Bilder, die von Út und den anderen anwesenden Fotojournalisten zu dieser Zeit an diesem Ort aufgenommen worden sind, im Zusammenhang, dann tritt der tatsächliche Sachverhalt recht klar zu Tage. Zieht man ergänzend noch Aufnahmen hinzu, die etwas später von derselben Gruppe Kinder gemacht worden sind, erfährt man zudem, dass den Fliehenden durchaus geholfen wurde – wenn auch nicht sofort: Das durch Napalm verletzte Mädchen wurde von Journalisten und Soldaten abgewaschen und medizinisch erstversorgt<sup>744</sup> (und von Út ins Krankenhaus gebracht). Zu behaupten, das ikonische Bild Úts mache *an sich* eine *unwahre* „Aussage“ über die Ereignisse, geht also zu weit. Begründeterweise kann höchstens behauptet werden, dass das Foto eine *unklare, missverständliche* oder *lückenhafte, unvollständige* „Aussage“ macht, und zwar vor allem dann, wenn man lediglich einen bestimmten Ausschnitt zeigt und es aus dem Kontext der anderen Bilder reißt, mit denen es entstehungsgeschichtlich aber zusammengehört. Ereignisse werden hier nicht *durch ein Bild* falsch dargestellt, sondern durch die *verkürzende und isolierende Verwendung bzw. Betrachtung* des Bildes. Aus diesem Beispiel ist auch nicht zu folgern, dass Bilder *per se* missverständlicher oder irreführender wären als andere Medien, denn schließlich kann auch praktisch jede sprachlich gemachte Aussage verfälscht werden, wenn man sie entsprechend verkürzt und aus ihrem Zusammenhang reißt.

Wiederum anderer Natur waren die Fälschungsvorwürfe gegen das Siegerfoto des World Press Photography Awards aus dem Jahr 2011, Paul Hansens *Gaza Burial*.<sup>745</sup> In diesem Fall wurde weder bestritten, dass das Bild reale Ereignisse dokumentiert, noch wurde behauptet, dass es diese Ereignisse missverständlich darstelle. Nach allgemeinem Kenntnisstand wurde der Begräbniszug nicht

---

743 Diese findet man z. B. unter <http://www.readingthepictures.org/files/2013/09/Nick-Ut-Uncropped-Version-Napalm-Girl-600x402.jpg> (Stand 4.1.2021).

744 Dies ist z. B. auf einer weiteren Aufnahme Úts zu sehen, die unter <https://www.faz.net/video/medien/bildergalerien/das-bild-des-napalm-maedchens-eine-ikone-der-fotografie-wird-40-jahre-alt-11774773/photo-gallery-napalm-girl-11774831.html> (Stand 4.1.2021) mit der Beschreibung „Kamerateams, Soldaten und Nick Ut umringen Kim Phuc. Ein großer Teil ihrer Haut ist verbrannt. Ein Soldat versucht ihr zur helfen. Auch Nick Ut will dem Mädchen helfen und fährt sie schließlich in ein Krankenhaus in Saigon(...)“ zu finden ist.

745 Zu finden u. a. unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen> (Stand 4.1.2021).

inszeniert, die Situation also nicht nachgestellt, die Personen auf dem Bild sind tatsächlich trauernde Palästinenser nach einem israelischen Angriff, die zwei tote Kinder durch die Straßen zum Grab tragen. Verdächtigt wurde Hansen jedoch, das Bild nachträglich bearbeitet zu haben, um durch Manipulation der Lichtverhältnisse und Hell-Dunkel-Kontraste der Szene mehr Dramatik zu verleihen.

Hansens Aufnahme verdankt ihre Wirkungskraft aber vorrangig anderen Faktoren. Effektiv ist schon die räumliche Konstellation: die schmale Gasse zwischen grauen Wänden, in der sich der Trauerzug auf den Fotografen zubewegt, wirkt beklemmend und trostlos, und die Menschenmenge, die hinter den Leichenträgern herläuft, scheint umso größer, da sie auf so engem Raum zusammengedrängt ist. Der Fotograf steht der ersten Reihe der Trauernden unmittelbar gegenüber, ihre Gesichter sind frontal erfasst und zum Greifen nah, Schmerz und Wut in den Gesichtszügen lebendig abgezeichnet; die Bewegung des Zuges nach vorne, auf die Kamera zu, erzeugt ein Gefühl von Bedrängnis, die Betrachter\*in scheint der Menschenmenge nicht aus dem Weg gehen zu können und im nächsten Moment von ihr überrannt oder weggeschoben zu werden. Die Toten werden der Kamera entgegengehalten, als stummer Vorwurf und als sichtbare Barriere zwischen einem aus der Distanz beobachtenden Publikum und der leidenden Menge; der Blick der Betrachter\*in wandert von den Leichnamen aus über trauernde Angehörige zu einer zunehmend anonymen Masse aufgewühlter Männer, die ihr aus dem Bildhintergrund in einer Geste der Wut und des Kampfgeistes erhobene Fäuste entgegenrecken. Die Lichtverhältnisse *schaffen* die dramatische Atmosphäre nicht, sie *unterstreichen* sie nur. Selbst wenn also Hansen hier nachträglich nachgeholfen hat, hat er damit die Grundstimmung des Bildes nicht grundlegend verändert, er hat sie nur verstärkt. Zudem scheint es angesichts der Realität des Dargestellten geradezu zynisch, zu behaupten, die Szene hätte durch nachträgliche Bearbeitung des Bildes „dramatisiert“ werden müssen oder können – ist nicht das Begräbnis gewaltsam gestorbener Kinder als Sujet schon an sich dramatisch genug? Emotional aufwühlend ist beispielsweise auch eine Aufnahme, die Mohammed Salem, ein Fotograf der Agentur Reuters, vom selben Trauerzug gemacht hat<sup>746</sup> und gegen die keine Fälschungsvorwürfe erhoben wurden. Es

---

<sup>746</sup> Diese findet man unter <http://world.time.com/2012/11/15/a-new-gaza-war-israel-and-palestinian-militants-trade-fire/photo/palestinian-carry-the-bodies-of-two-boys-during-their-funeral-in-beit-lahiya-in-the>

scheint durchaus vorstellbar, dass dieses Bild ähnlich bekannt geworden wäre, wenn nicht Hansens Fotografie des genau selben Motivs einen etwas künstlerischer oder komponierter wirkenden Bildaufbau aufweisen und damit noch mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen würde.

Durch die Auseinandersetzung mit diesem besonders prominenten Fall einer (mutmaßlichen) Täuschung durch nachträgliche Bildbearbeitung sind wir zur ersten besonders bedeutenden Frage gekommen, die hier durch Betrachtung konkreter Beispiele geklärt werden soll: Welche Art von Bildmanipulationen ist unter welchen Umständen abzulehnen?

#### 4.2.13.2 Tatsächliche Manipulationen und Fälschungen

Nicht jedes Bild, das durch nachträgliche Eingriffe manipuliert wurde, ist deshalb uninteressant für Betrachter\*innen, die hoffen, sich durch dieses Bild eine einigermaßen authentische Vorstellung von vergangenen oder weit entfernten Kriegen zu machen.

Als eindeutige Fälschung haben in vielerlei Hinsicht beispielsweise Frank Hurleys Fotomontagen aus dem Ersten Weltkrieg zu gelten. Es handelt sich um Kompositbilder, die Elemente verschiedener Aufnahmen mit dem Ziel der maximalen ästhetischen Wirkung in einem künstlich zusammengesetzten Bild vereinen. Hurley montierte in der Dunkelkammer Gewitterwolken in den allzu freundlichen Himmel über einem Schlachtfeld oder zusätzliche feindliche Flugzeuge über eine Gefechtsszene zwischen den Schützengräben.<sup>747</sup> Nach den Standards des modernen Journalismus gelten solche Eingriffe aus guten Gründen als nicht akzeptabel; auch zu ihrer Entstehungszeit wurde Hurley für seine Bilder heftig kritisiert.

Aus der Distanz vieler Jahrzehnte gewinnen diese Bilder jedoch einen andere Art von Authentizität: Jede dieser Montagen dokumentiert zwar nicht eine konkrete Situation im Krieg, die sich genau so abgespielt hat, zeigt aber erstens den Blick der Zeitgenossen auf das Kriegsgeschehen – denn

---

northern-gaza/ (Stand 4.1.2021) mit der Bildunterschrift „Palestinians carry the bodies of two boys, Suhaib and Mohammed Hejazi, during their funeral in Beit Lahiya in the northern Gaza Strip, Nov. 20, 2012(...)“.

<sup>747</sup> Eines der so zustande gekommenen Bilder kann man sich z. B. unter <https://www.nzz.ch/feuilleton/wahrheit-oder-faelschung-1.18085988> (Stand 3.1.2021) ansehen; es handelt sich hier um eine Fotomontage, die im Besitz der State Library of New South Wales ist.

schließlich gab es ein großes Publikum für Hurleys Bilder, die die Vorstellung der Menschen vom Krieg mit prägten – und vermittelt zudem einen einprägsamen Eindruck dessen, wie vergleichbare Situationen auf den Schlachtfeldern allgemein ausgesehen haben oder ausgesehen haben *könnten*. Da Hurleys Kompositbilder aus authentischen Einzelbildern zusammengesetzt sind, geben sie durchaus Details wahrheitsgemäß wieder – es hat Schützengräben gegeben, die genau so ausgesehen haben; genau so sahen die Uniformen und Waffen der Soldaten aus; genau dieser Typ von Flugzeugen ist in diesem Krieg eingesetzt worden; auf genau diese Art und Weise mussten Soldaten aus den Gräben über Felder stürmen, während sie feindlichem Feuer ausgesetzt waren. Diese Bilder sind zwar Fiktionen; sie sind aber in gewisser Weise authentische Fiktionen. So wie ein gut gemachter Dokumentarfilm mit nachgestellten Szenen oder ein Historienfilm einen recht realistischen Eindruck eines Ausschnitts der Vergangenheit geben kann oder ein gründlich recherchierter historischer Roman Ereignisse zugleich anschaulich und im Wesentlichen korrekt schildern kann, können auch fotografische Fiktionen Vergangenes angemessen oder unangemessen *veranschaulichen* – je nachdem, wie sie gemacht sind. Es gibt also eine Art von Wahrhaftigkeit, die Bilder aufbringen können, ohne dafür unveränderte Dokumentationen eines konkreten Augenblicks sein zu müssen. Bei dieser Form der Wahrheitswiedergabe geht es eben um die Angemessenheit und allgemeine sachliche Korrektheit einer exemplarischen, veranschaulichenden oder illustrierenden Darstellung und nicht um die Integrität der unveränderten Momentaufnahme. Sofern ein solches Bild gekennzeichnet ist als das, was es tatsächlich ist – als Fotomontage –, lässt es sich also durchaus im Zusammenhang einer wahrhaftigen Kommunikation einsetzen, um Reales vor Augen zu führen. Problematisch ist nur, wenn in Verwendungszusammenhängen verschwiegen wird, wie solch ein Bild entstanden ist.

Und es ist besonders problematisch, wenn ein Bild, das im Kontext von Presseberichterstattung verwendet wird, sich als bearbeitet herausstellt. Für diesen Verwendungsbereich müssen, so haben wir festgestellt, andere Maßstäbe gelten als in anderen Kommunikations- und Rezeptionskontexten. Deshalb achten Agenturen, die Pressefotos verkaufen, auch im Allgemeinen darauf, die Einhaltung von spezifischen Authentizitätsstandards von ihren Fotograf\*innen einzufordern. Deshalb musste Reuters 2006 die Zusammenarbeit mit einem freiberuflichen Fotografen, Adnan Hajj, beenden, nachdem dieser im Libanonkrieg Bilder eines bei einem Luftangriff getroffenen Stadtteils von

Beirut verfälschend bearbeitet hatte. Dem Originalbild, auf dem Rauchschwaden nach einem Bombardement zu sehen waren, wurden zusätzliche, größere Rauchwolken hinzugefügt.<sup>748</sup> Man kann sich hier mit Recht die Frage stellen, ob und weshalb dieser Eingriff als besonders dramatisch bewertet werden sollte. Schließlich hat Hajj nicht Rauchwolken erfunden, wo gar keine waren; sein Bild simuliert nicht etwa einen Angriff, der nie stattgefunden hat, sondern entstand während eines wirklichen Luftangriffs, der die getroffenen Gebäude tatsächlich zerstört hat. Worüber also täuscht das Bild seine Betrachter\*innen? Darüber, wie die Szenerie im Moment der Aufnahme *ausgesehen hat*? Auch diesbezüglich könnte man einwenden, dass das, was man auf einer Fotografie sieht, sowieso nie hundertprozentig dem entspricht, was man sehen konnte, wenn man zum Zeitpunkt der Aufnahme vor Ort war: Farbeindrücke oder die Wahrnehmung von Lichtverhältnissen können abweichen, die Aufnahme kann schärfer oder verschwommener wirken als der individuelle Wahrnehmungseindruck, Bilder können Details zeigen, die den physisch anwesenden Augenzeug\*innen entgangen sind, usw. Möglicherweise hat Hajj die Fotografie durch die Nachbearbeitung nur näher an seinen eigenen, subjektiv authentischen Wahrnehmungseindruck angeglichen; es scheint vorstellbar, dass für ihn die beobachtete Situation extrem bedrohlich gewirkt hat und die Rauchwolken sich in seiner Wahrnehmung deshalb größer, düsterer und zahlreicher darstellten, als die unveränderte Aufnahme es erscheinen ließ, so dass er beim Betrachten des Fotos irritiert war, weil er nicht den Eindruck hatte, dass es adäquat wiedergäbe, was er gesehen hatte. (Ebenso ist es natürlich vorstellbar und wohl auch wahrscheinlicher, dass die Veränderung schlicht aus Kalkül erfolgte, weil er davon ausging, dass die unveränderte Originalaufnahme nicht spektakulär genug aussähe, um sich gut zu verkaufen.) Man könnte durchaus argumentieren, dass das veränderte Bild unter solchen Umständen sogar besser dazu geeignet wäre, dem Ideal der authentischen Augenzeugenschaft gerecht zu werden, als die Originalaufnahme. Ist es also irrelevant, dass die Betrachter\*innen des Bildes auf diese Weise getäuscht worden sind? Nachvollziehbar ist, wenn Bildkritiker\*innen sich in solchen Fällen Sorgen machen, dass die Veränderung auch vermeintlich unwichtiger Details die

---

748 Beide Versionen des Bildes – die originale und die manipulierte – findet man z. B. auf [https://edrelations.wordpress.com/2006/08/09/fakebilder\\_reut/](https://edrelations.wordpress.com/2006/08/09/fakebilder_reut/) und auf <https://www.nbcnews.com/id/wbna13165165>; die offizielle Stellungnahme von Reuters zu dem Vorfall findet sich unter <https://www.reuters.com/article/idUSL18678707> (alle Stand 4.1.2021).

Wahrnehmung des dargestellten Ereignisses durch die Betrachter\*innen auf subtile Weise manipulieren könnten. Wie viele der hier behandelten Bilder entstand auch dieses im Zusammenhang militärischer Auseinandersetzungen zwischen Israel und anderen Konfliktparteien, was jeden Eingriff in die Wahrnehmung der Geschehnisse durch ein globales Publikum umso problematischer macht. Allzu leicht lassen sich Fotos, die die Folgen von israelischen Angriffen für die getroffene Bevölkerung dokumentieren, im Zusammenhang unreflektierter, undifferenzierter und antisemitisch motivierter Israelkritik missbrauchen. Wenn, wie hier geschehen, Mittel der Bildmanipulation eingesetzt werden, um die unmittelbaren Auswirkungen eines Angriffs noch bedrohlicher aussehen zu lassen, als sie auf der unveränderten Aufnahme ohnehin ausgesehen haben, wirft dies durchaus die Frage auf, inwieweit die Einstellung der Rezipient\*innen zu den an diesem Konflikt beteiligten Parteien durch solche Bilder beeinflusst wird.

Dieses Problem lässt sich auch an zahlreichen anderen Beispielen verdeutlichen, denn der Nahostkonflikt wird auch mittels Bildern ausgetragen. Fotos identifizieren, wie schon mehrfach erwähnt wurde, in den seltensten Fällen die Abgebildeten so eindeutig, dass jemand, der diese Personen nicht persönlich kennt, wissen kann, wer gezeigt wird. Damit einher geht, dass Bilder nicht unmittelbar sichtbar machen können, welcher sozialen oder ethnischen Gruppe eine Person angehört, welchen Glaubens oder welcher Nationalität sie ist. So können Bilder von israelischen Todesopfern palästinensischer Attentate mühelos als Bilder palästinensischer Opfer israelischer Angriffe ausgegeben werden (und im Prinzip auch andersherum). Genauso können Bilder von Angriffen auf Zivilist\*innen aus einem Krieg im Zusammenhang einer ganz anderen kriegerischen Auseinandersetzung instrumentalisiert werden. Geschehen ist dies beispielsweise mit einer Aufnahme,<sup>749</sup> die auf diversen Webseiten verwendet wurde, um einen 2014 erfolgten israelischen Angriff auf Gaza-Stadt zu belegen, obwohl sie im Januar 2009 in Beit Lahia (Gaza) entstanden ist.<sup>750</sup> Dargestellt ist ein öffentlicher Platz in einer für die Betrachter\*in nicht ohne Weiteres zu identifizierenden Stadt, auf den brennende Geschosse niedergehen (Berichten von Menschenrechtsorganisationen zufolge wurden Phosphorbomben

---

749 Zu sehen unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30428/2/2010-Mohammed-Abed-SNS3-EI> (Stand 21.1.2021) mit der Beschreibung: „Palestinian civilians and medics run to safety during an Israeli strike over a UN school in Beit Lahia, northern Gaza Strip, on 17 January.“

750 Zur Fehlverwendung des Bildes siehe z. B. Scherfig, „Bilder, die lügen“.

verwendet). Passanten laufen zwischen den Einschlägen um ihr Leben, ducken sich oder blicken panisch in den Himmel und suchen nach Deckung. Wer herauszufinden versucht, wo das Bild aufgenommen wurde, bekommt nur wenig verwertbare Hinweise. Ein Fahrzeug am rechten Bildrand trägt eine Aufschrift in arabischen Buchstaben – die letzten Buchstaben des Wortes *Isaaf* („Rettung“) sind sichtbar – neben einem Halbmondsymbol, womit es als Krankenwagen der Organisation Roter Halbmond zu identifizieren ist; es handelt sich demnach mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Stadt in einem arabischsprachigen Land. Abgesehen von diesem Detail gibt das Bild wenig her, das zur Verortung herangezogen werden kann. Man müsste schon selbst in dieser Stadt auf diesem Platz gewesen sein, um anhand der Gebäude wiedererkennen zu können, wo sich das Ganze abspielt. Entsprechend schwer ist es für Betrachter\*innen ohne derartiges Insiderwissen, der Täuschung auf die Schliche zu kommen, wenn diese Fotografie als Aufnahme aus Gaza-Stadt präsentiert wird; und auf den Zeitpunkt des abgebildeten Ereignisses gibt es gar keine Hinweise, weshalb es ohne Probleme möglich ist, das Bild mit falscher Datierung zu verwenden. In allen politischen Zusammenhängen und vor allem im Kontext von Konflikten zwischen religiösen oder ethnischen Gruppen ist, wie man an diesem Beispiel sehen kann, besondere Sorgfalt und ein Festhalten an strikteren Authentizitätsstandards als in anderen Bereichen geboten.

Andererseits scheint mir, um auf die manipulierten Luftaufnahmen Hajjs zurückzukommen, zumindest in diesem konkreten Fall, wenn man beide Bildversionen nebeneinander betrachtet, der Unterschied in der Wirksamkeit nicht so groß, dass zu befürchten wäre, dass die Bewertung des Luftangriffs durch die Betrachter\*innen durch diesen maßgeblich beeinflusst werden könnte.

In einigen Fällen von Bildmanipulationen kann also durchaus kontrovers diskutiert werden, ob und wieweit ein Eingriff in ein Bild wirklich problematische Folgen hat und ob sich der Schaden vielleicht soweit in Grenzen hält, dass z. B. eine nachträgliche Bearbeitung in Kauf genommen werden kann, weil sich aus ihr kaum Konsequenzen für die Deutung des Dargestellten durch die Rezipient\*innen ergeben. Dennoch gibt es noch einen ganz anderen Grund, aus dem auch solche Manipulationen in einem bestimmten Verwendungszusammenhang, nämlich dem der journalistischen Berichterstattung, unbedingt reguliert und sanktioniert werden müssen: Sie gefährden die Glaubwürdigkeit der Institutionen der Presse, deren möglichst objektive und authentische Berichterstattung für die öffentliche Meinungsbildung in Demokratien von so

zentraler Bedeutung ist. Es geht also nie nur darum, welche Auswirkungen die Manipulation eines einzelnen Bildes effektiv tatsächlich auf dessen Rezeption hat, sondern stets auch darum, ob durch seine Manipulation das Vertrauen der Öffentlichkeit in die Unparteilichkeit und Aufrichtigkeit der Presse kompromittiert wird. Vor diesem Hintergrund und in diesem spezifischen Verwendungskontext ist absolut jede nachträgliche Veränderung, bei der einem Bild Elemente hinzugefügt oder aus diesem entfernt werden, als Verstoß gegen notwendige und sinnvolle Professionalitätsstandards zu werten, denn ein solcher Eingriff geht noch weit über eine rein auf Lichtverhältnisse oder Farbwerte abzielende Nachbearbeitung hinaus, wie sie beispielsweise im Fall von Hansens *Gaza Burial* beanstandet worden ist. Ganz anders wäre der Fall zu bewerten, wenn Hajj sein manipuliertes Bild nicht als Pressefoto an eine Agentur verkauft, sondern als Kunstprojekt in einem Bildband oder im Museum veröffentlicht und seinen Eingriff dort in irgendeiner Form schriftlich kenntlich gemacht hätte.

Redaktionen von Zeitungen hingegen haben nicht erst seit der rapiden Zunahme technischer Bearbeitungsmöglichkeiten im Zuge der Digitalisierung im 21. Jahrhundert mit der Problematik möglicherweise manipulierter Kriegs- und Gewaltbilder zu kämpfen. Für Wirbel gesorgt hat in den Neunzigerjahren des 20. Jahrhunderts z. B. eine in der Schweizer Boulevardzeitschrift „Blick“ erschienene Fotografie vom Schauplatz eines Terroranschlags in Luxor.<sup>751</sup> Ursprünglich zeigte das Bild nur eine große Wasserlache, die sich über die Treppeinstufen des Tempels der Hatschepsut bis auf den davor befindlichen Platz erstreckte. In der nachbearbeiteten Version, die „Blick“ abdruckte, war die dunkelgraue Lache rot eingefärbt worden – und präsentierte sich den Leser\*innen des Blatts somit nicht als eine Wasser-, sondern als eine gigantische Blutlache. Das Bild in seiner veränderten Form täuscht die Leser\*innen also insofern, als es auf der Ebene der *konkreten ereignisbezogenen Fakten* falsche Tatsachen vorspiegelt: Mit diesem Bild wird behauptet, dass sich *zum Zeitpunkt der Aufnahme* eine große Menge Blut auf und vor den Stufen des Tempels befunden habe – was nicht der Fall war. Das Foto, das in seinem Veröffentlichungskontext demonstrativ als faktuales Beweisbild präsentiert wird, scheitert also in

---

751 In „Blick“ publizierte Bildmanipulation zum Attentat von Luxor; zu finden als Bild 1 der Fotostrecke auf <https://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186.html> oder unter <https://dailytalk.ch/warum-massenmedien-luegen/> (jeweils Stand 31.12.2020); abgedruckt auch im Ausstellungskatalog zu Ausstellung *X für U* im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Hütter, *X für U*).

dieser Funktion; es taugt nicht zum Beleg von Ereignistatsachen, da es nachträglich manipuliert wurde. Dass das Bild indirekt dennoch auf eine Wahrheit verweist – nämlich auf die Tatsache des blutigen Massakers an diesem Ort –, kann hier nur schwerlich als Argument für seine Wahrhaftigkeit geltend gemacht werden; zu drastisch ist der nachträgliche Eingriff, zu signifikant die Falschdarstellung. Nicht gänzlich auszuschließen ist zwar, dass sich am Ort der Aufnahme zu einem *früheren Zeitpunkt* ein ähnlicher Anblick geboten hat, der Fotograf aber zu spät dort war, um dieses Bild zu dokumentieren. In einem solchen Fall könnte das Argument vorgebracht werden, dass das Bild erst durch seine nachträgliche Bearbeitung eine Realität abbilden konnte, die tatsächlich existiert hat und einmal sichtbar war – nur eben just nicht im Moment der Aufnahme, sondern vielleicht nur Augenblicke zuvor. Zudem könnte man einwenden, dass vom realen Ereignis, das in der Tat äußerst blutig war, keine Bilder zur Verfügung standen und eine Aufnahme von der Blutlache eine gute Möglichkeit bot, das Geschehene zu veranschaulichen, ohne allzu grausige Einzelheiten zeigen zu müssen. Wäre das Bild authentisch, wäre es ein sehr wirkungsvolles Erinnerungsbild; dennoch ist es das nicht. Könnte es dennoch als reines Symbolbild, als veranschaulichende Illustration, zum Schlüsselbild für die kollektive Erinnerung taugen – z. B. im Rahmen einer Buchpublikation oder Ausstellung über die Ereignisse in Luxor? Dies scheint mir möglich, wenn es dort richtig kontextualisiert und von kompetenten, aufgeklärten Betrachter\*innen rezipiert und die nachträgliche Bearbeitung des Bildes transparent gemacht wird. Ähnliches lässt sich über viele andere, auf unterschiedliche Weisen manipulierte Bilder sagen.

Einen Sonderfall der Manipulation stellen Zuschnitte dar. Sie sind nur in demselben schwachen Sinne Manipulationen, in dem das Verschweigen von Tatsachen eine Lüge ist.

#### 4.2.13.3 Verfälschung durch Zuschnitte und Auslassungen

Zum Thema der „Manipulation“ von Bildaussagen durch unterschiedliche Zuschnitte wird gerne auf eine die Problematik offenlegende Fotomontage

Ursula Dahmens, einer Artdirektorin beim Tagesspiegel, verwiesen.<sup>752</sup> Dahmens Montage verfolgt explizit didaktische Ziele. Sie erinnert mit ihrer Form an ein mittelalterliches Altartriptychon mit Zentralpaneel und Seitenflügeln. Als zentrale Tafel fungiert hier ein farbiges Pressefoto aus dem Irakkrieg, aufgenommen 2003 von Itsuo Inoue für AP. Flankiert wird es von zwei schmaler zugeschnittenen, in schwarz-weiß-Bilder umgewandelten Varianten seiner selbst. Der linke und rechte Flügel zeigen jeweils einen etwas anderen Ausschnitt des Originalbildes, sodass das abgebildete Geschehen auf beiden in ganz unterschiedlichem Lichte erscheint: Auf der ursprünglichen Aufnahme ist ein Gefangener zu sehen, der von einem US-Soldaten aus einer Flasche zu trinken bekommt, während ein zweiter Soldat ihm von der anderen Seite drohend ein Gewehr an die Schläfe hält. Auf dem links präsentierten Zuschnitt ist nur das Gewehr, nicht aber die Trinkflasche zu sehen; auf dem rechten ist es andersherum. Während also die Originalfotografie sowohl die Bedrohung des Gefangenen als auch die Hilfeleistung durch die Amerikaner dokumentiert, machen die beschnittenen Varianten jeweils nur einen dieser beiden Aspekte sichtbar.

Angesichts dieses Beispiels kann man leicht in generelle Bildskepsis verfallen. Allerdings ist beiden beschnittenen Versionen ihre Ausschnitthaftigkeit deutlich anzusehen: Klar ersichtlich werden Körperteile und Gegenstände von den Bildrändern abgeschnitten. Kompetente Rezipient\*innen müssen sich daher zwangsläufig fragen, was man hier nicht sieht, was außerhalb des Rahmens liegt. Als autonome Einzelbilder machen sich solche offensichtlich stark begrenzten Bildausschnitte für kritische Rezipient\*innen automatisch verdächtig.

Bilder, die aufgrund ihrer Ausschnitthaftigkeit missverstanden werden können, sind problematisch, dies rechtfertigt jedoch keine Pauschalverurteilungen oder gar Zensurforderungen, denn absolut jedes Bild zeigt nur einen Ausschnitt der Realität und blendet potentiell Wichtiges aus. Es muss aber mehr öffentlich darüber gesprochen werden, was auf solchen Bildern nicht zu sehen ist; Rezipient\*innen müssen daran gewöhnt werden, ganz selbstverständlich die Beschränkung ihres Sichtfelds mit wahrzunehmen und immer nicht nur über das, was sie sehen, nachzudenken, sondern das möglicherweise Ausschlossene immer gleich mitzudenken – im Sinne einer Ermächtigung zur

---

752 Zu finden als Bild 3 der Fotostrecke auf <https://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186.html> oder auch unter <https://vernetztebildmedien.wordpress.com/2016/08/25/kriegsbilder-eine-geschichte-der-bildmanipulation/> (jeweils Stand 31.12.2020).

Fähigkeit zum von Butler eingeforderten kritischen Sehen. Die Stärkung dieser Reflexionskompetenz und der mit ihr verbundenen kritischen Haltung muss auch Ziel der Medienbildung in Schulen und außerschulischen Bildungseinrichtungen sein (hierzu siehe auch die Ausführungen in IV.2).

Rezipient\*innen, die zu reflektiert-kritischer Bildbetrachtung in diesem Sinne fähig sind, können auch Úts weiter oben auf ihre Ausschnitthaftigkeit hin untersuchte Fotografie *Terror of War* in ihrer beschnittenen Variante als das rezipieren, was sie ist: die Sichtbarmachung lediglich eines Ausschnitts aus einem komplexen Ereigniszusammenhang, die Wesentliches auslässt und durch andere Bilder und weitere Informationsquellen ergänzt werden muss, wenn man sich ein adäquates Bild von den tatsächlichen Ereignissen machen will; die aber, wenn sie vor dem Hintergrund korrekter Zusatzinformationen rezipiert wird, prägnant Wirkliches visualisiert. Abbilden kann ein solches Foto, wie jedes andere Bild auch, allerdings natürlich nur den sichtbaren Teil der Wirklichkeit.

#### 4.2.13.4 Das Sichtbare als relevanter Teil der Realität

Auch (Gewalt-)Fotos, denen nicht vorgeworfen wird, dass sie manipuliert wurden oder dass sie auf irreführende, Wesentliches verbergende Weise zugeschnitten wurden, können als inauthentisch kritisiert werden; oft bezieht sich die Kritik dann darauf, dass diese Bilder zwar real Geschehenes faktisch richtig abbildeten, dass sie dies aber auf eine oberflächliche Weise täten, weil sie nur das Sichtbare zeigten und die tieferen Schichten der abgebildeten Realität – die Zusammenhänge, Hintergründe, Gefühle und Gedanken der beteiligten Personen, etc. – nicht darzustellen in der Lage seien. Wer aber behauptet, dass ein Bild schon deshalb immer „lügt“, weil es nur die sichtbare Oberfläche der Dinge zeigt und damit zur eigentlichen Wahrheit nicht vorzudringen vermag, der hat nicht verstanden, dass auch das Sichtbare bzw. Gesehene integraler Bestandteil der Realität ist: nicht die ganze Wahrheit, aber ein Teil der Realität, der ebenso relevant ist wie andere, nicht sichtbare Teile. Zur Wahrheit gehört auch, was wirklich gesehen wurde oder zu sehen war, denn Sinneswahrnehmungen sind *als Wahrnehmung* selbst dann real, wenn sie uns über größere Zusammenhänge täuschen. Selbst das Erlebnis einer optischen Täuschung ist

Teil der Realität; der Eindruck, den ein Bild der Betrachter\*in vermittelt bzw. der in deren Wahrnehmung fälschlicherweise vom Gegenstand entsteht, ist *als Wahrnehmungseindruck* real, auch wenn er sich nicht exakt mit äußerlichen physischen Gegebenheiten deckt.

Je öffentlicher eine Gewalthandlung ausfällt, umso wichtiger wird die Dimension ihrer Sichtbarkeit. Gewalt funktioniert durch Einschüchterung, und Einschüchterung wird über sensorische Eindrücke erzeugt. Viele Formen von Gewalt bauen darauf auf, dass Angst erzeugt wird, indem andere Menschen bestimmten Sinneseindrücken ausgesetzt werden. Zum Spektrum der dabei angesprochenen Sinne gehört auch das Sehen.

Das Bedrohlichaussehen eines randalierenden Mobs beispielsweise ist nicht unwichtiges Nebenprodukt seines Randalierens – es ist integraler Bestandteil seines Wirkungsprinzips. Ein Mob soll und will beeindrucken durch seine spürbare, hörbare, sichtbare Wucht; durch die sichtbare Menge aufgebracht Menschen, die sich zusammenrotten, und durch die sichtbar und hörbar entfesselte Kraft, die sich in Zerstörungsakten entlädt. Anders als verbale Berichte vom Schauplatz aus dem Ruder gelaufener Demonstrationen und Versammlungen können Bilder, wie beispielsweise Arif Alis Aufnahmen aus Lahore vom März 2013,<sup>753</sup> wo pakistanische Muslime gewaltsam gegen ihre christliche Mitbürger protestierten, diese körperliche, sichtbare Dimension der Mobgewalt zeigen, sie *anschaulich* und annähernd *unmittelbar* wiedergeben; in der notwendig distanzierteren sprachlichen Erzählung der Ereignisse geht die Wucht der tobenden Menge – und damit ein wichtiger Teil der Realität des Ereignisses – verloren, in den Bildern bleibt sie sichtbar und damit auch spürbar.

Besonders eindrücklich wirkt eine Fotografie Alis vom Schauplatz der erwähnten Konflikte, bei deren Aufnahme der Fotograf einer dicht gedrängten Gruppe junger Männer frontal gegenübersteht; die Protestierenden haben ihre Arme alle zugleich nach oben gestreckt und scheinen etwas zu rufen oder zu skandieren; sie halten teils Holzscheite und Holzstangen in den Händen, einer hält ein beschriftetes Plakat hoch, im Hintergrund sieht man Flammen und Rauch, kann aber nicht erkennen, was genau verbrannt wird.<sup>754</sup> Der Qualm

---

<sup>753</sup> Zu finden unter <https://www.gettyimages.de/editorial-images> (Stand 31.12.2020).

<sup>754</sup> Siehe die Aufnahme von Arif Ali (Getty Images), die auf <http://www.gettyimages.de/license/163396769> (Stand 31.12.2020) zusammen mit der folgenden Beschreibung veröffentlicht wurde: „Angry Pakistani demonstrators shout slogans during a protest over alleged blasphemous remarks by a Christian in a Christian neighborhood in Badami Bagh area of Lahore on March 9, 2013. Thousands of angry protestors on March 9 set ablaze

färbt den Bildhintergrund dunkelgrau ein; diese Düsternis trägt zu der bedrohlichen Atmosphäre bei, die durch die dicht gedrängte, bewegte, sichtbar laute Menschenmenge erzeugt wird. Unmittelbar stellt sich bei der Betrachtung das Gefühl ein, dass man nicht in der Haut derjenigen Personen stecken möchte, gegen die dieser Menschaufmarsch ins Feld zieht.

Einen weniger intensiv erschreckenden, aber prinzipiell ähnlichen Effekt erzielt eine Aufnahme des Reuters-Fotografen Joshua Roberts, die während der Demonstrationen weißer Nationalisten im US-Amerikanischen Charlottesville im Jahr 2017 zustande gekommen ist.<sup>755</sup> Sie zeigt zentral in der vorderen Bildhälfte einen am Boden liegenden, kahlköpfigen Mann, der einen Gehstock in der Hand hält, was auf eine Beeinträchtigung hinweist und vermuten lässt, dass er gestürzt ist; der Hut ist ihm vom Kopf gefallen. Vor ihm liegen ein blauer Regenschirm und ein zerknicktes Protestplakat, das mit dem Wort „NO!“ in großen weißen Blockbuchstaben überschrieben ist und einen Slogan trägt, der die Regierung von Donald Trump und Mike Pence als „Regime“ bezeichnet und fordert, sie müsse abgesetzt werden.

Der Gestürzte wird von einem langhaarigen jungen Mann mit Sonnenbrille und Rucksack, der sich von hinten über ihn beugt, offenbar mit einem Stab geschlagen oder zumindest bedroht. Weiter im Hintergrund sind die beiden Figuren von einem Halbkreis junger Demonstrant\*innen mit teils verhüllten Gesichtern umringt, deren Körperhaltung darauf schließen lässt, dass sie den Mann mit dem Schlagstock anfeuern; einige filmen oder fotografieren. Fast alle Anwesenden schauen genau zu, was geschieht; nur eine einzige Person rechts am Bildrand wendet sich ab; niemand greift ein – auch der Fotograf nicht.

Auch hier wird nachfühlbar, wie bedeutend das visuell Wahrnehmbare das emotionale Erleben der Situation durch die Anwesenden beeinflussen dürfte. Sich von einem feindlich gesinnten Mob umringt zu wissen, ist angsteinflößend. Die Gruppe von Demonstrant\*innen übt Gewalt gegenüber dem am Boden Liegenden auch dadurch aus, dass sie ihn durch ihre physische, d. h. *sichtbare* und hörbare Präsenz unter Druck setzt. Die aggressiv-dynamische, nach

---

more than 100 houses of Pakistani Christians over a blasphemy row in the eastern city of Lahore, officials said. Over 3,000 Muslim protestors turned violent over derogatory remarks allegedly made by a young Christian, Sawan Masih, 28 against Prophet Muhammad in a Christian neighbourhood in Badami Bagh area.“

<sup>755</sup> Zu sehen unter <http://www.newsweek.com/anti-fascist-protesters-neo-nazi-trap-confrontation-653475> (Stand 31.12.2020), dort mit dem Untertitel „Counterdemonstrators attack a white supremacist during a rally in Charlottesville, Virginia, August 12. Nazi Germany’s history shows that fascists provoke violence to justify a crackdown on civil liberties.“

vorne strebende Gestik einzelner junger Männer in der vordersten Reihe der Beobachter\*innen verstärkt diesen Druck.

Die beiden Aufnahmen veranschaulichen also jeweils, welche große Bedeutung *sichtbarer Präsenz* in der Dynamik von Demonstrationen, Protesten und Unruhen zukommt, und zeigen damit auch, weshalb sich derartige Ereignisse in dieser Hinsicht authentischer mit visuellen Medien darstellen lassen, als es sich allein durch eine erzählende Zusammenfassung des Geschehens erreichen ließe, die nämlich den bedrückenden, einschüchternden Effekt der physischen Wucht des Mobs nur beschreiben, nicht aber *zeigen* kann.

Interessant ist der bildrhetorische Effekt, den diese Wucht erzielen kann, wenn politische Demonstrationen und die mit ihnen verbundenen Auseinandersetzungen in solchen Bildern dokumentiert werden. Es liegt nahe, anzunehmen, dass das eindrücklich Bedrohliche der Situation dazu führen kann, dass das Anliegen, für das die als erschreckender Mob wahrgenommene Gruppe protestiert, als weniger gerechtfertigt aufgefasst wird, wenn der Protest selbst sich als gewaltsam darstellt.

Fotos, die die optisch wahrnehmbare Oberfläche der Realität zeigen, sind also, so konnten wir feststellen, deshalb nicht automatisch oberflächlich in dem Sinne, dass sie nur Irrelevantes über die Wirklichkeit zu „sagen“ hätten. Sie geben zwar nur einen Teil der Wirklichkeit wieder, aber einen relevanten Teil.

Während das Verhältnis dieser Bilder zur Realität dadurch bestimmt ist, dass sie Wirkliches abbilden, gibt es, wie bereits in vorausgehenden Abschnitten angedeutet wurde, auch Bilder, deren Besonderheit daraus resultiert, dass sie eine Realität *erschaffen* statt „nur“ eine bestehende Realität abzubilden.

### 4.2.13.5 Wirklichkeitserzeugung durch Sichtbarmachung

Fotos bilden aber, wie wir wiederholt festgestellt haben, nicht nur Wirklichkeit, die ohnehin sichtbar wäre, einfach ab; manche machen auch etwas sichtbar, was der natürlichen Wahrnehmung gar nicht zugänglich wäre. Dadurch, dass sie Momente einfrieren, erschaffen sie eine Realität – einen Zustand, den es nie wirklich gegeben hat, weil die Zeit nicht aus diskreten Augenblickseinheiten besteht, die aufeinander folgen, sondern alles immer in Bewegung ist. Jeder Zustand löst sich beständig auf und geht in einen anderen über.

Der Moment als solcher, als stabiler Zustand, entsteht erst durch die Stillstellung der Zeit im Bild.

Viele Kriegsbilder faszinieren ihre Rezipient\*innen mithilfe dieses Effekts: Sie zeigen Detonationen, wie man sie sonst nie sehen könnte; Staub- und Rauchwolken, die sich nicht bewegen und nicht verflüchtigen, sondern wie ein solider Körper im Raum stehen; Gewehrkugeln, Splitter und andere fliegende Objekte, die in der Luft hängen geblieben zu sein scheinen.

Beispiele hierfür finden sich reichlich. Baz Ratner, ein britischer Kriegsfotograf, hat 2011 in der afghanischen Provinz Kandahar eine spektakulär wirkende Aufnahme gemacht, auf der zu sehen ist, wie Artillerie-Geschütze der US-Armee abgefeuert werden.<sup>756</sup> Steine und Staub, die dabei aufgewirbelt werden, scheinen in der Luft zu hängen, sie formen wolkenähnliche Gebilde, die ästhetisch äußerst ansprechend wirken. Die ganze Szene wirkt surreal, so unwirklich, als handele es sich um einen Screenshot aus einem Computerspiel mit qualitativ besonders bestechender Grafik. Ebenfalls in Afghanistan entstanden ist eine Fotografie von Goran Tomasevic, die einen Moment aus einem Gefecht in der Provinz Helmand im Mai 2008 festhält.<sup>757</sup> Ein Soldat, der mit schussbereitem Maschinengewehr hinter einer Mauer oder Lehmwand Deckung gesucht hat, wurde in genau dem Augenblick abgelichtet, als ein Schuss die Mauerkrone getroffen hat, wobei augenscheinlich Stein oder Lehm abgesprengt wurde, so dass in einer Staubwolke Stücke in alle Richtungen fliegen. Der Soldat wendet sich ab, seiner Mimik und Körperhaltung ist anzusehen, dass er die Wucht des Treffers zu spüren bekommen hat, aber es ist unklar, ob oder wie schwer er dabei verletzt wurde.

In einem anderen Fall, der tragische Bekanntheit erlangt hat, steht leider fest, dass die Fotografin die von ihr festgehaltene Explosion nicht überlebt hat: Hilda Clayton, eine US-Soldatin, die als Fotografin in Afghanistan eingesetzt war, nahm noch im Moment ihres Todes ein Bild von der Detonation einer Mörsergranate auf, die sie umbrachte. Was das so entstandene Foto zeigt, wurde in einer deutschen Zeitung mit den folgenden Worten beschrieben:

---

756 Diese Aufnahme findet sich unter: [https://cdn.theatlantic.com/assets/media/img/photo/2011/06/afghanistan-june-2011/a33\\_RTR2NL5O/main\\_900.jpg?1420520624](https://cdn.theatlantic.com/assets/media/img/photo/2011/06/afghanistan-june-2011/a33_RTR2NL5O/main_900.jpg?1420520624) (Stand 31.12.2020).

757 Zu finden unter: [https://s1.reutersmedia.net/resources/r/?m=02&d=20080622&t=2&i=4862631&r=2008-06-22T200826Z\\_01\\_L21322321\\_RTRUKOP\\_0\\_PICTURE0&w=1280](https://s1.reutersmedia.net/resources/r/?m=02&d=20080622&t=2&i=4862631&r=2008-06-22T200826Z_01_L21322321_RTRUKOP_0_PICTURE0&w=1280) (Stand 31.12.2020).

„Das Bild wird später zeigen, wie die Wucht der Explosion (...) direkt vor ihr einen Soldaten in die Luft hebt. Er reißt noch die Hände hoch, um sich vor der Explosion zu schützen. Im Foto schwebt er schräg vor einem strahlend blauen Himmel, festgefroren im Moment des Todes, festgefroren wie die fliegenden Steine, wie Flammen und Rauch.“<sup>758</sup>

Damit gehört diese Aufnahme wie Capas *Falling Soldier* und Adams' *Saigon Execution* zu denjenigen Fotografien, die deshalb so besonders (und inhärent problematisch) sind, weil sie den Moment des Todes eines Menschen festhalten. Das Problem bei dieser Art von Bildern ist, dass sie etwas erzeugen, das man als billigen, pietätlosen Gruseffekt beschreiben kann. Ihre Faszination beruht zu einem großen Teil darauf, dass sie Sensationslust und Voyeurismus befriedigen; aber auch darauf, dass man beim Betrachten solcher Fotos kaum glauben kann, dass es hier gelungen ist, *genau diesem* Moment festzuhalten. Es ist nicht schwer zu verstehen, warum derartige Aufnahmen von Gewaltbildkritiker\*innen besonders kritisch gesehen werden. Sie wirken zu spektakulär, als dass sie geeignet scheinen, ernsthafte Reflexionsprozesse in Gang zu setzen. Dennoch lassen auch diese Bilder sich auf eine Weise betrachten, analysieren und befragen, die über diese erste rein affektive Reaktion und die durch den Schockeffekt erzeugte Faszination hinausgeht und die die Rezipient\*in in eine kritische Distanz zum Gesehenen versetzt.

Auch andere Aufnahmen erzeugen einen vergleichbaren Gänsehauteffekt, indem sie sich den besonderen Reiz des Es-Geschieht-Genau-Jetzt zunutze machen – auch wenn es nicht der Moment des Todes ist, den sie einfangen.

Manu Brabo, ein spanischer Fotojournalist, der als Mitglied eines Teams von Associated Press für seine Berichterstattung aus dem libyschen Bürgerkrieg mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde, hielt im Oktober 2011 in Sirte fest, wie ein Angehöriger der Rebellentruppen sein Gewehr in Richtung einer gegnerischen Stellung abfeuerte. Auf dem Foto<sup>759</sup> sieht man die Patronenhülsen, die ausgeworfen werden, davonfliegen – bzw. eigentlich sieht man sie in der Luft stehen, ebenso eingefroren wie die Bewegungen der rennenden Männer im

---

758 „Das letzte Foto der Hilda Clayton“. Augsburgs Allgemeine Zeitung, 5.5.2017, keine Autor\*in angegeben; <http://www.augsburger-allgemeine.de/politik/Das-letzte-Foto-der-Hilda-Clayton-id41368751.html> (Stand 31.12.2020); hier ist auch das Foto abgebildet.

759 Zu finden unter <https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/libya-the-end-of-qaddafi-and-the-fall-of-sirte/100173/>, (Stand 31.12.2020) dort als Abbildung 29.

Hintergrund. Wie auch die Aufnahmen von Detonationen, die oben beschrieben wurden, fixiert Brabos Fotografie einen flüchtigen Moment und erschafft damit einen Zustand, den es als solchen nie gegeben hat, weil die Bewegung der fließenden Geschosse und Hülsen sich nicht aus diskreten Einzelmomenten zusammensetzt. Der besondere Reiz dieses Bildes und anderer vergleichbarer Fotos resultiert außerdem unter anderem auch aus der Gefährlichkeit der Situation, in die sich die Person hinter der Kamera begeben hat, um es aufnehmen zu können. Wir wissen, während wir das Bild betrachten, ganz genau, dass für den Fotografen und die anderen abgebildeten Personen die Zeit nicht stillgestanden hat, dass in ihrer Realität die lebensgefährlichen Projektile tatsächlich mit ungeheurer Geschwindigkeit durch die Luft flogen. Die Fotografie versetzt uns in die absurde Lage, aus der Sicherheit der zeitlichen und räumlichen Distanz heraus einen winzigen Moment ausführlich betrachten zu können, der für diejenigen, die ihn wirklich erlebt haben, in der Hektik und Gefahr der unmittelbaren Situation vermutlich kaum wahrnehmbar war.

Aufnahmen aus der Luft, bei denen auch die Fotograf\*in weit vom akut gefährlichen Geschehen entfernt war, wirken daher auch anders – abstrakter, surrealer, ästhetisierter, manchmal fast künstlich. Wenn man beispielsweise auf einem Foto von Goran Tomesevic aus Afghanistan<sup>760</sup> von weit oben die Wolke einer Detonation betrachtet, ist die Wucht und potentiell verheerende Gefährlichkeit der Explosion überhaupt nicht nachzuempfinden; tatsächlich sieht die Wolke aus Qualm und aufgewirbeltem Staub und Geröll richtiggehend hübsch aus, wie ein solider Gegenstand in einer ansprechenden Form, ein Designobjekt. Vom Thema Gewalt wird hier fast vollständig abstrahiert, da die Bombe, die hier detoniert wurde, nicht in unmittelbar bewohntem Gebiet explodierte, sondern auf einer Straße außerhalb, dabei keine Häuser zerstört und mutmaßlich auch keine Menschen verletzt wurden (es handelte sich um eine kontrollierte Detonation zur Beseitigung einer Bombe, nicht um einen Angriff). Noch deutlicher tritt der Ästhetisierungs- und Abstraktionseffekt in einer ähnlichen Luftaufnahme Tim Hetheringtons<sup>761</sup> zutage, die ebenfalls eine

---

760 Siehe <https://www.reuters.com/article/us-usa-trump-afghanistan-taliban/taliban-condemn-trumps-decision-on-afghanistan-war-vow-jihad-will-go-on-idUSKCN1B20ES> (Stand 31.12.2020), dort untertitelt mit: „U.S soldiers blow up a roadside bomb set up by Taliban fighters near the town of Walli Was in Paktika province, near the border with Pakistan; November 2012.“

761 Das Bild ist zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30681/2/2008-Tim-Hetherington-GNS2-BL>, (Stand 31.12.2020), dort ist es wie folgt untertitelt: „September - October 2007: US forces bomb an insurgent position with phosphorus in the Korengal Valley, Afghanistan (...)“.

Detonation von oben zeigt – diesmal aber tatsächlich im Zusammenhang eines Angriffs der US-Truppen auf eine gegnerische Stellung. Was genau bombardiert wurde, ist aber auch hier nicht zu sehen, sondern geht nur aus der Bildunterschrift hervor (so es im jeweiligen Verwendungszusammenhang eine gibt). Der ästhetisch ansprechende Effekt der interessant aussehenden Wolke, aus der sich wie Perlenschnüre oder aufgefädelt Wattebäusche aussehende Phosphor-Dunst-Fäden herausschrauben, lenkt die Aufmerksamkeit völlig von den Häusern außenherum und von der Frage ab, wer hier warum verletzt wurde oder zu Tode gekommen ist, was zerstört wurde, etc. Dies ist umso bedenklicher, als der Phosphor aus Brandbomben, wie sie hier zum Einsatz kamen, hochgiftig ist und die Todesopfer derartiger Angriffe oft leidvoll an Brandverletzungen oder Vergiftungen sterben.

Während die beschriebenen Aufnahmen unter ästhetischen Aspekten durchaus interessant sind, scheint mir fraglich, ob die Art und Weise, wie sie Kampfhandlungen darstellen, etwas Wesentliches zu Diskursen über kriegerische Gewalt beitragen oder ob diese Bilder maßgeblichen Einfluss auf die Einstellungen und Überzeugungen ihrer Rezipient\*innen bezüglich der dargestellten Kampfhandlungen nehmen, ob sie bedeutende Erkenntnisse ermöglichen oder tiefere Reflexionsprozesse anregen.

Hintergründiger und herausfordernder sind Fotos, die ihr kompliziertes Verhältnis zur Realität herausstellen, indem sie Ansatzpunkte dazu bieten, sie als Foto-Fiktionen statt als getreue Abbildungen der Realität zu interpretieren; diese ermöglichen so auch eine ganz andere, reflektive Auseinandersetzung mit der dargestellten Gewalt.

#### **4.2.13.6 Fotofiktion, Fiktionalitätsmarker und Unwahrscheinlichkeitssignale**

Es wurde bereits festgestellt, dass literarische Fiktionalitätssignale in der Bildkommunikation keine unmittelbaren Entsprechungen haben: Bilder eröffnen keine Innensicht, innere Vorgänge im Geist der Abgebildeten können nicht wiedergegeben werden; und bildliche Narration hat kein Erzähltempus. Allerdings könnte man diskutieren, ob die Schwarz-Weiß-Darstellung diese Funktion übernehmen kann – in dem Sinne, dass es Konventionen gibt, die unter bestimmten Bedingungen dazu führen, dass Schwarz-Weiß-Bilder eher

als Farbaufnahmen als Darstellungen in der Vergangenheit stattgefundenere Ereignisse oder als Darstellungen besonders wichtiger Geschehnisse von überzeitlicher Bedeutung rezipiert werden; in diesem Sinne kann die Schwarz-Weiß-Fotografie als Mittel zur Historisierung oder Universalisierung des Dargestellten verstanden werden.

Wenn es Bilder gibt, die anscheinend als Fiktionen rezipiert werden, dann muss es also spezifisch *bildliche* Fiktions-signale geben, die anders funktionieren als die in literarischen Texten verwendeten.

Um solche Signale zu identifizieren, macht es Sinn, zuerst ein Gewaltfoto zu betrachten, das definitiv ein fiktionales ist und als solches wahrgenommen wird – das bereits erwähnte Werk des Künstlers Jeff Wall, der als Meister der Fotofiktion gelten kann, mit dem Titel *Dead Troops Talk*, das von Sontag treffend als »das Gegenteil eines Dokuments« bezeichnet wird.<sup>762</sup>

Als Merkmale, die dieses Bild als fiktional kennzeichnen, fallen hier auf:

1.) Die Darstellung von Unmöglichem: Es werden Menschen gezeigt, die sich trotz augenscheinlich schwerster Verwundungen, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zum Tod geführt haben müssen, bewegen, gestikulieren, miteinander kommunizieren. Allgemein gilt, so banal diese Feststellung auch scheinen mag: Wenn etwas dargestellt wird, was unwahrscheinlich erscheint oder im Extremfall sogar wie hier unmöglich ist, legt dies nahe, das Bild nicht allzu wörtlich zu nehmen, sondern anders zu rezipieren – als eine Fiktion, die z. B. eine Idee treffend illustriert, einen komplexen Zusammenhang pointiert zusammenfasst, eine Erfahrung prototypisch exemplifiziert oder ein Abstraktum symbolisch repräsentiert.

2.) Die Monumentalität des Bildes und eine Komposition, die an Historien-gemälde und Genremalerei vergangener Jahrhunderte erinnert: Eine solche „malerische“ Komposition und jedweder Bildaufbau, der so durchgestaltet erscheint, dass das Bild wie gestellt wirkt, rücken eine Fotografie ebenfalls in die Nähe fiktionaler Bilder; dies gilt auch, wenn das Foto nicht wie bei Walls eine tatsächlich absichtlich durchkomponierte Montage ist, sondern in einer spontan entstandenen Situation aufgenommen wurde und sein absichtsvoll wirkender Aufbau eigentlich dem Zufall zu verdanken ist.

---

<sup>762</sup> Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 144 f.

Letzteres ist bei einigen Ikonen der Kriegsfotografie der Fall, am prominentesten in Úts *Terror of War*.

3.) Die expressive Gestik und Mimik der Figuren: Je deutlicher die Körpersprache der dargestellten Personen auf den Ausdruck einer bestimmten Idee hin ausgerichtet ist, desto eher erscheint es, als sei das Bild dazu gemacht, eine Geschichte zu erzählen – unabhängig davon, ob diese wahr oder erfunden ist.

4.) Die Perfektion der Form: Walls Bild ist gestochen scharf, keine wichtigen Details sind durch andere Bildelemente verdeckt oder verschattet, eine effektiv gestaltete Farbigkeit erzeugt eine bestimmte, gewollte Stimmung; alle Gestaltungsmittel sind perfekt aufeinander abgestimmt. Auch hierdurch erinnert das Bild an Historien Gemälde und Genrebilder, die typischerweise nicht exakt reale Umstände dokumentieren, sondern Wirkliches fiktionalisieren, und somit grundsätzlich anders rezipiert werden als gewöhnliche Fotografien.

Neben Jeff Walls umfangreichem Werk gibt es weitere Bereiche, in denen man auf der Suche nach Beispielen für Fotofiktionalität fündig werden kann. Die Propagandafotografie beider Weltkriege liefert zahlreiche Beispiele für ganz offensichtlich gestellte Fotos vermeintlicher Kampfsituationen, deren Künstlichkeit für nicht vollkommen naive Betrachter\*innen recht deutlich ersichtlich ist. Auf vielen dieser Bilder sind Soldaten abgebildet, die mit Waffen so posieren, dass man meinen könnte, hier sei eine echte Gefechtssituation dokumentiert worden – aber nur, wenn man ausblendet, dass dafür die Aufnahme viel zu scharf ist, dass die Kamera augenscheinlich ganz ruhig gehalten wurde, vielleicht auf einem Stativ stand, dass die Personen in der dargestellten Geste für einen Moment ruhig verharrt haben müssen, weil schnelle Bewegungen sonst dazu geführt hätten, dass Teile des Bildes verschwommen wirken würden; dass die Lichtverhältnisse wie zufällig perfekt waren, kein Qualm oder aufgewirbelter Staub die Sicht verschlechtert hat, etc.<sup>763</sup> Manche der Bilder verraten sich auch einfach dadurch, dass sie etwas zeigen, das zugleich sehr symbolträchtig

---

<sup>763</sup> Ein typisches Beispiel hierfür ist eine gestellte Fotografie eines unbekanntenen Urhebers von 1915, die Handgranatenwerfer an der Isonzofront darstellt und die auf dem Umschlag von Anton Holzers Monografie *Die andere Front* sowie in Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*, 49, abgebildet ist.

und recht unwahrscheinlich erscheint, z. B. wenn die Ruine einer Kirche oder eines anderen Gebäudes zu sehen ist, von der bzw. dem ausgerechnet die eine Wand stehengeblieben ist, an der ein Heiligenbild, Kruzifix o. ä. hängt<sup>764</sup> (oder das Innere eines verwüsteten Kirchenraums, in dem der Altar wundersamerweise intakt geblieben ist, usw.). Nur naive Betrachter\*innen, die grundsätzlich nicht bereit sind, zu hinterfragen, ob das Bild authentisch (im Sinne von „nicht inszeniert“) ist, stellen sich hier nicht automatisch die Frage, ob eventuell jemand das unversehrte Kunstwerk für das Foto an der entsprechenden Stelle platziert hat.

Bei dieser Art von Bildern liegt die Möglichkeit, dass in die fotografierte Szene gestaltend eingegriffen wurde, so nahe, dass sie vergleichsweise unproblematisch erscheinen, wenn sie auf ein Publikum treffen, das ein gewisses Grundwissen über die technischen Voraussetzungen der Entstehung von Fotografien und eine Grundbereitschaft zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Gesehenen mitbringt. In einem solchen Kontext können sie als das rezipiert werden, was sie sind: Fiktionen, die kein konkretes, reales Einzelerlebnis dokumentieren, sondern eine Geschichte erzählen, die mir der Realität mehr oder weniger übereinstimmen kann.

Schwerer fällt den Rezipient\*innen die Unterscheidung zwischen inszenierten und echten Bildern bei aktuellen Fotografien vor allem durch technische Neuerungen: Auch schnelle Bewegungen können scharf eingefangen werden, deshalb braucht niemand mehr auffällig unbewegte, offenbar absichtlich gehaltene Posen zu fotografieren. Gestellte Bilder können heute zugleich natürlich *und* formal und ästhetisch perfekt wirken; woraus einerseits folgt, dass Inszenierungen schwerer zu erkennen sind als früher, und andererseits, dass auch arrangiert wirkende, viel zu perfekt erscheinende Aufnahmen durchaus voll und ganz authentisch sein können). Je perfekter ein Bild aber wirkt, desto einfacher ist es für dieses Bild, in den fiktional-symbolischen Rezeptionsmodus zu wechseln, der immer möglich ist, unabhängig davon, ob es Tatsachen korrekt abbildet oder nicht.

Das Gleiche gilt für Bilder, die von vornherein so ausgelegt sind, dass sie wenig über eine Einzelsituation, aber viel über einen größeren Zusammenhang

---

764 Siehe z. B. eine weitere Fotografie eines unbekanntenen Urhebers, die in Holzer, *Die andere Front*, 265 abgedruckt ist; weitere Beispiele sehr ähnlicher Motive finden sich dort auch auf den unmittelbar vorausgehenden und nachfolgenden Seiten.

verraten, wie Capas *Falling Soldier*. Auch diese Detailarmut ist eine Art Fiktionalitätssignal oder zumindest ein fiktionalisierungsfördernder Faktor.

Bei einer ganzen Klasse von Bildern – bzw. einem bestimmten Typus von Bildmotiv – ist es das Wissen der Betrachter\*innen um die Existenz einer Person hinter der Kamera, das Fragen bezüglich der Authentizität aufwirft. Kriegsfotograf\*innen können vor allem Bilder gut verkaufen, die als spektakulär empfunden werden; um derartige Aufnahmen machen zu können, gehen sie teils erhebliche Risiken ein und begeben sich dabei – mal im wörtlichen, mal im übertragenen Sinne – in die Schusslinie. Bei vielen Aufnahmen steht die Fotograf\*in unmittelbar da, wo die größte Gefahr droht, nämlich zwischen den aufeinanderprallenden Fraktionen bei einem gewalttätigen Zusammenstoß oder ungeschützt vor verschanzten Soldaten, die ihre Waffen auf ein Ziel angelegt haben. Wer ein solches Bild betrachtet und dabei die Existenz der Person hinter der Kamera nicht ausblendet, muss sich fragen, ob wirklich jemand sich für dieses Bild an eine so riskante Position begeben hat. Gerade bei diesen Bildern liegt deshalb der Verdacht nahe, dass es sich vielleicht nicht um eine tatsächliche Gefahrensituation gehandelt haben könnte, sondern eher um eine nachgestellte Gefechtssituation ohne feindliches Feuer. Unwahrscheinlicher scheint dies, wenn das Bild viele Details zeigt, die auf eine tatsächlich stattgefundene Auseinandersetzung schließen lassen; dann ist davon auszugehen, dass sich wirklich eine Fotograf\*in dafür in akute Gefahr begeben hat. Diese Bilder sind hinsichtlich der Authentizitätsfrage deshalb interessant, weil sie ihren ganzen Reiz aus ihrer unverfälschten Echtheit ziehen – und genau deshalb sind sie aus medienethischer Sicht problematisch, wie hier noch weiter ausgeführt werden soll.

### 4.2.13.7 Beobachterrollen: In der Schusslinie

Fotografien, bei deren Aufnahme die Fotograf\*in nah neben Soldaten mit schussbereit angelegter Waffe gestanden hat und die Kamera in die Richtung gerichtet war, in die diese Soldaten zielten, scheinen sich besonders gut zu verkaufen. Wir sehen bei Baz Ratner einen Soldaten mit seinem Gewehr auf eine Tür zielen, durch die von draußen helles Licht scheint, hinter dem sich offenbar

eine drohende Gefahr verbirgt;<sup>765</sup> Rodi Said zeigt einen Angehörigen prodemokratischer syrischer Streitkräfte, der in einem Innenraum eines Gebäudes in Raqqa steht und durch ein Loch in der Wand nach draußen späht<sup>766</sup> – ein Motiv, das dem einer der Fotografien Cesare Quintos aus der Reihe *The Siege of Halab* deutlich ähnelt, auf der ein Scharfschütze durch ein Loch in einer Wand nach draußen zielt.<sup>767</sup> Ähnlich ist diesem Typ von Bildern auch eine Aufnahme von James Nachtwey aus Bosnien aus dem Jahr 1993 oder 1994, die einen Scharfschützen in einem Zimmer einer Privatwohnung zeigt, der durch die Lamellen einer heruntergelassenen Jalousie zielt.<sup>768</sup> Bei all diesen Fotos befindet sich der Gegner, auf den zu schießen sich die Soldaten, denen die Fotografen (und mit ihnen die Betrachter\*innen) gewissermaßen über die Schulter schauen, vorbereiten, draußen im Freien, außerhalb des schützenden Raums, im Licht, das die Schützen blendet. Auf anderen, diesem Motivtyp verwandten Bildern, besteht die Gefahr darin, dass es diesen Schutzraum gar nicht gibt und der abgebildete Soldat nur hinter einer einzelnen Mauer Deckung finden konnte, über die er nun blind schießen muss – und auch hier begegnet man bisweilen wieder dem blendenden Licht, das auf der anderen Seite, da, wo der Feind steht, leuchtet.<sup>769</sup> All diese Bilder spielen mit dem Nervenkitzel: Die Gefahr ist nicht sichtbar, aber es ist klar, dass sie da ist. Die Betrachter\*in schlüpft in die Rolle der Person hinter der Kamera, indem sie deren Perspektive übernimmt; damit versetzt sie sich an den Ort des Geschehens und kann die Spannung miterleben, ohne sich in reale Gefahr beben zu müssen. Letztlich erfüllen diese Bilder damit eine sehr ähnliche Funktion wie animierte Kriegsspiele.

---

765 Baz Ratner (Reuters), *A U.S. soldier points his rifle at a doorway after coming under fire from the Taliban while on patrol*; Distrikt Zharay, Provinz Kandahar, Afghanistan, April 2012; zu finden unter <https://www.foreignaffairs.com/articles/afghanistan/2017-09-18/trumps-surge-afghanistan> (Stand 31.12.2020)

766 Rodi Said (Reuters), *Syrian Democratic Forces (SDF) fighter takes a position inside a building in the al-Mishlab district at Raqqa's southeastern outskirts*; Raqqa, Syrien, Juni 2017, zu finden unter <https://www.reuters.com/article/us-mideast-crisis-syria-raqqa/u-s-backed-forces-seize-raqqa-ruins-u-n-sees-dire-situation-idUSKBN18Y34H> (Stand 31.12.2020, dort erstes Bild der Fotostrecke).

767 Cesare Quinto: eine Aufnahme aus der Reihe *The siege of Halab* aus Syrien vom Oktober 2012, zu finden unter <https://www.lensculture.com/projects/231708-the-siege-of-halab> (Stand 31.12.2020), dort untertitelt mit „A FSA sniper shooting to Syrian loyalist army positions, in Karm Al-Jabal“.

768 Zu sehen hier: [https://jesseheidenfeld.files.wordpress.com/2012/03/jn0001bin\\_ga1.jpg](https://jesseheidenfeld.files.wordpress.com/2012/03/jn0001bin_ga1.jpg) (Stand 31.12.2020).

769 Dies ist z. B. bei einer Aufnahme Pellegrins aus Mossul (Irak) der Fall, die 2016 entstand und die man unter <https://monovisions.com/paolo-pellegrin-an-anthology/> (Stand 31.12.2020) sehen kann; dort lautet die Bildunterschrift: „Iraqi military shoot at an ISIS held position in the next building over“. Ein sehr ähnliches Motiv findet sich auch in Cesare Quintos Reihe *The siege of Halab* aus Syrien vom Oktober 2012, zu sehen unter <https://www.lensculture.com/projects/231708-the-siege-of-halab> (ebenfalls Stand 31.12.2020).

Ähnlichkeiten zwischen Kriegsfotografie und Spielästhetik sind vielerorts festzustellen. Häuser- und Straßenkampfscenen sehen auf Fotos von Bildjournalist\*innen oft aus wie Szenen aus Computerspielen, bieten aber den besonderen Thrill, dass man weiß, dass man hier echte Ereignisse sieht – echte, brandgefährliche Situationen, wenn z. B. Soldaten gezeigt werden, die um eine Hausecke stürmen, hinter der der Feind lauern könnte.<sup>770</sup>

Der Schauer- oder Gänsehauteffekt, der durch die scheinbare Verschmelzung von Beobachterrolle und Fotografenrolle erzeugt wird, kann nur zustandekommen, wenn die Bilder als authentische, nicht gestellte Aufnahmen vom Ort des Geschehens aufgefasst werden und wenn die Fotograf\*innen wirklich in Gefahr waren, als sie aufgenommen wurden; wenn etwa Erik de Castro tatsächlich ungeschützt auf der offenen Straße stand, als er fotografierte, wie ein philippinischer Soldat in Marwai aus der Deckung auf Terroristen der islamistischen Maute-Gruppierung schoss;<sup>771</sup> wenn Tim Hetherington wirklich während eines in diesem Moment ablaufenden Feuereinsatzes mit kämpfenden US-Soldaten in Afghanistan im Bunker saß;<sup>772</sup> wenn Walter Astrada, als er während gewalttätiger Unruhen in Kenia einen Mann fotografierte, der mit Pfeil und Bogen bewaffnet die Straße hinter der Schulter des Fotografen im Auge behielt, tatsächlich die nahende Bedrohung im Rücken hatte, gegen die der Bogenschütze sich verteidigen wollte;<sup>773</sup> und wenn der Soldat der

---

770 Siehe z. B. eine Aufnahme eines nicht namentlich genannten Freelancers ca. vom August 2017, die von der Agentur Reuters unter <https://www.reuters.com/news/picture/iraqi-forces-make-gains-in-islamic-state-idUSKCN1B32AL> (Stand 31.12.2020) mit dem Untertitel „Shi'ite Popular Mobilization Forces (PMF) members clash with Islamic State militants at Al Jazeera neighborhood of Tal Afar, Iraq“ veröffentlicht wurde.

771 Dieses Bild de Castros vom Mai 2017 findet sich als fünftes der Fotostrecke unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/philippines-battles-to-retain-city-from-idUSRTX37KFM> (Stand 31.12.2020), dort mit dem Untertitel: „A Philippine Marine fires a weapon towards the stronghold of Maute group in Marawi City“.

772 Siehe z. B. die Aufnahme Tim Hetheringtons, Afghanistan, September/Okttober 2007, zu finden als erstes Bild der Fotostrecke unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30681/1/2008-Tim-Hetherington-GNS2-AL> (Stand 31.12.2020) mit dem Untertitel „Soldiers of Battle Company of the Second Battalion of the US 503rd Infantry Regiment fire grenades and automatic weapons from their bunker in the Korengal Valley (...)“. Die sechste Aufnahme aus derselben Fotostrecke, die ebenfalls von Tim Hetherington zur selben Zeit in Afghanistan gemacht worden ist und mit der Beschreibung „A soldier of Battle Company of the Second Battalion of the US 503rd Infantry Regiment shouts out to his gunner while preparing grenades in the Korengal Valley, Afghanistan“ versehen ist, entstand in einer sehr ähnlichen Situation: Auch hier saß der Fotograf unmittelbar neben einem aktiv an Kampfhandlungen beteiligten Soldaten.

773 Die hier beschriebene Aufnahme gehört zu der Reportage, mit der Walter Astrada (AFP) eskalierende Unruhen nach umstrittenen Wahlen in Kenia im Januar 2008 dokumentierte – eine Reportage, die im World Press Photo-Wettbewerb von 2009 mit dem ersten Preis in der Kategorie „Spot News / Stories“ ausgezeichnet wurde und sich hier findet: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30618/3/2009-Walter-Astrada-SNS1-AK> (Stand 31.12.2020).

kurdischen „People’s Protection Units“, den Goran Tomasevic im Juni 2017 in Raqqa dabei fotografierte, wie er mit dem Gewehr über sich in die Luft schoss,<sup>774</sup> dabei tatsächlich auf eine IS-Drohne zielte, die den Fotografen, der offenbar unter freiem Himmel stand, genauso bedrohte wie die Soldaten.

In all diesen Fällen hat der jeweilige Fotograf sich im allerwörtlichsten Sinne direkt in die Schusslinie begeben. Thomas Mukoya, ein für Reuters tätiger Fotograf aus Nairobi, hat mit einer Fotografie diesen Effekt noch auf die Spitze getrieben, auf der eine von einem Polizisten abgefeuerte Tränengasgranate anscheinend direkt auf Kamera zufliegt;<sup>775</sup> man fragt sich sofort, wie es Mukoya noch gelungen ist, der Granate noch rechtzeitig auszuweichen.

Was aber ist der Sinn solchen Nervenkitzels? Sind derartige Bilder nur ein Symptom von Sensationalismus und Schaulust des Publikums, dessen Nachfrage nach solch spektakulären Bildern Pressefotograf\*innen dazu motiviert, sich dafür in extrem gefährliche Situationen zu begeben – oder hat die Öffentlichkeit aus plausiblen Gründen ein berechtigtes Interesse daran, diese Fotos zu sehen zu bekommen?

Im besten Fall könnte man hoffen, dass die Auseinandersetzung mit derartigen Bildern zu Mitgefühl mit all jenen führt, die in den dokumentierten Konflikten in Lebensgefahr schweben; das scheint allerdings unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, wie sehr der Aspekt der Spannung und des Nervenkitzels hier die Aufmerksamkeit bindet. Skepsis scheint also angebracht. Damit ist noch nicht gesagt, dass man diese Bilder zensieren sollte; nur, dass sie wohl eher wenig zur Aufklärung beitragen, denn wir brauchen solche Bilder nicht, um zu verstehen, dass Kriege gefährlich sind; und dass durchaus diskutiert werden sollte, ob diese Aufnahmen das hohe Risiko wert sind, dass Fotograf\*innen beim Versuch, ein solches Bild zu machen, verletzt werden oder zu Tode kommen. Wenn die Nachfrage des Publikums, der Agenturen und Redaktionen Druck auf Pressefotograf\*innen ausübt, solche Aufnahmen auch unter Inkaufnahme größter Risiken zu produzieren, dann ist das durchaus kritisch zu hinterfragen. Dies wäre nur zu rechtfertigen, wenn dieser Art von Bildern ein

---

774 Diese Aufnahme findet sich unter <https://www.theatlantic.com/photo/2017/10/the-battle-for-raqqa/542778/> (Stand 31.12.2020) als Abbildung 35.

775 Diese Aufnahme Mukoyas ist als drittes Bild der Fotostrecke auf <http://mobile.reuters.com/news/picture/post-election-riots-turn-deadly-in-kenya-idUSRTS1BHB7> (Stand 31.12.2020) mit dem Untertitel „An anti riot policeman fires a tear gas canister toward demonstrators, supporting opposition leader Raila Odinga“ zu finden und entstand in Nairobi, Kenia, im August 2017.

großer Informationswert attestiert werden könnte oder zu vermuten wäre, dass von ihnen eine mobilisierende Wirkung für das aktive Eintreten gegen Unrecht zu erwarten wäre; und beides ist wohl nicht der Fall.

Anders jedoch verhält es sich bei einer anderen Art von Bildern aus Kriegs- und Krisengebieten, die weit weniger spektakulär daherkommen, aber in der Tat relevante Erkenntnisse über die Wirklichkeit ermöglichen, indem sie nämlich den Blick auf scheinbar bedeutungslose Banalitäten lenken.

#### **4.2.13.8 Fotografie als Sichtbarmachung des Banalen und Alltäglichen im Schrecklichen**

In den Ausführungen verschiedener Abschnitte dieses Kapitels wurde die Rolle des Zufalls in der Fotografie thematisiert. Fotos, so war festzustellen, sind manchmal gerade deshalb so aufschlussreich, weil sie Details einfangen, die die Fotograf\*in gar nicht absichtlich festgehalten hat – und die auf den ersten Blick vielleicht unwichtig scheinen, aber bei näherer Betrachtung und eingehender Reflexion interessante Beobachtungen ermöglichen. Deshalb lohnt es sich, auch bei der Betrachtung von Kriegsfotografien solchen Details Aufmerksamkeit zu widmen.

Beinahe absurd wirken beispielsweise die bunten Socken zweier kurdischer Soldatinnen der „People’s Protection Units“ (YPG), die Goran Tomasevic im Juni 2017 in einem Haus im umkämpften syrischen Raqqa fotografiert hat;<sup>776</sup> die hellblauen Socken der links sitzenden Frau scheinen mit Cartoonmotiven oder etwas Ähnlichem bedruckt zu sein. Dieses Detail kann Betrachter\*innen in Europa und Nordamerika bewusster machen, dass diese jungen Frauen Zeitgenossinnen sind, dass ihr Krieg nicht in einer anderen Zeit stattgefunden hat, sondern im Hier und Jetzt, dass sie die selbe Gegenwart teilen, mit ähnlichen popkulturellen Einflüssen groß geworden sind, sich privat, wenn sie keine Uniform tragen, wahrscheinlich genauso kleiden wie Gleichaltrige in anderen Ländern; dass sie ein vollkommen gewöhnliches Alltagsleben geführt haben, bevor der Krieg in ihr Leben eingebrochen ist. Krieg und Gewalt sind kein

---

<sup>776</sup> Gemeint ist die Aufnahme von Goran Tomasevic (Reuters) vom Juni 2017, die unter <https://www.reuters.com/article/us-mideast-crisis-syria-raqqa-mood/spirits-high-among-kurds-in-syria-as-coalition-battles-for-raqqa-idUSKBN1962PC/> (Stand 31.12.2020) mit dem Untertitel „Female Kurdish fighters from the People’s Protection Units (YPG) sit in a house in Raqqa, Syria“ zu finden ist.

archaisches Relikt vergangener Zeiten, sie finden nicht in einer anderen Welt, einer anderen Sphäre, einer anderen Realität statt, sondern heute und inmitten moderner, technisch und wirtschaftlich hochentwickelter Gesellschaften. Nicht davon betroffen zu sein, ist ein Glücksfall, nicht der Normalfall, und das könnte allzu leicht in Vergessenheit geraten, wenn Kriegsbilder nur surreal wirkende, von der alltäglichen Realität der Betrachter\*innen weit abgehobene Szenarien zeigten und banale Details wie die bunten Socken der beiden Soldatinnen nirgends zu sehen wären.

Reportagefotos aus Krisengebieten können zudem bewusst machen, dass auch inmitten eines Krieges oder in seiner unmittelbaren Folge die Zeit nicht stillsteht und das Leben mit seinen banalsten Aspekten weitergeht. Nachrichtenmeldungen befassen sich nicht mit den alltäglichen Kleinigkeiten, die trotz aller Gefahr, allen Leids und Elends nicht aufhören, im Leben der Zivilbevölkerung auch eine Rolle zu spielen.

Inmitten des vom Tschetschenienkrieg zerstörten Stadtzentrums von Grosny hat Thomas Dworzak ein kleines Mädchen fotografiert, das in einem verwüsteten Park mit sieben blassbunten Luftballons spielt oder posiert.<sup>777</sup> Das Bild könnte vom Fotografen natürlich inszeniert sein; es ist nicht herauszufinden, ob die Kleine die Ballons selbst mitgebracht oder von Dworzak bekommen hat, oder ob ihre Pose wirklich spontan entstanden ist – sie hält die Hände vors Gesicht gedrückt, als wäre sie beim Versteckspielen diejenige, die zählen muss, während sich die anderen Verstecke suchen. Letztendlich ist es aber auch vollkommen egal, denn das Bild verdeutlicht so oder so, dass ein Kind in einem Kriegsgebiet eben auch leben muss, auch spielen muss.

Spielende Kinder zwischen Ruinen sind ein wiederkehrendes Motiv in der Geschichte der Kriegsfotografie; es gibt dafür sowohl etliche aktuelle Beispiele<sup>778</sup> als auch zahlreiche ältere, z. B. aus den Trümmerjahren nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>779</sup> Auch banal alltägliche Momente im Leben der Erwachsenen, die

---

777 Thomas Dworzak (Magnum Photos), *Girl with balloons*; Grosny, Tschetschenien, März 2002; zu finden unter: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/photography-and-modern-conflict/> (Stand 31.12.2020)

778 Z. B.: Bassam Khableh (Reuters): Straßenszene in einem Vorort von Damaskus (Syrien), August 2017; als 19. Abbildung zu sehen unter <https://www.reuters.com/news/picture/editors-choice-pictures-idUSRTS1D4I3> (Stand 31.12.2020), dort untertitelt mit: „A boy rides on a bicycle past rubble of damaged buildings at Ain Tarma, eastern Damascus suburb of Ghouta, Syria“.

779 Ein Beispiel für eine Fotografie spielender Kinder im zerstörten Hamburg von ca. 1946 ist zu sehen unter <https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article161309336/Warum-die-Alliierten-Dresden-bombardierten.html> (Stand 31.12.2020; dort Teil 6 der Bilderreihe); ein weiteres Beispiel spielender Kinder, diesmal in Berlin, liefert das Bild 183-19000-1661 im Bundesarchiv, zu finden im digitalen Archiv [www.bild](http://www.bild).

Kriege überlebt haben und zwischen Ruinen zu einer neuen Normalität finden müssen, haben Kriegsfotograf\*innen wiederholt Motive geliefert.<sup>780</sup>

Angesichts der für das Große und Ganze weit wesentlicheren Geschehnisse, über die in Presstexten berichtet wird, ist die Frage berechtigt, welchen Beitrag solche Momentaufnahmen des banal Alltäglichen zu Diskursen über Kriege leisten können. Im besten Fall, so scheint es mir, humanisieren sie die Betroffenen in den Augen der weit entfernten Zuschauer\*innen und bringen letztere durch unerwartete Irritation dazu, sich bewusster mit der Realität des Krieges auseinandersetzen. Im schlechtesten Fall jedoch, so ist wohl zu befürchten, lenken sie von der Realität großen Leids ab und zeichnen ein beschönigtes Bild vom Krieg und seinen Folgen. Diese Chancen und Risiken bestehen prinzipiell auch bei Kriegsfotos, die dadurch faszinieren, dass sie einen lebendigen Wahrnehmungseindruck einer außergewöhnlichen Situation vermitteln.

### 4.2.13.9 Fotografie als Wahrnehmungsnachahmung

In der Auseinandersetzung mit verschiedenen Authentizitätsbegriffen, die auf Bilder im Allgemeinen und Pressefotografien im Besonderen bezogen werden, wurde hier die These aufgestellt, dass das, was Fotos authentisch nachahmen, eigentlich nicht Tatsachen, sondern *Wahrnehmungen* von Tatsachen sind. Journalistische Fotografie, so wurde festgestellt, ist ein Medium der *Augenzeugenschaft*, nicht der wissenschaftlich exakten Dokumentation. Ein Foto, das ein Ereignis so darstellt, wie die Fotograf\*in es wahrgenommen hat, ist somit auch dann in gewisser Weise authentisch, wenn es etwas Wichtiges auslöst, wenn es missverständlich ist und zu Fehldeutungen des Ereignisses durch die Rezipient\*innen führen kann, usw.

In der Kriegsfotografie der jüngeren Vergangenheit haben sich Stile herausgebildet, die anscheinend darauf ausgerichtet sind, Authentizität in diesem

---

bundesarchiv.de. Dass der Bildtypus international verbreitet war, kann man sich vor Augen führen, wenn man z. B. ein Beispiel aus England betrachtet wie die Aufnahme von Kindern vor ihrem durch deutsche Bomben zerstörten Haus in London, die als zehntes Bild den Artikel unter <https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article111960905/Wo-The-Blitz-seine-Bomben-ueber-London-entlud.html> (Stand 31.12.2020) illustriert

780 Siehe z. B. Robert Capas Fotografie von 1945, die mit dem Titel *Sommernachmittag am Charlottenburger Knie* in: Frei, 1945: *Ikonen eines Jahres*, 163, abgedruckt ist und Menschen zeigt, die im zerstörten Berlin unmittelbar nach Kriegsende die Sonne genießen.

Sinne zu erreichen oder zumindest zu suggerieren – Elke Grittmann würde wohl einwenden: zu *konstruieren* –, indem Fotografien die Art und Weise simulieren, wie stressige, gefährliche, chaotische oder traumatische Situationen von den unmittelbar Betroffenen wahrgenommen oder erinnert werden.

Manche dieser Bilder zeigen ihre Motive beispielsweise nur verschwommen und unklar, so wie man sie vielleicht wahrnehmen würde, wenn man in Panik vor etwas davonlief oder im Schockzustand am Schauplatz einer Katastrophe herumirrte; oder sie zeigen vereinzelte, aus jeglichem Zusammenhang gerissene Ausschnitte aus der Realität, wie sie sich dem Gedächtnis einer Augenzeug\*in bei einem chaotischen, schwer zu verstehenden Ereignis eingebrannt haben könnten. Andere erinnern in ihrer Erscheinungsform an Träume, in denen das Erlebte verarbeitet wird; sie gleichen wirren, beängstigenden, surrealen Visionen des Unterbewussten.

Es lassen sich verschiedene Darstellungsmittel ausmachen, die dabei zum Einsatz kommen: eine charakteristische Unschärfe der Aufnahme; Verschleierung und Verunklärung des Abgebildeten durch Faktoren wie Nebel, Rauch und Staubwolken; Dunkelheit bzw. auffällige Hell-Dunkel-Kontraste; die Wahl überraschender Bildausschnitte, die nur einzelne Elemente einer Szenerie erfassen, so dass die Bildränder das Motiv abrupt abschneiden und wichtige Details der Situation nicht sichtbar sind; und das ins-Zentrum-Stellen von Motiven, Figuren und Landschaften, die aus bizarren Alpträumen entspringen zu sein scheinen. Anhand konkreter Beispiele soll hier erklärt werden, wie diese Charakteristika den Bildern ihre spezifisch authentische Wirkung verleihen.

Kriegs- und Gewaltfotos zeichnen sich oft durch eine typische Unschärfe aus, die u. a. durch die Dynamik ihrer Motive verursacht wird: Wo Menschen in Bewegung fotografiert werden, ähneln die resultierenden Bilder der Wahrnehmung einer hektischen Szene durch unmittelbar anwesende Augenzeug\*innen, die aufgrund der Dynamik des Geschehens viele Details nicht erfassen können und deren Eindruck ähnlich verschwommen ausfallen wird wie der Wahrnehmungseindruck, den die Fotografien simulieren.

Robert Capas Bilddokumente von der Landung der alliierten Truppen an den Stränden der Normandie 1944<sup>781</sup> verdanken ihren besonderen Reiz vor

---

781 Zwei von diesen Bildern finden sich z. B. unter <https://www.dw.com/de/robert-capa-fotograf-des-zweiten-weltkriegs/a-54778641> (Stand 4.1.2021).

allem dieser besonders wirkungsvollen Unschärfe, die durch die Bewegung der Kamera und der fotografierten Subjekte, vielleicht aber auch durch weitere Faktoren wie momentan schlechte Lichtverhältnisse und feuchte, gischtige Luft verursacht wurde. Capa nahm während des Landungsmanövers auch eine Vielzahl scharfer, fokussierter Bilder auf; die Filme, auf denen diese Bilder waren, sind jedoch durch einen Unfall bei der Entwicklung im Labor zerstört und deshalb nie veröffentlicht worden. Dass nur die unscharfen Aufnahmen übrigblieben, hat der Popularität der Fotos und der Langlebigkeit ihrer Wirkung keinen Abbruch getan, und dies hängt meines Erachtens maßgeblich mit dem schon beschriebenen Effekt der Angleichung des Bildes an die unmittelbare Wahrnehmung der Realität zusammen. Niemand, der in der extrem gefährlichen Situation des Ansturms auf die von der Wehrmacht verteidigten Strände war, wird gestochen scharf und mit ruhigem Auge alles gesehen haben, was sich abgespielt hat. Es ist anzunehmen, dass Angst, Stress, Hektik und das pure Tempo, mit dem die Ereignisse abliefen, dazu geführt haben, dass vielen der Soldaten das ganze Szenario subjektiv ähnlich verschwommen und unwirklich erschien wie es sich auf den zufällig übriggebliebenen unscharfen Bildern darstellt. Und genau deshalb wirken diese auf eine Weise authentisch, auf die es detailreichere, scharfe Bilder nicht könnten.

Eine solche, Authentizität durch Annäherung an reale Wahrnehmungseindrücke suggerierende Unschärfe kann auch durch andere Faktoren als die Bewegung erzeugt werden; z.B. durch Dunkelheit, durch von Explosionen aufgewirbelten Staub, Qualm, Gefechtsdunst oder Nebel, in dem sich Licht von Scheinwerfern oder Feuerschein seltsam diffus verteilt. Und natürlich lässt sich der Effekt auch bewusst und mit Absicht erzielen, indem bestimmte Kameraeinstellungen gewählt werden oder die Kamera absichtlich zu schnell bewegt wird.

Spektakulär wirkt die Unschärfe, ob nun als bewusst gewähltes Stilmittel oder unabsichtlich zustande gekommener Effekt, unter anderem in einem Schnappschuss John Moores vom Schauplatz des Attentats, bei dem die pakistanische Oppositionspolitikerin Benazir Bhutto im Dezember 2012 getötet wurde.<sup>782</sup> Auf dem Bild ist fast nichts außer beinahe abstrakt wirkenden verwischten Formen zu erkennen. Vorzufinden ist dieses Stilmittel außerdem

---

<sup>782</sup> Das Bild findet sich unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30801/1/2008-John-Moore-SN1> (Stand 4.1.2021).

vielerorts in Aufnahmen Paolo Pellegrins, der die Unschärfe als Gestaltungsmittel perfektioniert hat und damit Effekte erzielt, die das Gezeigte auf eher künstlerische als dokumentarische Weise ästhetisieren; bekannt geworden ist insbesondere eine Aufnahme, die – ganz ähnlich wie Moores verschwommenes Bild vom Attentat auf Bhutto – eine Gruppe von Menschen aus Untersicht zeigt, wobei im Zentrum eine Frauenfigur steht, die wie alles andere um sie herum aufgrund der Unschärfe nur schlecht zu erkennen ist.<sup>783</sup> Man kann ausmachen, dass eine Person neben ihr sie stützt und dass sie die Augen geschlossen hat. Pellegrin fotografierte hier eine trauernde Frau, die bei einem Angriff auf Jenin im Westjordanland ihr Kind verloren hat. Dass das Bild verschwommen ist, als wäre die Kamera bei der Aufnahme hektisch bewegt worden, erfüllt die Szene mit Bewegung und lässt die Aufnahme echter und unmittelbarer, das Sichtbare aber zugleich unwirklicher wirken; damit ähnelt das Bild vielleicht dem, wie eine beteiligte Person die traurige, schmerzhaft und traumatische Situation möglicherweise wahrgenommen hat: Wie einen bösen Traum, der nicht enden will.

Beispiele für die Verunklärung großer Bildpartien durch Nebel, Qualm oder Ähnliches finden sich zuhauf unter Pressefotos aus den Kriegen in Afghanistan und im Irak, z. B. unter Finbarr O'Reillys Bildern von Gefechten aus der afghanischen Provinz Kandahar im Oktober 2010; auf einer dieser Aufnahmen<sup>784</sup> wird gezeigt, wie ein verwundeter Soldat auf einer Bahre abtransportiert wird; die Gruppe Männer, die ihn trägt, kommt durch eine wie undurchdringlich wirkende Dunst-, Qualm- oder Staubwand hindurch auf die Kamera zu gerannt; für den Fotografen wie die Betrachter\*innen des Bildes ist nicht auszumachen, was hinter dem undurchdringlichen Schleier vor sich geht; die Soldaten tauchen einfach aus dem Dunst auf wie aus dem Nichts, und die weiter hinten Laufenden sind nur als verschwommene Silhouetten zu erkennen. Wie verbreitet diese Art von Motiv ist, zeigt sich z. B. im Vergleich mit einer Aufnahme Eddie Adams' aus Vietnam, auf der man sieht, wie während Kampfhandlungen bei Plei Me 1965 Verwundete versorgt werden: Auch hier

---

783 Dieses Foto ist als viertes Bild der Fotostrecke unter: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/paolo-pellegrin-un-antologia/> (Stand 4.1.2021) mit der Bildlegende „Mother of a child killed during the Israel Defense Forces' Incursion into Jenin. West Bank, 2002“ zu finden.

784 Gemeint ist die Aufnahme O'Reillys für Reuters vom 2.10.2010, die mit der Bildunterschrift „Members of the US Navy carry a comrade wounded by an explosion to a medevac helicopter in Kandahar province (...)“ unter [http://archive.boston.com/bigpicture/2010/11/afghanistan\\_october\\_2010.html](http://archive.boston.com/bigpicture/2010/11/afghanistan_october_2010.html) (Stand 4.1.2021) zu finden ist.

wurden die Verletzten aus dem Gefecht hinter einer dichten, undurchdringlichen Nebelwand gerettet und die kleine Gruppe Soldaten wirkt wie isoliert mitten im Nichts.<sup>785</sup> Auch auf anderen Fotografien O'Reillys aus Afghanistan wirkt der Gefechtsnebel wie ein fester, undurchdringlicher Block, der den Blick auf das Geschehen weitgehend verstellt, und lässt das Wenige, das man erkennen kann, verschwommen erscheinen; z. B., wenn ein kanadischer Soldat gezeigt wird, der auf allen Vieren durch diesen Dunst kriecht.<sup>786</sup> Wie der einzelne Soldat, der auf einer Fotografie Robert Capas während Kampfhandlungen bei Rio Segre an der Aragon-Front in Spanien 1938 über eine aus Steinen aufgetürmte Barrikade hinweg in den Nebel vor sich starrt und dort nichts sieht,<sup>787</sup> scheint der von O'Reilly fotografierte Kanadier einsam und verloren inmitten unsichtbaren Horrors. Noch bedrückender und gefährlicher wirkt die finstere, düstere Wolkenwand, die sich auf einem Bild von Shah Marai vom Schauplatz eines verheerenden Bombenanschlag in Kabul im Mai 2007 hinter zwei vereinzelt Personen und brennenden Autos auftürmt.<sup>788</sup>

Ein weiterer verunklärerender Faktor, der sich ähnlich auswirken kann wie die Unschärfe, bzw. der mit dieser zusammenwirken kann, ist Dunkelheit. Nikola Solic beispielsweise hat im Oktober 2009 in der afghanischen Provinz Logar US-Soldaten beim Abfeuern eines Artilleriegeschützes fotografiert;<sup>789</sup> dass dieses Bild unscharf ist, hängt nicht nur mit dem Geschütznebel, sondern wohl primär mit den Lichtverhältnissen zusammen, denn es wurde bei Dunkelheit aufgenommen. Ein weiteres Beispiel für den Einsatz ästhetisch wirksamer, Authentizität suggerierender, durch fehlendes Licht erzeugter Unschärfe findet sich z. B. in einer Aufnahme Matt Robinsons, die am Nachthimmel einen

---

785 Abgedruckt in: Hamill, *Vietnam: The Real War*, 119.

786 Zu finden ist dieses Bild mit der Unterschrift „A Canadian soldier from the NATO-led coalition crawls for cover seconds after his position was hit by a Taliban shell during an ambush; Distrikt Zhari, Provinz Kandahar, Afghanistan, Oktober 2007“ unter <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2046430/Ten-years-terror-Afghanistan-war-pictures.html> (Stand 4.1.2021).

787 Diese Fotografie ist abgedruckt in: Gerhard Paul, *Bilder des Krieges*, 213.

788 Diese Aufnahme Marais (für AFP/Reuters) findet sich unter <https://mobile.nytimes.com/2017/05/31/world/asia/kabul-bombing-photos-afghanistan.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&referer=https://m.facebook.com/> (Stand 4.1.2021).

789 Zu sehen ist das Bild als Bild 45 in der Fotostrecke unter <https://www.nbcnews.com/slideshow/news/on-the-front-lines-in-afghanistan-31708620> (Stand 4.1.2021), dort mit der Bildunterschrift „Soldiers from the U.S. Army's Alpha Battery, 425 Field Artillery, 3rd brigade of 10th Mountain Division based in Fort Drum, New York, fire their 155 mm Howitzer in Cop Cherokee base; Distrikt Kherwar, Provinz Logar, Afghanistan, October 4, 2009“.

Helikopter im Landeanflug und im Vordergrund die verschwommenen Silhouetten wartender amerikanischer Soldaten zeigt.<sup>790</sup>

Ein weiteres in der Kriegsfotografie häufig aufzufindendes Gestaltungs- bzw. Wirkungsprinzip, das Bilder als Simulation durch äußerer Bedingungen eingeschränkter Wahrnehmungen authentisch wirken lässt, ist die Herausstellung einer kleinen, beschränkten „Insel“ aus Licht inmitten einer überwiegend dunklen Bildfläche, vergleichbar dem Effekt eines Lichtkegels, der aus Scheinwerfern auf eine abgedunkelte Theaterbühne fällt. Auf diese Weise wird in einer Aufnahme Paolo Pellegrins aus einem palästinensischen Flüchtlingslager in Gaza<sup>791</sup> ein Angehöriger der radikalen Al-Aqsa-Märtyrerbrigaden mit schussbereit angelegtem Gewehr inszeniert. Woher das Licht stammt, das auf ihn fällt, ist nicht auszumachen; um ihn herum herrscht völlige Finsternis, sein von einer Kufiya verhülltes Gesicht und die direkt auf die Kamera gerichtete Waffe sind das Einzige, was man wahrnimmt, wenn man das Bild zum ersten Mal sieht. Bei genauerer Betrachtung erkennt man schließlich noch einen beleuchteten Zweig über seiner Schulter und so etwas wie grasigen Untergrund; mehr Details vom Ort der Aufnahme sind nicht auszumachen.

Eine andere Aufnahme Pellegrins aus Israel funktioniert nach demselben Prinzip, doch hier ist im Lichtschein einer Straßenlaterne etwas mehr zu sehen: Undeutlich erkennbar sind sieben oder acht Personen, die durch ein dunkles Dorf eilen, das jenseits des von der Laterne ausgeleuchteten Bereichs in völliger Schwärze verschwindet. Nur durch eine Bildunterschrift oder vergleichbaren Begleittext können die Betrachter\*innen erfahren, dass es sich bei diesen Personen um israelische Reservisten handelt, die auf Patrouille in einem palästinensischen Dorf nach Verdächtigen im Zusammenhang mit geplanten Sprengstoffattentaten suchen.<sup>792</sup>

Hell-Dunkel-Effekte, die malerisch wirken und den Anschein erwecken, mit Absicht gestaltet worden zu sein, sind eines der herausstechenden Merkmale des persönlichen Stils Pellegrins; Ähnliches lässt sich aber auch bei ganz anderen Fotograf\*innen und im Zusammenhang völlig anderer Kriege beobachten.

---

790 Zu finden auf <https://www.cfr.org/expert-roundup/debating-legality-post-911-forever-war> (Stand 4.1.2021) mit der Bildunterschrift „A helicopter picks up U.S. soldiers after a night raid; Provinz Paktika, Afghanistan, 2011“.

791 Das Bild ist abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 56–57.

792 Das Bild ist abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 58–59; die Informationen zum dargestellten Geschehen finden sich dort im Anhang.

Beispielsweise hat Horst Faast 1967 bei Bu Dop in Vietnam eingefangen, wie das Scheinwerferlicht eines im Dunkeln und inmitten dicker Wolken von Geschütznebel landenden Medevac-Hubschraubers auf wartende Soldaten fällt;<sup>793</sup> im Lichtkegel sind die wabernden Nebelschwaden, die Silhouetten der Wartenden und die Umrisse einiger Pflanzen auszumachen. Auch hier setzt der Übergang vom Licht ins Dunkle die Grenzen des Sichtbaren.

Die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem nicht mehr Sichtbaren ziehen auf vielen Pressefotos der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit auch radikal und abrupt die Bildränder. Extreme, betonte Ausschnitthaftigkeit ist, wie oben schon bemerkt wurde, ein weiteres, typisches Stilmittel, das Bildausschnitte echten, nicht-bildvermittelten Wahrnehmungseindrücken anzugleichen sucht.

Pellegrin hat im Jahr 2016 im Irak eine Reportage mit dem Titel *Retaking Mosul* fotografiert, die kämpfende Peshmerga bei Bashiqa, Omar Qaptchi und Sinjar zeigt.<sup>794</sup> Darunter sind mehrere Aufnahmen, die dadurch ins Auge fallen, dass der Bildausschnitt so gewählt ist, dass gerade das, was man eigentlich als besonders wichtig auffasst – die Gesichter der Kämpfenden, Anhaltspunkte dafür, in welcher Umgebung das Gezeigte stattfindet, wer oder wo der Feind ist, etc. – weggelassen wird. Auf einem der Bilder sind nur Oberkörper und Arme eines Mannes, der ein Gewehr hält, sowie ein nichtssagendes Stück einer Mauer zu sehen; der Kopf des Soldaten ist vom oberen Bildrand abgeschnitten, und man sieht nicht, was hinter der Mauer ist. Auf einem anderen sieht man eine Fahrzeugkolonne in Bewegung und die Silhouette eines Soldaten, der wohl auf einem der Fahrzeuge steht und eine darauf angebrachte Waffe bedient, was man aber nur erraten kann, weil seine Füße und die Waffe von den Bildrändern abgeschnitten werden; wohin die Kolonne fährt, kann man nicht sehen, weil sie sich auf die Kamera zu bzw. seitlich an ihr vorbei bewegt, und wo sie herkommt, kann man nicht erkennen, weil Pellegrin ins Gegenlicht fotografiert hat und der Hintergrund hauptsächlich gleißend hell und staubig ist. Wieder eine andere Aufnahme zeigt Soldaten, die auf etwas feuern, man sieht aber nicht, auf was diese schießen; usw. Diese extreme Ausschnitthaftigkeit macht die Fotos zu Reflexionen der Grenzen menschlicher Wahrnehmung: Wenn wir etwas betrachten, nehmen wir in der Regel nur einen Teil davon

---

793 Horst Faas: Das Licht eines landenden Medevac-Hubschraubers fällt durch den Geschütznebel bei Bu Dop, Vietnam, 1967; abgedruckt in: Hamill, *Vietnam: The Real War. A Photographic History by The American Press.*

794 Diese Bilder sind als Fotostrecke unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/paolo-pellegrin-retaking-mosul/> (Stand 4.1.2021) zu sehen.

bewusst wahr; der Rest entgeht uns, weil wir uns nicht auf alle Eindrücke zugleich fokussieren können. Jeder, der sieht, sieht nur Ausschnitte der Wirklichkeit; und genau das veranschaulicht diese Art von Bildern radikal.

Manchmal ahmen Bilder allerdings nicht *echte* Wahrnehmungseindrücke, sondern *imaginierte* nach, nämlich dann, wenn sie Träumen ähneln. Bei der Imitation von Traumbildern handelt es sich um einen Sonderfall der Wahrnehmungsnachahmung.

Wie der Schauplatz eines Albtraums sieht beispielsweise eine Aufnahme Paolo Pellegrins aus Beirut aus, die eine menschenleere Straße zeigt, in der die Luft von einem diffusen Nebel erfüllt scheint und das durch diesen Dunst gefilterte Licht künstlich wirkt, beinahe wie die Beleuchtung in einem Filmstudio.<sup>795</sup> Tatsächlich nahm Pellegrin das Foto kurz nach einem Luftangriff auf; bei den Partikeln, die in der Luft hängen, handelt es sich wohl um Staub, der durch den Einsturz getroffener Gebäude aufgewirbelt wurde.

Manche Bilder scheinen, wie irre Träume, von rätselhaften Wesen bevölkert, die aus dem Dunkeln auftauchen und deren Gesichter nicht zu erkennen sind: vermummte Demonstranten auf dunklen Straßen vor Wolken aus Tränengas;<sup>796</sup> uniformierte, unter ihren Helmen nicht erkennbare Soldaten im Gefechtsnebel;<sup>797</sup> Zivlist\*innen, die sich nach einem Luftangriff durch eine finstere, apokalyptisch wirkende Trümmerlandschaft bewegen, im aufgewirbelten Staub nur schemenhaft zu erkennen. Paolo Pellerins Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus den ersten Monaten des Irakkriegs 2003 zeigen häufig ganz in Schwarz gekleidete, verschleierte Frauen, die ebenfalls wie unheimliche Traumwesen

---

795 Zu finden unter <https://www.bildhalle.ch/kuenstler/paolo-pellegrin-321> (Stand 31.12.2020), dort untertitelt mit: „Moments after an Israeli air strike destroyed several buildings in Dahia, Beirut, Lebanon“; außerdem unter <https://www.icp.org/browse/archive/objects/moments-after-an-israeli-air-strike-in-dahia-beirut-lebanon> (ebenfalls Stand 31.12.2020).

796 Beispiele für dieses Motiv finden sich u. a. unter Aris Messinis' Reportagefotos von den prodemokratischen Protesten in der Türkei im Juni 2013, z. B. eine Aufnahme von einem wie euphorisch hochspringenden, mit Gasmaske geschützten Demonstranten inmitten von Tränengaswolken auf einer nächtlich dunklen Straße, die auf <https://mindwonderblog.wordpress.com/2013/08/08/aris-messinis/> und unter <https://nationalpost.com/news/woman-in-red-dress-sprayed-with-tear-gas-by-masked-policeman-becomes-symbol-for-turkish-protesters> zu sehen ist (Stand 31.12.2020).

797 Beispielsweise in einer Aufnahme Tim Hetheringtons aus dem afghanischen Kongal-Tal vom September oder Oktober 2007, die einen Militärarzt des 2. Bataillons des 503. Infantrieregiments der US-Streitkräfte dabei zeigt, wie er inmitten von Gefechtsnebel einen Verletzten behandelt; zu sehen ist das Bild unter <https://www.1854.photography/2016/04/remembering-tim-hetherington-four-years-on/> (Stand 31.12.2020), dort untertitelt mit der Beschreibung: „AFGHANISTAN. Korengal Valley. 2007. Medic (...) Old treats specialist Gutierrez, injured during an attack on by Taliban fighters on the ‚Restrepo‘ outpost.“

erscheinen, wenn sie beispielsweise auf einem Bild, das vor Kampfhandlungen fliehende Zivilisten zeigt, durch die dystopisch wirkende Wüstenlandschaft nahe Basra laufen.<sup>798</sup> Eine ganze Reihe weiterer Bilder Pellegrins aus dem selben Jahr zeigt solche kriegsverwüsteten irakischen Albtraumlandschaften im breiten Panoramaformat.<sup>799</sup> In diesen Landschaften sind nirgendwo Menschen zu erkennen, sie wirken wie postapokalyptische Horrorszenarien; der Himmel ist von riesigen rußigen Rauchwolken der brennenden Ölfelder verdunkelt, die schweren Wolken scheinen einen fast spürbar nach unten zu drücken, Wracks von zerstörten Fahrzeugen und leerstehende Gebäude suggerieren Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit.

Die Verschleierung der Frauenfiguren hat auch auf Fotos, die Pellegrin einige Jahre später im Iran aufnahm, manchmal einen recht ähnlichen Effekt wie im Fall der erwähnten Fotografie aus Basra. Nahaufnahmen, die die Gesichter dieser Frauen zeigen, wie beispielsweise eine Fotografie von Trauernden auf dem Behesht-Zahra-Friedhof in Teheran,<sup>800</sup> sind oft verschwommen oder anderweitig undeutlich, und dadurch, dass der Tschador nur einen dreieckigen Ausschnitt des Gesichts freilässt, bleiben die individuellen Merkmale der Abgebildeten auch dort zu großen Teilen verborgen, wo Bildausschnitte gestochen scharf sind. Was von den Gesichtern zu sehen ist, zeigt emotionalen Ausdruck; Affekte wie Trauer, Angst, Verzweiflung werden sichtbar, aber die Personen, die diese zum Ausdruck bringen, wirken selbst seltsam unwirklich, weil ihre individuellen Eigenheiten eben nicht zum Ausdruck kommen. Diese Bilder sind keine Porträts, die Persönlichkeiten in ihrer Komplexität und Unverwechselbarkeit darstellen; die Menschen, wie wir sie hier sehen, sind auf ihre Trauer, ihre Verzweiflung, ihre Angst reduziert.

Noch drastischer wird die Figur einer Frau auf einer anderen Aufnahme vom Behesht-Zahra-Friedhof reduziert und sogar verfremdet.<sup>801</sup> Nur, wenn man eine erklärende Bildunterschrift hinzuziehen kann, versteht man überhaupt, dass es sich um eine menschliche Figur handelt. Im grellen Gegenlicht sieht

---

798 Zu finden unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/paolo-pellegrin-conflicts-consequences/> (Stand 31.12.2020), dort untertitelt mit: „Civilians fleeing Basra during intense fighting between coalition forces and Saddam fedayin. Iraq. 2003.“

799 Die Panoramen sind zu finden unter: [https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/paolo-pellegrin-vantage-point-panoramics-war-iraq/?utm\\_source=fb-](https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/paolo-pellegrin-vantage-point-panoramics-war-iraq/?utm_source=fb-) (Stand 31.12.2020).

800 Paolo Pellegrin: Eine Gruppe von Frauen auf dem Behesht-Zahra-Märtyrer-Friedhof; Teheran, Iran, Februar 2009; zu finden unter <https://www.lensculture.com/projects/85-dies-irae> (Stand 31.12.2020).

801 Auch diese Aufnahme ist vom Februar 2009; sie ist in Pellegrin, *Dies Irae*, 162-163 abgedruckt.

man undeutlich nur eine ungefähr kegelförmige, schwarze Form. Der menschliche Körper sieht hier aus wie ein gespenstisch zum Leben erwachtes Objekt. Bei einer Fotografie aus Cesare Quintos Reportage *The siege of Halab*<sup>802</sup> verhält es sich genau andersherum: Hier hängen tatsächlich unbelebte Gegenstände – Stücke von Planen oder Plastiksäcken, Betonblöcke – in aus den Resten eines zerstörten Gebäudes herunterhängenden Kabeln, Stahlseilen oder Ähnlichem und sehen aus wie auf unheimliche Weise lebendige Wesen; es ist gar nicht einfach zu erkennen, um was genau es sich handelt, und die ganze Szenerie wirkt rätselhaft surreal. Im Hintergrund sieht man senkrecht emporragende Mauerüberreste, die wie Stelen oder Teile einer antiken Säulenhalle aussehen. Die herabhängenden Gegenstände erinnern an Gespenster, die diese Albtraumwelt bevölkern.

Unter Barbaros Kayans Bildern von den prodemokratischen Protesten in Kiew im Frühjahr 2014 wirken vor allem diejenigen wie Ausschnitte aus einem Albtraum, die nachts aufgenommen wurden.<sup>803</sup> Es handelt sich bei diesen Bildern nicht um Schwarz-Weiß-Aufnahmen, aber ihr Farbspektrum ist sehr beschränkt: große Bildpartien sind zu dunkel, als dass einzelne Farben zu unterscheiden wären, und das Licht hat oftmals eine merkwürdig rötliche Färbung, weil im Hintergrund Feuer brennen.

Albtraumbilder wie diese sind in gewisser Hinsicht Sonderfälle der Kriegs- und Krisenfotografie. Vordergründig scheinen diese Bilder wenig über die Ereigniszusammenhänge auszusagen, in denen sie entstanden sind. Die ihnen eigene Art von Authentizität besteht nicht darin, dass ihnen korrekte oder detaillierte Informationen über Personen, Orte und Geschehnisse zu entnehmen wären, sondern dass sie subjektive Eindrücke von traumatischen Ereignissen wiedergeben. In dieser Hinsicht sind sie autonomen Kunstwerken ähnlicher als rein dokumentarischen Aufnahmen.

Diese spezielle Art von Bildern ist die letzte, die im Rahmen der Authentizitätsproblematik hier Berücksichtigung finden kann. Die verschiedenen Typen von Fotografien, mit denen wir uns auseinandergesetzt haben, zeigen auf, wie vielfältig und komplex die Bezüge von Kriegsfotos zur dargestellten Realität sind. Die Vielschichtigkeit und Diversität ihres jeweiligen Realitätsbezugs

---

802 Die ganze Reihe ist (Stand 29.11.2020) unter <https://www.lensculture.com/projects/231708-the-siege-of-halab> zu finden.

803 Die gemeinte Bildreportage von Barbaros Kayan trägt den Titel „Occupy Kiew“ und ist zu finden unter <https://www.lensculture.com/articles/barbaros-kayan-occupy-kiev> (Stand 31.12.2020)

macht Fotografien zu ausgesprochen wertvollen, aber nicht unproblematischen Medien, durch die Diskurse über Kriege und Gewalt bereichert werden können. Differenzierte wissenschaftliche Abhandlungen über Gewaltbilder tragen dieser Komplexität Rechnung, so wie es beispielsweise bei Wolfgang Sofsky zu lesen ist:

„Photos haben nicht die Aufgabe, Sinn und Trost zu spenden. Sie sollen niemanden erschüttern, aufrütteln oder belehren. Sie sollen lediglich zeigen, was der Fall ist. Bilder tragen zur sittlichen Verbesserung nichts bei, und sie beenden auch keine Kriege, wie eine gängige Medienfabel zu insinuieren pflegt. Kriegsphotos bieten – wie alle Bilder – eine Sichtweise. Sie beleuchten das Dargestellte aus einer Perspektive. Doch kommt dem Dokumentarphoto eine besondere, deskriptive Wahrheit zu. Ohne das Ereignis, das es zeigt, hätte es nicht aufgenommen werden können. Es ist keine Ausgeburt einsamer Imagination, sondern Dokument eines Augenzeugen. Dem Betrachter erlaubt das Zeugnis, das abgebildete Ereignis so zu sehen, wie er es hätte sehen können, wäre er selbst vor Ort gewesen.“<sup>804</sup>

Sofsky ist hier in vielerlei Hinsicht zuzustimmen. Mit einem Teil der Thesen, die er im zitierten Abschnitt aufstellt, möchte ich mich dennoch eingehender kritisch auseinandersetzen: „Sollen“ Bilder wirklich nicht belehren, überzeugen und das Verhalten von Menschen beeinflussen? Abgesehen von der notwendig bestehenden Unklarheit darüber, um welche Art von „Sollen“ es hier gehen kann – wer legt denn fest, was ein Bild „soll“? Wessen Intentionen sind maßgeblich? – scheint mir offensichtlich, dass Gewaltfotos häufig dazu verwendet werden, andere Menschen von etwas zu überzeugen; z. B. davon, dass ein Krieg beendet werden sollte. Fotografien sind also nicht nur Dokumente oder Zeugnisse; sie scheinen auch Argumenten ähnlich.

---

804 Sofsky, *Todesarten*, 246.

### 4.3 „Argumentieren“ Gewaltbilder?

„Photographien sind natürlich keine Argumente, die sich an die Vernunft richten; sie sind schlicht Feststellungen von Tatsachen, die sich an das Auge richten.“ (Virginia Woolf)<sup>805</sup>

„Fotografien von Kriegsoffern sind selbst eine Art von Rhetorik. Sie insistieren. Sie vereinfachen. Sie agitieren. Sie erzeugen die Illusion eines Konsensus.“ (Susan Sontag)<sup>806</sup>

Wie diese beiden eben zitierten Äußerungen Virginia Woolfs und Susan Sontags zeigen, gibt es sehr verschiedene Einschätzungen der Funktionsweise von Bildern in Argumentationszusammenhängen.

Argumentieren Bilder, wie Sontag hier zu unterstellen scheint, eigenständig? Im Sinne meiner eingangs ausführlich begründeten Ablehnung des Bildanimismus muss die Antwort hierauf natürlich heißen: Nein. Es kann aber dann im übertragenen Sinn davon gesprochen werden, dass Bilder sozusagen „argumentieren“, wenn diese Bilder so gestaltet sind, dass ihre Erscheinungsform potenziell und relativ wahrscheinlich bei einer fähigen Rezipient\*in, falls keine äußeren Kontextinformationen dagegen sprechen, die Vermutung auslöst, dass der oder die aktuelle(n) Bildverwender\*in(nen) (also Produzent\*in(en) oder Präsentator\*in(en) das Bild verwendet/verwenden oder verwenden könnte(n), um damit eine bestimmte argumentative Aussage zu machen.

Somit kann die Frage nach dem Argumentationsvermögen der Bilder umformuliert werden zu folgender Reihe klarer umrissener Fragestellungen: Kann *man mit Bildern* argumentieren? Und wenn ja: kann man *alleine durch Bilder* argumentieren, oder können Bilder lediglich stützende Informationen zu sprachlich dargebrachten Argumenten liefern? Können Bilder analog zu sprachlichen Aussagen als Argumente interpretiert werden – oder zumindest als eigenständige *Teile* von komplexeren Argumenten?

Werfen wir auch zu diesem Themenfeld zunächst einen Blick auf die in der Bildtheorie und Sprachphilosophie vertretenen Positionen.

---

805 Woolf, *Drei Guineen*, 137.

806 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 12.

Unabhängig davon, wie all diese Fragen im Detail beantwortet werden, weisen zahlreiche Autor\*innen einmütig darauf hin, dass Bildern in argumentativen Kontexten eine nicht zu vernachlässigende Rolle zukommt. So gibt Manfred Harth zu bedenken, dass Bilder uns in praktischen Kontexten immer wieder als (Handlungs-) Gründe dienen, ganz gleichgültig, wie schwierig diese Funktion theoretisch zu fassen sein mag.<sup>807</sup> Mancherorts wird sogar kritisiert, dass Bilder zu überzeugungsstark sein können.<sup>808</sup>

Auch Nicola Mößner merkt an, die Alltagserfahrung zeige, dass Bilder in der menschlichen Kommunikation „durchaus eine argumentative Rolle einnehmen“.<sup>809</sup> Offenbar können wir, so Mößner weiter, als moderne Bildnutzer\*innen meist die uns in argumentativen Zusammenhängen dargebotenen „visuellen Informationen (...) dekodieren“, weil wir über eine erlernte „Lesekompetenz bildlicher Darstellungen“ verfügen.<sup>810</sup> Interessanterweise nennt Mößner, die sich im hier zitierten Aufsatz ansonsten hauptsächlich mit den Funktionen von Bildern im Zusammenhang wissenschaftlicher Argumentationen beschäftigt, zur Erläuterung dieses Umstands Beispiele nicht aus dem Bereich naturwissenschaftlicher Forschung, sondern aus Gewaltbildkontexten: einerseits thematisiert sie hier die Präsentation von Bildern zur Kritik an Gewalt auf Demonstrationsplakaten und andererseits Bildverwendungen zur Rechtfertigung von Gewalt vor der politischen Öffentlichkeit wie die militärischen Satellitenbilder, die von US-amerikanischen Entscheidungsträger\*innen zur Rechtfertigung des Irakkriegs herangezogen wurden.<sup>811</sup> Sie gibt aber auch zu bedenken, dass im Normalfall eigentlich davon ausgegangen wird, dass

---

807 Harth, „Bilder als Gründe?“, 58.

808 Stellenweise wird behauptet oder zumindest suggeriert, das Verhältnis der Medienrezipient\*innen gegenüber bestimmten Bildern gleiche religiöser Verehrung, so stark sei der Einfluss dieser Bilder. Beispielsweise kritisiert Paul, wie schon dargelegt wurde, Rezeptionsweisen von Nick Uts *Terror of War*, die das Bild in den Rang eines Heiligenbildes erheben und es so gegen jede Kritik immunisieren: „Das Foto wurde schließlich zur modernen Medienikone, das – ähnlich dem christlichen Gnadenbild – den Status eines Heiligenbildes besitzt“ (Paul, *BilderMACHT*, 435); ähnlich an anderer Stelle: „Vielmehr erhielt das zur modernen Ikone des Schreckens des Vietnamkrieges und des amerikanischen Napalmterrors avancierte Foto mit zunehmendem zeitlichem Abstand – einer religiösen Ikone ähnlich – eine Aura des Heiligen. Damit war das Foto über jeden weiteren Zweifel erhaben und jeder Kritik entzogen. Und wie eine klassische Ikone generierte das Bild besondere Beziehungen zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter. Das heiliggesprochene Bild wurde wie eine religiöse Ikone behandelt, die man gläubig verehrte und schließlich nicht mehr befragte“ (Paul, *BilderMACHT*, 468). Die Aufnahme sei zum „Heiligenbildchen“ geworden und besitze heute „sakrosankten Status“ (Paul, *BilderMACHT*, 470).

809 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 39.

810 Ebd.

811 Ebd.

Argumente immer sprachlich verfasst sind.<sup>812</sup> Sachs-Hombach hingegen weist darauf hin, dass Bildern dieser verbreiteten Vorstellung zum Trotz mitunter die Fähigkeit zugesprochen wird, eine echte „argumentative Rechtfertigung von Behauptungen durch die Angabe von Gründen“ vorzunehmen.<sup>813</sup> Dass es so etwas wie eine Rhetorik der bildvermittelten Kommunikation gibt, hat unter anderem Roland Barthes in seinem vielrezipierten Aufsatz von der „Rhetorik des Bildes“ anhand der Überzeugungswirkung von Werbefotos exemplarisch dargelegt.<sup>814</sup> Seit den 1990er Jahren zeigt sich in einer Reihe von wissenschaftlichen Publikationen zu diesem Themenkreis vermehrtes Interesse am Phänomen Bildargumentation.<sup>815</sup>

Einschränkend muss hier aber berücksichtigt werden, dass, wenn von Bildargumentation die Rede ist, sowohl umgangssprachlich als auch in der Fachliteratur häufig nicht expliziert wird, ob Bilder dabei als ganze *Argumente*, als *Begründungen von Argumenten* oder einfach als visuell manifestierte *Prämissen* verstanden werden. Gilt schon das Beisteuern einer Tatsachenfeststellung, die innerhalb eines Argumentationszusammenhangs als Prämisse dient, oder das Liefern eines empirischen Beweises der Richtigkeit einer in einer Diskussion aufgestellten Behauptung als „visuelles Argument“, kann Bildern natürlich leichter ein eigenständiges „Argumentieren“ bescheinigt werden als wenn von einem engeren, stärker am Modell der sprachlichen Kommunikation ausgerichteten Argumentbegriff ausgegangen wird. Dass, wie Sachs-Hombach moniert, manchmal auch „ganz unspezifisch solche Visualisierungen als visuelle Argumente gefasst [werden], die einen Inhalt in angemessener Weise und auf eine Mitteilungsabsicht abgestimmt vermitteln“,<sup>816</sup> trägt weiter zur Unübersichtlichkeit der Diskussion um das Phänomen der Bildargumentation bei. Im Interesse einer Schärfung des Begriffs und zur Vermeidung von Missverständnissen werden wir uns deshalb zunächst mit der Frage auseinandersetzen, ob und inwiefern ein Bild – oder eine zusammengehörige Reihe von Bildern – analog zu sprachlich ausformulierten Argumenten *in der klassischen, allgemein*

---

812 Ebd., 35.

813 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 274. Sachs-Hombach weist hier unter Angabe weiterer Quellen auch darauf hin, dass der Ausdruck „visuelles Argument“ für besondere komplex strukturierte Bilder vereinzelt bereits in Literatur aus den 1990er Jahren zu finden ist.

814 Barthes, „Rhetorik des Bildes“.

815 Knape (Hrsg.), *Bildrhetorik*, und Brassat (Hrsg.), *Bild-Rhetorik*; Helmer, Herchert und Löwenstein (Hrsg.), *Bild – Bildung – Argumentation*; González de Cosío (Hrsg.), *Visual rhetoric*.

816 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 274.

*anerkannten Form* verwendet werden kann. Es geht also erst einmal nicht darum, ob Bilder allgemein als Mittel der Überzeugung verwendet werden können, sondern darum, ob sie im engeren Sinne als echte Argumente aufgefasst werden können. Diese Fragestellung ist zu unterscheiden von der weiter gefassten Frage, ob Bilder uns gute Gründe dafür liefern bzw. gute Gründe dafür sein können, etwas zu glauben oder unsere Meinung zu etwas zu ändern; mit dieser zweiten Frage werden wir uns im Anschluss an die folgenden Betrachtungen zur Bildargumentation im engeren Sinne befassen können.

### 4.3.1 Grundsätzliche Probleme der Bildargumentation

Ganz streng genommen impliziert der (enge) Begriff des Arguments die folgenden Voraussetzungen dafür, dass ein Kommunikationsvorgang als Argumentation bezeichnet werden kann:

1. Das Argument besteht aus einer Reihe miteinander verknüpfter Aussagen.
2. Diese Aussagen nehmen auf konkrete Gegenstände bezug (Nomination).
3. Durch diese Aussagen werden den nominativ eingeführten Gegenständen Eigenschaften, Zustände usw. zugesprochen; dadurch werden diese Gegenstände charakterisiert und zueinander in Beziehung gesetzt (Prädikation).
4. Die logischen und kausalen Zusammenhänge zwischen den durch die einzelnen Aussagen beschriebenen Sachverhalten werden dargestellt; auf diese Weise wird aus (einer oder mehreren) Prämissen eine Konklusion logisch abgeleitet.
5. Der Empfänger\*in wird im Kommunikationsvorgang die Kommunikationsabsicht (der illokutionäre Akt des Argumentierens/Begründens) der Sender\*in deutlich, d. h. die Empfänger\*in kann verstehen, dass die Sender\*in sie von etwas zu überzeugen versucht, dass es sich bei dem Mitgeteilten also um ein Argument handelt.

Jede einzelne dieser Voraussetzungen stellt das Konzept einer Bildargumentation vor Schwierigkeiten.

Bedingung (1) bis (3) scheinen nur bedingt erfüllbar, wie aus den Ausführungen in Kapitel 4.1 über Möglichkeiten, mit Bildern etwas auszusagen, deutlich hervorgegangen ist. Unter anderem ergeben sich hier Schwierigkeiten, weil „sich Bilder nur sehr bedingt in eine propositionale Struktur ‚übersetzen‘ lassen“.<sup>817</sup> In anderen Worten: Ein Bild entspricht nie nur einer einzelnen, spezifischen Aussage mit unterscheidbaren Nominatoren und Prädikatoren. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass ein Bild, so man überhaupt sagen kann, dass es etwas „behauptet“, praktisch immer mehrere Behauptungen zugleich über einen oder – was häufiger der Fall ist – über mehrere Gegenstände macht. Der notorischen Polysemie, also Vieldeutigkeit von Bildern, die dafür verantwortlich zeichnet, dass der Bildinhalt „zugleich umfassend und verschwommen“<sup>818</sup> ist, wird vielerorts Rechnung getragen.<sup>819</sup> Bilder sind, so beschreibt es Sachs-Hombach, deshalb „multifunktional“ und „[e]ine entsprechende Zuordnung von Bildinhalt und Bildfunktion erfolgt immer erst im pragmatischen Kontext.“<sup>820</sup> Mit demselben Bild können, je nach Verwendung, verschiedene Aussagen gemacht werden, weil das an sich deutungsoffene Bild eben nie auf eine Einzelbedeutung festgelegt ist. Welcher Teil eines Bildes Subjekt oder Objekt der kommunizierten Aussage sein soll und über welche seiner vielen potentiell sichtbaren Eigenschaften diese Aussage aufklären soll, wird im Bild selbst nicht deutlich; d. h., „referenzfestlegende“ und andere für den propositionalen Gehalt relevante Teile des Bildes werden nicht von im gegebenen Zusammenhang irrelevanten Details unterschieden und in ihrer syntaktischen Funktion auch nicht gekennzeichnet, während in der Sprache z. B. Kasus oder Wortstellung dazu dienen, genau diese Funktionen (Fungieren als Subjekt/Objekt/Prädikat usw.) unmissverständlich festzulegen.<sup>821</sup> Folglich kann jedes Bild eben mehrere Aussagen veranschaulichen.

Dies kann man sich selbst anhand sehr einfacher Bilder vor Augen führen.<sup>822</sup> Noch deutlicher tritt die Problematik im Fall komplexerer Bilder zu Tage, wie

---

817 Harth und Steinbrenner, „Einleitung“, 9.

818 Kjørup, „Die sprachliche Verankerung des Bildes“, 307; zitiert bei Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 52.

819 Beispielsweise bei Kjørup, „Die sprachliche Verankerung des Bildes“, 307–314 (zitiert bei Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 52); und bei Eco, *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, 183 (zitiert bei Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 45).

820 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 115.

821 Dazu Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 36.

822 Einfache, relativ bedeutungsklare Bilder begegnen uns beispielsweise in Form von Piktogrammen, die auf Hinweis- und Verkehrsschildern Verwendung finden, oder als Emojis in der SMS- und Chatkommunikation.

bei Gemälden oder Fotografien, die mehrere verschiedene Personen oder Objekte zeigen, die wiederum jeweils eine unbestimmte Anzahl mehr oder weniger eindeutig sichtbar zutage tretender Eigenschaften aufweisen, und deren Gestalt eine Vielzahl unterschiedlicher Interpretationen zulässt. Solche Deutungsoffenheit ist v. a. im Bereich des Künstlerischen ein zentrales Prinzip; es handelt sich dabei aber m. E. nicht um einen kategorischen Unterschied zwischen „Kunstfotografie“ und „dokumentarischer“ Fotografie bzw. Pressefotografie; zwar werden an letztere von Rezipient\*innenseite tendenziell höhere Erwartungen hinsichtlich Eindeutigkeit und Unmissverständlichkeit gestellt, dies bedeutet aber nicht, dass die Bilder diesen Ansprüchen auch immer genügen können.

Das grundsätzliche Problem besteht also darin, dass Bilder, so sie überhaupt Propositionen darstellen können, nie nur eine oder einige wenige, sondern stets eine unüberschaubare und potentiell sogar unbegrenzt große Vielzahl von Propositionen visualisieren. Werden Bilder zur Kommunikation von Inhalten im Rahmen von Argumentationen verwendet, muss dabei also implizit oder explizit auf einen bestimmten Aspekt des Bildes hingewiesen werden, um diejenige Teil„aussage“ des Bildes zu spezifizieren, um die es im jeweiligen Verständigungszusammenhang geht.<sup>823</sup> Somit können Aussagen über bestimmte Gegenstände durch Bilder nur indirekt und mit größerem Kommunikationsaufwand getroffen werden als durch präzise sprachliche Äußerungen. Im Vergleich zu einer klareren verbalen Aussage leisten Bilder aber nicht weniger, sondern in anderer Hinsicht sogar mehr: Sie enthalten zahllose Informationen, die durch

---

Zudem gibt es Sets leicht verständlicher Icons, die dazu entwickelt wurden, im Fremdsprachenunterricht mit Lernenden zu kommunizieren, die noch kaum über Kenntnisse der Unterrichtssprache verfügen oder nicht alphabetisiert sind. Solche Bildzeichen werden auch im sonderpädagogischen Bereich verwendet, um eine nicht-verbale Kommunikation mit Menschen zu ermöglichen, die aufgrund einer Behinderung nur begrenzt oder gar nicht zum Spracherwerb oder zum Erlernen des Lesens und Schreibens in der Lage sind. In den genannten Verwendungszusammenhängen funktionieren Bildzeichen recht gut: Schickt jemand einen Link zu einem lustigen Video und „kommentiert“ diesen mit einem lachenden Gesicht, ist offensichtlich davon auszugehen, dass dieses kleine Bild als gleichbedeutend mit der Aussage „Das finde ich lustig!“ zu verstehen ist. Fehlt jedoch der äußere Kontext, der diese Interpretation zur naheliegenden macht, könnte dasselbe Bild ebenso für eine Aufforderung stehen („Lache mehr!“ / „Sei fröhlich!“) oder beschreibend auf eine andere Person als den „Sprecher“ Bezug nehmen („Person XY lacht.“ / „Person XY findet das lustig.“). Ebenso könnte mit demselben Zeichen z. B. eine negative Wertung zum Ausdruck gebracht werden („Das ist doch lächerlich!“ / „Das meinst du doch nicht ernst!“). Eindeutigkeit ist also auch im Fall dieser auf den ersten Blick so unmissverständlich wirkenden Zeichen eine Illusion.

823 Dazu auch Harth und Steinbrenner, „Einleitung“, 9.

sprachliche Paraphrasierungen nicht adäquat zu fassen wären.<sup>824</sup> Beispielsweise sind Lichtverhältnisse und Farbtöne nur annäherungsweise durch Sprache paraphrasierbar; dasselbe gilt für Körpersprache und Mimik von Personen; und die Vielzahl von kleinen Details, die in einem Bild zu sehen sind – Gegenstände im Hintergrund, Details der Kleidung von Personen usw. – kann nur sehr umständlich in einem langen Text wiedergegeben werden. Je nachdem, was zu welchem Zweck kommuniziert werden soll, kann dieser Detail- bzw. Informationsreichtum von Bildern einen Vorteil oder einen Nachteil visueller Kommunikationsmittel darstellen.

Dass Bilder trotz ihrer Vieldeutigkeit dazu genutzt werden können, auf Gegenstände Bezug zu nehmen und über diese Aussagen zu treffen, ist in der Praxis vielerorts zu beobachten und hängt mit hilfreichen Konventionen, mit Vorgaben des jeweiligen Kontextes und mit der Rezeptionsleistung der Betrachter\*innen zusammen. Für effektive Argumentation reicht es aber nicht, dass mit Bildern einfach nur irgend etwas behauptet werden kann, z. B. „x sieht SO aus“. Es gibt weitere, spezifischere Bedingungen für die argumentative Nutzbarkeit von Bildern.

Zur Klarstellung der Bedeutung einer argumentativ verwedeten Aussage kann es beispielsweise notwendig sein, *abstrakte* Begriffe auszudrücken; so erfordert Argumentation manchmal eine Abstraktionsleistung, die darin besteht, dass Gegenstände zu Kategorien und Klassen zusammengefasst werden oder einzelne Eigenschaften von etwas vor anderen Eigenschaften des gleichen Gegenstands oder des gleichen Begriffs hervorgehoben oder mit diesen verglichen werden müssen. Solche Ordnungs- oder Strukturierungsleistungen sind bildlich ebenfalls schwieriger zu erbringen als sprachlich.

Bildliche Möglichkeiten zur Bezugnahme auf abstrakte Begriffe sind eingeschränkt, aber prinzipiell vorhanden. Wenn über Gewalt diskutiert wird, wird beispielsweise oft über Grausamkeit oder (Un-) Gerechtigkeit, Mut, Verzweiflung, Gefahr, Strafe, Widerstand usw. gesprochen; während es vergleichsweise leicht ist, sich vorzustellen, wie ein Bild konkrete Gegenstände wie Gewehre, Panzer etc. darstellen kann, ist es schwieriger zu erklären, wie Ungerechtigkeit, Grausamkeit oder Gefahr bildlich dargestellt werden können. Dies ist überhaupt nur möglich, indem bei den Rezipient\*innen bestimmte charakteristische emotionale Reaktionen und Assoziationen ausgelöst werden: Wird

---

824 Siehe dazu: ebd., 9-10.

beispielsweise das schmerzverzerrte Gesicht eines Gewaltopfers in Nahaufnahme gezeigt, ist eine Mitleidsreaktion wahrscheinlich und die dargestellte Gewalt wird mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit als grausam kategorisiert. Nur auf diese Weise können Bilder Sachverhalte im ethisch-normativen Sinne sozusagen „beurteilen“. Deontische bzw. normative Aussagen können Bilder nämlich gar nicht explizit formulieren: Ein Bild kann nur „sagen“, also zeigen, dass etwas passiert ist, nicht aber, dass das Gezeigte im moralischen Sinne richtig oder falsch war oder welches Verhalten in der dargestellten Situation das eigentlich Gebotene gewesen wären. Wenn man so will, stellt bildliche „Argumentation“, die darauf beruht, dass Emotionen hervorgerufen und dadurch moralische Uteile provoziert werden, eine Variante des Sein-Sollens-Fehlschlusses dar: Bilder zeigen, was *ist* bzw. was *gewesen oder geschehen ist*, nicht was hätte sein oder geschehen *sollen*; aus empirischen Tatsachen folgen keine moralischen Gebote, aus dem vom Bild dokumentierten *Sein* also kein *Sollen*.

Aussagen über allgemeine, nicht in einer konkreten Situation sichtbare Sachverhalte zu machen, wie etwa Sätze wie „Alle X sind Y“ auszudrücken, ist rein bildlich und ohne Zuhilfenahme von Sprache ebenfalls schwierig. Bilder sind, prädikatenlogisch betrachtet, Existenzsätze und keine Allsätze: Sie zeigen, dass es ein X gibt, das so-und-so aussieht, indem sie ein so aussehendes X abbilden; damit sagen sie aber nichts über andere, nicht dargestellte Xe aus. Auf die Gewaltbildproblematik bezogen bedeutet dies zum Beispiel: Eddie Adams' Fotografie *Saigon Execution* kann zeigen und damit im übertragenen Sinne „aussagen“, dass es ein Ereignis gegeben hat, bei dem General Loan jemanden erschossen hat. Damit ist aber in keiner Weise die Behauptung verbunden, der General habe grundsätzlich seine Gefangenen erschossen oder alle südvietnamesischen Generäle hätten auf diese Weise Exekutionen vorgenommen. Es sollte an diesem Beispiel deutlich werden, weshalb sich Bilder nur sehr begrenzt dazu eignen, Generelles z. B. über einen Krieg im Ganzen oder die Verhaltensmuster von Personen oder Gruppen auszusagen.

Genaue Mengen- oder Häufigkeitsangaben zu liefern ist für Bilder ebenso schwierig, und Aussagen zu negieren oder die Abwesenheit von etwas zu behaupten, kann nur schwerlich geleistet werden, indem man etwas Anwesendes zeigt. Ob Bildern negierende „Aussagen“ möglich sind oder nicht, lässt sich

möglicherweise in Abhängigkeit vom zugrundegelegten Bildbegriff unterschiedlich beantworten. Häufig wird dies aber verneint.<sup>825</sup>

Werden aber visuelle Teilzeichen mit konventionell festgelegter Bedeutung als bildliches Kommunikationsmittel akzeptiert, kann allerdings beispielsweise der rote Querbalken auf Verbotsschildern als eine Form bildlicher Negation gelten. Zudem stehen Bildern, die Menschen darstellen, alle Ausdrucksmittel der menschlichen Gestik dazu zur Verfügung: Eine Geste wie ein warnend erhobener Zeigefinger, ein vehementes Kopfschütteln oder vor der Brust verschränkte Arme werden in unserem Kulturkreis gemeinhin als Ausdrucksmittel einer Verneinung erkannt.

Wir sehen also, dass es in vielerlei Hinsicht schwierig ist, rein bildlich Aussagen zu machen, die so komplex sind, dass sie innerhalb von Argumentationen eine größere Rolle spielen könnten. Dennoch scheint es verschiedene Strategien zu geben, die es ermöglichen, im passenden Kontext kompetenten Rezipient\*innen auch Komplizierteres bildlich zu kommunizieren.

Argumentation setzt aber nicht nur das Aufstellen von komplexen Behauptungen voraus, sondern, wie die oben genannte Bedingung (4) spezifiziert, auch deren logische *Verknüpfung* miteinander. Ein prototypisches Argument hat die Form eines *Syllogismus*, d. h. es umfasst eine oder mehrere *Prämissen* (Behauptungen in Form von Aussagesätzen, die Sachverhalte beschreiben) und eine *Konklusion*, die aus den Prämissen im Idealfall logisch folgt; ist Letzteres nicht der Fall, gilt das Argument nach den Maßstäben der Formalen Logik nicht als „deduktiv gültig“ (was jedoch nicht notwendig bedeutet, dass das Argument nicht trotzdem überzeugend sein kann<sup>826</sup>). Eine wichtige Voraussetzung für die Überzeugungskraft des Argumentes ist, dass „der propositionale Gehalt der Prämissen und der Konklusion präzise formuliert sein muss,<sup>827</sup> denn sonst kann die Gültigkeit des Arguments nicht festgestellt werden. Eine solche *Präzision* ist bildlich aber schwer herzustellen. In der sprachlichen

---

825 Verweise auf Vertreter\*innen dieser ablehnenden Position finden sich bei Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 45. Auch der bildskeptische Historiker und Geschichtsdidaktiker Hans-Jürgen Pandel, dessen Thesen in Teil II eingehend diskutiert werden, bestreitet, dass Bilder Negationen ausdrücken können (Pandel, „Interpretieren als Selbsterzählen“).

826 Neben deduktiv gültigen Schlüssen gibt es sogenannte induktiv gültige Schlüsse, deren Konklusion nicht mit logischer Notwendigkeit aus den Prämissen folgt, sofern diese wahr sind, deren Prämissen, wenn sie zutreffen, aber vor dem Hintergrund empirischer Erfahrungen durchaus zumindest sehr wahrscheinlich erscheinen lassen, dass die Konklusion wahr ist. Eine ausführlichere Erklärung zu den verschiedenen Schlussverfahren findet sich bei Beckermann, *Einführung in die Logik*, 28–33.

827 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 36.

Kommunikation gelingt vergleichsweise leicht, was mit visuellen Mitteln schwieriger zu erreichen ist, weil dort ein entsprechend präzises Vokabular bzw. eine geeignete grammatische Struktur vorhanden ist: Mithilfe von Konjunktionen wie „wenn...“, „dann...“ und „weil“ sowie Adverbien wie „aufgrund“ und „deshalb“ lassen sich Folge- und Kausalbeziehungen ausdrücken. So bieten sich natürlichen Sprachen durch ihre grammatische Struktur sehr differenzierte Ausdrucksmöglichkeiten; Möglichkeiten, die Bildern möglicherweise schon deshalb verschlossen bleiben, weil die Bildkommunikation nicht im eigentlichen Sinne über eine Grammatik verfügt.<sup>828</sup>

---

828 Zu der Frage, ob es in der Bildkommunikation eine Grammatik gibt, äußert sich u. a. Sachs-Hombach (*Das Bild als kommunikatives Medium*, 101): Eine Bildsyntax müsste Regeln zur Formung korrekter bzw. wohlgeformter „Sätze“ bzw. Bildaussagen bereitstellen. Problematisch erscheine es aber, eine Bildsyntax „im Sinne eines kombinatorischen Regelwerkes“ zu entwickeln. Eine Art beschreibende Syntax als Untersuchung der formalen Eigenschaften von Bildern sei zwar nicht problematisch, aber eine Ableitung eines Regelwerkes – also eine normative Syntax – nicht möglich, da es unmöglich zu sein scheine, „irgendeine Art des Bildaufbaus prinzipiell als fehlerhaft auszuschließen“ (ebd., 104); es gebe für Bilder keine „Wohlgeformtheitsbedingungen“ (ebd., 104). Zwar gebe es kulturell bedingte Darstellungskonventionen, diese seien jedoch keine bindenden grammatischen Regeln und die Qualität eines Bildes sei unabhängig von seiner sozusagen grammatischen Korrektheit im Sinne einer Konventionstreu (ebd., 104). Es scheint mir allerdings Zusammenhänge zu geben, in denen es so bindende Darstellungs- und Deutungsregeln gibt, dass es tatsächlich angemessen sein könnte, diese Regelsysteme als Quasi-Grammatiken zu bezeichnen. Beispielsweise könnte man die Gesetze der Zentralperspektive so verstehen; oder die Darstellungsprinzipien des Impressionismus, des fotografischen Realismus usw., die gewissermaßen verschiedenen Sprachen mit ihren jeweils eigenen Grammatiken entsprechen. Auch Sachs-Hombach bemerkt: „Andererseits scheint es durchaus Regeln zur Erzeugung bestimmter Bildtypen zu geben“ (ebd., 104), und verweist auf Proportionsregeln im Design und in der Malerei und auf die Funktionsweise perspektivischer Darstellung. Er fragt sich, ob beispielsweise Figur-Hintergrund-Beziehungen oder Teil-Ganzes-Strukturen als syntaktische Regelwerke aufgefasst werden können (ebd., 104). Eine Bildsyntax sei aber, wenn überhaupt, dann als morphologische statt als kombinatorische Syntax denkbar. Einer morphologischen Syntax gehe es entweder um die Beziehungen zwischen verschiedenen Bildern („Werden die Beziehungen betrachtet, die zwischen Bildern in Bilderreihen bestehen, bietet es sich an, Bilder analog zu Sätzen zu verstehen. Als Bilderreihe verhalten sie sich dann analog zu Texten“, ebd., 113) oder um Beziehungen von Elementen innerhalb des Bildes („Ein einzelnes darstellendes Bild könnte entsprechend im Sinne der Sprechakttheorie als eine pikurale Äußerung aufgefasst werden, mit der das Bestehen eines bestimmten Sachverhaltes behauptet wird. (...) Ganz offensichtlich kann ein einzelnes Bild, das eine komplexe Szene zeigt, aber auch als eine Geschichte rekonstruiert werden. In diesem Fall entspricht das einzelne Bild eher einem Text als einem einzelnen Satz. Beide Möglichkeiten der Bildinterpretation sind uns im faktischen Umgang mit Bildern durch zahlreiche Beispiele geläufig“, ebd., 113–114). Prinzipiell erscheint mir dies einleuchtend, allerdings suggeriert der Vergleich mit Sätzen, dass Bilder auf recht einfache Aussagen begrenzten Inhalts reduzierbar wären. Es scheint mir insgesamt naheliegender, Bilder eher als Entsprechungen umfangreicher Texte denn als Satzäquivalente aufzufassen – und auch jedes einzelne Bildelement schon als einen deutungs-offenen, potentiell sehr komplexen Text zu begreifen, der mit anderen elementaren Bild-Texten zu einem großen Gesamt-Bildtext verwoben ist. Auch hier stellt sich, wie bei Bild-Sprach-Vergleichen generell, jedoch das Problem, dass Bilder nicht so klar in diskrete Einzelemente untergliedert sind wie Sätze, die aus unterscheidbaren Wörtern bestehen, und Texte, die wiederum aus relativ klar abgegrenzten Sätzen zusammengesetzt sind.

Selbst wenn Bedingung (1)-(3), wie festzustellen war, vielleicht in gewissem Sinne – wenn auch auf signifikant andere Weise als in der sprachlichen Kommunikation – als zumindest teilweise erfüllt gelten könnten, bleibt also fraglich, ob Bilder in der Lage sind, Einzel„aussagen“ auf verständliche, nachvollziehbare Weise logisch zu verknüpfen und das zwingende Hervorgehen einer Schlussfolgerung aus Bedingungen zu visualisieren. Mößner beispielsweise vertritt die Ansicht, dass Folgerungsbeziehungen nicht bildlich ausgedrückt werden können.<sup>829</sup>

Entscheidend wirkt sich hierbei das Fehlen von bildlichen Äquivalenten zu den Konjunktionen natürlicher Sprachen bzw. zu den Junktoren künstlicher Sprachen der Formalen Logik<sup>830</sup> auf die Argumentationsfähigkeit von Bildern aus. Es stellt sich außerdem die grundsätzliche „Frage, wie ein einzelnes Bild sowohl die Prämissen als auch die Konklusion in einem repräsentieren – also die wesentlichen Bestandteile eines Argumentes widerspiegeln können soll“<sup>831</sup> – und wie die jeweilige Funktion dieser Einzelaussagen gekennzeichnet bzw. die Folgerungsrelation ausgedrückt werden soll. Es scheint grundsätzlich eher vorstellbar, dass dies in einer Sequenz aufeinanderfolgender Bilder als in einem Einzelbild geschieht.<sup>832</sup>

Prinzipiell ist es zwar möglich, durch das Aufstellen von Konventionen Bildzeichen zu schaffen, die analog zu Konjunktionen und Junktoren Verhältnisse wie „wenn A, dann B“ oder „B, weil A“ – oder auch zeitliche Abfolgen zum Ausdruck bringen können – beispielsweise Pfeile oder andere festgelegte Symbole zwischen Einzelbildern (oder zwischen einzelnen Elementen im Bild, was schwieriger, aber nicht unmöglich umzusetzen wäre).<sup>833</sup> Allerdings wäre dann strittig, ob es sich dabei um tatsächlich bildliche Mittel oder um lediglich

---

829 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 45.

830 Als „Junktoren“ werden Zeichen innerhalb der Formelsprache der Formalen Logik bezeichnet, die Aussagen miteinander verknüpfen. Diesen Zeichen entsprechen die Bedeutungen von Ausdrücken der natürlichen Sprachen wie „Wenn ..., dann ...“ bzw. „Immer wenn ..., dann ...“, „und“ und „oder“.

831 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 38.

832 Ebd.

833 Im Zusammenhang mit Gebrauchsanweisungen spricht beispielsweise Sachs-Hombach von sogenannten „Steuerungs-codes“, z. B. Pfeilen, die die korrekte Reihenfolge der Arbeitsschritte anzeigen (Das Bild als kommunikatives Medium, 275). Die Idee, Symbole wie Pfeile zu benutzen, findet sich auch bei Mößner („Können Bilder Argumente sein?“, 45, Fußnote 6).

in Bilder integrierte Sprachzeichen handeln würde. Die diesbezügliche Einschätzung hinge vom jeweilig zu Grunde liegenden Bildbegriff ab.<sup>834</sup>

Offen bleibt hier vorerst, ob es prinzipiell weitere Möglichkeiten gibt, um Schlussfolgerungen bildlich auszudrücken, die vielleicht real bislang in der Bildkommunikation gar nicht intensiv genutzt werden. Hierzu wären eingehendere Untersuchungen wünschenswert, die aber an dieser Stelle nicht erbracht werden können, weil sie letztlich zu weit vom eigentlichen Thema weg führen würden.

Die Punkte (1) bis (4) von der oben aufgestellten Liste von Bedingungen für eine gelingende Argumentation im strengen Sinne wurden ausführlich erläutert. Der dort letztgenannte Aspekt (5) betrifft die Kommunikationssituation: Die Sender\*in wäre entweder die Bildproduzent\*in (wenn diese tatsächlich selbst direkt durch Präsentation ihres Bildes mit jemandem kommunizierte), oder in den meisten Fällen eher die aktuelle *Bildverwender\*in*. Die Absicht dieser Sender\*in zu verstehen bzw. vernünftig einzuschätzen, worin diese Absicht wahrscheinlich besteht, bedeutet, die illokutionäre Funktion der Bildpräsentation zu verstehen. Als Argumentation wird ein Bildakt aufgefasst, wenn diese illokutionäre Funktion als Überzeugungsfunktion aufgefasst wird.

Die illokutionären Funktionen von Bildern, so wird behauptet, fallen weniger vielfältig aus als die der Sprache; genuin bildliche Möglichkeiten zur Kennzeichnung der illokutionären Funktion bleiben zudem weniger differenziert als die entsprechenden sprachlichen Möglichkeiten.<sup>835</sup> Der primäre illokutionäre Akt, der mit dem Zeigen eines Bildes verbunden ist, ist nach Sachs-Hombach

---

834 Möchte man strikt zwischen Sprachen als arbiträr-konventionalem Zeichensystemen einerseits und Bildern als ähnlichkeitsbasierten, wahrnehmungsnahen Darstellungssystemen andererseits differenzieren, dann wäre die formelhafte Verwendung von Symbolen wie Folgerungspfeilen oder zwischen Bildern als Beimischung von Sprache in Bildzeichensysteme zu werten. Bilder würden in einem solchen multimedialen Konstrukt nicht eigenständig argumentieren, sondern lediglich Einzelaussagen veranschaulichen, die durch sprachliche Kontextbildung zu einem Argument verbunden werden. Allerdings stellt sich dieses Problem hier nicht, da wir uns eingangs auf einen Bildbegriff festgelegt haben, der sehr eng an Sachs-Hombachs eigenem orientiert ist und nicht auf einer kategorischen Unterscheidung von Bild und Sprache anhand der Dichotomie von natürlichen/wahrnehmungsbasierten versus arbiträr-konventionellen Zeichen beruht. Allerdings ist Sachs-Hombach dennoch skeptisch, ob stark konventional regulierte Bildsymbole noch zum Bereich des Bildlichen oder doch schon zu dem der Sprache gehören: „Als ein interessantes Ergebnis der Analyse ist aber festzuhalten, dass der Übergang von Bildern zu Sprachen fließend ist. Wie das Beispiel der Bildsprachen zeigt, lassen sich Bilder durchaus sprachlichen Regelsystemen unterwerfen. In dem Maße in dem dies geschieht, werden sie jedoch zunehmend konventionisiert und verlieren so ihren Bildcharakter“ (Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 111). Demnach wären z. B. Piktogramme nicht wirklich Bilder.

835 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 165.

das Aufstellen einer *Behauptung* über die *visuelle Erscheinung eines Gegenstandes*:

„Präsentiert etwa jemand ein Bild, um gegenüber einem anderen eine bestimmte visuelle Beschaffenheit eines nicht anwesenden Gegenstandes zu behaupten, so ist das Behaupten hierbei die illokutionäre Rolle des Mal- bzw. Zeigeaktes (...).“<sup>836</sup>

Diesem Behaupten liegt als basaler Akt die Bezugnahme auf die dargestellten Gegenstände, also die Bildreferenz zugrunde. Auch sie ist eine „illokutionäre (...) Funktion“, und zwar eine kontextuell verankerte.<sup>837</sup> Sie findet, wie weiter oben bereits beschrieben, in der Form des *Veranschaulichens* eines Sachverhaltes statt. Dem Veranschaulichen kommt eine tragende Rolle in der Bildkommunikation zu; Sachs-Hombach fasst es als den „elementare[n] illokutionären Akts der Bildkommunikation, gewissermaßen als ihr[en] *default-mode*“ auf.<sup>838</sup>

Darüber hinausgehende illokutionäre Akte wie beispielsweise das Auffordern zu etwas, der Ausdruck einer (Selbst-)Verpflichtung oder Ähnliches können mit einem Bild nur bedingt und oft nur im Zusammenwirken mit Kontextinformationen vollzogen werden. Es scheint aber unklar, „ob es prinzipielle Grenzen der bildhaften Kennzeichnung von illokutionären Funktionen gibt oder ob eher praktische Erwägungen einen Verzicht auf solche Verfahren nahe legen“.<sup>839</sup>

Durch die Integration sprachähnlich codierter visueller Zeichen ins Bild wäre eine Kennzeichnung beinahe jeder erdenklichen illokutionären Funktion möglich, analog zu der Option, zeitliche Abfolgen, Kausal- oder Folgebeziehungen durch Pfeile oder vergleichbare Symbole auszudrücken, die für erzählerische Verwendungen von Bildern (z. B. in Comics bzw. Graphic Novels) von Bedeutung ist (zum Erzählen mit Bildern siehe Kap. 2.5 in Teil II). Als Beispiel für solche „konventionellen Mittel“ der Kennzeichnung der illokutionären Rolle führen Sachs-Hombach und Schirra<sup>840</sup> den roten diagonalen Balken an, der auf Verkehrs- und Hinweisschildern ein Verbot ausdrückt. Sie vertreten aber

---

836 Ebd., 164.

837 Ebd., 181.

838 Ebd., 185.

839 Ebd.

840 Sachs-Hombach und Schirra, „Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie“ (ohne Seitenzahlen, Online-Publikation).

die Ansicht, dass es über diese konventionalisierten Zeichen hinaus durchaus Möglichkeiten des *genuin bildhaften*, d. h. ausschließlich mit Mitteln der wahrnehmungsnahen Zeichenkommunikation erreichten, Ausdrucks der illokutionären Rolle gibt.

Solche weniger konventionsgebundenen, „bilspezifische[n], perzeptuell verankerte[n] Mittel“ zur „Bildsteuerung“, die „gewissermaßen illokutionäre Marker zu setzen erlauben“ und die deshalb von den Autoren als „bildrhetorische Mittel“ bezeichnet werden,<sup>841</sup> untersuchen sie allerdings nicht ausgehend von ihrem Einsatz in politischen oder ethischen Diskursen, die im Zusammenhang der Bildberichterstattung über Gewalt ja den relevanten Argumentationskontext darstellen, sondern erläutern sie zunächst an Fällen, bei denen die technische Nutzung von Bildern in im Vordergrund steht. Als Beispiel für „Darstellungsweisen, die die Rezeption des Bildes unterstützen und lenken“, nennen sie etwa einen „skizzenhafte[n] Linienstil“, der dazu dienen könne, „die Vorläufigkeit einer Gebäudezeichnung zu betonen“.<sup>842</sup> Des Weiteren weisen sie darauf hin, dass Variationen in der Farbtintensität eine Möglichkeit sein können, die Bildrezeption zu steuern und dadurch eine illokutionäre Funktion des Bildes deutlich zu machen. Sie führen dies nicht weiter aus, aber es ist vorstellbar, dass sie – wieder in Bezug zu skizzenhaften Zeichnungen – darauf abheben, dass die Vorläufigkeit der Skizze eben auch durch mangelnde Farbigkeit im Kontrast zu einer farbig ausgearbeiteten Endversion beispielsweise eines Gemäldes betont werden kann. An anderer Stelle<sup>843</sup> schlägt Sachs-Hombach vor, grelle Farben könnten als bildrhetorischer Marker für den Aufforderungscharakter einer Abbildung eingesetzt werden, gibt aber zu bedenken, dass fraglich sei, ob die Kennzeichnung der illokutionären Funktion durch Farben, die man eben als auffordernd empfinden könnte, „selbst bildhafter Natur“, also hauptsächlich perzeptuell verankert, sei oder ob es sich dabei wiederum eher um eine „konventionelle Regelung“ handle, die dem durch ein Bild gezogenen Schrägstrich „als bildhaftem Äquivalent der Negation“<sup>844</sup> vergleichbar sei.

Es wären aber noch weitere Möglichkeiten des Einsatzes der Farbgestaltung als „illokutionärem Marker“ denkbar: Auf einem Warnschild an einem Badestrand könnte eine Schwarz-weiß-Fotografie eines Hais mit leuchtend rot

---

841 Ebd.

842 Ebd.

843 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 165.

844 Ebd.

eingefärbtem, weit aufgerissenen Maul zur Betonung des Warnungscharakters verwendet werden. Bei den zuerst genannten Beispielen (dem Verbotsbalken und dem Linienstil in Architekturskizzen) spielen Konventionen eine erhebliche Rolle; „Dagegen scheint das Verständnis z. B. von einer extremen Untersicht unmittelbar auf unsere Wahrnehmungskompetenz bezogen zu sein.“<sup>845</sup> Die Autoren wollen zeigen, „dass die zur Steuerung des Bildverstehens wichtigen stilistischen Elemente zumindest teilweise nicht rein konventionell sind, sondern in enger Relation zu den jeweiligen Wahrnehmungsvermögen des Bildbetrachters stehen“.<sup>846</sup> Dies gelingt auf recht überzeugende Weise, die Überlegungen der Autoren sind hier aber nicht unmittelbar auf Pressefotografien übertragbar, die nicht ähnlich frei und absichtsvoll gestaltet werden können wie ein Gemälde, eine Skizze oder ein Piktogramm auf einem Schild – oder auch eine „künstlerische“ Fotografie, die frei nachbearbeitet, montiert und manipuliert werden kann. Der Pressefotografie stehen als genuin bildliche Mittel hauptsächlich die Mimik und Gestik der Figuren zur Verfügung, um die illokutionäre Funktion des Bildes verständlich zu machen. Wie die Körpersprache von Figuren auf diese Weise wirksam werden kann, zeigen Sachs-Hombach und Schirra an anderer Stelle in ihrem mit Blum verfassten Aufsatz über Nick Uts Terror of War.<sup>847</sup> Hier wird durch die Körperhaltung des Mädchens im Zentrum ein Appell an die Betrachter\*innen gerichtet. Für Blum, Schirra und Sachs-Hombach bildet diese offenkundig im Bild als Möglichkeit angelegte Appellfunktion die Grundlage für die Funktion des ganzen Bildes als Argument.

Den „mit der Präsentation der Fotografie verbundenen Appell“ kann man den Autoren zufolge als praktischen Syllogismus formulieren. Ein Syllogismus besteht aus einer oder mehreren Prämissen, aus denen eine Konklusion folgt. Ein *praktischer* Syllogismus ist handlungsbezogen. Er umfasst unter seinen Prämissen eine Handlungsabsicht sowie die Überzeugung, dass das Ziel dieser Absicht mit einem bestimmten Mittel zu erreichen wäre. Aus diesen Prämissen ergibt sich dann die Konklusion, die die Form einer Aufforderung hat, das in einer Prämisse spezifizierte Mittel anzuwenden. Eine der Prämissen kann außerdem ein allgemeines moralisches Gebot sein, im Ganzen ist der Syllogismus

---

845 Sachs-Hombach und Schirra, „Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie“ (ohne Seitenzahlen, Online-Publikation).

846 Ebd.

847 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“.

dann als Ausformulierung eines konkreten moralischen Handlungsgebotes zu verstehen.<sup>848</sup>

Den Autoren zufolge „sagt“ die Fotografie Uts nun Folgendes:

1. Nimm Stellung gegen Unrecht! („Normative Prämisse“)
2. Ein Krieg, der Unbeteiligte, insbesondere Kinder, nicht verschont, ist Unrecht. („Regel-Prämisse“)
3. Im hier dargestellten Krieg werden Kinder nicht verschont. (Aus dem Bild abgeleitete „kognitive Prämisse“)
4. Nimm Stellung gegen den hier dargestellten Krieg!  
(Konklusion: Appell / „moralisches Handlungsgebot“)<sup>849</sup>

Das Problem ist hier meiner Meinung nach, dass das Bild selbst die Aussagen 1 bis 3 überhaupt nicht trifft. Die „normative Prämisse“ 1 ist ein allgemeines Gebot, das auf Wert- bzw. Moralvorstellungen beruht, die die Betrachter\*innen entweder teilen oder nicht. Auch die negative Bewertung einer bestimmten Art von Krieg in Aussage 2 hängt gänzlich von den individuellen moralischen Überzeugungen der Betrachter\*innen ab. Entscheidend kann das Bild also nur auf die Ansicht der Betrachter\*innen zum Vietnam-Krieg einwirken, wenn es sie von Aussage 3 überzeugt. Auch diese Überzeugungsleistung kann es aber nur vollbringen, wenn auf Betrachter\*innenseite weitere Vorannahmen gemacht werden, denn genaugenommen ist auf dem Bild gar nicht zweifelsfrei zu sehen, dass hier Kinder von einer Kriegspartei verfolgt oder misshandelt werden: Zwar sind auf dem Foto Uniformierte zu sehen, aber wie allgemein bekannt, helfen Armeen gelegentlich auch im Katastrophenschutz; theoretisch könnte es sich bei den abgebildeten Männern also auch um uniformierte Nothelfer handeln (und wir wissen ja, dass es in Wirklichkeit Journalisten waren, keine Soldaten). Zwar sind Rauchschwaden am Himmel im Hintergrund zu sehen, doch könnte es sich hier beispielsweise auch um einen durch eine Naturkatastrophe ausgelösten Flächenbrand handeln. Zwar rennen die Kinder offenbar in Angst vor etwas weg und die Nacktheit des im Zentrum stehenden Mädchens lässt vermuten, dass ihre Kleider verbrannt sind und sie deswegen möglicherweise Verletzung davongetragen hat, der verbrannte Rücken des Kindes

---

848 Ebd., 141.

849 Ebd., 142.

ist jedoch auf dem Bild überhaupt nicht zu sehen. Das Bild selbst sagt gar nicht, dass diesem Mädchen jemand Unrecht getan hat. Es zeigt nur, dass sie Angst vor etwas hat. Zwar erscheint es aufgrund des mimisch-gestischen Ausdrucks des Kindes sehr wahrscheinlich, dass sie Schmerzen hat, doch dies ist nicht mit Sicherheit zu sagen und könnte außerdem auf andere Ursachen als einen Militärangriff zurückzuführen sein, usw. Dass sie „augenscheinlich mit allen Kräften einer tödlichen Gefahr zu entkommen versucht“, wie die Autoren behaupten,<sup>850</sup> ist eine naheliegende, aber nicht zwingende Interpretation des im Bild Sichtbaren.

Die Autoren haben Recht damit, dass das Bild aufmerksamen Betrachter\*innen wohl auch dann eine appellative Grundstruktur zu haben scheint, wenn sie nicht wissen, dass es aus dem Kontext des Vietnamkriegs stammt; allerdings drückt es dann in der Wahrnehmung der Rezipient\*innen eben nicht notwendig den oben ausgeführten praktischen Syllogismus aus, sondern möglicherweise eine ganz andere Reihe von Prämissen und Schlussfolgerungen. Diese Problematik sehen auch Blum, Sachs-Hombach und Schirra; sie merken einschränkend an, dass „die appellative Bildfunktion mit der Distanz zu ursprünglichen Präsentationssituation unsicherer wird“,<sup>851</sup> weil dann eben Hintergrundwissen zur Einordnung des Gesehenen fehlt; trotzdem gehen sie aber davon aus, dass „jemand, dem die Fotografie von Ut präsentiert wird, einen intendierten Appell entsprechend der aufgezeigten syllogistischen Struktur auch ohne die historischen Kenntnisse verstehen“ kann.<sup>852</sup> Der so verstandene „intendierte Appell“ allerdings ist dann ein sehr vager, allgemeiner Appell; unmittelbar erkennbar ist nur, dass wohl zu etwas aufgefordert werden soll, nicht aber, zu was. Dadurch kann das Bild je nach Präsentationskontext und Erwartungshaltung der Betrachter\*innen verschiedenste Prämissen zu unterschiedlichsten Syllogismen beisteuern. Dies thematisieren natürlich auch Blum, Sachs-Hombach und Schirra; die Vieldeutigkeit des Appells sehen sie in der Wahrnehmungsnähe des Mediums Bild begründet.<sup>853</sup>

Eine weitere Schwierigkeit scheint mir, dass die Autoren hinsichtlich der affektiven Reaktion der Betrachter\*innen auf das Bild – und implizit eben auch hinsichtlich der normativen Prämissen, die die Betrachter\*innen angeblich

---

850 Ebd.

851 Ebd., 143.

852 Ebd.

853 Ebd., 143-144.

zugrunde legen – von einer „[N]ormale[n]“ (also nicht durch irgendwelche Beeinträchtigungen in [ihrem] Kommunikationsvermögen gestörte[n])“ Betrachter\*in ausgehen.<sup>854</sup> Eine Solche ist dem Bild natürlich überhaupt nicht garantiert. Unklar bleibt auch, welche emotionalen Reaktionen den Autoren zufolge als „normal“ zu werten wären und welche als abweichend.

Wie wir unter anderem an diesem Beispiel deutlich sehen konnten, ist es nicht leicht, zu erklären, wie es Bildern gelingen kann, Aussagen zu transportieren, die Teil von Argumentationen sein oder sogar selbst als vollständige Argumentation aufgefasst werden können. Bilder scheinen zunächst zu „dicht“ und ihr Bedeutungsspektrum zu groß, ihr Aussageverhalten zu unbestimmt. „Dennoch“, so geben Harth und Steinbach zu bedenken, „scheint es möglich, dass dieses ‚Unbestimmte‘ und ‚Unbeschreibliche‘ der Bilder als Grund für ein Verhalten oder für eine Überzeugung dient“.<sup>855</sup>

Möglicherweise ist deshalb unsere Frage, ob Bilder „argumentieren“ bzw. in argumentativen Kommunikationszusammenhängen eingesetzt werden können, gar nicht präzise genug gestellt und potentiell missverständlich. Sie enthält, wie ich darlegen möchte, zwei unterschiedliche Teilfragen.

Zu bedenken ist, dass das oben vorgestellte und von Blum, Schirra und Sach-Hombach ihrer Analyse der Fotografie Uts zugrundegelegte Modell des korrekten Aufbaus eines Argumentes (bzw. eines praktischen Syllogismus) dem der Formalen Logik entspricht. Der Logik geht es jedoch nicht unbedingt um die Überzeugungskraft von Argumenten, sondern eher um ihre formale Korrektheit.<sup>856</sup> Bilder scheinen aber eben „insofern wesentlicher Bestandteil von Argumenten“ zu sein, „als sie dazu dienen, die Funktion derselben – nämlich zu überzeugen – zu unterstützen und zu befördern (...)“.<sup>857</sup> Daher ist das strenge Argumentationsmodell der Formalen Logik möglicherweise gar nicht dazu geeignet, um die Überzeugungsleistung von Bildern zu beschreiben.

Wenn aber Bilder überzeugen können, bedeutet dies auch, dass sie in ihrer Ambiguität und Vagheit auf *argumentative* Weise überzeugen können? Oder ist ihr Überzeugungsmodus ein anderer als der des Argumentierens? Anscheinend ist also das Problem, dass wir bislang undifferenziert die zwei folgenden, unterschiedlichen Fragestellungen zugleich verfolgt haben: Können

---

854 Ebd., 144.

855 Harth und Steinbach, „Einleitung“, 10.

856 Dazu Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 54.

857 Ebd.

Bilder im engeren, strengen Sinne *argumentieren*, indem sie Prämissen und/oder Konklusionen praktischer Syllogismen ausdrücken? Und: Können Bilder *überzeugen*, indem sie (gute) Gründe für Überzeugungen oder Handlungen liefern? Beide Fragen sollten getrennt voneinander Berücksichtigung finden; es erscheint sinnvoll, sich zuerst mit Problemen und Grenzen der Bildargumentation im strengeren Sinne zu befassen, um anschließend aufzeigen zu können, wie außerhalb des engen Rahmens dieses Argumentationsbegriffs mehr durch Bilder erreicht werden kann.

### 4.3.2 Zur Bildargumentation im engeren Sinne

Dass es möglich ist, Bilder in Kommunikationszusammenhängen so zu verwenden, dass mit ihnen in gewisser Weise etwas behauptet oder ausgesagt werden kann, wurde in einem vorausgehenden Kapitel schon festgestellt. Damit ist eine Grundvoraussetzung für Bildargumentation gegeben. Mit einem der Probleme, vor die sich aber trotzdem gestellt sieht, wer mit Bildern argumentieren will, möchte ich mich zunächst noch eingehender befassen: Wie können diese „Aussagen“, die Bilder „machen“ bzw. *die man mit Bildern machen kann*, bildlich – also *im Bild* oder durch das *Zusammenwirken* mehrerer Bilder – verknüpft werden? Nur wenn das in irgendeiner Form möglich wäre, könnte man sagen, dass Argumentation mithilfe solcher bildlichen Mittel auch ganz ohne Zuhilfenahme der Sprache möglich ist; allerdings ist auch nicht ganz klar, und ob diese Frage überhaupt von großer Bedeutung ist, da es ja offensichtlich ist, dass Bilder auf jeden Fall zumindest im Zusammenspiel mit sprachlichen Äußerungen argumentativ eingesetzt werden können. Wenn insgesamt fraglich erscheint, dass gänzlich sprachunabhängige bildliche Argumentation im *strengen* Sinne unproblematisch möglich ist, wäre noch zu klären, ob Bilder, statt als *ganze* Argumente zu fungieren, *Bestandteile* von Argumenten im klassischen, engen Sinne sein können, indem sie als Prämisse oder als Beleg einer Prämisse wirksam werden.

#### 4.3.2.1 (Wie) Können Bilder Aussagen logisch und argumentativ verknüpfen?

Die Frage nach Möglichkeiten der Verknüpfung einzelner Bild„aussagen“ durch genuin bildliche Mittel ist ein besonders interessantes Untersuchungsfeld. Meines Erachtens sind in der Diskussion über das Argumentationspotenzial von Bildern in diesem Punkt einige Aspekte bislang vernachlässigt worden.

Zum einen scheint mir die relevante Frage diesbezüglich nicht so sehr zu sein, was Bilder *prinzipiell* leisten *können* und was nicht, sondern eher: Welche Möglichkeiten der logischen Verknüpfung von Bild„aussagen“ im argumentativen Zusammenhang *werden faktisch genutzt* und welche nicht, und warum?

Zum anderen liegt der Fokus der Bildtheorie meines Erachtens noch zu sehr auf der Betrachtung der Möglichkeiten des Einzelbildes und blendet noch zu sehr aus, wie Bilder in ihrem Zusammenwirken mit anderen Bildern Sinn erzeugen. Bildargumentation ist auch ein Phänomen, das durch die Wechselwirkung verschiedener Bilder und durch die (oft genug nicht explizit, sondern implizit erfolgte) Verknüpfung der „Aussagen“ mehrerer Bilder im Diskurs zustandekommt.

In einem späteren Kapitel in Teil II (2.5.), das sich mit den Möglichkeiten der Erzählung von Ereignisfolgen im Bild befasst, werde ich darlegen, dass Bilder durchaus ein zeitliches Vorher und Nachher abbilden können, teils indem bildspezifische, wahrnehmungsbasierte Darstellungsmöglichkeiten genutzt werden, und teils mithilfe von etablierten Konventionen. Zeitliche Ordnungen und Zusammenhänge werden, so meine These, von den Betrachter\*innen hergestellt, indem diese eine erzählerische Kohärenz des in Bildserien Dargestellten erkennen.

Wenn aber auf diese Weise ein Vorher und ein Nachher bildlich unterschieden werden können, müsste es auch möglich sein, mit den selben Mitteln *Kausalität*, also eine Ursache und ihre Wirkung oder eine Tatsache samt einer sie bedingenden Voraussetzung in einem Bild oder einer Bilderfolge gegenüberzustellen.

Die Funktion jener sprachlichen Mittel, die Einzelaussagen zu Argumenten verknüpfen können, indem sie Kausalrelationen, Bedingungsverhältnisse und Abhängigkeiten sowie logische Folgerelationen zum Ausdruck bringen – also den Konjunktionen der natürlichen Sprachen und der Junktoren der Aussagenlogik – könnte in einem bildkommunikativen Zusammenhang

beispielsweise durch erzählerische Leerstellen in einer Bilderfolge übernommen werden, die die Betrachter\*innen – z. B. durch Mutmaßungen über die Kommunikationsabsicht der aktuellen Bildverwender\*innen – mental selbst ergänzen. Die räumliche Anordnung oder zeitliche Reihenfolge der Präsentation von Bildern könnte den Rezipient\*innen hierzu Hinweise liefern. Dies lässt sich ganz einfach anhand eines fiktiven Beispiels nachvollziehen: Wird einer Betrachter\*in zuerst ein Bild gezeigt, das ein Bomben abwerfendes Flugzeug zeigt, dann ein Foto eines in Trümmern liegenden Hauses und zuletzt eine Aufnahme des selben zerstörten Gebäudes, auf der zu sehen ist, wie jemand eine augenscheinlich verletzte Person aus den Trümmern zieht, so wird eine durchschnittliche Rezipient\*in diese Zusammenstellung und Reihenfolge der Bilder mit großer Wahrscheinlichkeit so interpretieren, dass sie zum Ausdruck bringen soll, der Abwurf einer Bombe und die daraus folgende Explosion hätten das Haus zum Einsturz gebracht und das Einstürzen des Hauses wiederum sei ursächlich dafür, dass die Person verletzt worden sei. Die Rezipient\*in weiß, dass es sich natürlich auch anders verhalten könnte; angesichts der Tatsache, dass die aktuelle Bildverwender\*in ihr diese Bilder so präsentiert und damit offensichtlich die Absicht verfolgt, etwas über die dargestellten Ereignisse zu kommunizieren, erscheint dies aber unwahrscheinlich.

Auch das Mittel der (wie auch immer organisierten) kontrastierenden Zusammenstellung verschiedener Bilder im Dienste einer Herausstellung von Gegensätzlichem oder einer Sichtbarmachung von Ähnlichkeiten kann zum Ausdruck von Zusammenhängen zwischen Bild, „aussagen“ herangezogen werden. Präsentiert beispielsweise ein Magazin eine Fotografie eines zwischen Trümmern im Schmutz spielenden Kindes auf der linken Hälfte einer Doppelseite und ein Bild eines anderen Kindes, das inmitten von Spielzeug auf dem Boden eines unversehrten Kinderzimmers sitzt, direkt daneben auf der rechten Seite, so wird den Leser\*innen damit, auch ohne dass dazu eine erläuternde Bildunterschrift notwendig würde, suggeriert, es gehe hier darum, aufzuzeigen, wie viel schwieriger das Leben für Kinder in Kriegsgebieten ist als für Kinder in wohlhabenden, sicheren, nicht im Krieg befindlichen Ländern. Ähnlich können Kurator\*innen im musealen Raum vorgehen, indem sie Bilder, die auffällige Parallelen oder Gegensätzlichkeiten aufweisen, nebeneinander oder einander gegenüber hängen.

Bestimmte interpretatorische bzw. rezeptionssteuernde Verfahrensweisen in der Bildverwendung und bestimmte Rezeptionshaltungen also können

Bildern, Bilderserien und Bildgruppen logisch-argumentative Zusammenhänge einschreiben.

Dass es Fälle derartiger Bildnutzung, die ohne Zuhilfenahme erklärender Texte auskommen, vielleicht relativ selten gibt, kann augenscheinlich nicht daran liegen, dass es *unmöglich* wäre, Folge- und Kausalbeziehungen bildlich auszudrücken. Wahrscheinlicher scheint mir, dass es in vielen konkreten Kommunikationssituationen schlicht zu *aufwändig* und zu *kompliziert* ist, Argumente in Vollständigkeit bildlich „auszuformulieren“, und dass das Risiko von Fehlinterpretationen und Missverständnissen zu hoch ist, als dass sich der Aufwand lohnte, wenn sich doch das gleiche Kommunikationsziel oft mit einem ganz kurzen, schnell formulierten Text erreichen lässt. Wenn mit sprachlichen Äußerungen Argumente aufwandsarm und präzise formuliert werden können, scheint es schlicht praktisch und ökonomisch, sich in der argumentativen Auseinandersetzung auf die sprachliche statt die bildliche Kommunikation zu stützen.

Außerdem ist der Kunstdiskurs von Traditionen und Wertvorstellungen geprägt, die eine intensive argumentative Nutzung von Bildern nicht vorsehen, sondern argumentierende Bilde sogar tendenziell als künstlerisch oder ästhetisch minderwertig aus dem elitären Bereich der Kunst ausschließen. Man denke beispielsweise an die durchaus abwertende Haltung, mit der Bilder wie die Radierzyklen des britischen Malers und Grafikers William Hogarths bisweilen als moralisierend oder rein didaktisch abgetan werden.<sup>858</sup>

Hinsichtlich möglicher argumentativer Verwendungen journalistischer Fotografien sollten wir aber unbedingt berücksichtigen, dass es sich bei ihnen nicht wie beispielsweise bei Hogarths grafischen Arbeiten um hochartifizielle „handgefertigte“ Bilder handelt, die die Künstler\*in mit großem Aufwand planen und umsetzen konnte. Eine Maler\*in kann die dargestellten Gegenstände in jeder ihr sinnvoll erscheinenden Anordnung darstellen. Ähnliches gilt für künstlerische Fotografie, die im Unterschied zur Pressefotografie über diverse Möglichkeiten der Inszenierung, Neachbearbeitung und Montage verfügen

---

<sup>858</sup> Hogarth erzählt in diesen Serien kurze Geschichten über Figuren, die sich (nach den konventionellen Vorstellungen der bürgerlichen britischen Gesellschaft zu Hogarths Zeit) unmoralisch verhalten und durch die Folgen ihrer Verfehlungen schließlich zu Fall gebracht werden. Ich würde diese Bildzyklen insofern als argumentativ bezeichnen, als sie Handlungen und deren Konsequenzen aufzeigen – also Kausalbeziehungen zwischen Ursachen und Wirkungen – und die Rezipient\*innen damit zu wertenden Schlussfolgerungen über das Verhalten der dargestellten Figuren bewegen und zu einer möglichen Veränderung des eigenen Handelns motivieren wollen.

kann. Fotojournalist\*innen sind hingegen abhängig vom Zufall, zumindest wenn sie durch Manipulationsverbote daran gehindert werden, Bilder nach Gutdünken zu verändern und zusammenzuschneiden. Die Möglichkeiten der „dokumentarischen“ Fotografie, logische und kausale Zusammenhänge sowie Zeitverhältnisse bildlich auszudrücken, fallen folglich geringer aus als die Möglichkeiten, die sich der Malerei und vergleichbaren Kunstformen hier bieten. Im Wesentlichen beschränken sie sich auf das Produzieren und durchdachte Arrangieren und Präsentieren von Bilderserien sowie die geschickte Nutzung von den Rezipient\*innen hergestellter interikonischer Bezüge, wie beispielsweise im Fall von Úts Aufnahme *Terror of War*, deren Wirkung ähnlich wie die des „Kapuzenmanns“ aus Abu Ghreib zumindest teilweise darauf beruht, dass sie Assoziationen mit der Kreuzigungssikonographie hervorruft.

Möglichkeiten wie den hier dargestellten zum trotz herrscht in Diskursen über Gewaltbilder die Meinung vor, dass Bilder, wo sie argumentativ verwendet werden, nur in Abhängigkeit von Ergänzungen durch sprachliche Äußerungen funktionieren.

#### 4.3.2.2 Ist Bildargumentation von Sprache abhängig?

Sontag beispielsweise äußert Skepsis darüber, dass Bilder ohne Sprache auskommen; es sei ein Fehler, anzunehmen, „Bilder, bei denen sich dem Betrachter der Magen umdreht, würden für sich selbst sprechen.“<sup>859</sup> Die Bedeutung eines Fotos sowie seine Interpretation durch die Betrachter\*innen hängt laut Sontag „davon ab, wie das Bild, ob richtig oder falsch, identifiziert wird, also von Worten.“<sup>860</sup> Erst sprachliche Kontextualisierung lässt die Rezipient\*innen dem Bild folglich die „richtige“ Bedeutung zuschreiben. Sontags Formulierung impliziert allerdings auch, dass das Bild selbst eine Bedeutung hat, bevor es durch Sprache kontextualisiert wird; wird diese durch den das Bild begleitenden Text korrekt erfasst, ist das Bild „richtig“ identifiziert worden, wird sie unzutreffend paraphrasiert, ist die Identifikation „falsch“. Sprache *generiert* also nicht Bildbedeutung, sondern hilft den Rezipient\*innen dabei, bereits existierende Bildbedeutung zu verstehen.

---

859 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 22.

860 Ebd., 36–37.

Bilder, so meint Sontag, liefern den Betrachter\*innen nämlich nie alle notwendigen Informationen, um eine abgebildete Situation wirklich verstehen zu können; folglich lösen sie zwar Empfindungen bei den Betrachter\*innen aus, helfen diesen aber nicht, das Gesehene korrekt einzuordnen.<sup>861</sup> Um dies zu verdeutlichen, setzt sich Sontag mit Ron Havivs ikonischem Foto auseinander, das 1992 im Vorfeld des Bosnienkriegs entstand und einen serbischen Milizionär dabei zeigt, wie er eine am Boden liegende ältere Frau mit sichtbarer Verwundung am Bein in den Kopf tritt. Diese Aufnahme wurde international vielfach publiziert und vor dem Kriegsverbrechertribunal in Den Haag als Beweismittel zum Beleg für Menschenrechtsverletzungen verwendet; das Time Magazine führt sie in einer Bildersammlung als eines der 100 angeblich einflussreichsten Fotos der Geschichte auf.<sup>862</sup> Sontag jedoch findet das Bild nicht besonders aussagekräftig bezüglich der Hintergründe des dargestellten Geschehens:

„Das Foto sagt uns nicht, daß [die am Boden liegende Frau] eine Muslimin ist (...) Eigentlich sagt uns dieses Foto sehr wenig – allenfalls dies: daß der Krieg die Hölle ist und daß mit Gewehren bewaffnete, schlanke junge Männer imstande sind, dickliche ältere Frauen, die, hilflos oder schon getötet, auf der Straße liegen, gegen den Kopf zu treten.“<sup>863</sup>

Besonders betont Sontag, dass auf dem Bild nicht zu erkennen sei, ob die Frau zum Zeitpunkt der Aufnahme im Sterben lag oder in welchem Gesundheitszustand sie sich befand. Darüber hinaus werden größere gesellschaftliche und politische Zusammenhänge, die hinter dem auf dem Foto dokumentierten Ereignis stehen, im Bild selbst nicht thematisiert. Sontag zufolge erwarten die Betrachter\*innen derartige Hintergrundinformationen auch nicht vom Bild, sondern von begleitenden sprachlichen Äußerungen: „Wir erwarten von einem Foto ja auch nicht, daß es unsere Unwissenheit hinsichtlich der Geschichte und der Ursachen der Leiden behebt, die es aufgreift und ins Bild rückt.“<sup>864</sup> Es scheint allerdings, als werde diese Erwartung, anders als Sontag behauptet, bisweilen tatsächlich an Bilder herangetragen – was wiederum zu entrüsteter

---

861 Ebd., 104: „Erzählungen können uns etwas verständlich machen. Fotos tun etwas anderes: Sie suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los.“

862 <http://100photos.time.com/photos/ron-haviv-bosnia> (Stand 03.12.2020).

863 Sontag, *Das Leben anderer betrachten*, 105.

864 Ebd., 186.

Bildkritik führt, wenn deutlich wird, wie lückenhaft, unklar und vieldeutig die visualisierten Informationen fast zwangsläufig sind.

Die Abhängigkeit der Bildkommunikation von ergänzenden sprachlichen Spezifikationen wird auch andernorts an überzeugenden Beispielen gezeigt. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit den Satellitenaufnahmen vermeintlicher Produktionsstätten von Massenvernichtungswaffen, die die US-Regierung unter George W. Bush zur Rechtfertigung des Einmarsches im Irak heranzog, erläutert Volker Wortmann den Einfluss sprachlicher Denotationen auf die Überzeugungskraft dieser Bilder. Erst erklärende Beschriftungen von Expert\*innen, so Wortmann, habe aus diesen Bildern „authentische Belege einer Argumentation, oder richtiger: Legitimation einer Entscheidung (...)“ gemacht.<sup>865</sup> Die zunächst „semantisch weitgehend indifferenten Fotografien“ mussten erst durch professionelle „Bildauswerter“ in den Kontext einer Argumentation eingebettet werden.<sup>866</sup> Erst dadurch konnten die an sich „kontingenten Spuren der Realität auf dem Bildträger“<sup>867</sup> diskursiviert werden. Anders gesagt: Die Bilder erhielten ihren Dokumentencharakter erst durch die (sprachlich erfolgte) Interpretation. Daher „konnten die Spezialisten der CIA auf ihren Bildern auch nur das dechiffrieren, was ihnen als Bedeutungsmöglichkeit längst vor Augen stand“.<sup>868</sup> Meiner Ansicht nach muss man hier allerdings berücksichtigen, dass es sich bei den gemeinten Aufnahmen um hochkomplexe technische Bilder handelt, die Laien schwerlich entschlüsseln können, weil Expertenwissen notwendig ist, um das Abgebildete korrekt zu identifizieren. Dass eine Durchschnittsbetrachter\*in solch spezieller Bilder auf sprachliche Vermittlung angewiesen ist, heißt ja nicht, dass eine Zeitungsläser\*in, die ein leichter zu verstehendes Pressebild rezipiert, nicht die Kommunikationsabsicht hinter der Verwendung

---

865 Wortmann, „Was wissen Bilder schon von der Welt“, 164. Wortmann nimmt Bezug auf Bilder, die im Zusammenhang mit dem Einmarsch im Irak verwendet wurden, um vorgeblich zu beweisen, dass von Saddam Husseins Regime Massenvernichtungswaffen hergestellt würden, und die von Collin Powell bei einer Rede vor dem UN-Weltsicherheitsrat verwendet wurden. Diese Bilder erinnern, wie Wortmann erklärt, an Luftaufnahmen des Vernichtungslagers in Auschwitz, die den Alliierten bereits 1944 bekannt waren und Gefangene auf dem Weg in die Gaskammern zeigten. Damals war, obwohl die Bilder der Militärführung bekannt waren und damit auch feststand, was in den Lagern geschah, nicht sofort eingegriffen worden, um die Vernichtungslager zu befreien. Laut Wortmann gehört es zum „rhetorischen Kalkül der Bildargumentation“ (ebd., 164) der US-Regierung, dass diese Bilder sich ähnelten; auf diese Weise wurde suggeriert, dass aktuell wieder Unrecht geschehe, über das man Bescheid wisse – und dass man diesmal nicht untätig bleiben dürfe, sondern eingreifen müsse. Auf diese Zusammenhänge werden wir später noch einmal zurückkommen.

866 Wortmann, „Was wissen Bilder schon von der Welt“, 167.

867 Ebd.

868 Ebd.

einer vergleichsweise einfachen fotografischen Abbildung nachvollziehbarer Vorgänge verstehen kann.

Zudem darf nicht übersehen werden, dass auch sprachliche Äußerungen im Normalfall lückenhaft und ergänzungsbedürftig sind. Jeder Text, jeder einzelne Satz, den man liest oder hört, steht in einem Kontext, ohne den er signifikant anders verstanden werden würde oder ohne den er vielleicht gar nicht zu verstehen wäre. Es erscheint daher wenig sinnvoll, Bilder im Vergleich mit Sprache abzuwerten, nur weil sie in vielerlei Hinsicht von sprachlichen Ergänzungen abhängig sind.

Die vermeintliche Schwäche des abhängigen Bildes wird nicht nur in bildkritischer Absicht beschworen, sondern manchmal auch in dem Sinne gedeutet, dass Bilder vor der Übergriffigkeit der Sprache in Schutz genommen werden müssten. In Gegenüberstellungen von sprachlichen Äußerungen über Gewaltakte auf der einen und Gewaltbildern auf der anderen Seite werden die Bilder mancherorts zum Opfer der Sprache im Zusammenspiel von Argumentationszusammenhang und Authentizität erklärt. So habe sich, meint beispielsweise Sontag, im Fall der menschliches Elend poetisierenden Fotografien Sebastião Salgados eine die Bilder in Ausstellungen, Katalogen und anderen Publikationen umgebende „frömmelnde ‚Family of Man‘-Rhetorik“ eher nachteilig für die Akzeptanz der Bilder beim Publikum ausgewirkt.<sup>869</sup> Wortmann bemängelt, in mehreren von ihm diskutierten Fällen seien den Bildern „mehr oder weniger Argumentationen untergeschoben“ worden, die Bilder „zu Substituten eines Textes“ gemacht worden und „ihre bildlich genuine Sinnerzeugung zu bildfremden Begriffen, Behauptungen, Evidenzen“ erstarrt.<sup>870</sup> Diese „Indienstnahme“ der Bilder schreibe ihnen die Rolle zu,

„(...) authentische Belege einer Argumentation zu sein, die sich auf ihre Evidenz stützt, deren Evidenz gleichzeitig aber ohne Kontext und Argumentation nicht zu denken ist, selbst als Effekt des Bildgebrauchs, der Verknüpfung von Bild und Text, Realitätsspur und Bedeutungszuschreibung verstanden werden muß.“<sup>871</sup>

---

869 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 91.

870 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 167.

871 Ebd.

Die Bedenken Wortmanns angesichts solcher machtpolitisch motivierter Instrumentalisierungen von Bildern ist nachvollziehbar, sollte aber nicht zu einer grundsätzlichen Ablehnung sprachlicher Verankerungen von Bildern im Kontext von Argumentationen führen. Bilder werden durch sprachliche Kontextuierung nicht „vergewaltigt“, es wird nur gesteuert, welcher Teil ihres latent vorhandenen Bedeutungspotenzials in der Rezeption aktualisiert wird.

Die Breite des Spektrums möglicher Bedeutungen ist eben auch der ausschlaggebende dafür, warum viele Theoretiker\*innen eine Notwendigkeit zur sprachlichen Ergänzung sehen. Nicht nur sind Bilder lückenhaft bezüglich der Informationen, die sie liefern, sondern sie sind auch noch potentiell vieldeutig; Kontextuierung durch Sprache kann zur Kontrolle der bildlichen Polysemie dienen. Dies führt u. a. Mößner aus. Auch wenn sie einräumt, dass Polysemie auch in der Sprache vorkomme und auch dort der Kontext stets relevant für das korrekte Verstehen einer Äußerung sei,<sup>872</sup> sieht sie dennoch in der Vieldeutigkeit von Bildern ein Problem, das tendenziell durch eine sprachliche „Verankerung“ kontrolliert werden müsse. Auch bei Sachs-Hombach findet sich der Gedanke, dass sprachliche Ergänzungen Bedeutungsmöglichkeiten von Bildern einschränken müssen.<sup>873</sup> Mit Kjörup unterscheidet Mößner drei Arten einer sprachlichen Verankerung: die Hervorhebung der relevanten Bildinformation, also die Explizierung der in der gegebenen Kommunikationssituation relevanten Bild„aussage“ aus dem breiten Spektrum propositionaler Möglichkeiten des Bildes; die Festlegung der Referenz, also die Explizierung des Gegenstandsbezugs; und die Festlegung des illokutionären Akts, z. B. der Warnung vor jemandem oder etwas, der bloßen Darstellung eines Sachverhalts, dem Aufruf zur Suche nach einer Person im Rahmen einer Fahndung o. ä.<sup>874</sup>

Sprachliche Ergänzungen sind also in vielen Verwendungs- und Rezeptionskontexten ausgesprochen nützlich und in manchen Situationen sicher auch notwendig, um die Argumentation mit Bildern zu ermöglichen. Dies schließt nicht aus, dass in Verwendungszusammenhängen, in denen der Kontext oder bestimmte Darstellungskonventionen den Rezipient\*innen selbst schon hinreichende Informationen darüber liefern, wie das Gesehene zu verstehen ist,

---

872 Mößner, 45.

873 „[A]uf Grund der konstitutionellen Vieldeutigkeit der Bilder muss aber im erheblich höheren Maße als bei sprachlichen Zeichen der Bildverwendungskontext – etwa eine Bildunterschrift – sicherstellen, um welchen Gegenstand es sich im Einzelnen handelt“ (Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 272).

874 Kjörup, „Die sprachliche Verankerung des Bildes“, 314, zitiert bei Mößner, 52.

Bilder auch unabhängig von Bildunterschriften, verbal formulierten Erklärungen etc. effektiv als Kommunikationsmittel eingesetzt werden können.

#### 4.3.2.3 Bilder als Teile von Argumenten

Ob Bilder nun selbstständig argumentieren können – also ganze Argumente bildlich formuliert werden können – oder nicht, ist deutlich umstrittener als die naheliegende Feststellung, dass Bilder wichtige, ja sogar unverzichtbare *Teile* von Argumenten sein können (und tatsächlich auch von Argumenten im strengen Sinne, also solchen, die als praktische Syllogismen formulierbar sind):

„Werden Argumente (...) in Kombination mit Bildern in einem gemeinsamen kommunikativen Akt präsentiert, dann übernehmen die Bilder eine wesentliche Rolle zur Erfüllung der Funktion des präsentierten Arguments – z. B., indem sie die relevanten Belege für die Thesen oder notwendige Informationen zum Verständnis von Prämissen und Konklusion liefern. In diesen Fällen sind die Bilder unverzichtbarer Bestandteil für das Verstehen von Argumenten.“<sup>875</sup>

Selbst wenn man der weit verbreiteten Überzeugung, dass „Argumente zwar allein verbalsprachlich verfasst sein können, nicht jedoch rein bildlich“<sup>876</sup>, zustimmt, muss also dennoch eingestanden werden, dass Bilder eine „wertvolle und unverzichtbare Hilfsfunktion“ erfüllen können, die es ihren Betrachter\*innen erst ermöglicht, „ein bestimmtes Argument richtig verstehen zu können“.<sup>877</sup> Auch wenn argumentativ verwendete Bilder in sprachliche Kontexte eingebettet sind und ihre „Botschaften“ möglicherweise nur durch ihre Integration in kommunikative Zusammenhänge verstanden werden können,<sup>878</sup> so stellt Mößner richtig fest, folgt doch aus dieser Beobachtung keine „Abwertung *des Bildes* gegenüber der Sprache“,<sup>879</sup> denn nicht immer erschöpft sich die Funktion der Bilder darin, eine zusätzliche Stütze, ein Beleg oder eine Veranschaulichung

---

875 Ebd., 54.

876 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 54.

877 Ebd., 55.

878 Ebd., 40.

879 Ebd., 54-55.

sprachlich vermittelter Argumentation zu sein. Wichtig ist hierbei, dass „nicht jedes Bild, das „als stützender Beleg für ein Argument dient, [hätte] versprachlicht (...) werden können (...)“.<sup>880</sup> Es mag also durchaus Argumente geben, in denen die sprachlichen Äußerungen von begleitenden Visualisierungen abhängig sind, und nicht nur andersherum. Es entsteht dann ein „komplexe[s] Zusammenspiel von Sprache und Bild“: „Wir brauchen das Bild, um das Argument zu verstehen, und wir brauchen den Text, um das Bild zu verstehen“.<sup>881</sup>

Die besondere Bedeutung, die dem Bild als Teil eines Argumentes zukommt, beruht typischerweise auf der Erleichterung des Verständnisses von Aussagen durch Veranschaulichung und/oder auf der Funktion des Bildes als Beleg für die Richtigkeit einer Prämisse. Doch können Bilder wirklich Aufschluss über die Wirklichkeit geben? Im vorausgehenden Kapitel wurde umfassend ausgeführt, inwiefern dies möglich ist und wo diesbezüglich Grenzen gesetzt sind.

Die Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnis der Wirklichkeit durch Bilder ist die Frage nach deren epistemischem Nutzen. Die epistemische Nützlichkeit von Bildern wird aus einer Reihe von Gründen in Abrede gestellt. So wird beispielsweise bemängelt, „dass Bilder nur visuelle Eigenschaften zur Darstellung bringen, die zudem abhängig sind von zahlreichen Randbedingungen, wie Lichtverhältnissen und Perspektive“, wodurch sie „insbesondere den für Begriffe typischen Abstraktheitsgrad“ nicht erreichen können,<sup>882</sup> die Problematik der bildlichen Bezugnahme auf abstrakte Begriffe wurde im Zusammenhang mit dem Problemfeld Nomination in 4.1. schon behandelt. Zudem wird in diesem Zusammenhang gerne auf die hier ebenfalls bereits wiederholt thematisierte Schwierigkeit hingewiesen, logische Zusammenhänge zu visualisieren, beispielsweise bildlich eine Negation zum Ausdruck zu bringen.<sup>883</sup>

Bilder erbringen aber erstens „epistemisch[e] Leistungen“, wenn sie „Belege (für oder gegen etwas) liefern, Gründe (für oder gegen etwas) geben, eine Überzeugung stützen (oder schwächen), überzeugen“.<sup>884</sup> Zweitens können sie, so stellt Sachs-Hombach weiter fest, auch dann prinzipiell eine „erkenntnisbegründende Funktion“ haben, „wenn sie Behauptungszusammenhänge

---

880 Ebd., 55.

881 Ebd., 53.

882 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 270.

883 Ebd.

884 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 54.

veranschaulichen und so ihre Plausibilität steigern.<sup>885</sup> Erst dann könne überhaupt von einem „speziell visuell-argumentativen Beitrag“ gesprochen werden, wenn nämlich „das Bild allein durch die Verwendung visueller Mittel einen bisher unklaren Zusammenhang verständlich werden“ lasse und, eine rein didaktische Funktion übersteigend, „eine zusätzliche Prämisse zur Unterstützung einer Behauptung“ liefere.<sup>886</sup> Beispiele hierfür findet Sachs-Hombach in der darstellenden Geometrie und der Gebäudevisualisierung.<sup>887</sup> „Speziell visuell-argumentativ“,<sup>888</sup> so muss man die Formulierung wohl verstehen, ist eine argumentierende Bildverwendung also dann, wenn die Wahrnehmungsnähe des Bildes selbst der Grund für seine Überzeugungskraft ist.

Was aber bedeutet es, dass Bildern eine „kaum zu bestreitende kognitive Funktion“ zukommt, wie Harth und Steinbrenner<sup>889</sup> behaupten? Worin genau besteht der epistemische Nutzen von Bildern? Offenbar fällt diese Funktion bzw. dieser Nutzen sehr unterschiedlich aus, je nachdem, welche Art von Bildern betrachtet wird. Abstrakte Gemälde, so Harth und Steinbrenner, können „viel über die Qualitäten von Farben verdeutlichen“;<sup>890</sup> eine Karikatur, so Harth und Steinbrenner weiter, „kann uns Charaktereigenschaften eines Prominenten vor Augen führen“; ein gegenständliches Gemälde, gleich welches Motiv es zeigt, kann uns „im besten Fall (...) die Sicht auf die Welt des Malers zeigen.“<sup>891</sup>

Epistemisch nützlich sind Bilder auch in ihrer *wissenschaftlichen* Verwendung, indem sie einen „Wahrnehmungersatz“<sup>892</sup> liefern, wenn Dinge nicht mit bloßem Auge erkennbar sind; insbesondere sind es die „kausal verursachten“<sup>893</sup> Bilder wie Röntgen- oder Fotoaufnahmen, die dies leisten können. Beispiele hierfür führt überzeugend Mößner<sup>894</sup> aus, worauf wir später noch einmal zu sprechen kommen werden. Auch im dokumentarisch-journalistischen Gebrauch zeichnen Bilder unter Umständen Details oder Aspekte von Ereignissen auf, die ohne die Hilfestellung der Kamera nicht sichtbar gewesen wären – beispielsweise, indem sie, wie hier zuvor schon in den Fallanalysen

---

885 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 275.

886 Ebd.

887 Ebd.

888 Ebd.

889 Harth und Steinbrenner, „Einleitung“, 9.

890 Ebd.

891 Ebd.

892 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 271.

893 Ebd., 276.

894 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“

anhand mehrerer Beispiele aufgezeigt wurde, schnelle Bewegungen sozusagen einfrieren und damit explodierende Gegenstände oder fliegende Geschosse sichtbar machen. Allerdings ist nicht ohne Weiteres zu erklären, inwiefern sie damit *relevante* neue Informationen liefern können, die Argumente stützen könnten, die mithilfe von Bildern über Gewaltsituationen vorgebracht werden.

Relevant sind durch ein Bild gewonnene Informationen in Argumentationszusammenhängen vor allem dann, wenn sie in dem Sinne als Beleg einer in Überzeugungsabsicht vorgebrachten Behauptung gelten können, dass die Existenz des Bildes es sehr wahrscheinlich macht, dass die Behauptung zutrifft. Wenn ich beispielsweise einen Bildbeweis verwenden möchte, um zu belegen, dass eine bestimmte Person eine andere erschossen hat, dann muss ich eine Fotografie vorlegen, auf der erkennbarerweise zwei Personen zu sehen sind, die aussehen wie diejenige Person, von der ich behaupte, sie sei getötet worden, und diejenige Person, von der ich behaupte, sie hätte die andere getötet, und es muss ebenfalls erkennbar sein, dass letztere Person eine Waffe hat und sie entweder gerade auf die andere Person richtet oder die andere Person bereits tot ist. Wenn ich ein Foto präsentieren kann, das so aussieht, ist damit noch immer nicht garantiert, dass es die Personen zeigt, von denen ich behaupte, dass es sie zeigt – es könnten immer noch Doppelgänger abgebildet sein. Es könnte sich auch um die Aufnahme eines inszenierten Szenarios oder um eine geschickt angefertigte Bildmontage oder eine andere Art von Fälschung handeln. All dies ist, abhängig vom gegebenen Zusammenhang, aber vielleicht eher unwahrscheinlich. Solange keine konkreten Gründe dafür vorliegen, von einer Manipulation des Bildes auszugehen, lässt allein die Existenz dieses Bildes und seine Präsentation durch mich es sehr viel wahrscheinlicher erscheinen, dass ich mit meiner Behauptung Recht habe. Die Informationen, die das Bild seinen Rezipient\*innen liefert, denen ich es zeige, lassen deshalb darauf schließen, dass es vernünftig ist, davon auszugehen, dass ich die Wahrheit sage. Ginge man vom Gegenteil aus, wäre nämlich zu erklären, welche Motivation ich gehabt haben sollte, einen fingierten Bildbeweis vorzulegen, und es wäre zu beweisen, dass ich überhaupt die Möglichkeiten zu einer eventuell recht aufwändigen Fälschung gehabt hätte. In diesem, und nur in diesem eingeschränkten Sinn sind Fotografien Bildbeweise, die dazu dienen können, Behauptungen zu belegen, die im Zusammenhang eines Arguments aufgestellt werden; in diesem Sinn können Fotografien innerhalb von ansonsten sprachlich formulierten Argumenten Prämissen darstellen (oder Prämissen stützen); und in diesem Sinn

können Fotografien ein *guter Grund* für eine Überzeugung ihrer Rezipient\*innen sein.

### 4.3.3 Zur Bildargumentation im weiteren Sinne: Können Bilder (gute) Gründe sein?

Die Fragestellung, ob Bilder Gründe sein können, kann, wie schon angedeutet wurde, überraschend und irritierend wirken, denn Bilder sind (mit Ausnahme von Vorstellungsbildern, natürlichen Erscheinungen wie Spiegelungen sowie Sprachbildern) zunächst einmal materielle Gegenstände; dies legt unter anderem Manfred Harth dar,<sup>895</sup> auf dessen Interpretation der Funktion von Bildern als Gründen ich mich hier stützen werde. Es sprechen gute Argumente dagegen, Gegenstände als Gründe aufzufassen, denn sie können den menschlichen Geist ja nicht zu einer bestimmten Schlussfolgerung zwingen. Streng genommen ist es nie ein äußerer Sachverhalt, also eine sinnlich erfahrbare Tatsache, die Menschen zu Handlungen motiviert, sondern „vielmehr [das] Erkennen der Tatsache, bzw. [die] Überzeugung“,<sup>896</sup> dass ein solcher Sachverhalt vorliegt. Wenn man dies so weit spezifiziert, wären aber auch sprachliche Äußerungen wie Sätze keine echten Gründe, sondern eben nur die durch sie ermöglichten Erkenntnisse über Sachverhalte. Dann wiederum spricht prinzipiell erst einmal nichts dagegen, dass auch materiell vorhandene Bilder indirekt zu Gründen werden können, indem – bzw. falls – sie eben eine Erkenntnis ermöglichen, die dann wiederum zu einer Überzeugung führt oder ein Verhalten motiviert. In Bezug auf die sprachliche Kommunikation ist es einfacher zu verstehen, wie Überzeugungen durch Äußerungsakte beeinflusst werden können, da der Gehalt einer Überzeugung eine Proposition ist und Sätze dem allgemeinen Verständnis zufolge eben Propositionen zum Ausdruck bringen. Wir haben

---

895 Hierin stimmt Harth („Bilder als Gründe“, 61) mit Sachs-Hombach überein (siehe dazu die Ausführungen zum Bildbegriff, die Teil I in der Einleitung vorangestellt wurden). Imaginäre Bilder und Nicht-Artefakte sind mit guten Gründen aus diesem meines Erachtens sinnvoll abgegrenzten Bildbegriff ausgeschlossen. Allerdings ist die Unterscheidung zwischen imaginären und „echten“ Bildern zugegebenermaßen schwierig, da jedes Bild zugleich auch ein Vorstellungsbild von seiner materiell gebundenen Erscheinung erzeugt, sobald es von jemandem wahrgenommen wird.

896 Harth, „Bilder als Gründe“, 61.

bereits festgestellt, dass der Bedeutungsgehalt von Bildern hingegen nicht auf einzelne Propositionen reduzierbar ist.

Dennoch kann das, was jemand in einem Bild sieht, natürlich einen bedeutenden Einfluss auf die Einstellungen, Überzeugungen oder Handlungsmotive dieser Person haben. Jedenfalls ist Harth zuzustimmen, wenn er moniert, die „ontologisch orientierte“ Frage nach der Befähigung von Bildern, als Gründe zu fungieren, sei falsch gestellt:

„Zum einen liegt es nahe zu sagen, dass nicht das Bild als materieller Gegenstand – der materielle Bildträger – der Grund ist, sondern das auf dem Bild Dargestellte – der immaterielle Darstellungsgehalt. Zum anderen scheint es plausibler, zu fragen, ob eine bestimmte (kommunikative) Verwendung eines Bildes mit seinem speziellen Darstellungsgehalt ein Grund sein kann.“<sup>897</sup>

Kommunikative Kontexte werden diesbezüglich in der Theorie mancherorts durchaus berücksichtigt,<sup>898</sup> allerdings insgesamt meines Erachtens noch nicht konsequent und ausführlich genug.

Wenn wir uns fragen, ob Bilder im eben spezifizierten Sinne Gründe sein können – nämlich insofern, als ihre Verwendung in einem bestimmten Kommunikationszusammenhang für eine Rezipient\*in ein Grund für etwas sein kann – dann sollte auch spezifiziert werden, welche Art von Gründen gemeint ist. Es gibt nämlich verschiedene Typen von Gründen.

Harth und Steinbrenner<sup>899</sup> nennen und unterscheiden *praktische* und *epistemische* Gründe. Praktische Gründe sind Handlungsgründe. Sie sind als

---

897 Ebd., 62.

898 Laut Butler können Bildmedien bzw. nicht-sprachliche Medien „Argumente“ vorbringen“, weil sie entsprechend gerahmt sind: „Noch die transparenteren dokumentarischen Bilder sind gerahmt, und zwar gerahmt zu einem bestimmten Zweck, und sie transportieren diesen Zweck in ihrem Rahmen und erfüllen ihn durch ihren Rahmen“ (Butler, *Raster des Krieges*, 70-71). Dieser Zweck ist eine Interpretation der Wirklichkeit. Auch Leifert geht auf die Bedeutung des Kontextes ein, in dem Bilder jeweils rezipiert werden: „Die Geschichte der Kriegsfotografie macht deutlich, dass Kriegs- und Gewaltabbildungen sowohl für sich selbst sprechen, als auch durch Kontext oder Manipulation eine interessengeleitete Aussage treffen können, wie z. B. bei Gräuelpropaganda, Erpressungsfotos, auf denen gedroht wird, einen Gefangenen hinzurichten (...) oder durch Beschwichtigung der Bevölkerung durch harmlose Bilder von der Front (...)“ (Leifert, *Bildethik*, 274).

899 Harth und Steinbrenner, „Einleitung“, u. a. 7.

Kombinationen aus Wünschen und Überzeugungen aufzufassen.<sup>900</sup> Epistemische Gründe hingegen sind nicht praktische, sondern theoretische Gründe, also Gründe für *Überzeugungen* über die Welt. Vereinfacht gesagt ist ein praktischer Grund für X ein Grund dazu, *X zu tun*, während ein epistemischer Grund für X ein Grund dazu ist, zu glauben, *dass X wahr ist*.

Dieser Unterscheidung zweier Kategorien könnten weitere hinzugefügt werden, z. B. Gründe für emotionale Zustände. Außerdem wären weitere Differenzierungen anhand anderer Kriterien sinnvoll; so müsste meines Erachtens zwischen bewussten Gründen und unbewussten Beweggründen unterschieden werden; auch letztere stellen meines Erachtens eine Art von Gründen dar, die ihre Berechtigung haben und als gute Gründe gelten können, weil sie nicht zwangsläufig irrational sind (diese These kann hier aber nicht ausführlich begründet werden, da sie zu weit von der eigentlichen Fragestellung wegführt). Es scheint mir in diesem Zusammenhang zudem durchaus fraglich, ob es ein Qualitätsmerkmal gibt, das „gute“ Gründe zwingend an rationale Überlegungen bindet; auch emotionale Erfahrungen könnten meiner Meinung nach eine Rolle beim Zustandekommen guter Gründe spielen.

Derartige Überlegungen führen unweigerlich zu der Frage, was eigentlich ein Grund ist bzw. wann etwas aufhört, ein Grund zu sein, und stattdessen auf andere Weise Einfluss auf menschliche Überzeugungen und/oder Handlungsmotivationen nimmt.

Günde sind allgemein von natürlichen Ursachen zu unterscheiden, also von strikten kausalen Bedingungsrelationen. Wenn A eine natürliche Ursache für B ist, bedeutet das, dass aus A unter den gegebenen Umständen notwendig B folgt. Gründe, die Menschen dafür haben, etwas für wahr zu halten oder etwas zu tun, sind keine natürlichen Ursachen.<sup>901</sup>

Eine manipulative Beeinflussung unbewusster Beweggründe, die jemanden dazu bringt, etwas zu glauben oder zu tun, für das es eigentlich keine guten, vernünftigen Gründe gibt, könnte hingegen eher als eine Art quasi

---

900 Diese Differenzierung zwischen Wünschen und Überzeugungen ist grundsätzlich sinnvoll, ich möchte aber zu bedenken geben, dass die Erzeugung beider oft Hand in Hand geht: Werbung beispielsweise schafft Wünsche und Überzeugungen – der Wunsch, das neue Handy vom Hersteller X zu besitzen, resultiert aus der durch die Werbung erzeugten Überzeugung, dass dieses Modell anderen überlegen sei; allerdings stellt sich die Frage, ob in der Einflussnahme durch die Werbung ein echter Grund gegeben wird oder ob hier nur eine Manipulation stattfindet; zum Unterschied zwischen Überzeugung durch (gute) Gründe und Überwältigung durch Manipulation wird später noch mehr gesagt werden.

901 Harth, „Bilder als Gründe“, 60.

mechanisch-kausaler Ursache interpretiert werden. Wenn man jemanden, der über schlechte Fähigkeiten zur emotionalen Selbstregulation verfügt, durch gezielte Provokation dazu bringt, aggressiv zu handeln, oder wenn man jemanden hypnotisiert und so dazu bringt, etwas zu tun, *verursacht* man das hervorgerufene Verhalten; die Manipulation ist die *natürliche Ursache* dieses Verhaltens, das nicht aus *Gründen* der handelnden Person resultiert.

Der wesentliche Unterschied zwischen Ursache und Grund hängt mit der Rolle der urteilenden Vernunft zusammen. Ein Grund wird wirksam, weil er rationaler Überprüfung durch die Person, für die er ein Grund zu etwas ist, standhalten kann. Umgangssprachlich wird hier nicht trennscharf unterschieden; im alltäglichen Umgang werden auch Einflussfaktoren auf geistige, emotionale oder motivationale Zustände, die treffender als natürliche Ursachen beschrieben wären, als „Gründe“ bezeichnet. So wäre es nicht ungewöhnlich, wenn jemand behauptet: „Der Schmerz war der Grund dafür, dass ich meine Hand von der heißen Herdplatte genommen habe.“<sup>902</sup> Strenggenommen sind der Schmerz und der dadurch ausgelöste Reflex allerdings eher natürliche Ursachen als Handlungsgründe, was darin deutlich wird, dass die betroffene Person über ihre Handbewegung nicht erst nachdenken konnte und sie keine freie Entscheidung über das Ausführen oder Nichtausführen der Bewegung hatte.

Ähnliches gilt aber für die emotionalen Wirkungen von Bildern auf ihre Rezipient\*innen. Ähnlich wie der empfundene Schmerz beim Berühren eines heißen Gegenstands könnten sie möglicherweise an rationalen Erwägungen vorbei die Rezipient\*innen beeinflussen. Mit dieser Möglichkeit befasst sich auch Harth:

„Möglicherweise sind Bilder – man denke an Fotografien aus einem Hungers- oder Krisengebiet und an Werbefotografie – nur auf letztere Weise Gründe: sie erzeugen in uns ein bestimmtes (Mit-)Gefühl, eine gewisse Stimmung, oder wecken in uns bestimmte Wünsche und Bedürfnisse. Solche Gründe unterscheiden sich aber vermutlich nicht von kausalen Gründen: Der Anblick eines leidenden Kindes, das auf dem Foto zu sehen ist, löst in uns bestimmte Gefühle wie etwa Mitleid und Betroffenheit aus, die uns wiederum zur Spende veranlassen. Bilder bewegen und berühren

---

902 Entsprechend weist Harth auch richtig auf die Zweideutigkeit der Behauptung, dass jemand (k)einen Grund für ein Gefühl gehabt hätte, hin: Es kann sich bei einer solchen Aussage einerseits um die Beurteilung der (Ir)Rationalität der Empfindung des Anderen oder aber um ein Urteil über das (Nicht-) Vorhandensein einer auslösenden Ursache für dieses Gefühl handeln (ebd., 60).

uns auf eine Weise, wie es Sprache (oft) nicht vermag, aber genau dies könnte Anlass zu der Vermutung geben, dass Bilder eben nicht im rationalen Sinne Gründe für ein bestimmtes Handeln sind.“<sup>903</sup>

Die damit beschriebene und von Harth kritisch beleuchtete Auffassung fußt auf einer vereinfachenden Sichtweise menschlicher Überzeugungs- und Motivationsbildung. Die Einflussnahme von Bildern auf unsere moralischen Überzeugungen und unsere Handlungsmotivationen als kausales Bedingungsverhältnis zu sehen, setzt eine grundsätzliche Skepsis dem Reflexionsvermögen und in gewissem Sinne der Willensfreiheit der Rezipient\*innen gegenüber voraus und resultiert aus einer langen, ungünstigen Tradition, Bilder als emotionale Manipulatoren zu beschreiben.<sup>904</sup>

Weshalb scheint es, als ob uns Bilder eher berühren und damit vielleicht auch überrumpeln und manipulieren können als Texte? Ein wichtiger Aspekt scheint mir dabei zu sein, dass wir uns auf schriftlich verfasste Wiedergaben erschütternder Ereignisse mit relativ hohem kognitiven Aufwand und deshalb aufgrund einer bewussten Entscheidung einlassen müssen, bevor wir ihren Inhalt überhaupt erfassen können – schließlich liest man einen Text, zumindest wenn er länger ist, nicht aus Versehen, sondern weil man sich dafür entschieden hat –, während Bilder uns unvorbereitet „überfallen“ können. Daraus folgt jedoch nicht, dass die Rezipient\*innen solchen „Überfällen“ schutzlos ausgeliefert wären oder in eine naiv-emotionale, unreflektierte Rezeptionsrolle hineingezwungen würden.

Muss man also annehmen, dass Bilder nicht wirklich Gründe für Überzeugungen oder Handlungsmotivationen sind, sondern ihnen „nur eine Art Begleit- oder Illustrationsfunktion“ zukommt, „sodass ihre eigentliche Rolle eine eher emotive oder affektive Rolle ist“, wie Harth provokativ fragt?<sup>905</sup> Dies ist meines Erachtens nicht der Fall. Demnach wäre zu klären, inwiefern Bilder

---

903 Harth, „Bilder als Gründe?“, 60–61.

904 Der Einfluss dieser Denkweise zeigt sich z. B., wenn Stefan Leifert erklärt, wie Bilder über den Weg der affektiven Reaktion ihre Rezipient\*innen beeinflussen: „Aufgrund ihrer Nähe zur Wahrnehmung entsteht durch das Bewusstsein vom irrealen Bildobjekt eine (v. a. emotionale) Reaktion, die der auf eine unmittelbare Wahrnehmung ähnelt oder sogar identisch ist (...): Ekel, Abscheu, Schock, Ungerechtigkeitsempfinden, Scham etc. (...)“ (*Bildethik*, 274). Aufgrund dieser Reaktion der Betrachter\*innen bezeichne Sontag, so Leifert weiter, „Bilder über Krieg und Terror als eine Art Rhetorik: (...) Sie erzeugen einen Konsens, indem sie durch die Erschütterung, die sie bei ihren Betrachtern auslösen, Einigkeit stiften“ (ebd.).

905 Harth, „Bilder als Gründe?“, 60.

„im rationalen Sinne Gründe sein“ können, „also Gründe, etwas zu glauben oder etwas zu tun“.<sup>906</sup>

Harth skizziert eine mögliche Antwort, die überzeugen kann: Das Faktum, dass ein Bild existiert, kann alleine noch kein wirklicher Grund dafür sein, von etwas überzeugt zu sein. Auch die Tatsache, dass das Bild von jemandem verwendet, mir als Rezipient\*in also in irgendeiner Weise präsentiert wird, reicht alleine noch nicht aus. Erst wenn ich Gründe dafür habe, davon auszugehen, dass die Person, die das Bild verwendet, um mir damit etwas mitzuteilen, ehrlich ist, also die Absicht verfolgt, etwas Wahres auszusagen, und ich davon ausgehen kann, dass sie auch über das notwendige Wissen verfügt, um sicherstellen zu können, dass das von ihr Behauptete wahr ist, liefert mir das Bild *zusammen mit diesen Begleitumständen* einen guten Grund dafür, etwas zu glauben, das mit ihm behauptet wird. Harth weist zu Recht mehrfach darauf hin, dass diesbezüglich kein kategorischer Unterschied zwischen Bildern und sprachlichen Äußerungen vorliegt:<sup>907</sup> Die alleinige Tatsache, dass jemand etwas geäußert hat, hat noch nicht automatisch zur Folge, dass man einen guten Grund hat, vom Inhalt der Aussage überzeugt zu sein. Diese These Harths können wir uns mit folgendem Beispiel verständlich machen: Nur weil man den Satz „Kreise sind eckig“ *formulieren kann*, heißt das nicht, dass irgendeine Äußerung dieses Satzes in irgendeinem Zusammenhang ein guter Grund dafür wäre, anzunehmen, dass Kreise tatsächlich eckig wären. Analog folgt aus der Tatsache, dass jemand ein Foto machen konnte, auf dem eine Person, die aussieht wie General Loan, etwas tut, das so aussieht, als erschieße er eine andere Person, noch nicht automatisch, dass General Loan auch jemanden erschossen hat. Wenn ich einen Grund hätte, anzunehmen, dass Eddie Adams' ikonische Fotografie aus Saigon gestellt wäre, oder dass der General im Moment der Aufnahme eine ungeladene Waffe in der Hand gehalten hätte, dann wäre die bloße Existenz des Fotos kein guter Grund für mich, davon auszugehen, dass Loan tatsächlich jemanden auf offener Straße erschossen hätte.

Anders gesagt: jedwede Mitteilung einer anderen Person, ob sie nun durch Sprache oder durch ein Bild erfolgt, kann für mich nur dann ein Grund sein, meine Überzeugung in Bezug auf das Behauptete zu ändern oder zu bestätigen, wenn ich der Person traue, die es behauptet hat. Das Beispiel, anhand dessen

---

906 Ebd., 61.

907 Ebd., 65–68.

Harth dies verdeutlicht, ist so alltagsnah wie einleuchtend und unterstreicht die diesbezügliche Parallele zwischen Sprach- und Bildkommunikation: Er beschreibt eine Situation, in der er das Haus verlassen möchte und seine Frau ihn darauf hinweist, dass es regnet, was für ihn wiederum ein Grund sein kann, einen Regenschirm mitzunehmen:

„Nicht der Äußerungsgehalt, dass es regnet, ist der Grund für den Überzeugungsgehalt, dass es regnet (...), sondern der Grund für die Überzeugung, dass es regnet, ist die Tatsache (...), dass meine Frau in dieser Situation den genannten Satz äußert und damit sagt, dass es regnet, zusammen mit der Tatsache (...), dass sie zuverlässig und ehrlich ist und mir mit ihrer Äußerung offenkundig etwas mitteilen möchte und gute Gründe für ihre Mitteilung und Überzeugung hat.“<sup>908</sup>

Wenn ein Kriegsfoto mich also davon überzeugt, dass eine bestimmte Art von Unrecht zu einem bestimmten Zeitpunkt von einer bestimmten Personengruppe an einer anderen begangen wurde, dann kann es dies nicht alleine deshalb, weil es als ein Bild existiert, das dies zeigt, sondern nur, weil ich zudem davon ausgehe, dass die Personen, die es hergestellt haben, es mit der Absicht hergestellt haben, ein authentisches Dokument anzufertigen, also nichts verfälscht oder hinzugefügt haben, und dass die Personen, die die es im gegenwärtigen Zusammenhang verwenden, es nicht in irreführender Weise verwenden, sondern in einer Weise und mit einer Absicht, die dem tatsächlich Dargestellten angemessen ist; dass diese Personen es also verwenden, um damit eine tatsächlich wahre Aussage über die Tatsachen zu machen, und dass sie dabei über genug Expertenwissen verfügen, um einschätzen zu können, ob die Interpretation des Bildes, die den Rezipient\*innen im Verwendungskontext nahegelegt wird, mit den Tatsachen in Einklang steht oder nicht.

Harths Position ähnelt in einigen Punkten der, die Hügli<sup>909</sup> vertritt: Dieser stellt ganz richtig fest, dass Argumentieren mehr und Anderes ist als das bloße Äußern miteinander vernetzter Aussagen; es gehe beim Argumentieren auch um die *Begründung* von Behauptungen bzw. die Begründung von Geltungsansprüchen. Er weist darauf hin, dass eine Behauptung nicht genau das Selbe

---

908 Ebd., 66.

909 Hügli, „Bilder oder Argumente“, insbes. 16–17.

wie eine Aussage ist, sondern auch der mit der Äußerung eines Satzes erhobene *Geltungsanspruch* Voraussetzung dafür ist, dass die Aussage als Behauptung verwendet und verstanden werden kann. Geltungsansprüche können aber in Frage gestellt werden; argumentativ zu überzeugen bedeutet dann, dem Gegenüber Gründe dafür zu geben, die *Geltung der Aussagen anzuerkennen*, auf denen das Argument beruht. Möglicherweise können Bilder solche Gründe sein.<sup>910</sup>

In dieser Funktion sind insbesondere Fotografien und andere, auf ähnliche Weise automatisch oder mechanisch erzeugte Bilder hilfreich, denn bei ihnen ist, so formuliert es Harth, „so etwas wie der dokumentarische Charakter“<sup>911</sup> dafür verantwortlich, dass das Bild als Grund für eine Überzeugung dienen kann. Bei einer Fotografie (und ähnlich auch bei einem Röntgenbild o.ä) ist die „kausale Geschichte“ des Bildes „an [seiner] Materialität nachweisbar“, was „der Fotografie als Beweis“ – und damit als Grund – „einen ganz anderen Status als [dem] handgefertigte[n] Bild“ zukommen lässt.<sup>912</sup> Damit ist nicht gesagt, dass „handgefertigte“ Bilder wie Gemälde und Zeichnungen nicht auch als Gründe fungieren können; allerdings tun sie dies auf andere Weise als technisch erzeugte Bilder, und möglicherweise sind auch die Situationen und Kontexte, in denen solche Bilder für uns als Gründe relevant werden, andere. Augenzeugenzeichnungen Überlebender aus Konzentrationslagern, Arbeiten von Gerichtszeichner\*innen usw. funktionieren ähnlich wie Augenzeugenberichte: Sie dokumentieren Ereignisse, indem sie diese aus der authentisch subjektiven Perspektive einer betroffenen (oder zumindest anwesenden) Person darstellen. Persönliche Zeugnisse sind zwar subjektiver, deshalb aber nicht weniger wahrhaftig oder authentisch als vordergründig objektivere, weil durch technische Verfahren erzeugte Bilder. In diesen Fällen beruht die Glaubwürdigkeit des Bildes auf der Glaubwürdigkeit der Zeichner\*in und dem Vertrauen der Betrachter\*innen in deren redliche Mittelungsabsichten.

Es sollte deutlich geworden sein, dass eine passende Art der Verwendung von geeigneten Bildern in manchen Kommunikationszusammenhängen sehr wohl ein guter, d. h. rational zu rechtfertigender Grund dafür sein kann, etwas für wahr zu halten, seine Einstellung zu etwas zu ändern oder etwas Bestimmtes

---

910 Auch Hügli setzt sich mit dieser Möglichkeit auseinander, beschäftigt sich aber nicht mit visuell-materiellen Bildern, sondern mit Metaphern, also quasi Sprachbildern.

911 Harth, „Bilder als Gründe?“, 59.

912 Harth und Steinbrenner, „Einleitung“, 8.

zu tun. Daraus allein folgt jedoch noch nicht, dass Bilder faktisch besonders oft so wirksam werden, dass Bilder also einen ganz realen Einfluss auf Überzeugungen und Einstellungen ihrer Rezipient\*innen haben. Kann durch den geschickten Einsatz von Bildern in den Medien die öffentliche Meinung wirklich spürbar beeinflusst werden?

#### 4.3.4 Können Bilder wirklich überzeugen?

„Daß aus Gesehenem hergeleitete Kognitionen Meinungen ändern und handlungsrelevant sind, ist eine ethologische Trivialität. Daß Ähnliches für Abgebildetes gilt, ergibt sich aus der ‚Wahrnehmungsnähe‘ als charakteristische Eigenschaft von Abbildungen. Daß andererseits Gesehenes mit Affekten motivational ‚eingefärbt‘ und so die Aufmerksamkeit in handlungsrelevanter Weise beeinflusst wird, und daß diese Affekte zudem über Ausdrucksbewegungen kommunikativ in einem vorbewußten, automatischen Sinn wirken, auch das ist verhaltenstheoretisch wohlbekannt.“<sup>913</sup>

In der zitierten Passage aus dem in vorhergehenden Kapiteln bereits mehrfach zitierten Aufsatz von Gerd Blum, Klaus Sachs-Hombach Jörg Schirra über Nick Úts Fotografie *Terror of War* äußern die Autoren die Überzeugung, dass die tatsächliche Wirksamkeit von Bildern auf die Einstellungen und Handlungsmotivationen von Menschen kaum zu leugnen seien. Zu denjenigen Theoretiker\*innen, die Bildern generell zutrauen, echten Einfluss auf die Überzeugungen ihrer Rezipient\*innen zu nehmen, gehört auch Judith Butler. Sie widerspricht damit teilweise Susan Sontag, die desillusioniert feststellt, dass die Hoffnung, „wenn man das Grauen nur anschaulich genug darstelle, würden die meisten Menschen die Ungeheuerlichkeit und den Wahnsinn des Krieges schließlich begreifen“,<sup>914</sup> sich historisch nicht erfüllt habe; die drastischen Bilder in Ernst Friedrichs engagierter Anti-Kriegs-Publikation *Krieg dem Kriege!* von 1924, die u. a. schwer verwundete Überlebende des Ersten Weltkriegs

---

913 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 174.

914 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 21.

zeigen,<sup>915</sup> und die ähnlich grausigen Aufnahmen, mit denen eine Neufassung von Abel Gances *J'Accuse* nach dem Ersten Weltkrieg illustriert worden sei, hätten schließlich nicht verhindern können, dass nach ihrer Publikation ein neuer, zweiter Weltkrieg ausbrach. Die „Schocktherapie“<sup>916</sup> durch diese Bilder sei also wirkungslos geblieben. Dies erklärt sich nach Sontags Einschätzung u. a. dadurch, dass Erzählungen eher bewegen und zum Eintreten gegen Unrecht mobilisieren könnten als Bilder, der Sprache also eine größere Überzeugungskraft zukomme;<sup>917</sup> Butler jedoch gibt zu bedenken, dass Bilder bisweilen „als Beweise für Kriegsverbrechen benötigt werden“ und manchmal in der öffentlichen Wahrnehmung „ohne fotografischen Beweis keine Greueltat“<sup>918</sup> stattgefunden habe. Unabhängig davon, ob die Sprache nun wirkmächtiger überzeugen kann oder nicht, liefern Bilder, wie sie richtig bemerkt, oft überhaupt erst einmal einen Gesprächsanlass: „Es gab ‚Nachrichten‘, weil es Fotos gab.“<sup>919</sup> Diese Funktion von Bildern wiederum sieht Butler auch bei Sontag erkannt: „Für [Sontag] ist die Fotografie eine ‚Aufforderung zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken, zum Lernen – dazu, die Rationalisierungen für massenhaftes Leiden, die von den etablierten Mächten angeboten werden, kritisch zu prüfen.“<sup>920</sup> Bilder haben auch nach Sontag insofern eine Wirkung auf Überzeugungsprozesse, als „die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch die Aufmerksamkeit der Medien gelenkt“<sup>921</sup> werde – ein Zusammenhang, den Sontag als „CNN-Effekt“ bezeichnet.<sup>922</sup> Der maßgebliche Unterschied zwischen den Einschätzungen Butlers und Sontags besteht darin, dass sich die Wirksamkeit von Gewaltbildern Sontags Einschätzung zufolge darin erschöpft, einen solchen Anlass zum Nachdenken und Diskutieren zu liefern, „[a]n den Debatten über die genauen (...) Opferzahlen vorbei (...) das eine unauslöschliche Beispiel“ zu geben, über das man sich dann im geeigneteren Medium der Sprache argumentativ auseinandersetzen könne; Gräuelbilder haben für sie somit eine primär

---

915 Zu diesen Fotos siehe auch die Ausführungen über die Darstellung verwundeter Körper und Gesichter in Teil III.

916 Ebd.

917 Siehe u. a.: ebd., 142–143.

918 Butler, *Raster des Krieges*, 70.

919 Ebd., 80.

920 Ebd., 95; sie zitiert hier Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 136.

921 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 121.

922 Ebd.

„illustrativ[e] Funktion“.<sup>923</sup> Butler hingegen betont die über reine Illustration hinausgehende „transitive Funktion“ von Gräuelbildern:

„Damit Fotografien [...] wirkungsvoll kommunizieren können, müssen sie eine transitive Funktion innehaben: Sie müssen so auf den Betrachter einwirken, dass sie direkt dessen Urteile über die Welt beeinflussen.“<sup>924</sup>

Auch Sontag gestehe Fotos eine Transitivität in dem Sinne zu, dass diese Affekte übermitteln könnten,<sup>925</sup> schließe daraus jedoch nicht, dass sich durch diese affektive Affizierung auch die Ansichten oder das Handeln der Betrachter\*innen ändere. Butler hingegen hält einen solchen bildinduzierten, durch emotionale Bildwirkungen verursachten Veränderungsprozess für möglich.

Eine dezidiert kritische Position vertritt neben Sontag Gerhard Paul, der es für problematisch hält, dass „[i]n Behauptungen und Vergleichen (...) dem Medium Fotografie eine Kraft zugesprochen [wurde], gleichsam aus sich selbst heraus politische Veränderungen zu bewirken“<sup>926</sup> – unter anderem, weil solche Wirkungen faktisch schlecht zu belegen seien.<sup>927</sup> In seinen Monografien *BilderMACHT* und *Der Bilderkrieg* untersucht er eingehend die Wirkungsgeschichte von Gewaltbildern aus diversen historischen Kontexten. Eine Schlüsselrolle nimmt hierbei seine Auseinandersetzung mit den Bildern des Vietnamkriegs ein. Unter anderem unterzieht er einer kritischen Prüfung, was er die „mediale ‚Dolchstoß‘-Legende“ nennt:

„Befürworter der Eskalation und des amerikanischen Engagements in Vietnam behaupteten, die USA hätten den Krieg nicht in den Dschungeln Südostasiens verloren, sondern wie einst die Deutschen im Ersten Weltkrieg an der ‚Heimatfront‘. Für den ‚Dolchstoß‘ verantwortlich gemacht wurden neben den Universitäten vor allem die Medien und hier wiederum

---

923 Ebd., 98.

924 Butler, *Raster des Krieges*, 69.

925 Ebd.

926 Paul, *BilderMACHT*, 454.

927 Paul (ebd., 467) zitiert die Ergebnisse von Umfragen zum Bekanntheitsgrad der Fotografie *Terror of War*, insbesondere einer Erhebung in Österreich aus dem Jahr 2006: 85 % der dort Befragten kannten das Bild; 76 % verbanden es mit dem Vietnamkrieg; aber nur 9 % kannten den Fotografen. Die Untersuchung sei allerdings nicht repräsentativ gewesen; aus einigen anderen Ländern lägen abweichende Zahlen vor, keine aber aus Deutschland. Paul schließt: „Insgesamt ist über die individuelle Rezeption des Bildes und seine Funktion im kommunikativen Gedächtnis außer einigen zufälligen Hinweisen indes nur wenig bekannt“ (ebd., 467).

die Bildmedien, die ein verzerrtes Bild der Kämpfe geliefert und dadurch die Bereitschaft der Amerikaner, ihre Truppen in Vietnam zu unterstützen, unterminiert hätten.<sup>928</sup>

Paul warnt zurecht vor einer so simplifizierenden, viele Aspekte außer Acht lassenden Deutung der Zusammenhänge, die die Entwicklungen zum Ende des Krieges beeinflussten – auch wenn sicher nicht zu bestreiten ist, dass Bilder einen großen Einfluss auf die öffentliche Wahrnehmung des Krieges hatten, bleibt es äußerst schwierig, zu quantifizieren, wie groß dieser Einfluss wirklich war, vor allem, weil er nachträglich schwer von den Auswirkungen anderen Faktoren zu separieren ist.

Eher als eine quasi-argumentative Überzeugungswirkung sieht Paul bei vielen der von ihm untersuchten Bilder simplere Effekte am Werk. Beispielsweise eignen sich bestimmte Bilder, nämlich Bilder gefallener Soldaten eines militärischen Gegners, seiner Ansicht nach unter entsprechenden Umständen gut dazu, die Zivilgesellschaft der gegnerischen Konfliktpartei einzuschüchtern; dieses Prinzip der Demoralisierung durch die Schockwirkung von Gewaltbildern sieht er in der modernen Kriegsgeschichte verstärkt genutzt, so dass er die Bilder der Gefallenen als „publizistische Waffen“ auffasst, die im „Bilderkrieg“, dem charakteristischen Kriegstyp der Moderne, eingesetzt werden<sup>929</sup> – und dies nicht nur von der jeweils militärisch überlegenen Seite bzw. von westlichen Großmächten, sondern durchaus auch umgekehrt zu deren Nachteil, wie im Fall der grausigen Bilder der Leichen amerikanischer Soldaten, die von somalischen Milizionären durch Mogadischu geschleift wurden, in der amerikanischen Bevölkerung fassungsloses Entsetzen hervorriefen und so wohl maßgeblich zum Rückzug der US-Truppen aus dem afrikanischen Krisenstaat beitrugen, weshalb Paul diese Form der Einschüchterung durch Bilder auch als „Mogadischu-Effekt“ bezeichnet.<sup>930</sup> Solche recht einfachen Schock-Strategien können selbstredend nicht als Form der *bildargumentativen* Überzeugung kategorisiert werden; es handelt sich dabei eher um *Überwältigungs-* als um Überzeugungseffekte.

---

928 Paul, *Bilderkrieg*, 17. Dort weist Paul auch darauf hin, dass die intensive Fernsehberichterstattung, die so reich an Schockbildern war, nicht während des gesamten Krieges erfolgte, sondern nur während vergleichsweise kurzer Zeiträume.

929 Ebd., 163.

930 Ebd., 158.

Eine besondere Abneigung scheint Paul, wie hier stellenweise schon deutlich wurde, gegen Nick Úts *Terror of War* zu hegen – und damit gegen ein Bild, das beispielsweise von Blum, Schirra, Sachs-Hombach<sup>931</sup> als eines herausgestellt wird, das einen besonders wichtigen Einfluss auf die Anti-Kriegs-Bewegung in den USA gehabt habe.

Dennoch gibt es auch einige wenige Fälle, in denen Paul seiner skeptischen Grundhaltung zum Trotz einen gewissen positiv zu bewertenden Überzeugungseffekt von Bildern am Werk sieht, so beispielsweise im Fall einiger der Fotografien, die im Zusammenhang der zuvor schon thematisierten Ereignisse in Lemberg 1941 entstanden sind. Diese Bilder zeigen Leichen von einigen der mehreren Tausend politischen Gefangenen, die der sowjetische NKWD kurz vor der Einnahme der Stadt durch die deutschen Truppen in den Gefängnissen Lembergs ermordet hatten. Paul erläutert, dass die Bilder von den Opfern des NKWD-Massakers nach ihrer Herstellung zwar lange Zeit im öffentlichen Bewusstsein bzw. der kollektiven Erinnerung keinerlei Rolle gespielt haben, mit dem Ende der Sowjetunion aber dann doch breite Beachtung fanden; dieses Auftreten eines öffentlichen Interesses an den Aufnahmen zu just diesem Zeitpunkt der Geschichte ist ein deutlicher Indikator dafür, dass diese Bilder nach 1990 unter anderem dazu beigetragen haben, einen Diskurs auch über Verbrechen der stalinistischen Truppen in Gang zu bringen. Paul erkennt an, dass die Fotografien und Filmaufnahmen aus Lemberg – jene, die das NKWD-Massaker dokumentieren und jene, die während des Pogroms aufgenommen wurden, zusammengenommen – besonders bedeutsam seien,

„(...) da sie gleich mehrfach lange Zeit vorhandene Tabu- und Streitthemen der NS- und Holocaustforschung berühren: den kumulativ sich radikalisierenden Zusammenhang zwischen deutschem und sowjetischem Terror (...) sowie die erst in jüngster Vergangenheit verstärkt geführte, selbst im Kontext der ‚Wehrmachtausstellung‘ vernachlässigte Behandlung der sexualisierten Gewalt im Zweiten Weltkrieg im Allgemeinen und im Holocaust im Besonderen.“<sup>932</sup>

---

931 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“.

932 Paul, *BilderMACHT*, 156.

Er weist auch darauf hin, dass die Bilder vom Pogrom nicht in der nationalsozialistischen Propaganda eingesetzt wurden, und zwar wahrscheinlich deshalb, weil sie „für offenkundig sexuell zu gewalttätig“ gehalten worden seien.<sup>933</sup> Dies wiederum legt den Schluss nahe, dass befürchtet wurde, unbeteiligte Betrachter\*innen sähen durch das Bild eher die Grausamkeit bloßgestellt als das Opfer; die Täterseite selbst fürchtete also eine mögliche, schlecht kontrollierbare argumentativ-überzeugende Wirksamkeit der Bilder.

Auch die Abu-Ghraib-Bilder, darunter insbesondere der sogenannte „Kapuzenmann“, der laut Paul „zu dem Bild des Folterskandals, zu einer globalen Protestikone“<sup>934</sup> geworden ist, beschreibt Paul als durchaus nicht wirkungslos. Zwar seien Folterungen in dem ehemaligen irakischen Staatsgefängnis Menschenrechtsorganisationen bereits vorher bekannt gewesen, „zum Thema des weltweiten Diskurses und zum Skandal gerieten diese aber erst (...) mit der Publikation des symbolisch aufgeladenen Fotos“.<sup>935</sup> Dass die Fotografie des Gefolterten unter der Kapuze zu einem „Logo des antiamerikanischen Widerstandes“ und zur u. a. im arabischen Raum vielgenutzten „propagandistischen Waffe“<sup>936</sup> werden konnte, führt er auf ein *bildimmanent* vorhandenes Deutungspotential und verschiedene formal-ästhetische Faktoren, aber auch auf eine Kombination begünstigender *äußerer Faktoren* zurück. So machten einerseits Eigenschaften wie der symmetrische Bildaufbau, auffällige Hell-Dunkel-Kontraste und die drastische Frontalität des zentralen Motivs das Bild ästhetisch reizvoll; andererseits sei die „Existenz einer internationalen Protestbewegung gegen den Irakkrieg, gleichsam einem kollektiven Bildträger, (...) die das Foto rasch vereinnahmte“<sup>937</sup>, eine ausschlaggebende Voraussetzung für seine Erfolgsgeschichte gewesen, die sich auch in den unzähligen Variationen, Bildzitat, Umfunktionierungen und Umdeutungen in Karikaturen, politischen Graffiti und Kunstwerken manifestiere, die das ikonische Bild mittlerweile durchlaufen hat. Zu beobachten ist im Fall dieses Bildes eine (hier in vorausgehenden Kapiteln bereits erläuterte) Umkehrung der von Produzentenseite intendierten Wirkung und Funktion des Bildes: „Aus einem Bild der Unterdrückung war ein Akt des Widerstandes gegen eben jene Zustände geworden, die

---

933 Ebd., 177.

934 Ebd., 614.

935 Ebd.

936 Ebd., 615.

937 Ebd., 614.

das Bild symbolisch repräsentierte.<sup>938</sup> Paul setzt sich also, so könnte man formulieren, auch mit unbeabsichtigten und unvorhergesehenen Überzeugungswirkungen von Bildern auseinander – sozusagen mit (aus Sicht der Bildproduzent\*innen) versehentlicher Bildargumentation.

Ein weiteres Beispiel für eine derartige Verkehrung der produzentenseitigen Wirkungsabsicht in eine genau gegenteilige Rezeption von Bildern ist das Scheitern der von Paul ausführlich diskutierten „Shock-and-Awe“-Strategie der USA im Zusammenhang des Irakkriegs.<sup>939</sup> Kriegsbilder, die das Potential hatten, auch eine US-kritische Lesart zuzulassen, oder die eine solche sogar deutlich nahelegten, seien im Irakkrieg, ebenso wie seinerzeit die „anderen“ Bilder aus dem Vietnamkrieg, „zunehmend in einen kritischen internationalen Kommunikationszusammenhang“<sup>940</sup> geraten: „Vor allem die Aufnahmen aus dem Foltergefängnis von Abu Ghraib avancierten ähnlich wie die Fotografien aus My Lai während des Vietnam-Krieges zu visuellen Leitmotiven der Kriegsgegner.“<sup>941</sup> Eine große Rolle habe dabei das Internet gespielt; Paul zitiert eine Studie, nach der zahlreiche Internetnutzer\*innen im Internet Bilder des Krieges gesehen hätten, die in offiziellen Medien nicht publiziert worden seien, und der zufolge ein nicht unerheblicher Anteil besonders jüngerer und gebildeter Amerikaner angegeben habe, gezielt nach solchen alternativen Bildern zu suchen – besonders unter den Anhänger\*innen der Demokraten.<sup>942</sup> In der Folge dieser Entwicklungen seien schließlich die Medien selbst als Kritiker der medialen Kriegsberichterstattung in Erscheinung getreten; aus der deutschen Medienlandschaft nennt Paul hierzu Beispiele aus dem Programm von NDR, der ZDF-Mediathek und von der Homepage der ARD-Tagesschau, mit denen kritisch über die Berichterstattung aus Kriegen informiert wurde.<sup>943</sup>

Es ist also durchaus nicht so, dass Paul der Ansicht wäre, Bilder könnten per se keinen bedeutenden Einfluss auf Überzeugungen, Haltungen und

---

938 Ebd., 616.

939 Die von den Vereinigten Staaten beabsichtigte Einschwörung Verbündeter auf den beabsichtigten Kriegseinsatz durch eine „Mobilisierung der verinnerlichten Bilder von Guernica, Hiroshima und Nagasaki“ sei in Deutschland und anderen europäischen Ländern nicht erreicht worden, und zwar möglicherweise deshalb, weil dort in der „kollektive[n] Erinnerung die Erfahrungen des Luftkrieges fest eingeschrieben und etwa mit Pablo Picasso Guernica-Bild verbunden waren“, was zu „geradezu gegenteiligen Reaktionen“ geführt habe, nämlich zu einer breiten Ablehnung des Einmarsches im Irak (Paul, *Bilderkrieg*, 45).

940 Paul, *Bilderkrieg*, 125.

941 Ebd., 126.

942 Ebd.

943 Ebd., 127–128.

insbesondere politische Meinungen der Öffentlichkeit nehmen. Er ist nur aus guten Gründen skeptisch gegenüber zu einfachen Erklärungen, die Umschwünge in der öffentlichen Meinung allein (oder vorwiegend) auf die Wirkung der Bilder zurückführen, die über die Massenmedien verbreitet werden.

Entsprechend interessant ist für ihn wie für einige andere Autor\*innen daher auch die Frage, welche Einflussfaktoren die Wirksamkeit von Bildern bestimmen.

Die Bedeutung der kommunikativ-kontextuellen Rahmensetzung wird diesbezüglich von verschiedenen Theoretiker\*innen gleichermaßen hervorgehoben. So legt etwa Paul die Wirksamkeit von Bildern teilweise als Effekt nicht primär ihrer formalen Gestalt, sondern ihrer Einbindung in – und Funktionalisierung innerhalb von – zur Zeit ihrer Entstehung und Popularisierung bereits ablaufenden Diskursen aus.<sup>944</sup> „Framing“, das in diesem Zusammenhang einen Schlüsselbegriff darstellt, definiert er als Zusammenspiel der „Interpretationsmuster (...), die helfen, neue Ereignisse und Informationen sinnvoll einzuordnen und effizient zu bearbeiten.“<sup>945</sup> Frames, so Paul weiter, „strukturieren die Beurteilung von Sachverhalten (...)“.<sup>946</sup> Im Fall der ikonischen Fotografie Úts habe speziell ihr „beständiges Zitieren und [ihre] Herausstellung in der Medienöffentlichkeit etwa durch die Verleihung von Auszeichnungen“<sup>947</sup> dazu beigetragen, dass sie jene Wirkung entfalten konnte, die sie zu einem der bekanntesten Bilder der Fotografiegeschichte gemacht hat; *Terror of war* wurde also Objekt eines Framings, das die ihm zugeschriebene Bedeutung und damit auch sein argumentativ-überzeugendes Wirkpotenzial mit begründete.

Intensiv beschäftigt das Thema des Framings aber vor allem Butler. Fotografische Darstellungen von Unrecht und menschlichem Leid haben Butlers Ansicht nach nur dann eine überzeugende, unsere Einstellungen und Handlungsdispositionen beeinflussende Wirkung, wenn sie innerhalb entsprechender Rahmenbedingungen rezipiert werden:

---

944 „Anders als gemeinhin vermutet und das Bild selbst suggeriert, ist dessen Wirkung nicht Ausdruck eines spontanen Prozesses, sondern Resultat eines medial bewusst herbeigeführten ‚Framings‘.“ (Paul, *BilderMACHT*, 441).

945 Ebd.

946 Ebd.

947 Ebd.

„Ob und wie wir auf das Leiden anderer reagieren, wie wir zu moralischer Kritik gelangen, wie wir politische Analysen artikulieren, all das hängt von einem bestimmten bereits existierenden Feld wahrnehmbarer Realität ab. Innerhalb dieses Feldes wahrnehmbarer Realität ist festgelegt, was ein anerkennungsfähiger Mensch ist und was nicht als anerkennungsfähiger Mensch bezeichnet oder betrachtet werden kann, was also als Figur des Nichtmenschlichen zu gelten hat (...).“<sup>948</sup>

Moralische (und allgemein gesellschaftliche) Normen werden Butler zufolge „über visuelle und narrative Rahmen durchgesetzt“;<sup>949</sup> zugleich bilden bestehende Normen und Wertvorstellungen wiederum den Rahmen, in dem visuelle Repräsentationen gesehen, reflektiert und beurteilt werden. So prägt, was wir sehen, den Rahmen, den wir setzen – und der Rahmen beeinflusst wiederum, was wir sehen und was nicht bzw. welche Interpretationsmöglichkeiten uns plausibel erscheinen. Keinesfalls jedoch behauptet Butler damit, die Rezipient\*innen würden durch die Rahmensetzung an einer eigenständigen, unter Umständen auch kritischen und den Rahmen selbst hinterfragenden Betrachtungsweise gehindert. Der Rahmen *beeinflusst*, wie wir das Gesehene verstehen; er *bestimmt* es nicht. Butler ist nicht der Meinung, dass die Reaktion des Publikums durch die durch Rahmung erreichte Normsetzung von Seiten der politischen Macht determiniert wäre. Die Reaktionen von Betrachter\*innen auf Bilder sind nicht als rein „behavioristische Effekte einer monströs machtvollen visuellen Kultur“ zu deuten.<sup>950</sup> Die Folterbilder von Abu Ghraib beispielsweise wirken ihrer Ansicht nach weder zwangsläufig abstumpfend, „noch provozieren sie eine festgelegte Reaktion“,<sup>951</sup> und zwar deshalb, weil sie immer anders gerahmt werden, in jeder neuen Präsentations- oder Verwendungssituation. Butlers Position ist diesbezüglich wohltuend differenziert; sie verzichtet auf Pauschalaussagen über eine angeblich zwingende Wirkung der Bilder, erkennt zugleich aber an, dass diese Fotos weder wirkungslos sind noch auf gänzlich beliebige Weise affizieren, sondern eine „wirkungsvolle Regulierung des Affekts,

---

948 Butler, *Raster des Krieges*, 65. Der Ausschluss von Menschen aus dem Bereich des Menschlichen durch solche Mechanismen ist auch zentrales Thema in Butlers *Gefährdetes Leben*.

949 Butler, *Raster des Krieges*, 75.

950 Ebd., 78.

951 Ebd.

des Zorns und der ethischen Reaktionsfähigkeit“ ermöglichen, wenn sie entsprechend verwendet und kontextualisiert (also „gerahmt“) werden.<sup>952</sup>

Wie ein Bild „gerahmt“ werden kann, hängt von bestimmten gesellschaftlichen Voraussetzungen ab. Eine pazifistische Funktionalisierung einer Kriegsfotografie funktioniert sehr viel effektiver, wenn sich in der Öffentlichkeit schon eine gewisse Skepsis gegenüber der Rechtfertigung des entsprechenden Krieges ausgebreitet hat. Wie Sontag bemerkt, sind es nicht die dramatischen Bilder allein, die eine solche kritische Grundhaltung erzeugen: „Es müssen schon einige besondere Umstände zusammenkommen, damit ein Krieg wirklich unpopulär wird.“<sup>953</sup> Wenn dies aber bereits geschehen sei, seien Fotografien, die das Kriegsgeschehen darstellten, unter Umständen von großer Wirksamkeit und Bedeutung. Könne ein Bild aber *nicht* an Positionen einer bereits aufkeimenden Protestbewegung anknüpfen, lasse sich ein und dasselbe Foto oftmals „auch ganz anders deuten – als Darstellung von Pathos oder als Darstellung eines bewundernswerten Heldentums in einem unvermeidlichen Kampf, der nur in Sieg oder Niederlage enden kann.“<sup>954</sup> Sontag betont hiermit ebenso die Wichtigkeit vorhandener sozialer Bewegungen als Voraussetzung wirksamer bildkommunikativer Anti-Kriegs-Agitation, wie indirekt auch Luc Boltanski, ein französischer Soziologe, der sich mit der Rezeption in den Medien dargestellten Leids beschäftigt, sie herausstellt;<sup>955</sup> während Sontag darauf hinweist, dass durch aufwühlende Bilder verursachtes Mitleid gewissermaßen verpufft, wenn sich mitfühlenden Betrachter\*innen keine Handlungsstrukturen darbieten, in denen sie selbst zur Eindämmung des Leids aktiv beitragen können – Strukturen, die beispielsweise durch politische Bewegungen zur Verfügung gestellt werden können –, weist Boltanski darauf hin, dass effektives Sprechen (und damit auch effektives bildlichen Kommunizieren) über das Leiden Anderer nur stattfinden kann, wenn es öffentlich, also auf der politischen Bühne vollzogen wird, die Intentionalität des Gesagten dabei klar wird und die Kommunikation nicht nur auf Information oder Austausch von Befindlichkeiten, sondern auf eine konkrete Handlungsverpflichtung – ein „commitment“ – hinausläuft.<sup>956</sup>

---

952 Ebd.

953 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 47.

954 Ebd., 47-48.

955 Boltanski, *Distant Suffering*.

956 Ebd., 185.

Faktoren wie das richtige Framing und bestimmte soziale Strukturen, in die die Rezeptionssituation eingebunden ist, sind also dafür verantwortlich, ob und wie bzw. für oder gegen was man mit einem Bild argumentieren kann.

Sollen Bilder wie Argumente oder Teile von Argumenten verstanden werden, dann muss es unabhängig von solchen äußeren Strukturen allerdings auch bildimmanente Faktoren, also *Maßstäbe für die Qualität* visueller Argumentationen geben, die dabei wirksam werden. Keinesfalls darf die Frage nach dem argumentativen Wert – also der Überzeugungskraft – eines Bildarguments aber mit der Frage nach dem ästhetischen oder historisch-dokumentarischen Wert der beteiligten Bilder verwechselt werden. Es ist durchaus möglich, mit einem künstlerisch wenig anspruchsvollen oder kunsthistorisch uninteressanten Bild eine These überzeugend zu untermauern.

Kriterien für die Qualität von Argumenten ergeben sich aus vier Konversationsmaximen, die Herbert Paul Grice entwickelt hat;<sup>957</sup> die Anwendbarkeit der Griceschen Maximen auf visuelle Argumente untersuchen Oestermeier, Reinhard-Hauck und Ballstaedt;<sup>958</sup> sie behandeln dabei aber im Wesentlichen Graphiken, die zur Veranschaulichung komplexer Sachverhalte und schwer zu fassender, weil abstrakt wirkender Daten verwendet werden. Aber auch in der Kommunikation durch Fotografien haben jedoch die Grundsätze, die Grice herausgearbeitet hat, Bedeutung. Die Maxime der Quantität lautet: „Mache deinen Beitrag so informativ wie (für die gegebenen Gesprächszwecke) nötig“, aber auch: „Mache deinen Beitrag nicht informativer als nötig.“<sup>959</sup> Die Maxime der Qualität besagt: „Sage nichts, was du für falsch hältst“, und „Sage nichts, wofür dir angemessene Gründe fehlen.“<sup>960</sup> Die Maxime der Relation besteht aus einem knappen „Sei relevant.“<sup>961</sup> Und die Maxime der Modalität schließlich formuliert Grice als: „Vermeide Dunkelheit des Ausdrucks“,<sup>962</sup> sie fordert also Klarheit; außerdem verlangt sie: „Vermeide Mehrdeutigkeit“ und „vermeide unnötige Weitschweifigkeit“ und fordert mit dem Schlagwort „Der Reihe nach!“ Strukturiertheit und Ordnung ein.<sup>963</sup> Alle vier Maximen

---

957 Grice, „Logik und Konversation“.

958 Oestermeier, Reinhard-Hauck und Ballstaedt, „Gelten die GRICESchen Maximen auch für visuelle Argumente?“.

959 Grice, „Logik und Konversation“, 249.

960 Ebd.

961 Ebd.

962 Ebd., 250.

963 Ebd.

stehen, so führt Grice aus, mit dem sogenannten Kooperationsprinzip im Einklang,<sup>964</sup> das lautet: „Mache deinen Gesprächsbeitrag jeweils so, wie es von dem akzeptierten Zweck oder der akzeptierten Richtung des Gesprächs, an dem du teilnimmst, gerade verlangt wird.“<sup>965</sup>

Nicht jede Bildgattung bzw. Technik der Bilderzeugung macht es gleich leicht, diese vier Bedingungen zu erfüllen. Dies hängt u. a. damit zusammen, welche Erwartungshaltung das Vorwissen der Rezipient\*innen über die technischen Bedingungen der Bildproduktion erzeugt. Verschiedene Bildmedien – oder verschiedene Arten von Bildträgern – weisen charakteristische Eigenschaften auf, die, so erläutert Sachs-Hombach, „spezifische Interpretations- und Ausdrucksmöglichkeiten“ eröffnen und „regulierende Interpretationsvorgaben“ machen.<sup>966</sup> Diese Eigenschaften können auch kommunikative Absichten erkennbar machen. Im Fall der Fotografie darf dies im Rezeptionsvorgang nicht vernachlässigt werden. Legt mir jemand eine Fotografie vor, werde ich eher davon ausgehen, dass diese Person damit behaupten möchte, ein bestimmtes Geschehen habe sich wirklich so abgespielt, wie es hier zu sehen ist; zeigt man mir dagegen eine Zeichnung, so ist mir klar, dass dieses Bild genauso gut eine imaginierte, rein fiktive Szene zeigen kann. Zeichnungen und andere „handgefertigte“, nicht automatisch erzeugte Bilder ermöglichen es ihren Produzent\*innen, sie absichtlich genau so zu gestalten, dass die vier Griceschen Maximen als erfüllt gelten können: Die Produzent\*innen können genauso viele Details im Bild aufnehmen, wie es für die intendierte Verwendung im gegebenen Kommunikationszusammenhang sinnvoll und nützlich erscheint (in Übereinstimmung mit der Maxime der Quantität); das Dargestellte kann bewusst auf eine Weise präsentiert werden, die Missverständnisse möglichst weitgehend ausschließt und dafür sorgt, dass die Rezipient\*innen die Bild„ausage“ so verstehen, wie sie gemeint ist, was den Produzent\*innen ermöglicht, effektiv zu kommunizieren, was sie für wahr und richtig (Maxime der Qualität) sowie relevant (Maxime der Relation) halten. Lediglich der Maxime der Modalität kann möglicherweise auch mit solchen Bildern nur schwer genüge getan werden: Auch Zeichnungen, Gemälde usw. weisen jene schwer kontrollierbare Polysemie auf, die offenbar charakteristisch für Bilder jeder Art ist, und ihre Dichte und Bedeutungsoffenheit lassen sie tendenziell weniger strukturiert

---

964 Ebd., 249.

965 Ebd., 248.

966 Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 220.

erscheinen als Texte; es scheint fraglich, ob eine Klarheit im von Grice eingeforderten Sinne bildlich überhaupt zu erreichen ist.

Wer etwas nun nicht mit Zeichnungen oder Gemälden, sondern mit Hilfe von Fotografien kommunizieren möchte, hat es noch einmal schwerer, die vier Maximen zu befolgen. Da der Zufall bzw. äußere, von der Fotograf\*in nicht zu kontrollierende Zusammenhänge einen großen Einfluss darauf haben, was auf einem Foto zu sehen ist, enthalten Aufnahmen oft zahlreiche Details, die nicht notwendig sind, um die intendierte „Aussage“ zu kommunizieren und die vom Wesentlichen ablenken können; zahlreiche schwer zu kontrollierende Faktoren können dafür sorgen, dass das Abgebildete von den Rezipient\*innen anders verstanden oder emotional anders aufgenommen wird als beabsichtigt. Wer die Kontrolle darüber behalten möchte, was im Bild zu sehen ist und wie es dabei aussieht, muss das Motiv des Fotos stellen oder das Bild nachträglich bearbeiten; beide Möglichkeiten gelten im Bereich der Pressefotografie aus guten Gründen als Grenzüberschreitungen. Bildverwender\*innen, die Pressefotos nutzen wollen, um damit in einem bestimmten medialen Kontext eine bestimmte Aussage zu machen, haben folglich nur die Option, Bilder auszuwählen, die zufällig genau so aussehen, dass sich mit ihnen diese Aussage so klar verständlich und eindeutig wie möglich kommunizieren lässt. Wenn den Anforderungen einer oder mehrerer der Griceschen Maximen mit dem Bild nicht genüge getan werden kann, bleibt aber noch immer die Möglichkeit, durch die sprachliche Verankerung des Bildes – durch erklärende Bildunterschriften oder den Zusammenhang zu einem längeren Text, der das Abgebildete kommentiert – Verständlichkeitsdefizite zu kompensieren. Auf diese Weise ist es durchaus möglich, den Standards zu entsprechen, die Grice für gelingende Kommunikation setzt – und somit effektiv mit Bildern zu argumentieren.

Bilder, die Gewalt darstellen, argumentieren zwar vielleicht nicht vollkommen eigenständig und sind, wie ausgeführt wurde, auch nicht problemlos analog zu sprachlich verfassten Argumenten zu aufzufassen. Nichtsdestoweniger verfügen viele dieser Bilder über eine nicht zu leugnende Überzeugungskraft, werden in Kommunikationszusammenhängen argumentativ verwendet – ganz besonders in der politischen Auseinandersetzung um Kriege, Terror und andere bewaffnete Konflikte – und weisen spezifische innerbildliche Strukturen und Merkmale auf, die dafür verantwortlich sind, dass sie überhaupt auf diese Weise einsetzbar sind. Es ist also nicht zu übersehen, dass es tatsächlich so etwas wie eine quasi-argumentative Bildrhetorik gibt.

Bildrhetorik ist einer Definition von Blum, Sachs-Hombach und Schirra zufolge „die Theorie und Praxis des Gebrauchs bildhafter Mittel zur Verstärkung der menschlichen Überzeugungsfähigkeit“, bei der „Gestaltungselementen“ im Bild eine „rhetorische Funktion“ zukomme, da diese dazu dienen, einen Inhalt darzustellen und gleichzeitig die „kommunikativ[e] Intention der Bildpräsentation“ erkennbar zu machen, also den „Verwendungszweck“ herauszustellen;<sup>967</sup> Aufschluss über die „Bildpräsentationsintention“ gibt den Betrachter\*innen dabei nicht das Bild allein, sondern darüber hinaus auch die Art der Präsentation und Kontextualisierung.<sup>968</sup> Nach Meinung der drei Autoren ist es durchaus sinnvoll, in Analogie zur Kunst des überzeugenden Sprechens von einer eigenen *Bildrhetorik* zu sprechen, da es der Rhetorik „ganz allgemein um die Möglichkeiten der Änderung von Überzeugungen durch Kommunikation“ gehe<sup>969</sup> und eine solche Änderung auch durch Bilder, nicht nur durch Worte erreicht werden könne. Wie eine solche Bildrhetorik funktionieren kann, soll nun zuerst theoretisch erörtert und anschließend exemplarisch an verschiedenen Bildern aus dem Bereich der Kriegsfotografie gezeigt werden.

### 4.3.5 Wie „argumentieren“ Bilder? – Theoretische Überlegungen

Das Phänomen Bildargumentation manifestiert sich bei verschiedenen Bildtypen und funktioniert dabei ganz unterschiedlich, je nach Medium und Kontext.

Mößner zeigt Möglichkeiten der Bildargumentation am Beispiel von Schaubildern auf, die Daten und Bedingungsrelationen aus medizinischen Themenbereichen visualisieren und in dieser Funktion verwendet werden können, um Patient\*innen über bestimmte für sie relevante Sachverhalte aufzuklären, wodurch diese Patient\*innen zu einer Verhaltensänderung motiviert werden sollen. Sie vergleicht die Überzeugungskraft dieser visuell aufbereiteten Informationsmaterialien mit der verbaler Erklärungen durch Ärzt\*innen und

---

967 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 138. Sinnvollerweise unterscheiden die Autoren hier zwischen Präsentationsintention und Herstellerintention.

968 Ebd.

969 Ebd.

verfolgt dabei die Frage, ob das eine Kommunikationsmittel jeweils auch ohne das andere für die Patient\*innen überzeugend wäre. In diesem Verwendungszusammenhang scheint das Bild allein der Sprache unterlegen; erst im Zusammenwirken mit sprachlichen Ergänzungen erreicht es eine Überzeugungskraft, die dann aber auch über die rein sprachlich hervorgebrachter Argumente hinausreicht. Derartige Vergleiche scheinen mit jedoch zu sehr zu generalisieren. Eine sprachliche Erklärung, die mit für die Rezipient\*in unverständlichen Fachwörtern gespickt ist oder die in ihrer syntaktischen Komplexität die Rezipient\*in überfordert, z. B. weil die verwendete Sprache für diese eine Fremdsprache ist oder weil diese noch ein Kind ist, könnte durchaus weniger Überzeugungswirkung entfalten als ein didaktisch gut gemachtes, übersichtliches Schaubild, das mit einfachen Begriffen beschriftet ist oder mit Hilfe von Piktogrammen sogar weitestgehend auf Schriftsprache verzichten kann. (Auch Mößner weist im Übrigen darauf hin, dass eine Erklärung z. B. in einer Fremdsprache ebensowenig überzeugen würde wie ein nicht unmittelbar aus sich selbst heraus verständliches Schaubild.<sup>970</sup>)

Ein kommunikativer Akt (gleich welcher Art) kann außerdem auch dann ein Argument sein, wenn er nicht als solches wahrgenommen oder verstanden wird, aber als solches gemeint und konzipiert war. Wenn die Patient\*in in Mößners Beispiel sich durch das Schaubild nicht überzeugen lässt, bedeutet dies nicht, dass das Bild nicht „argumentiert“ bzw., richtiger: dass *mit dem* Bild nicht argumentiert wird; es bedeutet möglicherweise nur, dass die Rezipient\*in das Argument nicht verstanden oder nicht als solches erkannt hat oder es inhaltlich nicht überzeugend findet.

Interessant scheint mir zudem die Rolle, die das Vorwissen derjenigen Betrachter\*in spielt, die ein Bild von jemand anderem in argumentativer Absicht gezeigt bekommt. Wie auch Mößner feststellt,<sup>971</sup> ist doch vorstellbar, dass der Patient\*in in ihrem Beispiel bei ausreichender Vorbildung selbst ein kompliziertes Schaubild direkt verständlich ist. Auch wo es um technisch erzeugte, nicht didaktisch durchkomponierte, artifizielle Bilder geht, besteht meiner Ansicht nach ein Zusammenhang zwischen argumentativer Nutzbarkeit eines Bildes und dem Vorwissen der Betrachter\*in: Wenn man ungefähr weiß, wie ein Röntgenbild zustande kommt und wie es zu „lesen“ ist, und man eines

---

970 Mößner, „Können Bilder Argumente sein?“, 46–47.

971 Ebd., 47.

vom eigenen Schienbein zu sehen bekommt, auf dem auch für Laien relativ deutlich eine Fraktur zu erkennen ist, überzeugt einen dieses Bild mit ziemlicher Sicherheit davon, dass man das Bein nicht belasten und die Verletzung ärztlich behandeln lassen sollte – auch wenn das so explizit nicht noch sprachlich von jemandem formuliert wird.

Die Überzeugungswirkung von Bildern zeigt sich auch innerhalb wissenschaftlicher Fachdiskurse; auch mit diesem Anwendungsfeld der Bildargumentation setzt sich Mößner auseinander. Zu den Anforderungen der wissenschaftlichen Kommunikation gehört nicht nur besondere Präzision bei der Informationsvermittlung, sondern auch ein Herstellen von Nachvollziehbarkeit, Wiederholbarkeit und Falsifizierbarkeit von Forschungsergebnissen. Deshalb ist es oft nötig, wissenschaftlichen Publikationen Bilder z. B. von untersuchten Objekten hinzuzufügen, um Schlussfolgerungen über diese Objekte nachvollziehbar zu machen.<sup>972</sup> In derartigen Fällen, so Mößner, können Bilder ganz selbstständig, mittels ihrer Bildlichkeit und eben nicht nur vermittelt durch Sprache, „einen essentiellen Anteil für das Verständnis und die Beurteilung von Argumenten besitzen“, allerdings „ohne selbst ein wirklicher Bestandteil der Argumente zu sein.“<sup>973</sup> Diese Bilder exerzieren selbst keine Schlussfolgerung durch; ihr Nutzen und ihre Notwendigkeit beruhen darauf, dass sie „relevante Belege und ggf. notwendiges Hintergrundwissen, welches sich wiederum selbst nicht immer in rein sprachlicher Form ausdrücken lässt“, liefern.<sup>974</sup>

Eine Erklärung dafür, dass Bilder etwas ausdrücken können, das nicht sprachlich formulierbar ist, sieht Mößner im Faktum der Korrelation der bildlichen Form mit Eigenschaften („features“) ihrer Referenten. Aufgrund solcher Übereinstimmungen können Bilder viele Eigenschaften eines Gegenstandes, z. B. Abstände, Proportionen, Muster und Farben, sehr viel genauer wieder-

---

972 Mößner zeigt dies am Beispiel der Himmelscheibe von Nebra. Die Anordnung von Elementen auf der Oberfläche der Scheibe sowie Spuren von früheren Veränderungen am Artefakt können in einem Fachartikel durch Fotografien und Röntgenbilder den Leser\*innen gezeigt werden. Durch die Gegenüberstellung von Fotografien dekorativer Partien der Scheibe mit Darstellungen von Sternbildern kann erreicht werden, dass die Leser\*innen selbstständig die Übereinstimmungen in der Gestalt des Sternbildes und des Musters auf der Himmelscheibe erkennen, wodurch die These untermauert wird, dass es sich beim Dekor der Scheibe um eine Abbildung von Sternkonstellationen handelt. Unterschiede oder Gemeinsamkeiten zwischen den räumlichen Konstellationen von Objekten wären extrem schwer in Worte zu fassen; durch die Fähigkeit zum Gestaltsehen können wir solche Ähnlichkeiten aber visuell sehr schnell erfassen.

973 Ebd., 51.

974 Ebd.

geben als eine sprachliche Umschreibung es könnte.<sup>975</sup> Ziel der Abbildung untersuchter Gegenstände in wissenschaftlichen Publikationen ist es, dass die Rezipient\*innen eine „adäquate Vorstellung“<sup>976</sup> z. B. von einem wissenschaftlich analysierten Gegenstand gewinnen. Das können sie manchmal nur, wenn sie Bildmaterial präsentiert bekommen.

Bilder funktionieren in diesen bei Mößner beispielhaft angeführten Zusammenhängen hauptsächlich als Belege, nicht als vollständige Argumente. Ihre Funktion ist es, eine sprachlich dargebrachte These zu belegen.<sup>977</sup> Im wissenschaftlichen Bereich ist dies gut möglich, denn das Handeln der Forscher\*innen ist durch festgelegte Verfahrensweisen reglementiert und Experimente müssen so gründlich dokumentiert werden, dass sie zur Überprüfung ihrer Replizierbarkeit jederzeit wiederholt werden können. Aufgrund der daraus resultierenden Kontrollierbarkeit fällt es leichter, Wissenschaftler\*innen, die mit Bildern argumentieren, einen Vertrauensvorschuss zu gewähren als beispielsweise politischen Akteur\*innen oder Journalist\*innen, die Bilder ebenfalls in Argumentationszusammenhängen verwenden, um Thesen zu stützen.

Zudem ist in der Bildkommunikation in politischen Zusammenhängen vielleicht nicht so unmittelbar wie im Bereich wissenschaftlicher Fachdiskurse verständlich, welche Art von tatsächlich wertvollem oder zumindest interessantem Beitrag Bilder zu Argumentationen, beispielsweise solchen über Konfliktsituationen und Gewalttaten, leisten können. Eine genauere Untersuchung kann aber auch hier hochinteressante Verwendungsmöglichkeiten aufzeigen.

Zur Gewalt gehört in vielen Zusammenhängen die Einschüchterung des Gegners durch physische Präsenz und räumliche Bedrängung, durch das dominante Auftreten riesiger Menschenmengen, durch aggressive Gesten, Lärm usw. Dies wurde hier anhand von Pressefotos, die bei eskalierenden Protesten entstanden sind, schon ausführlich dargelegt. Dass diese Situationen einschüchternd sind, ist (nur) sinnlich erfahrbar. Gewalt hat – wie die Realität an sich – eine signifikante sinnliche Komponente, die Realitätstreue der Darstellung liegt hier also nicht allein in einer Abstraktionsleistung begründet, sondern in der getreuen Wiedergabe des Ganzen des sinnlich Wahrnehmbaren und in der abstrahierenden Betrachtung größerer Zusammenhänge. Daraus folgt, dass wir Bilder brauchen, um uns näher an das sinnlich Erlebbares der

---

975 Ebd., 55.

976 Ebd., 54.

977 Ebd.

Situation anzunähern; deutlich wird dies unter anderem eben innerhalb der Protestfotografie als eines speziellen Subgenres der Konfliktfotografie, mit der wir uns auch in Kap. 1.3 von Teil II noch einmal beschäftigen werden. Beschreibungen des Sichtbaren wären zur Verständlichmachung der dort dokumentierten Situationen unzureichend, da sie nur wenige Aspekte der jeweiligen Situation vermitteln können, und auch diese nur unbestimmt. Die diesbezügliche Unbestimmtheit der sprachlichen Beschreibung wird im Gewaltbilddiskurs meines Erachtens noch insgesamt zu wenig thematisiert.

Es gibt außerdem mehrere verschiedene Möglichkeiten, wie auch reguläre, dokumentarische bzw. journalistische Fotografien, unabhängig davon, was sie abbilden und in welchem gesellschaftlichen Zusammenhang die Bildmotive stehen, argumentativ verwendet werden können, sodass sie dabei nicht nur zur Illustration sprachlich vorgebrachter Äußerungen dienen, sondern etwas Wesentliches beitragen, das nur bildlich so geleistet werden konnte. Jede dieser Möglichkeiten macht Fotografien in Diskursen über Kriege, Terroranschläge und andere Gewalttaten argumentativ nutzbar. Ein wichtiger Faktor hierbei ist ihre Fähigkeit, bei ihren Rezipient\*innen *Assoziationen mit anderen Bildern* hervorzurufen. Dieser Art genuin bildlicher „Argumentation“, die sich Ähnlichkeiten zwischen Bildern zunutze macht, sind wir schon in der Auseinandersetzung mit den Folterbildern aus Abu Ghreib begegnet, deren Deutung durch viele ihrer Rezipient\*innen wesentlich durch kompositorische Übereinstimmungen mit Kreuzigungsdarstellungen und anderen in der christlichen Ikonographie verankerten Bildtypen wie dem Schmerzensmann bzw. der Ecce-Homo-Darstellung bestimmt wird.

Bei Volker Wortmann finden sich weitere Beispiele für dieses Phänomen angeführt. Wortmann untersucht unter anderem, wie Fotografien von der Bush-Regierung verwendet wurden, um den Angriff auf den Irak argumentativ zu begründen. Eine Schlüsselrolle kam dabei einer Reihe von Luftaufnahmen zu, mit denen plausibel gemacht werden sollte, dass die irakische Regierung tatsächlich Massenvernichtungswaffen herstellt. Laut Wortmann gehörte es dabei zum „rhetorischen Kalkül der Bildargumentation“<sup>978</sup> der verantwortlichen US-Behörden, dass die Luftbilder aus dem Irak optisch Luftaufnahmen alliierter Piloten im Zweiten Weltkrieg ähnelten, auf denen deutsche Vernichtungslager sichtbar waren. Betrachter\*innen, die wie Wortmann über großes

---

978 Wortmann, „Was wissen Bilder schon über die Welt“, 164.

historisches Wissen verfügen, könnten sich aufgrund dieser Ähnlichkeit durch die Präsentation der Aufnahmen aus dem Irak daran erinnert gefühlt haben, dass im Zweiten Weltkrieg durch Luftaufnahmen den alliierten Streitkräften die Existenz der Vernichtungslager und wohl auch das ungefähre Ausmaß des dort begangenen ungeheuren Unrechts lange vor der Befreiung der Lager bekannt gewesen ist, weswegen die Verantwortlichen nach dem Krieg dafür in der Kritik standen, nicht wesentlich schneller eingegriffen zu haben, um das Morden zu stoppen. Wer darüber informiert war, könnte in der Situation der Konfrontation mit den von der amerikanischen Regierung präsentierten Bildern, bewusst oder unterbewusst durch die Ähnlichkeiten zwischen den Bildern beeinflusst, geneigt gewesen sein, dieses Wissen auf die damals aktuell vorliegende Situation zu übertragen und dadurch zu der Schlussfolgerung zu gelangen, dass ein sofortiges Eingreifen der US-Streitkräfte im Irak dringend geboten sei, um bevorstehendes Leid und Unrecht zu verhindern. Zu beobachten ist in diesem Fall, dass „der eine Bildgebrauch auf einen anderen verweist“ und so „der Gebrauch der Luftbildaufnahmen des Iraks seine Legitimation aus vergleichbaren Bildgebräuchen zieht (der Luftaufklärungsaufnahmen von Auschwitz z. B.), deren Integrität bereits manifest erscheint.“<sup>979</sup> Wortmann stellt zurecht die Bedeutung der Parallelen zwischen den Bildern heraus; allerdings konnte die beschriebene Argumentationsstrategie nur erfolgreich sein, wo dem Publikum die Auschwitz-Luftbilder entweder bereits bekannt waren oder aber der Zusammenhang im sprachlichen Kontext expliziert wurde.

Mit seinen Ausführungen liefert Wortmann hier ein überzeugendes Beispiel dafür, wie mit Bildern wirkungsvoll argumentiert werden kann.

Da die bislang angestellten Überlegungen überwiegend noch sehr allgemeiner Art waren, sollen nun anhand weiterer konkreter Beispiele aus dem Gewaltbildkontext weitere mögliche Strategien der Bildargumentation herausgearbeitet werden. Dabei wird mit Úts *Terror of war* zuerst ein Beispiel Berücksichtigung finden, das in der Literatur bereits intensiv diskutiert worden ist, bevor weitere Bilder untersucht werden.

---

979 Ebd., 166.

### 4.3.6 Wie „argumentieren“ Bilder? – Fallanalysen

In den mit Bildern befassten Wissenschaften zeichnet sich innerhalb der letzten Jahrzehnte ein immer größer werdendes Interesse an rhetorischen Kapazitäten und Funktionalisierungen von Bildern ab; es liegt mittlerweile eine beachtliche Anzahl an Publikationen zu diesem Themenfeld vor.<sup>980</sup> Unkritisch werden rhetorisch wirksame Bilder dabei aber nicht betrachtet; im Gegenteil wird gerade den Fallstricken der argumentativen Kommunikation durch Bilder viel Aufmerksamkeit geschenkt.

So wird das große Problem, dass dasselbe Bild im Dienste ganz verschiedener Argumentationen, manchmal sogar gleichzeitig zur Stützung zweier konträrer, sich gegenseitig ausschließender Standpunkte herangezogen werden kann, in der Bildrhetorik-Forschung erkannt und thematisiert. Eine solche Diskrepanz zwischen argumentativen Indienstnahmen eines Bildes findet Gerhard Paul prominent in der Rezeptionsgeschichte von *Terror of War* vor. Die Ambivalenz der Bildrhetorik dieser speziellen Aufnahme war laut Paul einer der Gründe ihrer weiten Verbreitung, da sie aufgrund verschiedener möglicher Lesarten sowohl von Befürwortern des US-amerikanischen Engagements in Vietnam als auch von dessen Gegnern zur Stützung ihrer Argumentationen ins Feld geführt werden konnte, somit also „die konträren Lager gleichermaßen bediente“.<sup>981</sup> Auch Blum, Sachs-Hombach und Schirra weisen darauf hin, dass das Bild sowohl als Beleg für die Unangemessenheit des amerikanischen Kriegseinsatzes generell als auch als Beleg dafür verstanden worden ist, dass die südvietnamesischen Truppen, die das Dorf fälschlicherweise angegriffen hatten, ohne Hilfe der US-Streitkräfte gar nicht in der Lage seien, den Krieg angemessen zu führen,<sup>982</sup> und dass beispielsweise ein Napalm-Produzent das sonst meist als Anti-Kriegs-Bild gedeutete Foto auch als Beleg für die Effizienz der Waffe Napalm rezipieren und verwenden könnte.<sup>983</sup> Obwohl also das Kontextwissen und

---

980 Zu Beginn dieses Abschnitts wurde beispielsweise schon auf Knappe (Hrsg.), Bildrhetorik, und Brassat (Hrsg.), Bild-Rhetorik hingewiesen.

981 Paul, *BilderMACHT*, 450. Wie Paul ausführlich erläutert, wurde der Angriff auf das Dorf, aus dem die abgebildeten Kinder fliehen, von der südvietnamesischen Armee durchgeführt, die in dieser Kriegssphase stärker involviert war als zuvor, da die amerikanischen Truppen bereits teilweise abgezogen worden waren; in gewisser Weise zeigt die Fotografie also, wenn man dies so interpretieren will, Folgen des allmählichen Rückzugs der USA aus dem Kriegsgeschehen.

982 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, 140, Fußnote 48.

983 Ebd., 137.

die Erwartungshaltung der Betrachter\*innen, insbesondere deren Wissen über (und Einstellung zur) Beteiligung der USA am Vietnamkrieg, die Deutung des Gesehenen maßgeblich beeinflussen, gehen Blum, Schirra und Sachs-Hombach dennoch davon aus, dass es so etwas wie eine rhetorische Essenz des Bildes gibt – etwas, das dieses Bild wirklich jedem seiner Betrachter\*innen, unabhängig von deren historischem Hintergrundwissen, stets kommuniziert:

„Die rhetorische Wirkung, insbesondere die Appellfunktion, tritt bei einer Präsentation des Bildes von Ut in mehr oder weniger modifizierter Form auch dann in Erscheinung, wenn der Mensch, dem es präsentiert wird (oder der es sich selbst präsentiert), nicht weiß, daß es sich um eine Fotografie aus dem Vietnamkrieg handelt, oder wenn er die christliche Ikonographie nicht kennt.“<sup>984</sup>

Offenbar sind sie der Ansicht, dieser bildliche *Appell* sei immer wirksam; nur, zu was genau aufgerufen werde, werde von unterschiedlichen Parteien stets anders verstanden.

Diese appellative Wirkung wird, so ist ihren Überlegungen zu entnehmen, durch eine bildimmanente oder bildlich formulierte, jedenfalls bildspezifisch, also *ikonisch* (und nicht unter Zuhilfenahme von Sprache oder anderweitig kommunizierten Kontextinformationen) durchgeführte Argumentation erzeugt.<sup>985</sup> Blum, Sachs-Hombach und Schirra warten mit der überraschenden These auf, der „kommunikationstheoretische Mechanismus der Appellwirkung einer Präsentationshandlung“ könne eventuell „als weitgehend unabhängig von den kultur- und kunstgeschichtlichen Analysen des präsentierten Bildes gelten.“<sup>986</sup> Die Autoren bezweifeln dabei natürlich nicht, dass Bezüge zu etablierten Deutungsmustern, ikonographische Parallelen zu anderen Bildern, Anknüpfungen an Darstellungstraditionen, gängige Kompositionsmuster etc. die Interpretation des Bildes durch die Betrachter\*innen stark beeinflussen können. Allerdings *erschaffen* diese externen Bezüge ihrer Einschätzung nach den Bildappell nicht, sie lassen lediglich ein *kontext- und konventionsunabhängig* im Bild *immanent* vorhandenes Appellpotenzial noch stärker hervortreten.

---

984 Ebd., 140.

985 Ebd., 137.

986 Ebd., 147. Sie begründen dies damit, dass ein Bild potenziell immer auch in einer Weise verwendet werden könne, die „seinen kunsthistorisch relevanten Dispositionen zuwiderläuft“ (ebd.).

Durch diese Kombination ergebe sich die „herausgehobene ‚Evidenz‘“<sup>987</sup> der ikonischen Aufnahme Úts.

Dem ist einschränkend entgegenzuhalten, dass es so etwas wie vollständig kontextunabhängige Wirkung natürlich nicht geben kann, da Bilder immer in bestehenden Zusammenhängen verwendet und rezipiert werden; unabhängig von der im aktuellen Rezeptionskontext aktualisierten Wirkung des Bildes enthält das Bild aber, und hier ist den Autoren zuzustimmen, ein inhärentes, kontextunabhängig latent vorhandenes *Bedeutungspotenzial*, das u. a. aus Eigenheiten der Bildkomposition resultiert und formale Mittel, die zur Realisierung ihrer Bedeutungspotentiale weniger stark auf die Wirksamkeit expliziter Konventionen angewiesen sind als andere, umfassen kann; es scheint mir wichtig, anzuerkennen, dass es also stärker und weniger stark ergänzungsbedürftige bildgestalterische Kommunikationsmittel gibt. Vielleicht könnte man deshalb in manchen Fällen, wie dem der Fotografie Úts, von einer *erhöhten Kontextflexibilität* eines Bildes sprechen, die durch die Verankerung großer Teile seines Wirkpotenzials *in der Gestalt des Bildes selbst* ermöglicht wird. (Auch Blum, Schirra und Sachs-Hombach gehen allerdings ja, wie oben bereits angemerkt, nicht davon aus, dass das Bild *effektiv* auf *alle* Betrachter\*innen gleich wirkt. Unter anderem betonen sie auch die Auswirkung abweichender Intentionen oder Motivationen der Rezipient\*innen.<sup>988</sup>)

Welches sind nun die in diesem Bild wirksamen „formale[n] Mittel“, deren Funktion nach Ansicht Blums, Schirras und Sachs-Hombachs in ihrem Kern „kontextinvariant“ ist<sup>989</sup> und die „Geltung für Verwendungen des Út-Bildes *in völlig beliebiger Kontextualisierung*“ (meine Hervorhebung) haben?<sup>990</sup> Laut Blum, Sachs-Hombach und Schirra sind es die „formal[e] Komplexität“ und

---

987 Ebd., 148.

988 Siehe ebd., 138, wo angemerkt wird, Bildkommunikation als Handeln aufzufassen bedeute, den Handelnden Kognitionen und Motivationen zuzuschreiben, sowie ebd., 139: „Daß ein bestimmter Bildinhalt bei einer Präsentation gesehen, ein kognitiv möglicher Schluß daraus gezogen, eine bestimmte Meinung gebildet und schließlich der Vollzug einer entsprechenden Handlung als Intention der Präsentation verstanden wird, das alles hängt aber auch davon ab, daß eine passende Motivation seitens der Empfänger der Bildpräsentationshandlung vorhanden ist.“ Weniger nachvollziehbar erscheint mir aber, dass die Autoren behaupten, die „affektiven Wirkungen von Bildpräsentationen“ selbst könnten „die notwendigen Motivationen liefern“ (ebd., 139) – ein solcher Effekt ist nur vorstellbar, wenn dazu – also zur affektiven Reaktion – die entsprechende Motivation bzw. Bereitschaft schon vorhanden war. Eine Grundbereitschaft muss also jeder Wirkung vorausgehen und kann nicht erst durch diese nachträglich erzeugt werden.

989 Ebd., 149.

990 Ebd., 137.

die „komplex[e] Verschränkung formaler und szenischer Merkmale“, sowie die hierdurch erreichte „ikonische‘ Dichte“, die die „vielfältig dekontextualisierte Verwendung“ dieses Bildes begünstigt haben.<sup>991</sup> Das Bild erreiche eine „spezifische kompositorische Verdichtung des Szenischen“.<sup>992</sup>

Damit derartige Faktoren im Umgang mit massenmedial verwendeten Bildern wie Pressefotos besser identifiziert und ihre Wirkungsmechanismen nachvollzogen werden können, machen sich die Autoren für eine Kombination kunsthistorisch-formalanalytischer Werkzeuge und Methoden mit kommunikationstheoretischen Erwägungen und einer pragmatischen Kontextanalyse stark. Ihre Anwendung dieser kombinierten Methodik auf das Beispiel *Terror of War* zeigt, wie fruchtbar diese Herangehensweise sein kann.

Primär werde dieses Bild insofern als appellativ erlebt, so Blum, Sachs-Hombach und Schirra, als es „in besonderer Weise Einschätzungen, Emotionen oder auch Handlungen hervorrief und hervorruft, und zwar auch dann, wenn man [seine] Entstehungsgeschichte nicht kennt“.<sup>993</sup> Die Wirkung ist also deshalb im Bild selbst begründet und resultiert nicht nur aus Hintergrundwissen der Betrachter\*innen und Verwendungskontext, weil sich die Betrachter\*innen *emotional berührt* und *zu Handlungen aufgerufen* fühlen. Auf den ersten Blick scheint es schwer vorstellbar, zu welchen emotionalen Reaktionen und welchen Handlungen man sich durch das Foto aufgerufen fühlen sollte, wenn man den Hintergrund gar nicht kennt; könnte man das fotografierte Geschehen historisch nicht richtig zuordnen, so würde man durch dieses Bild nicht zu einer ablehnenden Haltung gegenüber dem Vietnamkrieg oder zu einem möglichen aktiven pazifistischen Engagement motiviert. Der Appell des Bildes fiel in diesem Fall weniger konkret aus; er würde sich unbestimmter z. B. darin manifestieren, dass die Rezipient\*innen sich zu Mitgefühl mit den dargestellten Kindern angehalten fühlten – und eventuell dazu motiviert würden, in Erfahrung zu bringen, wer sie sind oder waren und was ihnen geschehen ist. Blum, Schirra und Sachs-Hombach wollen mit ihrer auf kunsthistorische Methoden bauenden Analyse erklären, wie dieser allgemeinere, unbestimmtere, bildimmanente Appell zustande kommt.

Aus guten Gründen könnte ein solches Vorhaben, ein Bild, das reale Gewalt und reales Leid zeigt, wie ein Kunstwerk mit klassisch kunsthistorischen

---

991 Ebd., 149.

992 Ebd.

993 Ebd., 136.

Methoden zu analysieren, als irritierend oder unpassend wahrgenommen werden – gerade weil das Betrachten des Bildes mit jener kühlen, distanzierten Haltung, die eine wissenschaftliche Analyse voraussetzt, die affektiv-emotionale Wirksamkeit des im Bild so fest verankerten Appells zumindest zeitweise blockiert.<sup>994</sup> Dessen sind sich die Autoren also bewusst, sie halten ihr Vorgehen jedoch dennoch für sinnvoll und wichtig:

„Das Dargestellte wird notwendigerweise inadäquat wahrgenommen, wenn es der Analyse um ein Bewußtmachen der bildlichen Erscheinung der schrecklichen Szene geht; allerdings macht diese bewußt, daß der über das Bild hinausweisende Appell gerade durch die formale Konfiguration der Szene eine besondere Kraft erhält.“<sup>995</sup>

Hier ist ihnen Recht zu geben. Unangemessen ist das Sezieren des Bildes mit dem kühlen Blick der Wissenschaft „nur gegenüber der abgebildeten Szene selbst, nicht dem Bild gegenüber: Denn nur die Abbildung, nicht aber die abgebildete Szene ist Mittel der Kommunikation.“<sup>996</sup> Analysiert wird, wie das Bild kommuniziert, und nicht, welche Ereignisse hinter dem Bild stehen; es ist durchaus möglich, die Kommunikationsweise rational-distanziert zu analysieren und dem Schicksal der dargestellten Personen gegenüber dennoch nicht gleichgültig zu sein.

Zudem zeigt die Analyse, die die Autoren in diesem Text vornehmen, von welchem Nutzen diese Herangehensweise ist. Ihre wie beschrieben begründete, kombinierte kunst- und kommunikationswissenschaftliche Analyse des Bildes fördert nämlich einen „tiefen Widerspruch“ zutage:

„Obwohl es nicht absichtsvoll komponiert wurde oder als Kunstwerk verstanden werden soll, ist man (im Wissen um das Gegenteil) gezwungen, es bei Anwendung der hier gewählten kunstgeschichtlichen Methoden impli-

---

994 Ebd., 148: „Die mit Formanalysen und ikonographischen Vergleichen einhergehende Distanzierung hemmt, so scheint es, die appellative Wirkung der Bildpräsentation.“ Dies ist meines Erachtens letztlich bei der Anwendung jedweden wissenschaftlichen Untersuchungsverfahrens unvermeidbar; jede sachliche Analyse von Kommunikations- und Darstellungsmitteln hemmt für den Moment deren unmittelbare Wirkung; sie kann sie jedoch nachträglich sogar amplifizieren, wenn Strukturen aufgedeckt wurden und somit wirksam werden können, welche der naiven Betrachtung verborgen geblieben wären.

995 Ebd., 135.

996 Ebd., 148.

zit als komponiert und inszeniert zu betrachten und so einem zentralen Aspekt, dem ihm innewohnenden Handlungsbezug, nicht gerecht zu werden.“<sup>997</sup>

Die Ergebnisse der kunsthistorischen Formanalyse, die die Autoren durchführen, machen deutlich, weshalb es hier sinnvoll ist, ein spontan aufgenommenes, nicht inszeniertes Foto mit den selben Mitteln zu untersuchen wie ein absichtsvoll komponiertes Gemälde, denn sie enthüllt „Dispositionen des Bildes“, die in ganz verschiedenen Verwendungssituationen „kommunikationsrelevant“ sind.<sup>998</sup> Dabei handelt es sich um „formal[e], also zunächst rein syntaktisch[e] Zusammenhänge zwischen den dargestellten ‚Gegenständen‘, mit denen allerdings eine bestimmte Bedeutung eines Bildes nahegelegt wird und die als Bedeutung generiert und erkannt werden.“<sup>999</sup> Dazu zählen vor allem die Zentralität der Figur des Mädchens Kim Phúc, um die herum der Bildaufbau strukturiert ist, und die formale Nähe der Gebärde des Mädchens zu Vorbildern in der christlichen Ikonographie. Die emotionale Affizierung der Betrachter\*innen und der aus dieser resultierende Aufforderungscharakter wird also wesentlich durch die Körpersprache des verzweiferten, verängstigten Kindes erreicht.

So scheine „das Schreien des Mädchens das ganze Bild zu erfüllen“, was dazu führe, dass „seine Gestalt als Personifikation aller auf dem Bild gezeigten und im Hintergrund nur erahnbaren Leiden anschaulich wird.“<sup>1000</sup> Ikonographische Parallelen zur Geste des Mädchens Kim Phúc in der Bildmitte finden die Autoren in Raffaels *Bethlehemitischem Kindermord* und diversen Darstellungen von „an den Betrachter appellierende[n] weibliche[n] Leidensgestalt[en] mit gestreckt abgewinkelten Armen“,<sup>1001</sup> unter anderem bei den *Sabinerinnen* Jacques-Louis Davids, sowie bei klassischen christlichen Andachtsbildern (hier zeigen Sie ein Beispiel von Fra Angelico); die Armhaltung des Mädchens entspreche den „Gebärdenfiguren der *passio* und *compassio*“.<sup>1002</sup>

---

997 Ebd., 136.

998 Ebd., 148.

999 Ebd.

1000 Ebd., 128.

1001 Ebd., 132.

1002 Ebd.

Fokus des kommunikationstheoretischen Anteils der Analyse Blums, Schirras und Sachs-Hombachs ist die Pragmatik. Hier steht also der Handlungsbegriff im Fokus – es geht darum, was man mit dem Bild *tun* kann. Diese Möglichkeiten werden durch die formalen Gestaltungsmerkmale, die die kunsthistorisch fundierte Analyse offengelegt hat (also der Zentralität der Figur des Mädchens, deren gestisch-mimischer Ausdruck und die Parallelen zur christlichen Ikonographie), zugleich eröffnet und beschränkt: Kommunikatives Handeln mit Bildern und durch Bilder ist abhängig von „gewöhnlich nicht bewußte[n] formale[n] und ikonographische[n] Wirkfaktoren“, die nicht nur absichtsvoll durchkomponierte Kunstwerke, sondern auch „scheinbar einfachhin dokumentierend[e] ‚außerkünstlerisch[e]‘“ Bilder aufweisen.<sup>1003</sup> In diesem Fall machen diese Wirkfaktoren es möglich, mit dem Bild eine Aufforderungshandlung durchzuführen. Die Autoren unterscheiden aber zwischen den Ausdrucksmitteln des Bildes und denen der dargestellten Personen, da sie sich an verschiedene Personenkreise richten: Kim Phúcs Geste ist ein „Appell um Hilfe (...) an die Anwesenden, insbesondere an die gegenüber stehenden Fotografen“,<sup>1004</sup> während der Bildappell darauf abzielt, die Betrachter\*innen der Fotografie zu etwas aufzufordern.

Eine allgemeine Bildwissenschaft, die alle Typen von Bildern – künstlerische wie „außerkünstlerische“ – zu erfassen in der Lage ist, muss also, wie an diesem Beispiel deutlich gemacht wurde, kunsthistorische und kommunikationswissenschaftliche Methoden kombinieren; diesbezüglich ist Blum, Schirra und Sachs-Hombach unzweifelhaft zuzustimmen.

Die folgenden Analysen „argumentierender“ Bilder werden deshalb ähnlich vorgehen. Es werden zunächst Analysen einiger weiterer „ikonischer“ Bilder durch andere Autor\*innen zusammengefasst und kritisch überprüft; anschließend werden dann Pressefotos, die bislang weniger Beachtung gefunden haben, auf ihre Argumentationsweise hin untersucht. Dabei werden wir uns auf *formale* und *gestalterische* Merkmale der Bilder konzentrieren und der Frage nachgehen, wie diese Merkmale die argumentative *Verwendbarkeit* der im Kontext der Kommunikation über Krieg und Gewalt bestimmen. Dabei werden aber nicht Bild für Bild alle Aspekte der jeweiligen Fotografie ausführlich besprochen. Vielmehr setzt sich jeder der folgenden Abschnitte mit einem bestimmten

---

1003 Ebd., 151.

1004 Ebd., 148 (Fußnote 64).

Werkzeug (oder, in den Worten Blums, Schirras und Sachs-Hombachs: einem „formalen und ikonographischen Wirkfaktor“) auseinander und es werden verschiedene Bilder als Beispiele angeführt, die das jeweilige Mittel verwenden. So wird nacheinander die bildliche „Argumentation“ durch Mimik und Gestik der dargestellten Personen; durch Mittel der Bildkomposition, die sich auf den Bildaufbau insgesamt beziehen; durch Einbeziehung von Bildgegenständen, die symbolisch gedeutet werden können; und durch die Herstellung von Bild-Bild-Bezüge, also interpikturale Referenz, anhand von Beispielen erläutert. Diese Untersuchung erhebt natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es lassen sich sicher noch viele andere Mittel der Bildargumentation identifizieren; die genannten wurden hier deshalb ausgewählt, weil sie in der Kriegsfotografie der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit offenbar besonders häufig und auf auffällige Weise Verwendung finden.

#### **4.3.6.1 „Argumentation“ durch Mimik und Gestik der dargestellten Personen**

Eine wesentliche Grundlage der Überzeugungskraft von abbildenden (mime-tischen) Bildern ist jene appellative Wirkung, die daraus erwächst, dass Abbildungen von Menschen deren Gestik und Mimik inkorporieren. Ein Foto, das einen Menschen zeigt, der eine auffordernde Geste vollführt, macht sich diese Geste sozusagen zu eigen und fordert damit indirekt „selbst“ durch sie die Betrachter\*innen zu etwas auf. Dasselbe gilt für körpersprachlich ausgesprochene Warnungen, Drohungen, Vorwürfe etc.: Jede Aussageabsicht, die ein Mensch nonverbal durch seinen Körper zum Ausdruck bringen kann, kann ein Bild also ebenfalls kommunizieren, indem es Menschen zeigt, deren Körpersprache die entsprechende Aussage vermittelt.

Leifert führt die Appellfunktion derartiger (und anderer) Bilder auf das Merkmal der Wahrnehmungsnahe bildlicher Darstellung zurück:

„Aufgrund ihrer Nähe zur Wahrnehmung entsteht durch das Bewusstsein vom irrealen Bildobjekt eine (v. a. emotionale) Reaktion, die der auf eine

unmittelbare Wahrnehmung ähnelt oder sogar identisch ist (...): Ekel, Abscheu, Schock, Ungerechtigkeitsempfinden, Scham etc. (...).<sup>1005</sup>

Aufgrund dieser Reaktion der Betrachter\*innen bezeichne beispielsweise Sonntag, so Leifert,

„(...) Bilder über Krieg und Terror als eine Art Rhetorik: Sie insistieren, vereinfachen und annectieren. Sie erzeugen einen Konsens, in dem sie durch die Erschütterung, die sie bei ihren Betrachtern auslösen, Einigkeit stiften.“<sup>1006</sup>

In anderen Worten: Die Appellfunktion von Bildern beruht auf einer emotionalen Affizierung, die besonders effektiv durch den körperlichen, also gestischen und mimischen Ausdruck von starken Gefühlen wie Angst, Schmerz, Trauer oder Wut zu erreichen ist. Dies hängt wohl u. a. mit dem Phänomen der sogenannten „Gefühlsansteckung“ („Emotionale Contagion“) zusammen, das in Teil II ausführlicher thematisiert werden wird.

Große Bedeutung kommt der Körpersprache der Dargestellten, wie eben schon ausgeführt wurde, in Úts *Terror of War* zu. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem stummen Appell, der von der hier ebenfalls zuvor bereits beschriebenen Fotografie des gequälten Mädchens aus dem Zusammenhang des Lemberger Pogroms ausgeht, mit der Gerhard Paul sich befasst. Das Mädchen, so ist bei Paul zu lesen, „sitzt im Rinnstein, den Mund weit geöffnet, mit ausgestrecktem Arm und geöffneten Händen den Fotografen ansprechend.“<sup>1007</sup> Die Körperhaltung ist, so Paul weiter, „die einer typischen Gebärdefigur, deren gesamter Körper dem Betrachter ihre Verzweiflung mitteilt.“<sup>1008</sup> Das Bild besitze, so Paul, geradezu eine „synästhetische Dimension, indem das Mädchen den Betrachter laut anzuflehen und zur Stellungnahme aufzufordern scheint.“<sup>1009</sup> Pauls Interpretation zufolge ist das, wozu dieses spezifische Foto auffordert, also die Stellungnahme gegen geschehenes Unrecht; einer anderen Fotografie aus Lemberg, die zeigt, wie eine entblößte Frau sich schützend die Arme vor

---

1005 Leifert, *Bildethik*, 274.

1006 Ebd.

1007 Paul, *BilderMACHT*, 171.

1008 Ebd.

1009 Ebd., 185–186.

die Brust hält, schreibt er hingegen zu, sie fordere die Betrachter\*innen zum Mitfühlen, zu einer empathischen Reaktion auf.<sup>1010</sup> Genauso berechtigt wäre es jedoch, umgekehrt zu behaupten, das Mädchen im Rinnstein fordere Mitgefühl ein, während die Frau auf dem anderen Bild dazu auffordere, sich gegen das Unrecht zu positionieren. Mir scheint, es ist deutlich leichter, zu erkennen, dass ein Bild einen fordernden, appellativen Charakter hat, als sich begründet darauf festzulegen, *was genau* es eigentlich „einfordert“ bzw. zu was es „aufruft“.

Ein interessanter Sonderfall der körpersprachlichen Kommunikation im Bild ist Jeff Walls im vorigen Kapitel beschriebenes fotofiktionales Werk *Dead Troops Talk*, das quasi genau gegensätzlich zu den bisher erwähnten Bildern funktioniert. *Dead Troops Talk* ist Sontag zufolge ein „Antikriegsbild“,<sup>1011</sup> das eine „massive Anklage“<sup>1012</sup> erhebt. Interessanterweise erreicht es dies aber nicht, indem die Figuren vermittels Gestik und Mimik mit den Betrachter\*innen in Kontakt treten, sondern durch das Gegenteil:

„Aber nein, kein einziger Blick aus dem Bild heraus. Protest droht hier nicht. Sie rufen uns nicht zu, der Scheußlichkeit, die der Krieg ist, ein Ende zu machen. Sie sind nicht ins Leben zurückgekehrt, um weiterzutaumeln und diejenigen anzuprangern, die den Krieg begonnen haben (...)“.<sup>1013</sup>

Hier zeigt sich, wie zutreffend die berühmte These Paul Watzlawicks von der Unvermeidbarkeit der Kommunikation („Man kann nicht nicht kommunizieren“<sup>1014</sup>) ist: Auch mit der Weigerung, in eine Interaktion einzutreten, sendet man eine Botschaft. In diesem Fall, so Sontags Interpretation, weisen uns die fiktiven Toten damit darauf hin, dass unsere Erfahrungswelt von ihrer radikal verschieden ist:

„Diese Toten interessieren sich nicht im geringsten für die Lebenden: Nicht für diejenigen, die ihnen ihr Leben nahmen; nicht für Berichterstatter – und nicht für uns. Warum sollten sie unseren Blick suchen? Was hätten sie

---

1010 Ebd., 185.

1011 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 143.

1012 Ebd., 145.

1013 Ebd., 146.

1014 Watzlawick, Beavin und Jackson. *Menschliche Kommunikation*, 53.

uns zu sagen? ‚Wir‘ – zu diesem ‚Wir‘ gehört jeder, der nie etwas von dem erlebt hat, was sie durchgemacht haben – verstehen sie nicht. Wir begreifen nicht. Wir können uns einfach nicht vorstellen, wie das war.“<sup>1015</sup>

Bis hierhin wurden Beispiele angeführt, die in der Fachliteratur bereits umfangreich behandelt worden sind. Um aufzuzeigen, dass nicht nur die genannten weltweit bekannten Fotografien, sondern auch zahlreiche Pressefotos der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit, die keinen vergleichbaren Ikonenstatus beanspruchen können, rhetorische bzw. appellative Strukturen aufweisen, die maßgeblich mit der Mimik und Gestik der abgebildeten Personen zusammenhängen, sollen nun exemplarisch eine Reihe von Aufnahmen des AFP-Fotografen Aris Messinis analysiert werden.

Der Gewalt-, Krisen- und Kriegsphotografie stehen verschiedene Werkzeuge zur Verfügung, mit der über die Körpersprache der Abgebildeten eine appellative Wirkung erzielt werden kann. Häufig begegnet den Betrachter\*innen z. B. der direkte Blick eines oder einer Betroffenen in die Kamera – und der erweist sich dort als am wirkungsvollsten, wo besonders schutzbedürftige Menschen, beispielsweise Kinder, betroffen sind. Das verletzte Mädchen, das im Moment einer Aufnahme Aris Messinis’ aus Syrien<sup>1016</sup> von Ärzten versorgt wird, schaut zwischen den unscharfen Silhouetten der Helfer, die dem Fotografen den Rücken zugewandt haben, hindurch direkt und fordernd in die Kamera. Ihr Gesicht ist – neben der weiß behandschuhten Hand eines Arztes, die gerade ansetzt, mit einem Tuch das blutbesudelte Kindergesicht oder eine Wunde zu reinigen – die einzige gestochen scharfe Partie des Bildes, es steht also im allerwörtlichsten Sinne im Fokus. Der vielleicht vorwurfsvolle, vielleicht hilfessuchende Blick des Mädchens und sein starrer, von Schock und Leid gezeichneter Gesichtsausdruck drängen sich der Aufmerksamkeit der Betrachter\*innen auf und hinterlassen ein beklemmendes Gefühl, das schwer abzuschütteln ist.

Demselben Grundprinzip folgt noch eine weitere Fotografie aus Messinis’ Syrien-Reihe von 2012.<sup>1017</sup> Auch hier ist der einzige Erwachsene im Bild – ein

---

<sup>1015</sup> Sonntag, *Das Leiden anderer betrachten*, 146.

<sup>1016</sup> Dieses Foto ist in der Bilddatenbank der Agentur Getty zu finden: <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/syrian-girl-receives-treatment-after-she-was-wounded-when-news-photo/150691456> (Stand 21.2.2021); dort mit der Beschreibung: „A Syrian girl receives treatment after she was wounded when shells, released by a regime force’s helicopter, hit their house in Syria’s northern city of Aleppo, on August 24, 2012“.

<sup>1017</sup> Dieses Bild entstand im August 2012 in Aleppo ist unter <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/mar/11/syria-prosecute-perpetrators-killings-documented> zu finden; außerdem unter <https://www.>

Soldat – nur ausschnittsweise zu sehen und sein Gesicht nicht erkennbar – in diesem Fall, weil es vom Bildrand abgeschnitten ist. Von dem im Vordergrund vorbeilaufenden Mann sind praktisch nur der uniformierte Oberkörper und das Gewehr, das er hält, sichtbar. Im Hintergrund jedoch sieht man auch hier ein verletztes Kind: Ein kleiner Junge mit Kopfverband sitzt auf einer Bank und starrt den Fotografen – und damit auch die Betrachter\*in – an. Er weint, sein Gesicht ist zu einer Grimasse verzogen, in der sich Angst, Verlassenheit und möglicherweise Schmerzen aufgrund der Kopfverletzung abzeichnen. Sein nackter Oberkörper ist, wie das Gesicht des Mädchens in der anderen eben beschriebenen Aufnahme Messinis', blutverschmiert, seine Hose schmutzig. Die Körperhaltung mit dem leicht nach vorne gebeugten Oberkörper und den Händchen, die auf der Oberfläche der Bank Halt zu finden suchen, drückt Unsicherheit aus. Die Beine des Jungen sind so kurz, dass sie nicht bis zum Boden reichen. Auch dieses Kind scheint uns mit seinem Blick aufzufordern: „Tu etwas, hilf mir, hör auf, nur herumzustehen und mich anzustarren.“

Nicht nur Aufnahmen leidender Kinder wirken durch das Prinzip der auffordernden Gestik und Mimik. Inmitten eines Gefechts in den Straßen von Sirte hat Messinis im Oktober 2011 einen jungen Mann fotografiert, der am Bein verletzt wurde – vermutlich hat er eine Schusswunde erlitten oder ist durch ein Schrapnell oder herumfliegende Splitter verwundet worden, denn die Wunde blutet stark.<sup>1018</sup> Seine eigene Waffe liegt neben ihm am Boden, daneben ein zweites Gewehr, das dem Toten hinter ihm gehört haben könnte. Anders als im Fall der beiden Bilder von verletzten Kindern ist der Leidende hier nicht im Hintergrund, sondern im Vordergrund zu sehen. Auch hier aber steht er im Fokus, der Rest des Bildes wirkt teils etwas verschwommen. Die unscharfen Konturen der Umgebung könnten in diesem Fall durch Geschütznebel oder Qualm in der Luft verursacht worden sein, oder der Dunst, der in der Luft zu hängen scheint, hat etwas mit dem Wasser zu tun, das die Straße teilweise überflutet. Auch hier ist die auffälligste, die Aufmerksamkeit der Betrachter\*in bindende Bildpartie das verzerrte Gesicht des Verletzten. Er hat die Augen

---

nytimes.com/2012/08/25/world/middleeast/syrian-forces-strike-again-in-suburbs-of-damascus.html mit der Bildunterschrift „A Syrian boy, wounded in shelling, waited Friday to be treated at a hospital in Aleppo. The accelerated refugee exodus partly reflects increased fighting in Syria“ (beide Quellen Stand 21.1.2021).

1018 Das Foto ist auf <https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/libya-the-end-of-qaddafi-and-the-fall-of-sirte/100173/A> als Bild 18 zu sehen (Stand 21.1.2021); dort lautet die Bildunterschrift: „National Transitional Council (NTC) fighter screams after he was wounded by a mortar fired by forces loyal to Muammar Qaddafi during battles in Sirte, Oktober 2011“.

geschlossen und den Mund in einem Hilfe- oder Schmerzensschrei aufgerissen. Seine Hand hält er auf die Wunde am Schienbein gepresst, er versucht offenbar, die Blutung zu stoppen. Es ist unklar, wen der Hilfeschrei erreichen soll. Weiter hinten ist zwar ein weiterer Mensch erkennbar, dieser jedoch rennt geduckt durch das Bild und ist augenscheinlich unbewaffnet, er ist wohl selbst in Bedrängnis und ist weder als Soldat noch als Sanitäter uniformiert. Der Hilferuf des jungen Mannes scheint also vergeblich und erreicht nur, über die Grenze des Bildes hinaus, die Betrachter\*innen. Wieder wird derselbe Appell an uns gerichtet: „Hilf mir, tu etwas, hör auf, mich nur anzustarren.“

Frustrierenderweise jedoch können die Betrachter\*innen für diese konkrete Person gar nichts tun. Der auf diese charakteristische Weise ins Leere laufende Bildappell gibt Anlass zu Kritik. Sontag sieht derart verursachte Frustrationen kritisch, weil sich echtes Mitgefühl für die Opfer von Gewalt und Krieg ihrer Einschätzung nach nur einstellen kann und aufrechterhalten lässt, wenn sich den emotional affizierten Beobachter\*innen eine Möglichkeit zu aktiver Reaktion auf das Gesehene bietet. In Teil II wird ausführlich dargelegt werden, was aus der Perspektive der Moralphilosophie und der empirischen Forschung über die Potentiale und Grenzen empathischer Reaktionen auf fremdes Leid zu sagen ist, wobei sich zeigen wird, dass Sontags Bedenken berechtigt sind: Wer durch Bilder vom Leid Anderer frustriert wird, weil er oder sie nicht weiß, wie er oder sie darauf sinnvoll praktisch reagieren kann, wird sicher nicht automatisch motiviert, nach Möglichkeiten zu suchen, für die Betroffenen einzutreten. Andererseits muss auch eingeräumt werden, dass die Rezipient\*innen auch nicht besonders zum Handeln motiviert werden, wenn sie solche Bilder gar nicht zu sehen bekommen. Eine Betrachter\*in, die sich reflektiert mit der eigenen Frustration auseinandersetzt, kann vielleicht gerade daraus etwas lernen. Diese Frustration macht die Distanz deutlich, aus der wir sehen, wie Andere leiden; in ihr manifestiert sich eine empfundene Machtlosigkeit, die nur überwunden werden kann, wenn man eigenständig Wege zum Handeln findet. Wenn man solchen Bildern häufiger ausgesetzt ist, kann daraus ein generelles Bewusstsein der Realität des Unrechts entstehen, das im besten Fall zum Motor werden kann, der einen antreibt, Wege zu finden, auf denen man helfen oder sich zumindest öffentlich für die Leidenden aussprechen kann. Auch wenn sich auf diese Weise sicher nur eine Minderheit der Betrachter\*innen motivieren lässt und ein einzelnes Bild allein in den seltensten Fällen einen nennenswerten Effekt haben dürfte, scheint mir doch eine Konfrontation mit der

Realität durch Bilder generell wünschenswerter als gar keine Konfrontation. Dass das Frustrationserlebnis, das der zwangsläufig vergebliche Bildappell auslöst, unangenehm ist, ist jedenfalls kein guter Grund dafür, die Rezipient\*innen vor dieser Erfahrung zu bewahren.

#### 4.3.6.2 „Argumentation“ durch die Bildkomposition

Rudolf Arnheim erklärt, dass mit „Komposition“ in der Regel „die Art und Weise gemeint [ist], wie sich Kunstwerke aus Formen, Farben oder Bewegungen zusammensetzen“, und dass eine mit den Methoden der Kunstgeschichte durchgeführte Analyse der Komposition typischerweise darin besteht, „das tatsächlich Abgebildete auf die einfachen Formen und Richtungen zu reduzieren, die wir als Gerüst des Werks empfinden“,<sup>1019</sup> dabei werden „[d]ie verschiedenen Teile der abgebildeten Materie (...) auf Kreise, Vierecke oder Dreiecke zurückgeführt, während Pfeile Richtungen ausdrücken.“<sup>1020</sup>

Für Roland Barthes ist die Möglichkeit zur absichtsvollen Komposition eines Gemäldes durch die Maler\*in Basis eines der wichtigsten Unterschiede zwischen Malerei und Fotografie. Maler\*innen haben beispielsweise die Möglichkeit, Bewegungen in genau jenem Moment sozusagen stillzustellen oder einzufrieren, in dem sie am reiz- und wirkungsvollsten aussehen:

„Auch Maler hatten das Problem des äußersten Punkts, der Akme der Bewegung, zu lösen, doch ihnen ist es viel besser gelungen. Die Maler des Empire zum Beispiel, die Momentaufnahmen wiedergeben mußten (ein sich aufbäumendes Pferd, Napoleon auf dem Schlachtfeld, die Arme ausstreckend, usw.), haben der Bewegung das verstärkte Zeichen des Instabilen belassen, (...) die feierliche Erstarrung einer Pose, die in der Zeit unmöglich festzuhalten ist; genau diese regungslose Steigerung des Ungreifbaren (...) ist der Punkt, an dem die Kunst beginnt.“<sup>1021</sup>

Und in ebendiesem Sinne sind Fotografien für Barthes keine Kunst; ihnen fehlt der besondere „Eigensinn des Ausdrucks“, der nur durch absichtsvolle

---

1019 Arnheim, *Die Macht der Mitte*, 12.

1020 Ebd

1021 Barthes, *Die helle Kammer*, 136–137.

Komposition erreicht werden kann, und die daraus resultierende spezifische „Rhetorik“ gemalter Bilder, die „der Lektüre des Zeichens eine verwirrende Herausforderung hinzu[fügen]“ kann.<sup>1022</sup> Wenn Fotografien derart komponierten Gemälden zu ähnlich werden, verstoßen sie gegen die Gesetze ihrer eigenen Bildgattung; sie sind dann, so Barthes wörtlich, „falsch“,<sup>1023</sup> weil sie „einen Zwischenzustand zwischen der buchstäblichen und der gesteigerten Tatsache gewählt haben: zu effektheischend für die Photographie und zu exakt für die Malerei, fehlt ihnen zugleich der Skandal des Buchstäblichen und die Wahrheit der Kunst.“<sup>1024</sup> Wenn Gewaltfotos und andere Aufnahmen schockierender Motive aber „jenes *numen*, das ihnen die Maler komponierte Bilder unfehlbar mitgegeben hätten“, entbehren, wirken sie unmittelbarer, und *nur dann* können sie schockieren.<sup>1025</sup>

Anders als Barthes fasse ich eine absichtlich erscheinende, besonders wirkungsvolle Bildkomposition nicht als ein Charakteristikum auf, das in fotografischen Bildern fehl am Platz ist. Zu den zahlreichen Beispielen einflussreicher „Ikonen“ der Kriegs- und Gewaltfotografie, deren Wirkkraft sich zu einem erheblichen Teil Prinzipien des Bildaufbaus verdankt, gehören, wie hier schon wiederholt deutlich wurde, sowohl Úts *Terror of War* als auch der sogenannte „Kapuzenmann“.

Blum, Schirra und Sachs-Hombach sind der Ansicht, die Wirksamkeit der Fotografie Úts sei „nicht ausschließlich auf die Schrecklichkeit des Motivs an sich und auf den unmittelbar verständlichen körpersprachlichen Ausdruck des Mädchens Phan Thi Kim Phuc in ihrer an den Betrachter appellierenden Frontalität“<sup>1026</sup> zurückzuführen, sondern auch auf weitere, die Gesamtposition betreffende Faktoren. Damit haben sie unzweifelhaft Recht, denn andere Aufnahmen, die am selben Ort zur selben Zeit von anderen ebenfalls anwesenden Fotografen aufgenommen wurden, sind, was das Motiv betrifft, nicht weniger dramatisch und berührend – denn sie zeigen ja die genau selbe Gruppe fliehender Kinder –, sie wurden aber trotzdem weniger bekannt, weil sie weniger eindrücklich wirken. Auch wenn man die ikonische Aufnahme Úts im ursprünglichen, unbeschnittenen Vollformat mit der bekannteren,

---

1022 Ebd., 137.

1023 Ebd.

1024 Ebd.

1025 Ebd.

1026 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 127.

preisgekrönten Variante vergleicht, die so zugeschnitten ist, dass weitere Figuren an den Rändern – die filmenden und fotografierenden Journalisten, die Flucht der Kinder festhalten – nicht mehr zu sehen sind und nichts mehr von der Kindergruppe ablenkt, stellt man fest, dass zwar die ursprüngliche Aufnahme keineswegs weniger erschreckend ist – sie ist im Gegenteil, wie die Autoren richtig bemerken, „in [ihrem] motivischen Gehalt noch schrecklicher“,<sup>1027</sup> weil sie zeigt, dass keiner der anwesenden Journalisten den verzweifelten Kindern hilft, – dabei aber dennoch insgesamt weniger wirkungsvoll. Dieser Unterschied ist nur durch „spezifisch mediale, ‚ikonische‘ und formale Qualitäten sowie Affinitäten zu traditionellen Ikonographien“<sup>1028</sup> zu erklären, die in der zugeschnittenen Variante besser wirksam werden können, und zwar deshalb, weil die Gesamtkomposition hier verändert ist. Ausschlaggebend ist die „zentrierte Komposition des veröffentlichten Ausschnittes“,<sup>1029</sup> die erst durch den Zuschnitt der Originalaufnahme erreicht wird, der bemerkenswerterweise nicht von Út selber, sondern von der Bildredaktion der Agentur *Associated Press* vorgenommen wurde. Das Bild in seiner bekanntesten Form hat also strenggenommen mehrere Urheber\*innen. Aus dieser Zentrierung resultiere, so meinen Blum, Sachs-Hombach und Schirra, dass die Fotografie „in ihrer beschnittenen Gestalt (...) dem kompositorischen Kanon des klassischen Figurengemäldes westlicher Prägung“ folge.<sup>1030</sup> Die Organisation der Bildkomposition um ein zentrales Element herum ist in der Tat ein in der Geschichte der Malerei häufig zu beobachtendes Phänomen; ausführlich untersucht wurde es von Rudolf Arnheim.<sup>1031</sup>

Ebenfalls an den Aufbau eines klassischen Gemäldes erinnert die Parallelität der drei zentralen Körper der Kinder in Úts Fotografie mit „nahezu

---

1027 Ebd., 129.

1028 Ebd., 127.

1029 Ebd.

1030 Ebd.

1031 Arnheim, *Die Macht der Mitte*. Arnheim versucht hier, „ein Kompositionsschema zu definieren, das allen Werken der bildenden Kunst gleich welchen Datums oder welcher Herkunft zu Grunde liegt – eine Grundbedingung, der die gesamte Kunst genügen muß, wenn sie ihre Funktion erfüllen soll“ (12). Er ist überzeugt, dass es eine „bestimmte Kompositionsform für alle Kulturen“ (ebd.) gibt, deren „Grundlage (...) tief in der menschlichen Natur (...), letztendlich sogar direkt im Aufbau des Nervensystems“ verankert sein müsste (13). Im Zusammenspiel und Gegeneinanderwirken zweier entgegengesetzter Tendenzen, Zentrität und Exzentrität, sieht er jene „elementare Grundvoraussetzung menschlichen Erlebens symbolisiert,“ die er für so fundamental hält, „daß ohne sie jegliche künstlerische Aussage irrelevant erschiene“ (13). Vereinfacht dargestellt gehen Arnheims Ausführungen von der Grundidee aus, dass die Komposition eines Bildes entweder um ein Zentrum herum aufgebaut oder dynamisch von diesem wegstrebend organisiert sein kann.

symmetrischen Köpfe[n]“, die eine „horizontale Aufreihung“ aufweisen – eine Bildfigur, die man als Isokephalie bezeichnet.<sup>1032</sup>

Als weiterer wichtiger Wirkfaktor des Bildaufbaus wäre zu nennen, dass die Kindergruppe frontal und nicht etwa von der Seite aufgenommen wurde, die Kamera sich also an einem Punkt befand, auf den die Kinder zuliefen. Diese Frontalität wirkt mit der Dynamik zusammen, wodurch ein geradezu übergreifend bedrängender Effekt zustande kommt, den Gerhard Paul beschreibt: „Indem die Kinder fast frontal auf [den Betrachter] zu laufen, gibt es für diesen kein Entrinnen mehr. Er wird zur Stellungnahme gezwungen.“<sup>1033</sup>

Auch die Helligkeitsverhältnisse im Bild tragen zu seiner Wirksamkeit bei; dies stellen Blum, Schirra und Sachs-Hombach heraus: „Die unteren beiden Bilddrittel mit ihren hellen Gestalten als Zone des Leidens und der Opfer werden mit einer dunklen Zone der Zerstörung über den Köpfen der Kinder kontrastiert, von der sich die Helme der Soldaten abheben.“<sup>1034</sup> Durch diese Aufteilung erscheinen die Soldaten und Embedded Journalists als der Feind, der die Kinder jagt; dies entspricht jedoch nicht ganz der Realität, was man aber nur wissen kann, wenn man über zusätzliche Hintergrundinformationen verfügt: Anwesende südvietnamesische Soldaten waren gemeinsam mit den fliehenden Kindern aus dem Dorf gelaufen; es handelte sich nicht um einen amerikanischen Angriff auf ein von Vietcong besetztes Dorf, sondern um einen Bombenangriff der eigenen, südvietnamesischen Streitkräfte, also um einen Fall von „friendly fire“, der eben auch die eigenen Soldaten, die sich im Dorf befunden hatten, in Gefahr brachte.<sup>1035</sup> Eine einfache Gegenüberstellung fremder, feindlicher Soldaten als Täter und einheimischer Zivilist\*innen als Opfer, wie sie eine oberflächliche Betrachtung des Bildes vielleicht nahelegt, wird hier den Tatsachen nicht gerecht.

Im Zuge seiner umfänglichen Gewaltbildkritik untersucht Gerhard Paul auch die Komposition anderer bekannter und kommerziell erfolgreicher Fotografien, darunter Jean-Marc Boujus World Press Photo des Jahres 2004, das einen von US-Streitkräften gefangengenommenen Iraker zeigt, der, hinter Stacheldraht und mit einer Kapuze auf dem Kopf auf staubigem Boden sitzend, seinen

---

1032 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 131.

1033 Paul, *BilderMACHT*, 445.

1034 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 131.

1035 Dazu BSS, 131–132.

weinenden kleinen Sohn tröstend im Arm hält.<sup>1036</sup> Ebenso wie der sogenannte „Kapuzenmann“ aus Abu Ghraib bewege sich dieses Bild, so Paul, „innerhalb einer interkulturell vertrauten Ikonographie des Opfers bzw. des Martyriums, die es tendenziell global ‚lesbar‘ macht.“<sup>1037</sup> Daher rühre die „Anschlussfähigkeit an vorhandene kulturelle Bilddiskurse und Blickregime der westlichen Welt wie denen des Kolonialismus, des Christentums und der Pornographie.“<sup>1038</sup> Es sei für einen solchen Effekt allerdings nicht nötig, dass der Fotograf\*in dies bei der Bildproduktion bewusst sei; man könne als Bildproduzent\*in auch unbewusst Muster wiederholen, die man zwar kenne, über die man aber im Moment der Aufnahme überhaupt nicht aktiv nachgedacht habe.<sup>1039</sup>

Auch bei Sontag, die eher auf einer rein theoretischen Ebene allgemeine Aussagen über Bilder macht und nur wenige konkrete Beispiele eingehender analysiert, finden sich vereinzelt Beobachtungen zur Wirkung von bildkompositorischen Mitteln; so schreibt sie über ein Foto der Leichname britischer Soldaten in einem Schützengraben, das im Zusammenhang des Burenkriegs in Südafrika entstand, das Bild wirke deshalb „besonders aggressiv“, weil „durch das Fehlen aller landschaftlichen Umgebung (...) [d]as Durcheinander der Leichen im Graben (...) die gesamte Bildfläche“ fülle.<sup>1040</sup> Dies ist ein Wirkprinzip, das sich in der Tat auf vielen Kriegs- und Gräuelbildern beobachten lässt; man denke beispielsweise an Aufnahmen aus den deutschen Konzentrationslagern unmittelbar nach deren Befreiung 1945 und an die erschreckenden Bilder der Toten des Massakers von My Lai im Vietnamkrieg. Natürlich kann man einwenden, dieses Prinzip an sich sei zu simpel, um es in den Rang eines rhetorisch wirksamen Kompositionsmittels zu erheben.

Es gibt jedoch auch jenseits der ganz großen Ikonen der Kriegsfotografie Bilder, die ihre rhetorische Ausdruckskraft einem komplexen, auffälligen Aufbau und nicht einem solch einfachen Grundprinzip verdanken.

Unter den Kriegsfotograf\*innen, die im Vietnamkrieg aktiv waren, fällt besonders Paul Schutzer mit durchkomponiert wirkenden, die Ästhetik klassischer Gemälde zitierenden Aufnahmen auf. Eine der Fotografien, die Schutzer

---

1036 Dieses Bild findet man u. a. unter <https://www.spiegel.de/jahreschronik/a-330670.html> oder <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2004/31578/1/2004-Jean-Marc-Bouju-WY> (beide Stand 5.1.2021)

1037 Paul, *BilderMACHT*, 611.

1038 Ebd.

1039 Ebd.

1040 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 77.

1965 für Life Magazine aufgenommen, die heute über Getty Images verfügbar ist,<sup>1041</sup> zeigt links im Hintergrund eine vietnamesische Familie – eine Mutter mit vier Kindern, die in der in das dunkle Innere eines Hauses führenden Tür kauern, – und weiter vorne rechts einen US-amerikanischen Soldaten, der sich unter das tief herunterreichende Dach bückt und schräg über die rechte Schulter der Betrachter\*in aus dem Bild hinaus blickt.

Auf einer weiteren Aufnahme, die wahrscheinlich zeitnah entstanden ist,<sup>1042</sup> sind wieder eine Mutter mit Kindern und neben ihr ein amerikanischer Soldat vor einem Haus zu sehen; diesmal sitzt das ältere der zwei Kinder auf einem kleinen Tisch oder Schreibtisch, das ein Schul-Pult sein könnte, und der Soldat bückt sich über den Jungen, um sein linkes Bein zu untersuchen; die Mutter sitzt hinter dem Tisch, hält in einem Arm das jüngere Kind, das ein großes weißes Pflaster auf der Stirn hat, und hält den anderen Arm nach vorne in Richtung des offenbar verletzten Beins des älteren Kindes ausgestreckt. Der Kleidung nach könnte es sich um dieselbe Familie und denselben Soldaten wie auf dem zuvor beschriebenen Bild Schutzers handeln; die Gesichter aller abgebildeten Personen sind jedoch jeweils auf einem der beiden Bilder zu undeutlich zu erkennen, als dass man das mit Sicherheit feststellen könnte.

Die beiden beschriebenen Bilder Schutzers können insofern als argumentativ aufgefasst werden, als ihre Komposition jeweils die Figur des amerikanischen Soldaten in eine hervorgehobene Position rückt und ihn dabei als Beschützer der vietnamesischen Familie präsentiert. Auf dem erstgenannten Bild wird diese Funktion als Beschützer der Zivilbevölkerung dadurch suggeriert, dass der Soldat im Vordergrund sich schützend vor der Familie positioniert hat, die sich hinter ihm verstecken kann, und der Soldat nach vorne aus dem Bildraum heraus aufmerksam nach einer drohenden Gefahr Ausschau zu halten scheint; auf dem zweiten Bild fällt ins Auge, dass die Körper der Figuren eine pyramidenförmige Silhouette ergeben, an deren höchster Stelle der Kopf des

---

1041 Zu finden unter <https://visual-archive.livejournal.com/46293.html?thread=92117> sowie unter <https://www.gettyimages.de/fotos/cape-batangan?phrase=cape%20batangan&sort=mostpopular#> (beide Stand 6.12.2020); am letztgenannten Ort betitelt als: „US Marine & Vietnamese Family. An American soldier of 7th Marine Regiment crouches under a grass roof as a Vietnamese family stand in a doorway behind him, near Cape Batangan, Vietnam, 1965.“ In einem früheren Publikationszusammenhang auf [time.com](http://time.com), wo es allerdings nicht mehr verfügbar ist, lautete die Bildunterschrift abweichend: „Within the village children shrink from a scout hunting the V.C. who strike from tunnels under huts“ (<http://time.com/3767354/vietnam-war-1965/>, Stand 31.12.2017).

1042 Ebenfalls zu finden unter <https://visual-archive.livejournal.com/46293.html?thread=92117> (Stand 6.12.2020).

verletzten Kindes steht, wodurch hervorgehoben wird, dass die Sorge um das Wohlergehen des Kindes im Zentrum der Bemühungen der dargestellten Erwachsenen steht; der Soldat, der sich über das Bein des Kindes beugt, ist hier nicht die dominante Figur im Vordergrund, hinter der die anderen Schutz suchen können, sondern der aufopferungsvolle Helfer, der vor dem hilfsbedürftigen Kind in die Knie geht und so bescheiden wie fürsorglich die Wunde versorgt. Bemerkenswerterweise hat er dafür seine Uniform abgelegt, sein Oberkörper ist unbedeckt. Zusammengenommen zeichnen die beiden Bilder also ein positives Bild der US-Soldaten in zweifacher Funktion: als mutige, starke Beschützer einerseits, und andererseits als hilfsbereite, gar nicht unnahbare Freunde der Zivilbevölkerung.

Einen auffälligen Sonderbereich der „Argumentation“ durch Bildkomposition stellen Fotos dar, die in ihrem Bildaufbau die Ikonographie von Heldendenkmälern sowie die der Heldenverehrung in der Schlachtenmalerei aufgreifen.

Heroismus ist seit jeher ein zentraler Topos in Kriegsbildern, auch wenn sich die Modi der Darstellung und die Vorstellungen, die sich die Rezipient\*innen von Helden machen, im Verlauf der Geschichte selbstverständlich immer wieder geändert haben. So konstatiert Sontag beispielsweise im Jahr 2003 eine der Vergangenheit gegenüber veränderte Haltung von Rezipient\*innen gegenüber Soldatenfiguren in aktuellen Bildern, die auf traditionelle Gesten der Stärke, der Überlegenheit und des Selbstbewusstseins verzichten und stattdessen eine weniger (oder anders) romantisierte Sicht auf Kriegserfahrungen zulassen:

„In der derzeitigen politischen Stimmungslage, die dem Militär so wohlgesinnt ist wie seit Jahrzehnten nicht mehr, können Bilder von deprimiert vor sich hin starrenden GIs, die früher den Militarismus und den Imperialismus zu untergraben schienen, womöglich inspirierend wirken. Ihr revidiertes Thema: ganz normale junge Amerikaner erfüllen ihre unerfreuliche, ehrenvolle Pflicht.“<sup>1043</sup>

Während bei der Darstellung US-amerikanischer Soldaten also teilweise eine Tendenz hin zu weniger demonstrativ heroisierend-überhöhenden Inszenierungen zu beobachten ist, lebt die traditionelle Heldenikonographie auf anderen Feldern der Gewaltfotografie beständig fort. Besonders auffällig zeigt sie sich

---

<sup>1043</sup> Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 47.

in der Protestfotografie. Exemplarisch soll dieses Phänomen an zwei Serien von Aufnahmen, die Barbaros Kayan und Alfred Yaghobzadeh im Frühjahr 2014 während der Unruhen in Kiew aufgenommen haben,<sup>1044</sup> gezeigt werden; ergänzend wird diesen Bildern eine international bekannte und preisgekrönte Fotografie Jérôme Sessinis<sup>1045</sup> vom selben Schauplatz zur Seite gestellt. Anschließend möchte ich auffällige formale Ähnlichkeiten aufzeigen, die zwischen den Protestbildern dieser drei Fotografen aus der Ukraine und einigen Bildern Paolo Pellegrins bestehen.

Fast alle der Männer, die in Kayans Aufnahmen im Zentrum stehen – er zeigt insgesamt weit mehr Männer als Frauen – sind aus Untersicht fotografiert, sodass sie fast überlebensgroß wirken. Man fühlt sich bei Betrachtung dieser Fotos auch an den Effekt erinnert, der entsteht, wenn man zu Füßen eines auf einem Sockel oder Podest stehenden Heldendenkmals steht.

Letztere Assoziation wird auch dadurch verursacht oder verstärkt, dass die auf diese Weise hervorgehobenen Figuren in der Regel von anderen abgesondert zentral inmitten einer freien Fläche stehen und nur selten unmittelbar neben anderen Personen; auch dies erinnert daran, wie Statuen auf öffentlichen Plätzen präsentiert werden.

Mit einer Reihe von gestalterischen Mitteln wird verhindert, dass allzu viele andere Details von der jeweils zentral hervorgehobenen Figur ablenken. So ist in vielen Bildern der Serie der Hintergrund durch Rauchschwaden, Schatten, grelles Scheinwerferlicht oder eine Kombination aus diesen Elementen, teils auch durch wohl gewollte Unschärfe der Aufnahme verundeutlicht.

Dass die fotografierten Personen archaisch anmutende Waffen und improvisierte, teils selbst gebaute Schilde tragen und verschiedene Arten von Masken nutzen, um sich vor Tränengas zu schützen oder ihre Gesichter zu verbergen, was teilweise an Visiere von Ritterhelmen erinnert, trägt ebenfalls dazu bei, dass man sich an Kriegerdenkmäler erinnert fühlt. Die Anonymisierung der porträtierten Männer, die daraus resultiert, dass man ihre Gesichter hinter den Masken nicht mehr sehen kann, steht ihrer Heroisierung nicht im Weg;

---

1044 Die beiden Fotoreportagen finden sich unter <https://www.lensculture.com/articles/barbaros-kayan-occupy-kiew> und <https://www.lensculture.com/articles/alfred-yaghobzadeh-ukraine-revolution-2014-in-black-and-white> (Stand jeweils 20.12.2020).

1045 Die beiden Fotoreportagen finden sich unter <https://www.lensculture.com/articles/barbaros-kayan-occupy-kiew> und <https://www.lensculture.com/articles/alfred-yaghobzadeh-ukraine-revolution-2014-in-black-and-white> (Stand jeweils 20.12.2020).

vielmehr scheint sie diese sogar insofern zu befördern, als die Protestierenden hier nicht als Individuen, sondern als mutige Vertreter einer wichtigen Sache zu sehen sind; auch wenn man Heldendenkmäler betrachtet, erinnert man sich später häufig gar nicht mehr an die spezifischen Gesichtszüge, sondern an die Geste des Dargestellten.

Ebenso relevant ist bei vielen der Aufnahmen deshalb die Körperhaltung der Abgebildeten: Manchmal zeigt Kayan die Protestierenden in dynamisch nach vorne strebender, aggressiver Angriffshaltung; manchmal im betont stabilen breitbeinigen Stand oder mit einer Armhaltung, die Kraft und Entschlossenheit suggeriert.

Nicht zuletzt erinnern die äußeren Umstände, die sichtbaren Gegenstände und die konkreten Szenarien an Gemälde, die die Aufständischen anderer Revolutionen – besonders der Französischen Revolution – darstellen. Am deutlichsten provozieren diese Assoziation jene Bilder, die Protestierende auf (oder hinter) aus Säcken oder Alltagsgegenständen errichteten Barrikaden zeigen. Wer über kunsthistorisches Grundwissen verfügt, wird beim Anblick dieser Aufnahmen beispielsweise an Géricaults *Die Freiheit führt das Volk an* denken müssen. Gehisste Fahnen im Hintergrund knüpfen an dieselbe Ikonographie an und wecken zudem Assoziationen mit Schlachtengemälden, auf denen die Heere ihre Standarten vor sich hertragen.

Auffällig ähnlich stellt sich in vielerlei Hinsicht der Stil der Aufnahmen Yaghobzadehs von denselben Protesten am selben Ort und zur selben Zeit dar. Von Yaghobzadehs Bildreportage gibt es neben der farbigen Originalserie eine Variante, die in Schwarz-Weiß gehalten ist, was die hier festgehaltenen Ereignisse sozusagen historisiert und zugleich ent-historisiert, denn einerseits wirken die dokumentierten Szenen so wie Wiederholungen längst vergangener Geschehnisse, andererseits wird ihre überzeitliche Bedeutung dadurch herausgestellt, indem an Konventionen angeknüpft wird, nach denen die Schwarz-Weiß-Darstellung als typisches Mittel der Dokumentation besonders bedeutender Ereignisse verstanden wird.

Noch expliziter als bei Kayan wird hier Denkmalikonographie zitiert. Während auf Kayans Bildern die Protestierenden selbst als lebende Statuen den Platz von Denkmälern einnehmen, zeigt eines von Yaghobzadehs Fotos im Hintergrund zwei echte Denkmäler: das 2001 errichtete Unabhängigkeitsdenkmal der Ukraine auf dem Majdan-Platz in Kiew, das die Form einer Siegestsäule hat, von der hier aber nur der Schaft, nicht die darauf angebrachte Statue zu

sehen ist; und etwas weiter davor platziert die mehrfigurige Skulptur, die den sogenannten „Brunnen der Stadtgründer“ auf demselben Platz schmückt. Letztere ist auf mehreren anderen Aufnahmen aus der Serie ebenfalls zu sehen, man muss dort aber genauer hinschauen, um sie zu erkennen. Die Protestierenden haben sich die vom Staat errichteten patriotischen Denkmäler auf diesen Bildern scheinbar angeeignet. Auf der erstgenannten Aufnahme, auf der im Hintergrund die Säule zu sehen ist, ist kaum auszumachen, ob die beiden Fahnen, die an der Skulpturengruppe angebracht sind, zum Denkmal gehören oder von den Protestierenden dort befestigt wurden. Ein anderes der Fotos zeigt deutlicher, dass eine der Fahnen einer der Bronzefiguren in die Hand gesteckt, die andere zwischen zwei weiteren Figuren aufgestellt wurde. Diese zweite Aufnahme zeigt außerdem, dass die Protestierenden um den Brunnen herum Autoreifen aufgestapelt haben. Ein weiterer Teil der Barrikadenkonstruktion ragt dort im Hintergrund wie ein weiteres Denkmal, wie ein Zitat der Siegessäule, empor. Der Protest, so scheint es, erschafft seine eigenen Monumente – als Persiflage der staatlichen Denkmäler.

Wie Kayan isoliert auch Yaghobzadeh einige seiner Heldenfiguren und fotografiert sie so, dass niemand unmittelbar um sie herum zu stehen scheint. Zwei auf diese Weise zentral und ausgesondert dargestellte Männergestalten fallen hier besonders ins Auge, die beide inmitten einer ausgreifenden Ausholbewegung fotografiert wurden; beide halten in der rechten Hand einen Pflasterstein und links einen am Unterarm befestigten Schild. Beide tragen Helme, einer eine Schutzbrille und einer eine Atemschutzmaske. Wie schon in Kayans Arbeiten zu beobachten war, passt auch hier die dynamische, kraftvolle Gestik der Figuren zur traditionellen Kriegsikonografie, die Heldendenkmäler und Schlachtengemälde prägt.

Jérôme Sessinis Bildeportage *Final Fight for Maidan*, die beim World Press Photo Contest 2015 in der Kategorie Spot News/Stories mit dem Preis für den zweiten Platz ausgezeichnet wurde, umfasst unter anderen stilistisch interessanten Fotos eine Aufnahme, die ganz besonders heraussticht, weil sie so durchkomponiert wirkt, dass man sich unweigerlich fragt, ob sie gestellt wurde. Auf der Website des Wettbewerbs ist dieses Bild unternitelt mit der Beschreibung „An orthodox priest blesses protestors“.<sup>1046</sup> Es zeigt zwei Männer vor einer aus

---

1046 Siehe <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/38807/3/2015-Jerome-Sessini-SNS2-AJ> (Stand 20.12.2020).

schmutzigen Säcken und Planen aufgeschichteten Barrikade, hinter der kahle Bäume und ein grauer, von dunklen Wolken oder Rauchschwaden bedeckter Himmel zu sehen sind. Grautöne und das blasse, grau verschmierte Gelb der Plastiksäcke dominieren das Bild; kräftig farbig stechen nur Details der Kleidung des rechts stehenden Mannes im Priestergewand hervor. Gegen das Schwarz des Gewands heben sich ein leuchtend gelbes, mit Kreuzen besticktes Epitrachelion und türkisfarbene Bestandteile einer Atemschutzmaske, die der Priester um den Hals trägt, ab. In der rechten unteren Bildecke ist zudem ein Teil eines der roten Kunststoffhelme zu erkennen, die Bauarbeiter oft tragen; der Helm ist offenbar über die Ecke eines improvisierten Schutzschilds aus Metall gestülpt. Der zweite, vom linken Bildrand ins Blickfeld tretende Mann ist ebenfalls dunkel gekleidet, aber gänzlich ohne leuchtend farbige Details. Sein Gesicht ist – anders als das des Priesters – größtenteils durch einen schwarzen Schal oder eine Sturmhaube bedeckt. Auch ein Motorradhelm mit aufgeklapptem Visier trägt dazu bei, die individuellen Züge dieser Person unkenntlich zu machen. Der Mann – offensichtlich einer der Protestierenden – hält in seiner Linken einen Schild aus durchlöcherter Metall, der genauso aussieht wie der andere, am rechten unteren Bildrand sichtbare Schild, auf dem der rote Helm steckt und der die untere Körperhälfte des Priesters verdeckt. Die Geste, mit der der Demonstrant den Schild hochhält, wirkt seltsam dramatisch, er hält den Arm unnötig weit von sich gestreckt. Noch auffälliger und expressiver fällt die Gestik des Priesters aus, der, um einen Segen auszusprechen, mit der Rechten ein Kreuz hochhält. Wie es auch bei Yaghobzadeh und Kayan mehrfach zu beobachten ist, erinnern die beiden Figuren an Statuen. Dieser Effekt wird einerseits durch die ausdrucksstarke Gestik und andererseits dadurch erreicht, dass das Bild, obwohl zumindest der links zu sehende Demonstrant mitten in einer Bewegung fotografiert wurde, seltsam statisch wirkt – als wäre jede Bewegung eingefroren. Zudem trägt zu diesem Eindruck auch bei, dass der Priester die Betrachter\*innen nicht anschaut, sondern starr schräg aus dem Bild herausschaut; sein Blick scheint auf etwas gerichtet, was sich hinter dem linken Bildrand befindet und für die Betrachter\*innen deshalb nicht sichtbar ist. Dadurch wirkt er weniger menschlich, unnahbarer, wie eine unbelebte Statue eben – wozu auch seine starre Mimik passt. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Figuren und klassischen Skulpturen befördern ebenso den Eindruck, dass das Bild beinahe zu komponiert wirkt, um völlig spontan entstanden zu sein, wie auch die oben beschriebene auffällige Farbverteilung. Wie Kayan und

Yaghobzadeh hat Sessini die Porträtierten aus Untersicht fotografiert und sie damit monumentalisiert. Das Resultat ist eine Art fotografisches Denkmal für die Protestierenden vom Majdan.

Wie dominant dieser heroisierende, Heldendenkmäler zitierende Stil in der aktuellen Pressefotografie ist, wird ersichtlich, wenn man Aufnahmen Paolo Pellegrins aus einem ganz anderen (Gewalt-) Zusammenhang neben die Bilder Kayans, Yaghobzadehs und Sessinis aus Kiew stellt.

Im August 2008 fotografierte Pellegrin in Dahia, einem Vorort von Beirut im Libanon, kurz nach einem israelischen Luftangriff eine Gruppe Männer, die in den Trümmern eines Hauses wohl nach Verschütteten suchten.<sup>1047</sup> Die Suchenden stehen im Kreis und ihre Körper und Gesten sind so ausgerichtet, dass fast jeder gegen den Uhrzeigersinn auf den Nebenmann hin strebt oder verweist, wodurch eine kreisförmige Dynamik entsteht, die bizarrerweise an Rodins Skulpturengruppe *Die Bürger von Calais* denken lässt. Das Skulpturale der Darstellung wird in Pellegrins Aufnahme zudem durch die weit ausgreifende Gestik der zentral positionierten Figur eines Mannes unterstrichen, der dadurch auffällt, dass sein Gesicht als einziges voll frontal zu sehen ist und dass er entgegen der Kreisbewegung in die andere Richtung schaut und weist; seine Armhaltung wirkt statuesk, er weist mit der Hand nach oben, als wolle er die Bedeutung einer Aussage unterstreichen; zugleich handelt es sich um eine Aufforderungsgeste, die an andere Helfer gerichtet ist, die kommen und mit anpacken sollen. Den anderen Arm hat er dem zu seiner Rechten neben ihm stehenden Mann anscheinend um die Schultern gelegt, in einer Geste, die Trost oder Unterstützung ausdrücken könnte. Wie die Helden in den Bildern aus Kiew ist auch dieser zentral hervorgehobene Retter leicht untersichtig fotografiert; wie auf dem Majdan-Platz ist der Hintergrund hier durch Rauch- und Staubwolken verunklärt, sodass die Szene dem konkreten Ort und dem konkreten Zeitpunkt enthoben und in eine überzeitliche Bedeutungssphäre überführt wirkt.

Das Prinzip der Monumentalisierung durch Untersicht setzt Pellegrin auch in einer Protestfotografie vom Tahrirplatz in Istanbul aus dem Jahr 2011

---

1047 Zu finden unter [https://www.deutschlandfunk.de/pellegrin-retrospektive-elend-und-erhabenheit.807.de.html?dram:article\\_id=462460](https://www.deutschlandfunk.de/pellegrin-retrospektive-elend-und-erhabenheit.807.de.html?dram:article_id=462460) und <https://www.icp.org/browse/archive/objects/civilians-dig-through-debris-for-survivors-just-moments-after-an-israeli-air> (Stand jeweils 20.12.2020); am letztgenannten Ort mit der Bildlegende „Civilians dig through debris for survivors just moments after an Israeli air strike destroyed several buildings in Dahia, Beirut, Lebanon“.

um.<sup>1048</sup> Auch hier treffen wir wieder auf eine Männerfigur, die wie ein Denkmal isoliert inmitten einer menschenleeren Freifläche steht und durch eine expressive, ausladende Gestik auffällt.

Es wäre möglich, hier noch viele weitere vergleichbare Beispiele anzufügen; die genannten sollten aber ausreichen, um aufzuzeigen, wie groß die Ähnlichkeiten sind. Immer wieder, so war festzustellen, lassen sich in der zeitgenössischen Kriegs- und Protestfotografie verschiedene Merkmale eines heroisierenden Stils beobachten; dazu gehören im Einzelnen z. B.: die Aussonderung und Zentrierung der Heldengestalt, oft vor einem durch Unschärfe oder Dunkelheit verundeutlichten Hintergrund; besonders weit ausladende, energische Gesten der zentralen Figuren (manchmal im Kontrast zu einer statischen Gruppe weiterer Personen); eine in der Fotografie stillgestellte Dynamik dieser Gestik (z. B. von Wurfbewegungen); eine Anordnung der Personen im Bildraum, die Assoziationen mit Skulpturengruppen auslöst; und eine Veröffentlichung der Bilder als Schwarz-Weiß- Aufnahmen.

Ein bildrhetorisches Mittel stellt diese Form der Heroisierung der dargestellten Akteur\*innen insofern dar, als die so aufgebauten Bilder eine positive Beurteilung des Handelns der Abgebildeten nahelegen und sich deshalb ideal zu einer Verwendung im Zusammenhang der argumentativen Rechtfertigung oder Glorifizierung dieses Handelns eignen. Selbstverständlich soll mit dieser Formulierung in keiner Weise behauptet werden, dass die prodemokratischen Proteste in Kiew und Istanbul, bei denen die behandelten Bilder entstanden sind, nicht gerechtfertigt gewesen seien und deshalb künstlich durch ihre mediale Darstellung legitimiert werden müssten. Gemeint ist lediglich, dass dieselbe Art von Bild in jedem beliebigen Konflikt aufgenommen werden und die dort Beteiligten in der Wahrnehmung der Betrachter\*innen zu Held\*innen machen kann – auch wenn die Motive der Konfliktparteien oder die Mittel, mit denen der Konflikt ausgetragen wird, oftmals aus guten Gründen kritisch hinterfragt werden sollten.

---

1048 Diese Aufnahme findet sich unter anderem hier: <https://www.nytimes.com/interactive/2016/08/11/magazine/isis-middle-east-arab-spring-fractured-lands.html> (Stand 20.12.2020).

### 4.3.6.3 „Argumentation“ durch vorgefundene Symbole

Manchmal verdanken Fotos ihr rhetorisches Potenzial auch dem Bedeutungsgehalt von Symbolen, die rein zufällig Eingang ins Bild gefunden haben.

Die Bildproduzent\*innen haben dann einen Gegenstand mitfotografiert, über dessen Deutung durch spätere Betrachter\*innen sie sich vielleicht gar keine Gedanken gemacht und den sie dort wohl auch nicht absichtlich platziert haben – der aber die Interpretationen des Bildes durch die Betrachter\*innen später signifikant beeinflusst.

Auch in diesem Zusammenhang ist wieder eine Aufnahme Paul Schutzers aus Vietnam interessant.<sup>1049</sup> Hier ist zentral ein weinendes kleines Mädchen, augenscheinlich ein vietnamesisches Kleinkind, abgebildet, das inmitten einer Gruppe mutmaßlich amerikanischer Soldaten auf grasbewachsenem Boden kniet. Einer der Soldaten, von dem nur die untere Körperhälfte in Rückenansicht zu sehen ist, bückt sich zu dem Kind herab und greift nach ihm, um es aufzuheben oder zu trösten; ein anderer kniet neben dem Mädchen auf dem Boden und hält ihm eine Puppe hin, die auffällig weiß und sehr blond ist. Im Hintergrund ist undeutlich Qualm oder aufgewirbelter Staub zu erkennen; offenbar hat irgendeine Art von Kampfhandlung stattgefunden, was den aufgelösten Zustand des Kinds und die Abwesenheit seiner Eltern erklären könnte. Der Puppe fehlen an einem Fuß Schuh und Söckchen; anscheinend ist sie bei dem, was sich abgespielt hat, nicht unbeschadet geblieben. Die Uniformen der Soldaten sehen sehr dunkel aus, sie wirken fast schwarz, was die Soldaten bedrohlich wirken lässt, so wie sie um die Kleine herumstehen – auch wenn sie augenscheinlich darum bemüht sind, sie zu beruhigen, und wohl keine Gefahr für sie darstellen. Die wahrscheinlich ohne großes Zutun des Fotografen entstandene Symbolik des Bildes basiert auf Kontrasten: zwischen dem weinenden Kind und einer Puppe als Symbol unbeschwerter Kindheit; zwischen der weißen Haut und dem blonden Haar der Puppe und der Erscheinung des vietnamesischen Mädchens; zwischen der Isolation des Mädchens als einzigem Kind und einziger Vietnamesin unter lauter erwachsenen amerikanischen Männern und der durch die Uniformen hergestellten Homogenität der sie umstehenden Gruppe; zwischen der offensichtlichen Verletzbarkeit und Abhängigkeit des

---

1049 Zu finden unter <https://visual-archive.livejournal.com/46293.html?thread=92117> sowie unter <https://www.gettyimages.de/fotos/cape-batangan?phrase=cape%20batangan&sort=mostpopular#> (beide Stand 6.12.2020).

kleinen Kindes und den Assoziationen von Stärke und Überlegenheit, die man mit Soldaten verbindet. Diese Kontraste machen das Bild als treffende Visualisierung des Einbruchs einer fremden Macht in die Lebenswelt der Kleinen deutbar und legen eine Interpretation nahe, die auf der Feststellung aufbaut, wie absurd es wirkt, einer Person in einer existenziellen Krisensituation ein Spielzeug hinzuhalten, das zur Unterhaltung da ist und aus einem völlig fremden Kulturkreis stammt – einer Kultur, die eben als bedrohliche fremde Macht in den eigenen Lebensbereich des Kindes eingebrochen ist. Die zufällig ins Bild geratene, wohl nicht von Schutzer platzierte Puppe ist so zum zentralen bedeutungstragenden Element geworden.

Unter Cesare Quintos Fotos der Serie *The Siege of Halab*<sup>1050</sup> sticht unter dem Gesichtspunkt der Wirkung durch vorgefundene Symbole eines heraus, auf dem zwei Männer auf einem leeren, regennassen Platz zwischen zerstörten Häusern stehen. Beide kehren dem Fotografen den Rücken zu und sehen in Richtung eines großen doppelten Regenbogens, der sich im Bildhintergrund über den blauen, wolkenlosen Himmel spannt und dabei einen Turm hinter-schneidet, bei dem es sich um das Minarett einer Moschee handeln könnte. Beeindruckend ist hier das Licht: Der Regenbogen ist entstanden, weil Sonnenschein auf regenfeuchte Luft getroffen ist; das Sonnenlicht lässt den nassen Boden des menschenleeren Platzes und das Grün der Bäume, die weiter hinten und im Bild rechts auf dem Platzes stehen, leuchten. Der Fotograf aber steht im Dunkeln, im Schatten zwischen den Häusern, und auch die beiden Männer vor ihm werden nicht vom Licht berührt, ihre Silhouetten zeichnen sich dunkel vor dem helleren Hintergrund ab. Dass hier vor Kurzem Kampfhandlungen stattgefunden haben müssen, erkennen die Betrachter\*innen nicht nur an den eingeschlagenen Fensterscheiben der Häuser, dem herumliegenden Schutt und anderweitigen sichtbaren Zerstörungen, sondern auch an dem Gewehr, das der linke der beiden Männer noch in der Hand hält – allerdings entspannt und mit dem Lauf nach unten zeigend; er scheint sich nicht mehr akut bedroht zu fühlen, woraus zu schließen ist, dass der Kampf für den Moment beendet ist. Genau das symbolisiert auch der Regenbogen: Sonnenschein nach dem Regen, Farbe im Grau, Hoffnung für die Zukunft. Dass der Regenbogen zum Zeitpunkt der Aufnahme just über einem Szenario erschien, zu dem er so perfekt passt,

---

<sup>1050</sup> Siehe [https://www.lensculture.com/explore?category\\_id=2&modal=project-231708-the-siege-of-halab](https://www.lensculture.com/explore?category_id=2&modal=project-231708-the-siege-of-halab) (Stand 6.12.2020).

ist reiner Zufall; es hat dennoch großen Einfluss darauf, wie das Bild wahrgenommen wird.

#### 4.3.6.4 „Argumentation“ durch Bild-Bild-Bezüge

Oft „argumentieren“ Bilder, indem sie durch ihre Verbindungen zu anderen Bildern oder im Zusammenwirken mit anderen Bildern zu Schlussfolgerungen über das Dargestellte anregen und so Anlass dazu geben, bestimmte Überzeugungen anzunehmen, zu festigen oder zu hinterfragen.

Bilder nehmen auf vielfältige Weise auf andere Bilder Bezug und durch diese Verknüpfungen entstehen neue Sinngehalte und Bedeutungsdimensionen. Während in den Literaturwissenschaften der Terminus „Intertextualität“ fest zum Fachvokabular gehört, gibt es keinen entsprechend griffigen, ähnlich etablierten Fachbegriff für die Eigenschaft von Bildern, durch Bild-Bild-Bezüge Bedeutung zu generieren. Der breitere Ausdruck „Intermedialität“ ist nur bedingt geeignet, um auf diese Form der Bedeutungs-genese aufmerksam zu machen, umfasst er doch Wechselwirkungen mit Medien aller Art – auch mit Texten und audiovisuellen Medien. Es fehlt ein etablierter Begriff der *Interikonizität* oder *Interpikturalität*, der zum Ausdruck bringt, dass Bezugnahmen von Bildern und durch Bilder auf Bilder und Verknüpfungen von Bildern miteinander durch spezifisch bildliche Mittel ein entscheidender Aspekt der Bildkommunikation sind. Die Kunstgeschichte hat diesen Bezügen von jeher große Aufmerksamkeit zukommen lassen, ohne dabei dem Phänomen explizit einen Namen zu geben.

Häufig verdankt sich die spezifische Wirkung eines Bildes denjenigen Bezügen zu anderen Bildern, die die Rezipient\*in selbstständig herstellt, ohne dass das Bild selbst oder die Präsentationssituation dazu konkrete Hinweise geben, weil irgendein Element des im Bild Sichtbaren Assoziationen zu Bildern weckt, die sie zuvor schon gesehen hat und die sie noch in Erinnerung hat – bewusst oder unterbewusst, im Detail oder nur ganz vage.

Über jene Bilder unter den Folteraufnahmen aus Abu Ghraib, die mit Kapuzen unkenntlich gemachte Gefangene zeigen, schreibt Paul beispielsweise, dass sie sich „[f]ür die zeitgenössischen Betrachter wie für die späteren Kommentatoren [...] mit den mosaikartigen Bildern des individuellen

Bildgedächtnisses zu endlosen visuellen Assoziationsketten<sup>1051</sup> verknüpften – insbesondere zu Assoziationen mit Bildern der christlichen Inquisition und mit Selbstinszenierungen des Ku Klux Klans, da in diesen Zusammenhängen ähnliche Kapuzen zu sehen sind.

Sontag verweist zudem darauf, dass Bilder von bosnischen Gefangenen in serbischen Vernichtungslagern „unvermeidlich“ an jene Fotos aus deutschen Konzentrationslagern erinnerten, die 1945 unmittelbar nach deren Befreiung aufgenommen wurden.<sup>1052</sup> Solche Ähnlichkeiten und Assoziationen werden dann zum Problem, wenn sie zu einer Relativierung des Leids individueller Personen oder spezifischer Gruppen führen und deren konkrete historisch-politische Zusammenhänge ausblenden; auf diese Problematik sind wir im Zusammenhang mit den verschiedenen Ebenen des Realitätsbezugs von Bildern und deren Fähigkeit, Aussagen über allgemeine Sachverhalte oder konkrete Tatsachen zu machen, bereits zu sprechen gekommen.

Ein wichtiger Faktor beim Zustandekommen von Bild-Bild-Bezügen ist außerdem die unmittelbare mediale oder physische Umgebung, in der ein Bild präsentiert wird. Bilder können auf vielfältige Weise durch ihre Platzierung und Kombination, ihre Präsentation, durch räumliche oder zeitliche Nähe in Verbindung gebracht werden, sodass der Einfluss des einen Bildes das andere in neuem Licht erscheinen lässt und dessen Interpretation durch die Betrachter\*innen maßgeblich verändert.

Die Zusammenwirkung eines Fotos, das in einer Zeitung oder einen Illustrierten veröffentlicht wird, mit anderen Bildern, die auf derselben oder der gegenüberliegenden Seite zu sehen sind, kann die Interpretation eines jeden dieser Bilder durch die Leser\*innen maßgeblich beeinflussen. Deshalb sieht Sontag kritisch, dass Pressebilder in Illustrierten des 20. Jahrhunderts häufig in Konkurrenz zu Reklamebildern standen, die die Aufmerksamkeit der Betrachter\*innen auf sich zogen. Die Gegenüberstellung von Capas *Falling Soldier* in der Ausgabe des Magazins *Life* vom 12.7.1937 mit einem ganzseitigen Werbebild für Pomade wirke heute „nicht nur grotesk, sondern seltsam altmodisch“: bei solchen Doppelseiten rechne „jede Hälfte stillschweigend mit der Unsichtbarkeit der anderen“.<sup>1053</sup>

---

1051 Paul, *BilderMACHT*, 611–612.

1052 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 98.

1053 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 41.

Bilder können die persuasive Wirkung anderer Bilder unterminieren; sie können aber auch „argumentieren“, indem sie die Schwächen anderer Bilder offenlegen. Herausragende Beispiele für diese Art der Bildargumentation – eine Bildkritik durch Bilder – finden wir im Werk Gerhard Richters und Teresa Margolles<sup>4</sup>.

In Richters *Atlas*,<sup>1054</sup> der eine vom Künstler kuratierte, über mehrere Jahrzehnte in verschiedenen Versionen ausgestellte und in Katalogen publizierte Sammlung von Bildern aus ganz unterschiedlichen Zusammenhängen ist, werden pornografische Fotografien unmittelbar neben und nach drastischen Bildern ausgehungerner, abgemagerter Gefangener aus Konzentrationslagern präsentiert. Die Nacktheit der Körper verbindet die Bilder miteinander und stellt eine bedeutende Ähnlichkeit heraus: dass nämlich die Betrachter\*innen die Körper anderer Menschen durch ihren Blick objektivieren. So wird demonstriert, dass eine Verwandtschaft zwischen dem voyeuristischen Interesse der Betrachter\*innen an den Abbildern realen Horrors und der Schaulust von Pornokonsument\*innen besteht, die nicht verleugnet werden kann.

Bezüge zwischen Bildern stellte auch die mexikanische Künstlerin Teresa Margolles, die für ihre politischen, sozial engagierten und häufig extrem provokanten Arbeiten bekannt ist, mit einer Installation heraus, die sie in verschiedenen Varianten international ausgestellt hat; so z. B. bei der Berlin-Biennale 2012 unter dem Titel *PM 2010* und im Rahmen der Ausstellung *El Testigo* im Centro de Arte dos de Mayo in Madrid im Frühjahr 2014.<sup>1055</sup> Margolles stellte hier über 300 Titelseiten einer mexikanischen Boulevardzeitung mit dem Titel *PM* nebeneinander, die im selben Jahr veröffentlicht worden waren und allesamt drastisch schockierende Fotos von Mordopfern der Drogenmafia neben Bildern nackter oder leicht gekleideter junger weiblicher Models zeigen. Auch hier wird durch die Zusammenstellung dieser Bilder die Verwandtschaft zwischen dem Voyeurismus, der das Interesse des Medienpublikums an blutigen Gewaltbildern nähert, und dem objektivierenden, sexualisierenden Blick der Gesellschaft auf weibliche Körper in den Blick gerückt.

Bezüge zwischen Bildern können nicht nur durch Verwender\*innen hergestellt werden, indem bei der Präsentation eine räumliche oder zeitliche Nähe zwischen diesen Bildern geschaffen wird wie im Fall der Buchpublikation

---

1054 Richter, *Atlas*, und Richter, *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*.

1055 Eine Ausstellungsansicht findet sich unter <https://www.art-agenda.com/features/235815/teresa-margolles-s-el-testigo> (Stand 5.1.2021).

Richters und der Installation Margolles'. Auch Bilder selbst können unabhängig von ihren Verwender\*innen auf andere Bilder Bezug nehmen. Es gibt verschiedene Weisen, auf die eine Bild-Bild-Bezugnahme *im Bild* realisiert werden kann.

Einmal kann ein Bild Gestaltelemente eines anderen aufnehmen, beispielsweise den Bildaufbau oder einzelne Elemente eines anderen kopieren. In diesem Fall kommt die Verbindung durch die Form der beiden so verbundenen Bilder selbst zustande, ist also in den Bildern angelegt. Alternativ kann ein Bild auch ein ganzes anderes Bild in sich aufnehmen, es als Bild im Bild inkorporieren. Für beide Strategien sollen hier Beispiele gegeben werden.

Der erstgenannte Fall liegt vor, wenn die Komposition eines Bildes an etablierte ikonographische Schemata anknüpft. Die prominentesten Beispiele für diese Art der sinngenerierenden Verknüpfung mit Vorbildern aus kanonisierten Darstellungstraditionen sind hier der sogenannte „Kapuzenmann“ aus Abu Ghraib, der vermittelt seiner Parallelen zur Ikonographie der Passion Christi (und anderer, in der Kunstgeschichte etablierter Motive von Folterungen verschiedener Helden, Märtyrer und Heiliger<sup>1056</sup>) zu einem Sinnbild oder Symbol geworden ist, das den konkreten Zusammenhang seiner Entstehung transzendierte und nunmehr als Symbol für die fehlende moralische Grundlage für das Weltmachtsgebahren der USA steht, wie Paul feststellt;<sup>1057</sup> und *Terror of War*, das eine sehr ähnliche Bedeutung angenommen hat, indem es das Kreuzigungsmotiv aufgreift.<sup>1058</sup> Zahlreiche Karikaturen und Kunstwerke, die diesen Zusammenhang zwischen Kreuzigungsdarstellungen und der Fotografie Úts aufgreifen und visualisieren, sind bei Paul beschrieben und abgebildet.<sup>1059</sup> In der „beständige[n] Aneignung und Umnutzung“ des zentralen Motivs der fliehenden Kim Phúc sieht Paul einen „starke[n] Beleg für die rhetorische Kraft des Fotos über Jahrzehnte, Kulturen und Kontinente hinweg, aber auch für seine zunehmende Entkontextualisierung und Überschreibung im visuellen Global Flow“,<sup>1060</sup> durch welche die ursprüngliche Fotografie in ein „Symbol für den moralischen Verfall der USA“ oder Ausdruck einer „gebrochenen

---

1056 Eisenman widmet den vielfältigen Parallelen zur Ikonografie der Folter in der christlichen Kunst ein umfangreiches Kapitel seiner Monografie *The Abu Ghraib Effect* (60-72).

1057 Paul, *BilderMacht*, 612.

1058 Auch dazu: ebd.

1059 Ebd., 462–464.

1060 Ebd., 462.

amerikanischen Identität<sup>1061</sup> transformiert worden sei. Meines Erachtens ist hier unbedingt zu ergänzen: Durch diese Praxis der interpikturalen Bezugnahme und der beständigen Aneignung und Umnutzung der Aufnahme Úts wird nicht nur politische Kritik an der Weltmacht USA, sondern auch Bildkritik geübt. Bildkritik durch Bilder ist eine besonders spannende Erscheinungsform der Bildrhetorik; sie ist selbstreflexive Bildargumentation.

Bilder aus dem Bereich der „hohen“ Kunst sind besonders häufig so konzipiert, dass sie Bildkritik betreiben. Kritisch reflektiert werden in künstlerischen Bildern (bzw. durch künstlerische Bilder) nicht nur andere als autonome Kunstwerke verstandene Bilder, sondern auch und sogar in einem besonderen Maße populäre Alltags- oder „Gebrauchsbilder“ aus der Presse und anderen Medien. Hierauf weist auch Paul hin, der beobachtet, die zeitgenössische Kunst setze sich „verstärkt“ mit der „scheinbaren Objektivität der Pressefotografie, den medienspezifischen Besonderheiten und Defiziten der Alltagsbilder sowie den Wahrnehmungsweisen der Menschen in der Mediengesellschaft“ auseinander und reflektiere „die Bildvorgaben der Zeitungen, des Films und des Fernsehens.“<sup>1062</sup>

Bezüglich der bildlich-bildkritischen Thematisierung der Fotografie *Terror of War* in künstlerischen Arbeiten stellt Paul fest:

„Hauptsächlich (...) wurde das Foto in seinem Status als moderne Ikone und seine Wahrnehmung in der modernen Mediengesellschaft thematisiert. Durch Verfremdungen der fotografischen Vorlage erhofften Künstler immer wieder die Zirkularität und die Konsolidierung der Gewaltbilder zu durchbrechen.“<sup>1063</sup>

Meist, so beobachtet Paul, wird das Bild in anderen Bildern zitiert, indem die „freigestellte Gebärdefigur“<sup>1064</sup> der fliehenden Kim Phúc übernommen und in einen anderen Zusammenhang gestellt wird. Selbstreflexiv vorgeführt wird diese Vorgehensweise besonders durch Vik Muniz' *Memory Rendering of Trang Bang Child*, das auch bei Paul Erwähnung findet.<sup>1065</sup> Muniz isoliert die

---

1061 Ebd., 462.

1062 Ebd.

1063 Ebd.

1064 Ebd., 464.

1065 Ebd.; zu sehen ist das Bild u. a. unter <https://whitney.org/collection/works/12115> (Stand 21.2.2021).

Silhouette des Mädchens fast völlig vom Hintergrund und anderen Figuren und Gegenständen. Seine Arbeit reflektiert damit die Wirkungsweise der Originalfotografie bzw. deren Wahrnehmung durch die Betrachter\*innen, denen sich vor allem die zentrale und auffällige Gestalt und Gestik der verzweifelten Kim Phúc einprägt, während andere Details des Bildes in der Erinnerung verloren gehen. Die meisten Rezipient\*innen, die das Bild kennen, sich aber nicht eingehender damit beschäftigt haben, erinnern sich später vermutlich nur noch an das, was Muniz davon zeigt: Das Mädchen vor einem nur undeutlich im Gedächtnis gebliebenen, unheilvoll düsteren, ansonsten weitgehend unbestimmten Hintergrund, und die Silhouette einer irgendwie bedrohlichen weiteren Person weiter hinten. Muniz greift das heraus, was im Bildgedächtnis unmittelbar haften bleibt und somit die wahrgenommene Essenz des Bildes auszeichnet, die sich in die Erinnerung einschreibt, während der Rest vergessen wird. Diese Arbeit ist Teil einer Serie von Bildern, die alle nach demselben Prinzip funktionieren: Muniz hat „memory renderings“ verschiedener Fotoikonen angefertigt, darunter auch eines von Adams' *Saigon Execution*.<sup>1066</sup> Auch hier hat Muniz die Originalaufnahme auf das reduziert, was im Gedächtnis erhalten bleibt, wenn man das beeindruckende Bild nur oberflächlich betrachtet, statt sich intensiver damit auseinanderzusetzen: Wer Adams' Fotografie nicht absichtsvoll und aufmerksam analysiert, wird sicher dem Straßenzug im Hintergrund mit seinen Gebäuden, den in der Ferne gerade so noch erkennbaren Fußgängern auf der Straße, den Bäumen am linken Straßen- und Bildrand oder den Wolken am Himmel keinerlei Beachtung schenken, sich nicht die Frage stellen, ob es sich bei den dunkleren Stellen auf dem Asphalt um Schatten von Bäumen oder um Spuren einer Flüssigkeit (Wasser von Wasserwerfern? Weggespültes Blut?) handelt, und bemerkt vielleicht noch nicht einmal, dass neben General Loan noch ein weiterer uniformierter Soldat im Bild zu sehen ist. Wer die Geschichte des Bildes nicht kennt und es nur oberflächlich ansieht, erkennt vielleicht auch nicht, dass der Mann mit der Pistole selbst Vietnameser ist; möglicherweise erinnern sich viele Rezipient\*innen deshalb später fälschlich an ein Foto, das, wie sie glauben, zeigt, wie ein amerikanischer Soldat einen vietnamesischen Zivilisten erschießt. Muniz' Arbeit demonstriert dies: In seiner reduzierten Version zeigt das Bild nur noch die beiden zentralen

---

1066 Zu sehen auf der Website des San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/artwork/94.298/> (Stand 20.12.2020).

Figuren, und während das Gesicht des Mannes, der gerade erschossen wird, mit seinen individuellen Zügen erkennbar bleibt, ist das von der Betrachter\*in abgewandte Gesicht des Schießenden verwischt und nur schwer zu erkennen. Das Opfer dieses Gewaltaktes wird also personalisiert, als Individuum dargestellt; der Täter bleibt anonym. In Teil II wird noch diskutiert werden, welche Auswirkungen solche divergierenden Darstellungsweisen auf die Interpretation und affektive Wirkung des Gesehenen haben können.

Gerhard Paul sieht viele der künstlerischen Bezugnahmen auf die Fotografie *Terror of War* kritisch, weil sie auf eine Deutung des Bildes herauslaufen, die die konkrete Situation, in der es entstanden ist, transzendieren, und weil er das Bild visuell-argumentativ auf eine Weise in Dienst genommen sieht, die ihm unpassend erscheint. Diesbezüglich kritisiert er Judy Chicagos Werk *Im/Balance of Power*, das Motive aus verschiedenen Kriegsbildern zusammenbringt, die Kinder und Soldaten zeigen:

„Die Kinder, unter ihnen auch Kim Phúc, erscheinen als Opfer hypermaskuliner Zerstörungsmaschinen. Chicagos visuelle Semantik, so Christoph Hamann, infantilisiere die Opfer und maskulinisiere die Täter: „Als Symbole einer überindividuellen und überhistorischen Täter-Opfer-Konstellation sind die Abgebildeten nur noch Stellvertreter einer zeitlosen Gender-Konstellation.“<sup>1067</sup>

Hier wird bildlich argumentiert, indem die „Aussage“ der einzelnen Bilder auf eine allgemeinere Wahrheitsebene transportiert, also von den dargestellten Einzelschicksalen abstrahiert und so eine universellere Gesamtaussage gemacht wird. Diese Abstraktion vom Leid der einzelnen Menschen, denen ja wirklich Schreckliches geschehen ist, ist an sich nicht unproblematisch; nichtsdestotrotz kann das Kunstwerk nur so ausdrücken, was es verständlich macht: dass ja tatsächlich Kinder und andere besonders verletzbar Menschen in Kriegen extrem gefährdet sind; und dass bestimmte Vorstellungen von Maskulinität einen entscheidenden Anteil an der Verharmlosung und Verherrlichung von Krieg und Gewalt haben, die vielerorts zu beobachten ist.

Dass Kunstwerke häufig Verbindungen zur Komposition eines anderen Bildes herstellen, ist eine banale Feststellung. Weniger offensichtlich scheint

---

1067 Paul, *BilderMACHT*, 464; er bezieht sich hier auf: Hamann, „Der Junge aus dem Warschauer Getto“, 621.

dies in der Pressefotografie, an die generell die Erwartung herangetragen wird, dass Bilder spontan entstehen und nicht etwa gestellt werden sollen, sodass die Fotograf\*innen nur begrenzten Einfluss auf den Bildaufbau haben. Doch auch Kriegsbilder „zitieren“ andere Kriegsbilder oder Kunstwerke. Manchmal entsteht eine solche Verknüpfung in der journalistischen oder dokumentarischen Fotografie ohne direkte Absicht – oder zumindest ohne inszenatorisches Eingreifen der Fotograf\*in, z. B. durch Selbstinszenierungsabsichten der abgebildeten Personen oder durch Zufälle. In vielen Fällen ist unklar, ob und inwieweit die Urheber\*in des Bildes einen Bezug bewusst hergestellt hat, indem sie die fotografierte Szene entsprechend arrangiert hat, ob sie eine sich offenbarende Verbindung zwar nicht verursacht, aber erkannt und wissentlich genutzt hat, oder ob völlig zufällig und unabsichtlich etwas fotografiert wurde, das sich den Verwender\*innen oder Betrachter\*innen erst später als im beschriebenen Sinne intermedial oder interpiktural bedeutungsgenerierend präsentiert.

Eine besonders interessante Form interpikturaler Bezüge ist die Integration eines Bildes in ein anderes als Bild im Bild: Einige Bilder machen andere Bilder zu einem Teil ihrer selbst; so beispielsweise eine Fotografie, die Aris Messinis in der Nähe der Stadt Bin Jawad machte, als er im Frühjahr 2011 das Vorrücken libyscher Rebellentruppen gegen Gaddafis Armee dokumentierte.<sup>1068</sup> Ein uniformierter Rebellenkämpfer sitzt in einem beklemmend engen, offenbar vollbeladenen Fahrzeug. Die Gegenstände, die sich hinter ihm auf türmen, kann man kaum identifizieren. Neben ihm prangt ein Bild des popkulturell meistverehrten Helden der kubanischen Revolution, Ernesto „Che“ Guevara. Es handelt sich dabei offenbar um das ikonische Porträt, das Jim Fitzpatrick auf der Grundlage einer Fotografie Alberto Kordas anfertigte und das vor allem Jugendliche und junge Erwachsene weltweit seit Jahrzehnten auf T-Shirts tragen, auf Postern oder Fahnen in ihren Zimmern aufhängen. In Messinis Aufnahme ist schwer auszumachen, auf was das Che-Porträt aufgedruckt ist. Es könnte sich um eine Decke, ein auf der Lehne eines Sitzes ausgebreitetes Kleidungsstück oder einen Kissenbezug handeln. Da der Bildträger nicht erkennbar ist, wirkt es fast, als säße der leibhaftige Guevara mitten in

---

1068 Dieses Bild ist unter <https://www.aljazeera.com/gallery/2011/3/27/in-pictures-libyas-ragtag-rebel-army> (Stand 21.2.2021) mit der Beschreibung „Poorly equipped rebel fighters confronting Gaddafi forces have armed themselves with anything they can find, with an arsenal ranging from meat cleavers to rocket launchers“ zu finden.

Libyen mit im Fahrzeug – oder als schwebende sein entkörperertes Bild neben dem libyschen Rebellen: ein lateinamerikanischer Guerillero als Schutzheiliger des Arabischen Frühlings.

Durch die Inkorporierung dieser Pop-Ikone wird Messinis' Foto zur Argumentationsfigur. Es bringt die libyschen Aufständischen in Verbindung mit der Revolution, die Kuba die Unabhängigkeit und den Kommunismus Fidel Castros bescherte – und es zum Symbol des antikapitalistischen Widerstandes gegen die übermächtigen USA werden ließ. Nicht zuletzt ruft es, wenn man auch andere, weniger harmlose Bilder aus dem Libyen-Krieg gesehen hat, schmerzlich in Erinnerung, mit welcher naiver Verklärung und Verehrung junge Menschen in den reicheren, ruhigeren Ländern der Welt auf revolutionäre Umbrüche in weniger privilegierten Regionen blicken. Das Konterfei Guevaras ist, ebenso wie die umgangssprachlich als „Palästinenser-Tuch“ bekannte schwarz-weiß gemusterte Kopfbedeckung des Kämpfers, den Messinis hier porträtiert hat, ein populäres Accessoire sich als links-alternativ verstehender Jugendlicher in Europa und den USA. Über die Absichten, die Messinis verfolgte, als er das Foto aufnahm, lässt sich wenig sagen, und auch darüber, warum das Kissen (oder das T-Shirt, die Decke o. ä.) mit dem bekannten Aufdruck sich im Auto befindet, kann man nur spekulieren; unabhängig davon lässt sich das Bild aufgrund dieser Details aber als Aussage lesen, die den Kampf der libyschen Rebellen in einen größeren Kontext stellt und eine positive Beurteilung ihrer Ziele nahelegt.

#### 4.3.6.5 Bildkritik durch Anti-Bilder und Leerstellen

Bereits mehrfach wurde hier gezeigt, dass Bilder in der Lage sind, selbstreflexiv Bildkritik zu üben. Eine weitere mögliche Strategie solcher mittels visueller Argumentation vollzogener Bildkritik eröffnet das Prinzip des Anti-Bildes. Als Anti-Bilder möchte ich jene Bilder bezeichnen, die sozusagen keine sein „wollen“, die sich der Darstellung „verweigern“. Als ein solches Anti-Bild kann man meines Erachtens das leere, monochrom weiße Cover der New York Times vom 23. Mai 2004 bezeichnen, auf dem nur stand: „The photographs are us.“ In dieser Ausgabe war Sontags *Essay Regarding The Torture Of Others* abgedruckt, in dem sie viele ihrer Thesen aus *Das Leiden anderer betrachten* pointiert zusammenfasst.

Weitere Beispiele für Anti-Bilder in einem weiteren Sinn behandelt Paul – ohne sie jedoch so zu nennen. Es handelt sich hierbei um Bilder, die sehr wohl etwas darstellen, dabei jedoch Leerstellen aufweisen, die wichtiger für die Gesamtbedeutung sind als das, was tatsächlich abgebildet ist: Auch diese Bilder kommunizieren, indem sie die Darstellung von etwas „verweigern“; sie zeigen etwas, indem sie es nicht zeigen. Ein solches von Paul diskutiertes Werk ist ein Plakat Michael Schirners, der aus der bekanntesten Abu-Ghraib-Aufnahme die Figur des „Kapuzenmanns“ herausretuschiert hat.<sup>1069</sup> Ähnlich funktioniert eine ebenfalls von Paul thematisierte Arbeit Marc Lueders', der eine andere Aufnahme aus dem Foltergefängnis von Abu Ghraib, auf der der Gefangene mit der Kapuze von der Seite zu sehen ist, übermalt hat.<sup>1070</sup>

Bemerkenswert sind außerdem jene Anti-Bilder, die im Rahmen der „Medienkunst-Intervention“ Michael Schirners mit dem Titel *Bye bye* in den Deichtorhallen Hamburg vom 15.04. bis 25.04.2010 zu sehen waren.<sup>1071</sup> Schirmer hat hier aus bekannten Fotografien jeweils die wesentlichsten Bildelemente herausretuschiert; unter den so bearbeiteten Bildern sind einige Ikonen der Kriegs- und Gewaltfotografie: Ein Bild von der Landung der Alliierten in der Normandie (ohne Soldaten); Capas *Falling Soldier* (ohne den Fallenden); Úts *Terror of War* (ohne die fliehenden Kinder); Jeff Wideners *Tank Man* (ohne den Panzer); und Rosenthals *Raising the Flag on Iwo Jima* (mit Flagge, aber ohne die die Flagge hissenden Soldaten). Der Künstler aktiviert Vorstellungsbilder, die auf den Erinnerungen der Rezipient\*innen beruhen, und setzt damit Reflexionsprozesse über die Bilder, ihren Bekanntheitsgrad und die Gründe ihrer Popularität, die Rezeption von Fotoikonen usw. in Gang.

Wichtig sind solche Bilder auch und vor allem deshalb, weil sie dadurch, dass sie *als Bilder* und *vermittels ihrer Bildlichkeit* Bildkritik üben, deutlich machen, welche Potenziale im Kommunikationsmittel Bild stecken, dass es nicht nur banale Bilder und oberflächliche, naive Bildrezeption gibt, sondern echte tiefe Auseinandersetzung mit Bildern und mit der Realität vermittels Bildern durchaus möglich ist.

Auch sie zeigen also, was bereits die anderen hier besprochenen Beispiele klar werden ließen: dass Bilder zwar nicht eigenständig argumentieren, aber

---

1069 Dazu Paul, *BilderMACHT*, 620–621.

1070 Der Titel des Werks lautet „AG\_34“; abgebildet ist es in: Paul, *BilderMACHT*, 621.

1071 Man findet diese Bilder unter: <http://de.sz-iam.com/bye-bye/> (Stand 5.1.2021); siehe dazu auch Knoll, *Krieg Kamera Kunst*.

mit ihnen argumentiert werden kann, wenn sie bestimmte bildimmanente rhetorische Strukturen aufweisen, die sie für solche Verwendungen nutzbar machen. Fotos können deshalb sehr wohl in guter wie in schlechter Absicht dazu eingesetzt werden, die Meinung anderer Menschen bezüglich gewalttätiger Konflikte, in deren Zusammenhang sie entstanden sind, zu beeinflussen. Auf diese Tatsache kann sich sowohl eine gewaltbildkritische als auch eine optimistischere, das aufklärerische Potential von Bildern in den Vordergrund stellende Position stützen. Deutlich mehr Aufmerksamkeit scheint mir derzeit bildkritischen Ansätzen zuteil zu werden; nachdem in Teil I einige bildtheoretische Grundlagen gelegt wurden, ist der nun folgende umfangreiche zweite Teil dieser Arbeit deshalb einer kritischen Überprüfung dieser Kritik gewidmet.



## Teil II

# Kritik der Gewaltbildkritik

Kritik an bildlichen Darstellungen von Gewalt bezieht sich häufig auf vermeintlich offensichtliche, stillschweigend vorausgesetzte Relationen zwischen Bildern und den Emotionen der sie betrachtenden Menschen. Insbesondere beschäftigen Gewaltbildkritiker\*innen Phänomene des Mitfühlers und Einfühlens, die bei der Rezeption von Gräuelbildern eine gewisse Rolle zu spielen scheinen. Mit der Mitleidsproblematik stehen auch bildkritische Diskurse in enger Verbindung, die sich mit der häufig als unpassend empfundenen Schönheit grausiger Bilder und mit der Frage, inwieweit menschliches Leid überhaupt intersubjektiv vermittelbar und medial darstellbar ist, befassen.

Den drei damit skizzierten Problemfeldern – dem der Bedeutung von Empathie und Mitgefühl bei der Rezeption bildlich dargestellten Leids, dem bildkritischen Schönheitsdiskurs und dem seit dem Holocaust mit großer Vehemenz geführten Undarstellbarkeitsdiskurs – ist jeweils eines der drei nun folgenden Kapitel gewidmet.



## 1 Mitgefühl und Empathie in der Gewaltbildrezeption

Wirft man auch nur einen oberflächlichen Blick auf die unüberschaubar große Menge wissenschaftlicher Publikationen, die sich aus der Perspektive verschiedenster Fachbereiche dem Thema der Empathie und des Mitleids widmen, wird schnell deutlich, dass mit diesen beiden Begriffen eine ganze Menge konkurrierender Konzepte, Theorien und ungeklärter Forschungsfragen verbunden sind. Kontroversen bestehen unter anderem hinsichtlich der Natur, der Wurzeln und der Reichweite menschlichen Mit- und Einfühlens, bezüglich des Einflusses von Empathiephänomenen auf Motivation, Verhalten und soziale Bindungen sowie in Hinblick auf die Bedeutung von Einfühlungsprozessen oder Mitleidsempfinden für die moralische Urteilsbildung. Angesichts der Komplexität des Themas Empathie ist es umso erstaunlicher, dass in Gewaltbilddiskursen mit großer Beiläufigkeit Thesen über die Wirkung von Bildern auf die Emotionen ihrer Betrachter, über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit authentischen Einfühlens in das Leid abgebildeter Personen und über die Auswirkungen medial erzeugten Mitleids auf Einstellungen und Handlungsmotivationen des globalen Publikums aufgestellt werden, ohne dass dabei jemals explizit auf all die begrifflichen, wahrnehmungstheoretischen oder moralphilosophischen Vorannahmen eingegangen wird, auf denen diese äußerst schwer zu belegenden Thesen basieren. Dieses Kapitel stellt einen Versuch dar, einige dieser Präsuppositionen zu explizieren und zu überprüfen, indem zunächst empathie- bzw. mitleidsbezogene Thesen und Argumente aus der Fachliteratur über Gewaltbilder referiert und diese anschließend erst anhand philosophischer Mitleidstheorien, dann vor dem Hintergrund des aktuellen Stands der empirisch-wissenschaftlichen Empathieforschung auf ihre Plausibilität hin überprüft werden.

## 1.1 Phänomene des Mitfühlers in der Gewaltbildrezeption: Ein Problemaufriss

„Empfindung verbindet sich eher mit einem Foto als mit einem Schlagwort“<sup>1</sup>: Pointiert bringt Susan Sontag mit dieser Behauptung zum Ausdruck, was vielerorts stumm vorausgesetzt wird – dass Bilder Menschen auf eine Weise berühren können, wie es andere Medien nicht im selben Maße können, und dass die Wirkung von Bildern auf ihre Rezipient\*innen eben vor allem in dieser emotionalen Affizierung besteht. Vereinfacht gesagt: Bilder erzeugen Gefühle, andere (v. a. sprachbasierte) Medien regen zum Nachdenken an. Diese grobe Simplifikation stellt eines der vorherrschenden Klischees dar, die den Gewaltbilddiskurs prägen.<sup>2</sup>

Die These von der besonderen emotionalen Wirkkraft der Bilder bildet das Fundament, auf das die größten Hoffnungen, aber auch die schärfste Kritik gegründet sind, die sich an Bilder der Gewalt richten.

Wenn Bilder die Menschen mit besonderer Intensität affizieren, anrühren, bewegen können, dann kann man sie einsetzen, um die Öffentlichkeit für real geschehendes Leid zu sensibilisieren. Bringen uns bildliche Darstellungen von Krieg und Gewalt das Leiden Anderer also näher – vielleicht sogar so nah, dass wir uns motiviert fühlen, etwas dagegen zu unternehmen? Zumindest, so scheint sich Sontag sicher zu sein, gilt der Umkehrschluss:

„Greuel, die in unseren Köpfen nicht durch einprägsame fotografische Bilder verankert sind oder von denen wir einfach nur sehr wenige Bilder zu sehen bekommen haben, scheinen uns weiter entfernt zu sein (...)“<sup>3</sup>

Die Erwartung, dass bestimmte Bilder „den Betrachter aufrütteln, schockieren, (...) ihm wehtun“<sup>4</sup> können, werde in der Kunstgeschichte erstmals bei Goya deutlich, den sie zu seinen Radierungen des Zyklus *Desastros de la Guerra* motiviert hätte. Erst mit bzw. nach Goya trete „innerhalb der Kunst ein

---

1 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 99.

2 Sie findet auch ihren Weg in die Texte so differenziert argumentierender Autoren wie Leifert: „Dass Ikonen das kulturübergreifende Massenpublikum eher emotional als intellektuell ansprechen, liegt auf der Hand. Ihre Wirkung macht Bilder erfolgreich, nicht ihr intellektuelles Potenzial“ (Leifert, *Bildethik*, 177).

3 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 98–99.

4 Ebd., 54.

neues Maß an Empfänglichkeit für Leiden in Erscheinung. (Und neue Motive, die sich an das Mitgefühl wenden (...).)<sup>5</sup> Seine Radierungen stellten somit einen „Wendepunkt in der Geschichte des moralischen Empfindens und des Kummers“ dar.<sup>6</sup> Die selbe Erwartung einer aufrüttelnden, sensibilisierenden Wirkung auf die Betrachter sieht Sontag auch Jahrhunderte später von Virginia Woolf an Bilder gerichtet. Woolf, die sich in *Three Guineas* auf eine Reihe von Fotografien aus dem spanischen Bürgerkrieg bezieht, sei der Ansicht, dass alle Menschen (oder zumindest die, die einer bestimmten Klasse angehörten bzw. gebildete, aufgeklärte Menschen seien), auf dieselbe Art und Weise reagieren müssten, wenn sie mit Gräuelfotos konfrontiert werden: Nämlich mit Entsetzen und mit Entrüstung. Darin liege ihrer Meinung nach das pazifistisch-aufklärerische Potenzial von Bildern: Ihre Betrachtung könne nach Woolfs Vorstellung nur zu einem Resultat führen, nämlich zu Mitleid mit den Kriegsoptionen und folglich zu einer Ablehnung des Krieges als Solchem.<sup>7</sup> Sollte ein Einzelner von diesen Bildern einmal doch nicht emotional getroffen sein, reagiere dieser Woolfs Einschätzung nach wie ein „moralisches Monstrum“, und solche Monstrosität könne nicht den Normalfall in einer zivilisierten Gesellschaft darstellen; folglich sei die Erklärung der geringen Betroffenheit mancher Menschen vom Schicksal der Opfer entfernter Kriege nicht in einer *mangelnden Moralität* zu suchen: „Versagt haben [laut Woolf] unsere Vorstellungskraft und unser Mitgefühl: wir sind dieser Realität geistig nicht gewachsen gewesen.“<sup>8</sup>

Sontag widerspricht Woolf in mehrerer Hinsicht. Auch sie knüpft gewisse Hoffnungen an die Wirkung von Bildern, ist dabei jedoch deutlich zurückhaltender. Wie die überwiegende Mehrheit zeitgenössischer Autor\*innen äußert sie sich zu Gewaltbildern vor allem kritisch, auch und gerade, wenn es um deren emotional-affektives Wirkungspotenzial und ihre mögliche Fähigkeit, Mitleid hervorzurufen, geht.

Vielfältig werden im Zuge solcher Kritik auch Spekulationen über verschiedene Einflussfaktoren betrieben, die die Rezeption und emotionale Wirkung von Gewaltbildern steuern könnten.

---

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd., 59.

8 Ebd., 15.

Zu diesen möglichen Einflussfaktoren zählen unter anderem Bildgattung bzw. Bildtechnik sowie die Zugehörigkeit eines Bildes entweder zur Sphäre der Kunst oder zu einem als weniger „künstlerisch“ aufgefassten Genre von „Gebrauchsbildern“<sup>9</sup> wie beispielsweise der Pressefotografie oder der Werbefotografie. So versucht sich Sontag an einem Vergleich der Wirkung von Gewaltdarstellungen in Malerei und Fotografie, als sie ihre Beobachtungen über einen Kupferstich aus dem 16. Jahrhundert, nämlich Goltzius' *Der Drache verschlingt die Gefährten des Kadmus* von 1588, solchen über schockierende Fotografien Kriegsversehrter aus dem Ersten Weltkrieg gegenüberstellt:

„Der eine Schrecken ist in einem komplexen Bildthema verankert – Gestalten in einer Landschaft –, das den genauen Blick und die geschickte Hand des Künstlers offenbart. Der andere besteht in dem aus nächster Nähe gemachten Kamerabild der unsäglich schrecklichen Verstümmelung eines wirklichen Menschen und sonst nichts.“<sup>10</sup>

Kunst, so scheint sie zu implizieren, enthält mehr als den reinen Schrecken. Andererseits hebt Sontag bezüglich einer Reihe weiterer Kunstwerke – der Radierungen aus Goyas Zyklus *Desastros de la Guerra* – hervor, dass dort gerade das Gegenteil zutrefte. Diese Kunstwerke reduzieren, fokussieren ganz auf den Kern ihrer Darstellung, nehmen ihren Gegenstand aus allen komplexeren Zusammenhängen heraus, damit die Betrachter\*in ihm ihre ganze Aufmerksamkeit widmen kann:

„Goyas Bilder führen den Betrachter dicht an den Schrecken heran. Alles Beiwerk ist weggelassen: die Landschaft ist nur Atmosphäre, Dunkelheit, kaum angedeutet. Der Krieg ist kein Spektakel.“<sup>11</sup>

---

9 Mein Gebrauchsbildbegriff ist nicht an dem beschränkten Verständnis von Gebrauchsbildern als einfachen funktionalen Bildzeichen wie Piktogrammen, Schildern etc. orientiert wie z.B. bei Posner („Ebenen der Bildkompetenz“), sondern in einem weiteren Sinne, angelehnt an das Verständnis von „Gebrauchstexten“ und „Gebrauchsliteratur“ einerseits als gängige Bezeichnung pragmatischer Texte bzw. Sachtexte, andererseits innerhalb der Strömung der Neuen Sachlichkeit als Bezeichnung für Literatur, die durchaus ästhetische Ansprüche hat, aber dennoch zu etwas nützlich sein soll, an die Sphäre des Alltäglichen anschließt, leicht verständlich sein und etwas kommunizieren soll.

10 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 51.

11 Ebd., 53–54.

Eine ebenso wichtige Rolle scheint Sontag die Art des Realitätsbezugs zu spielen. Dass das vom Foto dokumentierte Ereignis mutmaßlich real stattgefunden hat, das gezeichnete oder gemalte aber nicht, ist ihrer Meinung nach ausschlaggebend für die Wirkung auf die Betrachter\*innen:

„Ein erfundener Schrecken kann durchaus überwältigen. (...) Aber in die Erschütterung beim Betrachten der Nahaufnahme eines wirklichen Schreckens mischt sich Beschämung. Vielleicht haben nur jene Menschen das Recht, Bilder eines so extremen Leidens zu betrachten, die für seine Linderung etwas tun könnten – etwa die Chirurgen des Militärhospitals, in dem die Aufnahme gemacht wurde, oder Menschen, die aus ihr etwas lernen könnten. Wir anderen sind, ob wir wollen oder nicht, Voyeure.“<sup>12</sup>

Schließlich spekuliert Sontag noch über den Einfluss narrativer Strukturen und sprachlicher Kontextuierungen auf die emotionale Wirksamkeit von Bildern. Wieder dient die Kunst ihr dabei als Kontrastfolie für die Fotografie: Goyas Radierfolge, so Sontag, „erzählt keine Geschichte“:

„[J]edes Blatt, versehen mit einer kurzen Bildunterschrift, die die Bösartigkeit der Eindringlinge und die Ungeheuerlichkeit der von ihnen verursachten Leiden beklagt, steht für sich. Die Gesamtwirkung ist niederschmetternd“.<sup>13</sup>

Zu einem Ganzen verbunden werden die für sich stehenden Einzelbilder erst durch Bildunterschriften, die dem Betrachter seine emotionale Reaktion geradezu diktieren – und dabei den Impulsen, die das Bild selbst auslöst, stellenweise diametral entgegenwirken.<sup>14</sup>

Fragen der emotionalen Wirksamkeit von Bildern stellen, wie man an diesen und ähnlichen Ausführungen erkennen kann, aus nachvollziehbaren Gründen ein Faszinosum für all jene dar, die sich mit Gewaltbildern befassen. Welche

---

12 Ebd., 51.

13 Ebd., 54.

14 Ebd., 50: „Während das Bild, wie jedes Bild, eine Aufforderung zum Hinsehen ist, betont die Bildunterschrift immer wieder, wie schwierig es ist, eben dies zu tun“. Eine der von Sontag in diesem Zusammenhang zitierten Bildunterschriften bedeutet übersetzt: „Man kann gar nicht hinsehen“; andere lauten „Das ist das Schlimmste!“ Oder „Welch ein Wahnsinn!“

Annahmen dabei auch immer über Voraussetzungen und Form dieser Wirksamkeit gemacht werden, so resultiert aus diesen jedoch häufig eine äußerst skeptisch-kritische Haltung.

Es lassen sich mindestens acht mit dem Problem der emotionalen Affizierung zusammenhängende Kritikpunkte unterscheiden, die gegen Gewaltbilder vorgebracht werden und die nun jeweils kurz erläutert werden sollen.

### 1.1.1 Kritikpunkt 1: Das Leiden der Anderen bleibt auch im Bild abstrakt

Ganz grundsätzlich, so Sontags Überzeugung, können wir das tatsächliche Ausmaß des menschlichen Leids auf der Welt unmöglich erfassen, weshalb es für uns abstrakt und diffus bleibt: „Die Vorstellung von einem Leiden, das sich in einer Anzahl ausgewählter, anderswo stattfindender Kriege nach und nach anhäuft, ist ein Konstrukt.“<sup>15</sup> Bildmedien, glaubt sie, können wenig dazu beitragen, ein vollständiges, dauerhaft wirksames Bewusstsein all des Elends zu stiften:

„Vor allem in der Form, in der Kameras dieses Leiden festhalten, wird es für einen kurzen Augenblick sichtbar, stößt auf die Anteilnahme vieler Menschen und verschwindet dann wieder aus dem Blick.“<sup>16</sup>

Nur punktuell kann das Grauen für uns durch Bilder konkret werden; sofort danach verschwindet es wieder im Neben eines vagen allgemeinen Unbehagens.

Einige weitere mit dem affektiven Wirkungspotenzial des Mediums Bild verknüpfte Kritikpunkte, die bei Sontag, aber auch bei zahlreichen anderen Kritikern aufgegriffen werden, resultieren aus der angeblich besonders aggressiven, unmittelbaren Wirksamkeit des Bildes auf die Psyche und das emotionale Empfinden der Betrachter\*innen.

---

15 Ebd., 26–27.

16 Ebd., 27.

### 1.1.2 Kritikpunkt 2:

#### Die Betrachter\*innen können sich des Überfalls auf ihre Emotionen nicht erwehren

Bisweilen lesen sich Beschreibungen dieser unterstellten emotionalen Wirkung wie Berichte von bedrohlichen Attacken aufdringlicher Bilder auf mehr oder minder wehrlose Betrachter, beispielsweise, wenn Gerd Blum, Jörg Schirra und Klaus Sachs-Hombach in ihrem Aufsatz über die Figur des nackten fliehenden Mädchens in Nick Úts *Terror of War* schreiben, man werde von ihr aufgrund ihrer auffälligen Gestik und zentralen Positionierung „geradezu frontal affiziert“,<sup>17</sup> da wir wahrnehmungspsychologisch bedingt „beinahe außerstande“ seien, „nicht auf etwas zu reagieren, dass sich frontal auf uns zu bewegt“.<sup>18</sup> Bei der Betrachtung des Bildes finde eine „nicht bewußt kontrolliert[e] Affektübertragung“ statt.<sup>19</sup> Folglich empfänden wir „unmittelbar den Schrecken und die Bedrohung“, die mit den dargestellten Ereignissen verbunden seien.<sup>20</sup>

Wir verstünden die Gefährlichkeit vor allem deshalb so *unmittelbar*, weil Menschen eine hohe Sensibilität für die Ausdrucksbewegungen des Gesichts besäßen und in der Lage seien, Gesichtszüge ganz unmittelbar als direkten Ausdruck der emotionalen und motivationalen Lage des Gegenübers zu deuten. Auch wenn wir den Effekt dieses konkreten Gesichtsausdrucks in unserem Alltag noch nicht erlebt haben sollten, so versetze das Sehen des

---

17 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 144; hier beziehen die Autoren sich auf die zentrale Figur des nackten fliehenden Mädchens in Nick Úts Fotografie *Terror of War*.

18 Ebd.

19 Ebd., 145.

20 Strenggenommen stimmt dies nicht. Wir können durch unsere Wahrnehmung der Mimik und Gestik der Personen und die Dynamik im Bild – das Auf-uns-zu-Rennen der Personen – aufgrund des Mechanismus der Affektübertragung quasi unmittelbar durch Mitempfinden erfahren, dass hier jemand etwas als gefährlich empfindet bzw. vor einer Gefahr flieht; jedoch heißt das alleine ja noch nicht, dass auch eine reale Gefahr besteht. Es könnte auch sein, dass die abgebildete Person eine ungefährliche Situation falsch einschätzt oder sogar vor einer ganz und gar eingebildeten Gefahr flieht. Letzteres erscheint im Fall dieses konkreten Bildes natürlich unwahrscheinlich (und war ja in der fotografierten Situation auch nicht der Fall), immerhin sieht man Rauchwolken am Hintergrund, die auf einen gefährlichen Brand hindeuten, und man sieht uniformierte Männer, was Krieg suggeriert. Dennoch sollte man sich bei der Betrachtung solcher „affektübertragenden“ Bilder bewusst sein, dass eben nur der Affekt, nicht aber umfassendes Wissen um die dargestellte Situation übermittelt wird – und gerade Kinder, auf deren emotionalen Ausdruck wir besonders intensiv reagieren, auch vor Ereignissen Angst haben oder durch sie erschreckt werden können, die in den Augen von Erwachsenen weniger schlimm erscheinen.

Ausdrucks – beim Betrachten dieses Bildes – uns spontan in die andere Person und ihren Zustand hinein. Der Affekt bleibe dabei zwar für gewöhnlich rational kontrolliert – denn „einem Bild gegenüber verhalten wir uns normalerweise mit mehr sachlicher Distanz, als wir uns der dargestellten Szene direkt gegenüber verhalten würden.“<sup>21</sup> Doch als „entsprechende Emotion“ bleibe „der übertragene Affekt durchaus nachempfindbar und für das Verstehen der Intention der Bildpräsentation wirksam“.<sup>22</sup> Durch diese Affektübertragung entstehe eine „starke motivationale Triebkraft“,<sup>23</sup> der das Bild seine appellative Kraft mitverdanke und die dafür verantwortlich zeichne, dass dem Abgebildeten überhaupt eine große Relevanz zugeschrieben werde. Blum, Schirra und Sachs-Hombach beschreiben hier recht genau einen Vorgang, der in der Psychologie unter dem Begriff der „emotionalen Ansteckung“ bekannt ist (dazu ausführlich in Kapitel 1.3., insbesondere 1.3.3. und 1.3.4.). Sie analysieren präzise, welche formalen Gestaltungsmittel dem Bild diese intensiv „ansteckende“, affektübertragende Wirkung ermöglichen.<sup>24</sup>

Was Blum, Sachs-Hombach und Schirra wertneutral als Wirkungsmechanismus des Bildes beschreiben, auf dem dessen Appellfunktion basiert, kann Gewaltbildern auch zum Vorwurf gemacht werden. Eine empfindliche Betrachter\*in kann sich durch die unmittelbare Affizierung überrumpelt oder überfordert fühlen, und wenn dies nicht nur durch ein einzelnes Bild geschieht, sondern die Rezipient\*in über einen längeren Zeitraum mit einer großen Anzahl solcher aufwühlenden Bilder konfrontiert ist, könnte man befürchten, dass sich dies dauerhaft auf ihren seelischen Zustand auswirkt. Unsere mediale Umwelt scheint heute übervoll mit Bildmaterial aus Kriegs- und Krisenzusammenhängen, was sich erdrückend anfühlen kann, auch wenn objektiv betrachtet vielleicht gar nicht mehr fürchterliche Meldungen durch die Medien geistern als früher und nur in der subjektiven Wahrnehmung die Unglücksflut täglich heftiger über uns hereinbricht.<sup>25</sup> Es wird zur dringlichen Frage,

---

21 Ebd., 145–146.

22 Ebd., 146.

23 Ebd.

24 Unter anderem ist hier der Vergleich, den sie zwischen der meist veröffentlichten, mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten beschnittenen Variante und dem Vollformat anstellen, aufschlussreich: „Das Vollformat ist inhaltlich komplexer, der veröffentlichte Ausschnitt wirkt jedoch unmittelbar“ (ebd., 135).

25 Über diesen Umstand wurde hier schon im Zusammenhang mit dem Topos vom lügenden bzw. täuschenden Bild Einiges gesagt; unter anderem in Bezug auf Sontags Feststellung: „Man könnte meinen, es gebe solche Nachrichten jetzt in größerer Menge als früher. Aber wahrscheinlich täuscht dieser Eindruck. Es ist nur so, daß diese Nachrichten ‚von überall‘ kommen“ (Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 135).

wie man als Medienrezipient\*in heute verhindern kann, von einem Gefühl der Angst, der Ohnmacht oder des Pessimismus ergriffen zu werden; Sontag und Luc Boltanski<sup>26</sup> sind dieser Frage jeweils ausführlich nachgegangen und kommen beiderseits zu dem Ergebnis, dass nur politisches Engagement, ein Eingreifen und Aktivwerden das Ohnmachtsgefühl der Rezipient\*innen vertreiben können.

### 1.1.3 Kritikpunkt 3: Bilder der Gewalt bedienen Angstlust und Voyeurismus

Nicht immer, so scheint es, wird die eben beschriebene aggressive Form der Affizierung durch Bilder aber als unangenehm empfunden. Angstlust, Neugier und Voyeurismus, so befürchten Kritiker\*innen von Gewaltbildern, erzeugen und befeuern den Appetit auf möglichst schockierende Darstellungen von Gräueltaten gerade deshalb, weil diese so intensiv auf uns wirken können: „Bilder von Krieg, Katastrophe und Untergang sprechen eine Lust an, die schwer zu leugnen, aber ebenso schwer zu benennen ist.“<sup>27</sup>

Lust erzeugen diese Bilder auf verschiedene Weise. Einerseits, so Sontag, scheint es „um die Provokation“ zu gehen, um eine Art aufregende Mutprobe: „Schaffst du es, hinzusehen? Es gibt die Befriedigung, ein Bild ansehen zu können, ohne zurück zu schaudern. Es gibt das Vergnügen des Zurückschaulerns.“<sup>28</sup> Dieses Vergnügen, so scheint Sontag überzeugt, steigert sich umso mehr, je realer die abgebildeten Gegenstände scheinen.<sup>29</sup> Andererseits, so legt Leifert nahe, handelt es sich bei dieser speziellen Form von Schaulust auch um eine Spielart des ästhetischen Genusses. Offenbar gibt es tatsächlich eine eigene „Ästhetik des Grauens“<sup>30</sup> und eine weit verbreitete Faszination für diese „Ästhetik, die allein im Schrecken entstehen kann.“<sup>31</sup> Solche Bilder

---

26 Boltanski, *Distant Suffering*.

27 Leifert, *Bildethik*, 175.

28 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 50.

29 Sontag setzt „Gewinn an Wirklichkeitsnähe“ gleich mit „Schockwirkung“ (ebd., 47). Einen Zusammenhang zwischen beidem herzustellen, ist naheliegend, allerdings kann meines Erachtens nicht von einer zwingenden Kausalbeziehung die Rede sein. Schockwirkung kann sich auch auf andere Weise einstellen.

30 Leifert, *Bildethik*, 174.

31 Ebd.

erzielten „Abscheu und Anziehung zugleich.“<sup>32</sup> Leifert bringt diesbezüglich den kantischen Begriff des Erhabenen ins Spiel,<sup>33</sup> auch Sontag betont, Burke habe beschrieben, dass wir Entzücken am Leiden anderer empfinden,<sup>34</sup> aber der Gedanke, dass „in uns allen auch ein Verlangen nach dem Anblick von Erniedrigung, Schmerz und Verstümmelung vorhanden ist“, sei auch schon viel früher formuliert worden, u. a. schon bei Platon.<sup>35</sup>

Der Wunsch, „etwas Grausiges zu sehen“, sollte ihrer Ansicht nach nicht pathologisiert werden. „Wenn man solche Wünsche als ‚krankhaft‘ bezeichnet, stellt man sie als eine seltene Verirrung dar – aber daß Menschen sich von solchen Anblicken angezogen fühlen, ist keine Seltenheit, und es ist seit jeher eine Quelle von Seelenqualen.“<sup>36</sup>

#### 1.1.4 Kritikpunkt 4: Gewaltbilder sind eine Form von Pornografie

Weil Bilder leidender Gewaltopfer häufig deren Körperlichkeit besonders zur Schau stellen und weil solche Bilder häufig im Rahmen sexueller Gewaltakte, demütigender Folterungsrituale etc. entstehen und in ihrer Erscheinungsform daher der Bildsprache der S/M-Pornografie ähneln, werden Gewaltbilder häufig mit Pornografie in Verbindung gebracht<sup>37</sup> oder sogar mit ihr gleichgesetzt.<sup>38</sup>

---

32 Ebd., 175.

33 Er zitiert hier aus der *Kritik der Urteilskraft* mit der Bemerkung, das Erhabene könne die „Seelenstärke“ erhöhen und „ein Vermögen in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Alltagswelt der Natur messen zu können“ (ebd., 175). Leifert lässt dies zur Erklärung der Faszination, die diese Bilder ausüben, mehr oder weniger unkommentiert stehen. Er setzt sich nicht weiter mit der Frage auseinander, ob die Kategorie des Erhabenen in Bezug auf Gewaltbilder und ihre Wirkung überhaupt passend ist.

34 Sontag *Das Leiden anderer betrachten*, 113.

35 Ebd., 113.

36 Ebd., 112.

37 Sontag stellt fest: „Anscheinend ist der Appetit auf Bilder, die Schmerzen leidende Leiber zeigen, fast so stark wie das Verlangen nach Bildern, auf denen nackte Leiber zu sehen sind“ (*Das Leiden anderer betrachten*, 50); und an anderer Stelle: „Nicht alle Reaktionen auf solche Bilder unterstehen der Aufsicht von Vernunft und Gewissen. Die meisten Darstellungen von gequälten, verstümmelten Körpern erwecken auch ein laszives Interesse“ (ebd., 111).

38 Paul zitiert die Kuratorin Sharon Muller vom Holocaust Memorial Museum mit der Bezeichnung der Fotografien vom Pogrom in Lemberg als „basically pornographic“ (zitiert nach Struk: *Photographing the Holocaust*). Auch er ist der Ansicht: „Auffällig an den Aufnahmen ist ihr sexualisierter Charakter, was diese von den meisten anderen Aufnahmen des Holocaust unterscheidet (...)“ (Paul, *BilderMACHT*, 173). Die Fotografien

Geht man wie Sontag davon aus, dass nicht nur „Bilder, die die Verletzung eines anziehend wirkenden Körpers darstellen“, als „bis zu einem gewissen Grade pornographisch“<sup>39</sup> aufzufassen sind, sondern auch Bilder mit abstoßenden Motiven erregend wirken können, stellt sich die Frage, ob – und wie – Gewalt überhaupt anders als „pornographisch“ dargestellt werden kann. Tatsächlich hält Sontag Francisco de Goyas Radierungen für eine Ausnahme, weil der Künstler die gequälten Körper verhüllt.

Unter keinen Umständen sollten Gewaltbilder mit einer pornographisch anmutenden Komponente aber allein auf das Element des Sexuellen reduziert werden. Ganz zu Recht erinnert Paul daran, dass sexuelle Gewalt in erster Linie Gewalt ist:

„Bei dieser Form der Gewalt geht es nicht primär um Sexualität, sondern um ‚die Ausübung von Macht auf Seiten der Täter, um Erniedrigung, Demütigung und Zerstörung‘ mithilfe von Sexualität.“<sup>40</sup>

Es gebe eine „lange Geschichte“ von Täterfotos, die sexuelle Gewaltakte festhalten, „von dem Lemberger Judenpogrom 1918, in dem (...) nackte jüdische Frauen durch die Straßen getrieben worden waren, bis hin zu den Demütigungen nackter irakischer Gefangener im Gefängnis von Abu Ghraib 2003/04“;<sup>41</sup> die „erzwungene Nacktheit von Verfolgten und Feinden, wie sie sich durch die gesamte abendländische Geschichte von Krieg und Gewalt zieht (...)“, ist aber seiner Ansicht nach „nur vordergründig Ausdruck eines sexuellen Voyeurismus“.<sup>42</sup> Primär sei es sowohl den Fotografen der Judenpogrome als auch denen in Abu Ghraib um die Entwürdigung und die Zerstörung des Selbstbildes des

---

hätten ganz gezielt sexuell ansprechende Motive ausgesucht: „Vor allem die Demütigungen, der leidende und malträtierte Körper und die sexualisierte Gewalt lockten ‚Knipser‘ und Schmalfilmer geradezu magisch an“ (Paul, *BilderMACHT*, 167). Mitchell nennt jene Folterbilder aus Abu Ghraib, auf denen nackte Opferkörper zu sehen sind und auf denen die Folterer sich als „having a good time, giving the ‚thumbs-up‘ sign to the camera“ mit ablichten ließen, als „pornographic images“ (Mitchell, *Das Leben der Bilder*, 202). Butler weist auf Joanna Bourkes Kritik der Abu-Ghraib-Bilder hin: Bourke beobachte „sehr scharf, dass man ein gewisses Hochgefühl des Fotografen spürt“ (Butler, *Raster des Krieges*, 85), und halte die Bilder deshalb für pornografisch.

39 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 101.

40 Paul, *BilderMACHT*, 174.

41 Ebd.

42 Ebd., 608.

Opfer gegangen, darum, diese zu demoralisieren und ihnen die Kraft zum Widerstand zu nehmen.<sup>43</sup>

Auch Judith Butler spricht sich vehement gegen eine Gleichsetzung von Gewaltfotografie und Pornografie aus. Sie spricht von einem „Kategorienfehler“,<sup>44</sup> der begangen werde, wenn die Folterfotos aus Abu Ghraib als „pornografisch“ bezeichnet würden. Eine solche, auf das rein Pornografische konzentrierte Auseinandersetzung mit den Folterbildern führe dazu, dass der Faktor des Triumphalismus und die hinter dem Geschehen wirksamen Normen und Werte – die teils versteckt, teils offen geführten Diskurse darüber, wer als menschlich zu gelten habe; der abschätzig Blick des „Westens“ auf die muslimische Kultur; der Rassismus; das Befürfnis, Macht zu demonstrieren, usw. – ausgeblendet und der Kritik entzogen würden.<sup>45</sup> Zwar könne man daraus, dass die fotografierten Soldat\*innen neben ihren Opfern für die Kamera posieren, durchaus wie Bourke schließen, „der Missbrauch erfolge für die Kamera“ und die Fotos seien „Souvenirs“. Dennoch äußert Butler sich skeptisch zu Bourkes Schlussfolgerung, die Folter sei demnach „Effekt der Kamera“ und „die Kamera, genauer deren pornografischer Blick,“ die „Ursache der Szene des Leidens selbst“ gewesen.<sup>46</sup> Für Bourke scheinen, so Butler, „das Foto und der Fotograf die Übeltäter zu sein“. Letzteres könne „im Kern zutreffen“,<sup>47</sup> schreibt Butler; dennoch habe „weder die Kamera noch die ‚Pornografie‘ (...) hier zur Folter geführt“.<sup>48</sup> Für Butler ist nicht die Kamera die eigentliche Ursache des Unrechts, sondern der politische Rahmen, der bestimmt, wie die Kamera operiert.

Pornografie, so Butler, werde definiert als „Lustgewinn aus dem Anblick menschlicher Erniedrigung und aus der Erotisierung dieser Erniedrigung“, und im Fall der Abu Ghraib-Bilder nehme diese Definition „den Fotos die spezifische Brutalität der dargestellten Szenen“.<sup>49</sup> In anderen Worten: Die Gleichsetzung mit pornografischem Material, das unter Einwilligung aller Beteiligten zustande kam, verharmlost die Folterbilder. Dieser letzteren Feststellung

---

43 Ebd.

44 Butler, *Raster des Krieges*, 86.

45 Ebd., 87.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd., 89.

49 Ebd., 87.

ist meines Erachtens uneingeschränkt zuzustimmen, und zwar unabhängig davon, welche Position zum Thema Pornographie man insgesamt vertritt.<sup>50</sup>

Die „spezifische Brutalität“ der Folterszenarios, die nicht aus dem Blick geraten darf, besteht für Butler unter anderem in der Perfidie, mit der kulturelle Unterschiede hier instrumentalisiert worden sind. Sexualisierte Folter wurde in Abu-Ghraib vor allem deshalb angewendet, weil so die Scham der Gefolterten aufgrund kultureller und religiöser Tabus ausgenutzt werden konnte (worauf Butler, aber auch viele andere Autor\*innen hinweisen).

### 1.1.5 Kritikpunkt 5: Bildbetrachter\*innen beobachten aus der Distanz

Es scheint, dass „die Fotografie ein *abstract*, eine Kurzfassung der Realität, liefert“<sup>51</sup> – und manch einer gewinnt dadurch den „Eindruck, als sei etwas moralisch falsch daran“, weil dies bedeutet, dass wir das Leid, das anderen widerfährt, nur aus einer sicheren Distanz wahrnehmen, „ohne selbst auch die rohe Gewalt zu spüren“.<sup>52</sup>

Ein solcher Vorwurf, darauf weist Sontag aber zurecht hin, ist eigentlich absurd und nutzlos. Zwar können wir in Bildern das Leid Anderer nur aus der Entfernung betrachten, doch „auch wenn man etwas aus der Nähe betrachtet – ohne Vermittlung durch ein Bild –, tut man nichts anderes als betrachten“.<sup>53</sup> Es gibt schlicht kein Betrachten ohne Distanz. Das grundlegende moralische Dilemma des distanzierten Beobachters von Gewalttaten – so stellt auch Luc Boltanski in seiner Monografie zum Thema, *Distant Suffering*, fest – wird nicht erst durch die mediale Vermittlungssituation geschaffen, sondern liegt im Beobachten selbst begründet; dennoch lassen die Bedingungen massenmedialer Kommunikation das Problem heute natürlich drängender hervortreten:

---

50 Den Hintergrund zu Butlers vehementer Kritik bilden feministische Diskurse, in denen Pornografie in all ihren Formen als Gewaltausübung kritisiert worden ist. Butler befürchtet, dass mit dem Pornografie-Vorwurf an Gewaltbilder wie die aus Abu-Ghraib „die alte Annäherung von Pornografie und Vergewaltigung (...) ungeprüft wieder auftaucht“ (*Raster des Krieges*, 86), die Debatte um diese Bilder also alte Querelen über die Vereinbarkeit von Pornografie und Feminismus wieder aufkochen lässt.

51 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 137.

52 Ebd.

53 Ebd.

„The spectator’s dilemma is not the automatic consequence of modern media even if it has been dramatized by the development of these media over the last thirty years, and especially by the development of television.“<sup>54</sup>

Kritik am Beobachten auf Distanz entpuppt sich somit als „auf die Grundbestimmungen des Sehens selbst“ bezogene Kritik: „Sehen kostet keine Anstrengung; zum Sehen bedarf es der räumlichen Distanz; Sehen lässt sich ‚abschalten‘ (wir haben Augenlider, aber unsere Ohren sind nicht verschließbar)“<sup>55</sup>

Es werde kritisiert, dass das Sehen und Beobachten uns in eine Distanz zum Gesehenen versetze bzw. letztere voraussetze; es scheine manchen Menschen, dass „das Abstandnehmen von der Aggressivität der Welt, das uns die Freiheit gibt, zu beobachten und unsere Aufmerksamkeit gezielt einzusetzen“,<sup>56</sup> nur um einen zu hohen moralischen Preis möglich sei. Letztendlich aber sei hiermit „nur die Funktionsweise des menschlichen Geistes selbst beschrieben.“<sup>57</sup> Daher ist sie der Ansicht: „Es ist nicht unbillig, Abstand zu nehmen und nachzudenken.“<sup>58</sup>

Folglich macht es nur einen graduellen, keinen kategorischen Unterschied, ob ich direkt neben einer leidenden Person stehe oder ihr Bild in den Medien sehe. Somit gibt es entweder überhaupt kein Mitleid oder Mitempfinden, oder es müsste durch ein Bild zumindest in schwächerem Maße genauso möglich sein wie wenn man einer Person in der Realität begegnet. In beiden Fällen sieht man schließlich nur von außen, was dieser Person widerfährt, und hat keinen unmittelbaren Zugang zu ihrer Gefühls- und Erfahrungswelt. Dringlicher als die Frage, wie wir die Distanz zu Anderen, die wir in den Medien leiden sehen, überwinden können, stellt sich also vielleicht jene, welche Art von Bildern ermöglichen eine möglichst *fruchtbare* distanzierte Betrachtung?

Es bleibt noch das Problem bestehen, dass wir uns natürlich auch selbst, aufgrund einer freien Entscheidung, emotional von dem, was wir sehen, distanzie-

---

54 Boltanski, *Distant Suffering*, xiv-xv.

55 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 137. Interessanterweise kann man sprachlicher Information aber ja viel leichter entgehen, solange sie nicht mündlich, sondern schriftlich dargeboten wird. Denn nach einem Text muss man sich einlassen und sich bewusst bemühen, ihn zu lesen; ein Bild kann einen hingegen gerade zu überfallen.

56 Ebd., 138.

57 Ebd.

58 Ebd.

ren können. Auch dies ist aber für Sontag kein Grund, das Betrachten aus der Ferne an sich abzulehnen:

„Daß wir uns nicht von Grund auf verändern, daß wir uns abwenden können, daß wir umblättern und umschalten können, tut dem ethischen Wert eines Bilderansturms keinen Abbruch. Es ist kein Fehler, kein Zeichen von Schwäche, wenn wir keine Verbrennungen davontragen, wenn wir nicht genug leiden, während wir diese Bilder sehen.“<sup>59</sup>

Gleichgültigkeit gegenüber dem Gesehenen muss ihrer Ansicht nach dennoch vermieden werden. Wir dürfen aus der Distanz betrachten, aber wenn wir uns innerlich distanzieren, verklingt der Appell der Bilder ungehört. Wir wenden uns ab, so beobachtet Sontag, wenn wir zu sehr das Gefühl haben, selbst in Sicherheit zu sein,<sup>60</sup> und wenn wir glauben, ohnehin nichts gegen das Leid tun zu können, das wir sehen: „Menschen können für Schrecken unempfindlich werden, weil sie den Eindruck gewinnen, dem Krieg – jedem Krieg – sei kein Ende zu machen“.<sup>61</sup>

Verbunden mit dem Problem des Beobachtens aus der Distanz ist ein weiteres, das man das „Problem der selektiven Sensibilität“ nennen könnte: Je nachdem, wie weit entfernt – im wörtlichen oder übertragenen Sinn – uns Personen vorkommen, neigen wir stärker oder weniger stark dazu, mit ihnen zu fühlen. Mitgefühl lässt sich geradezu „ausknipsen“, wenn wir das Gefühl haben, dass ein Mensch uns nichts angeht, beispielsweise, weil er oder sie weit entfernt lebt, oder auch, weil er oder sie zu einer anderen ethnischen Gruppe, einer anderen Kultur, einer anderen sozialen Schicht o. ä. gehört. Paul verdeutlicht dieses Problem (ohne es jedoch konkret zu benennen) anhand eines vielsagenden Beispiels: Als die Wehrmacht 1941 nach ihrem Einmarsch im ukrainischen Lemberg die Leichen von tausenden auf Befehl des sowjetischen NKWD ermordeten politischen Gefangenen vorfand, wurde öffentlich in den deutschen Medien sowie privat in Briefen und Tagebüchern deutscher Soldaten vielfach großes Entsetzen angesichts des Blutbads geäußert. Paul zitiert aus dem Kriegstagebuch eines Majors mit Namen Hans Kreppel, der den Anblick der Opfer des

---

59 Ebd., 136.

60 Ebd., 116.

61 Ebd., 118.

NKWD beschreibt mit den Worten: „Man kann und mag es nicht ansehen“.<sup>62</sup> In den nächsten Tagen jedoch schürten die deutschen Truppen mit gezielter Propaganda den Hass der Lemberger Bevölkerung auf die örtlichen Juden, denen eine Komplizenschaft mit den Bolschewisten und damit eine Mitschuld am NKDW-Massaker zugeschrieben wurde, und befeuerten damit eine Stimmung, die sich im Pogrom von Lemberg entlud. Während die jüdische Bevölkerung johlend durch die Straßen getrieben, geschlagen, gedemütigt, vergewaltigt und zu Hunderten ermordet wurde, fanden die deutschen Soldaten die Ereignisse ganz und gar nicht schwer anzusehen – im Gegenteil, sie hielten sie vielfach in Fotografien und Filmaufnahmen fest. Wie wir im folgenden Kapitel sehen werden, wird diese Tendenz zum nur selektiven Mitfühlen nicht nur an dokumentierten historischen Ereignissen deutlich, sie ist auch von der psychologischen Forschung experimentell belegt und beschrieben worden.

### 1.1.6 Kritikpunkt 6: Gräuelbilder lassen ihre Betrachter\*innen „abstumpfen“

Viele Autor\*innen äußern des Weiteren die Befürchtung, dass die Schockwirkung, die von grauenvollen Gewaltbildern ausgeht, sich abnutzen kann, wenn die Betrachter\*innen zu viele davon zu sehen bekommen. „Wenn Fotos anklagen und womöglich Verhalten ändern sollen,“ so formuliert Sontag das Problem, „müssen sie schockieren“, aber „[a]n Schocks kann man sich gewöhnen. Ihre Wirkung kann sich abnutzen“.<sup>63</sup>

Sontag bemerkt, dass die angeblich abstumpfende Wirkung von drastischen Bildern auch gezielt und absichtlich genutzt werden kann:

„Als Gegenstand der Kontemplation können Bilder des Grauens unterschiedliche Bedürfnisse erfüllen. Sich gegen Schwäche abhärten. Sich betäuben. Sich vor Augen führen, daß es das Unabänderliche gibt.“<sup>64</sup>

---

62 Paul, *BilderMACHT*, 165.

63 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 95.

64 Ebd., 115.

Sontag glaubt zwar, dass es Abstumpfungseffekte gibt, hält sie aber nicht für zwangsläufig: „[D]ie Gewöhnung ist kein Automatismus.“<sup>65</sup> Sie erinnert daran, dass es Praxen der ritualisierten Bildbetrachtung gebe, die darauf basierten, dass ein Bild (oder ein anderes Kunstwerk) immer wieder die selbe Wirkung auf seinen Betrachter habe. Damit hat sie Recht: Das in Andachtsbildern dargestellte Leid rührt Gläubige jedesmal aufs Neue an; ins Theater geht man, um berührt zu werden, auch wenn man das Stück bereits kennt: „Die Menschen wollen Weinen. Pathos, in Gestalt einer Geschichte, nutzt sich nicht ab.“<sup>66</sup> Weshalb also sollte dieser Effekt nicht auch in der Fotografie zu beobachten sein? Sontags Bedenken stützen sich unter anderem darauf, dass Fotos ihrer Meinung nach eben keine Geschichte erzählen (was jedoch nicht unbedingt stimmt; diesem Problembereich ist am Ende von Teil II ein eigenes Kapitel gewidmet).

Nach Meinung Sontags gibt es außerdem „Bilder, deren Eindringlichkeit sich nicht abnutzt (...), weil man sie nicht oft ansehen kann“,<sup>67</sup> weil sie nämlich so extrem erschreckend sind. „Quälende Fotos verlieren nicht unbedingt ihre Kraft zu schockieren“,<sup>68</sup> und auch dann nicht unbedingt, wenn man mit großen Mengen davon konfrontiert wird – es sei denn, die Rahmenbedingungen fördern eine Abstumpfung:

„Die Menschen verhärten sich – wenn dies der richtige Ausdruck ist – gegen das, was man ihnen zeigt, nicht wegen der *Quantität* der Bilder, die ihnen vorgesetzt werden. Es ist vielmehr die Passivität, die abstumpft. Die Zustände, die man als Apathie, als moralische oder emotionale Taubheit bezeichnet, sind voller Gefühle: voller Wut und Frustration.“<sup>69</sup>

Sontag widerspricht hier explizit ihrem jüngeren Selbst. Als sie in den 1970er Jahren *On Photography* schrieb, war sie noch überzeugt, dass die Welt übersättigt sei an Bildern, und trat für eine Reduzierung des Bilderstroms ein. Heute lehnt Sontag ihre alten Thesen, „in einer mit Bildern gesättigten, nein übersättigt Welt [hätten] gerade jene Bilder, auf die es ankommen sollte, eine dämpfende Wirkung“ und „solche Bilder [nähmen] etwas von unserer Fähig-

---

65 Ebd., 96.

66 Ebd., 97.

67 Ebd.

68 Ebd., 104.

69 Ebd., 118.

keit zu fühlen und die Signale, die von unserem Gewissen ausgehen, wahrzunehmen“,<sup>70</sup> ab oder vertritt sie nur noch in stark modifizierter Form. Ihre differenziertere aktuelle Position lautet:

„Ein Bild wird seiner Kraft dadurch beraubt, wie es benutzt wird, wo und wie oft man es sehen kann. (...) Was wie Gefühllosigkeit aussieht, hat seinen Ursprung in der instabilen Aufmerksamkeit, die das Fernsehen mit seinem Übermaß an Bildern erzeugt und bedienen soll. Die Bilderflut sorgt dafür, daß die Aufmerksamkeit locker, beweglich und gegenüber den Inhalten relativ gleichgültig bleibt. Der Bilderfluß verhindert, daß eine Rangordnung zwischen den Bildern entsteht. (...) Ein reflektiertes Sicheinlassen auf den Inhalt setzt ein gewisses Maß an intensiver Aufmerksamkeit voraus – also das, was durch die Erwartungen gerade geschwächt wird, die wir den Medien vermittelten Bildern entgegenbringen.“<sup>71</sup>

Der Inhalt werde so aus den Bildern „nach und nach (...) herausgewaschen“.<sup>72</sup> Die Abstumpfungproblematik liegt ihrer Ansicht nach also nicht in der reinen *Quantität* der Gewaltbilder, mit denen wir konfrontiert werden, begründet, sondern in der *Art ihrer Präsentation*. Dennoch ist Sontag sichtlich bemüht, Alarmismus zu vermeiden: „Aber es trifft wahrscheinlich nicht zu, daß die Menschen weniger fühlen und schwächer reagieren.“<sup>73</sup>

Dieser letzteren Vermutung würde ich intuitiv zustimmen. Zwar ist es schwierig, Abstumpfungsprozesse empirisch festzustellen, und die wissenschaftliche Rezeptionsforschung zu Gewaltbildern ist weit weniger fortgeschritten als man annehmen würde – wie wir im übernächsten Kapitel sehen werden –, sodass Behauptungen wie die, dass Rezipient\*innen heute weniger durch grausame Bilder zu berühren seien als früher, nicht als belegt oder widerlegt gelten können. Dennoch ist meines Erachtens davon auszugehen, dass die Mehrheit der Menschen heute genauso mitfühlend oder selbstbezogen ist, wie sie es vor 50, 100 oder 200 Jahren auch gewesen ist. Dass Abstumpfung im Einzelfall prinzipiell möglich ist, kann wohl vorausgesetzt werden. (Manche) Menschen verrohen im Krieg; wenn sie sich im realen Leben so sehr an Gewalt gewöhnen

---

70 Ebd., 122.

71 Ebd., 122–123.

72 Ebd., 123.

73 Ebd., 136.

können, dass diese nichts Erschütterndes mehr für sie hat, dann können sie sich auch an die *Darstellung* von Gewalt entsprechend gewöhnen. Dies ist aber kein Beleg für eine Unzulänglichkeit oder Schwäche von Bildern, die darin bestünde, dass diese nicht in der Lage wären, ihre Betrachter\*innen dauerhaft zu fesseln, denn es kann eben auch ein *realer* Schrecken irgendwann an Eindrücklichkeit verlieren, wenn man zu häufig mit ihm konfrontiert wird.

### 1.1.7 Kritikpunkt 7: Pressefotograf\*innen und Medienunternehmen kommerzialisieren das Leid der Opfer

Angreifbar macht die Kriegs- und Krisenfotografie auch ihre Organisation als kommerzieller Berufszweig und Geschäftsfeld. Ökonomische Interessen verschiedener beteiligter Parteien beeinflussen, welche Bilder die Medienkonsument\*innen zu sehen bekommen und welche nicht. Und ökonomische Interessen können Fotograf\*innen natürlich dazu verleiten, moralische Grenzen zu überschreiten:

„Die Jagd nach möglichst ‚dramatischen‘ Bildern (...) treibt das fotografische Gewerbe an und gehört zur Normalität einer Kultur, in der der Schock selbst zu einem maßgeblichen Konsumanreiz und einer bedeutenden ökonomischen Ressource geworden ist. (...) [I]n einer Kultur, die durch die zunehmende Verbreitung kommerzieller Wertvorstellungen von Grund auf umgemodelt wurde, zeugt die Forderung nach grellen, schrillen, verblüffenden Bildern (...) von solidem Realismus und gesundem Geschäftsgeist. Wie anders soll man Aufmerksamkeit auf das eigene Produkt, die eigene Kunst lenken? Wie anders soll man bei Leuten einen Eindruck hinterlassen, die einer ununterbrochenen Flut teils neuer, teils ständig wiederkehrende Bilder ausgesetzt sind?“<sup>74</sup>

Anders gestalteten sich die Verhältnisse noch in früheren Kriegen, beispielsweise während des Spanischen Bürgerkriegs: „Greuelbilder waren im Winter

---

74 Ebd., 30.

1936/37 eine Seltenheit“.<sup>75</sup> Heute diene „die Fotografie vor allem zu konsumistischen Manipulationen“.<sup>76</sup>

Zudem bemängelt Sontag eine „Ausbeutung von Gefühlen (Bedauern, Mitgefühl, Empörung) in der Kriegsfotografie“, die dazu führen könnte, dass aufgrund der „routinemäßigen Auslösung von Gefühlsreaktionen“ echtes Mitleidsempfinden rar werde.<sup>77</sup>

Andererseits zählt Sontag eine Bildkritik, die darauf abzielt, dass der Verbreitung von Gewaltbildern „etwas Zynisches anhaftet“<sup>78</sup> und die ein Misstrauen „gegenüber dem Interesse, dass sich [Kriegsbildern] zuwendet, und gegenüber den Absichten derer, die sie herstellen“<sup>79</sup> zum Ausdruck bringt, zu „den Klischees kosmopolitischer Diskussionen über Greuelbilder“.<sup>80</sup> Menschen, die sich darauf beschränkten, die Verbreitung oder Herstellung solcher Bilder zu kritisieren, jedoch nichts gegen das abgebildete Elend zu unternehmen gedächten, wirft sie vor, dass sie „aus dem eigenen Fernsehsessel, fernab der Gefahr, die Position dessen (...) beanspruchen, der sich seine Überlegenheit bewahrt“.<sup>81</sup> Eine solche Einstellung zu pflegen sei „ja auch viel einfacher“ als der tatsächliche Einsatz von Journalist\*innen in Krisengebieten mit seinen Gefahren. Es sei nicht in Ordnung, dass professionelle Augenzeug\*innen als Kriegstourist\*innen verspottet würden. Sie weist darauf hin, dass auch „der Fotograf, der bei einem Bombardement oder im Scharfschützenfeuer auf der Straße unterwegs ist, (...) genauso in Lebensgefahr [schwebt] wie die Zivilisten, die er beobachtet“.<sup>82</sup> Fotojournalist\*innen seien nicht immer nur hinter der besten Story her, sondern häufig „keineswegs neutral“.<sup>83</sup> Diese engagierten Ausführungen rufen ins Gedächtnis, dass Sontag selbst während des Bosnienkriegs freiwillig mehrere Wochen lang im von serbischen Truppen belagerten Sarajevo gelebt hat, wo Heckenschützenfeuer und Granateneinschläge tägliche Lebensgefahr bedeuteten, und dass sie dort im Hotel Holiday Inn mit den Journalist\*innen Tür an Tür wohnte, die aus der eingeschlossenen Stadt

---

75 Ebd., 31.

76 Ebd., 93.

77 Ebd.

78 Ebd., 128.

79 Ebd., 129.

80 Ebd., 128.

81 Ebd., 129.

82 Ebd., 130.

83 Ebd.

berichtet. Auch Sontag wurde damals vorgeworfen, ihr Aufenthalt sei nur ein Fall von egoistisch motiviertem Kriegstourismus.<sup>84</sup>

### **1.1.8 Kritikpunkt 8: Bilder erzeugen zu viel (oder die falsche Form von) Mitgefühl**

Die bislang wiedergegebenen Kritikpunkte hängen alle irgendwie mit der Vermutung zusammen, dass schreckliche Bilder zu wenig Mitgefühl auslösen – weil es zu viele davon gibt; weil sie uns Spaß machen, statt uns zu erschrecken; oder weil sie uns über die unüberwindliche Distanz, die zwischen uns und den Abgebildeten liegt, nicht erreichen können.

Eine ganz andere Richtung schlagen Kritiker\*innen ein, die der Meinung sind, dass Bilder durchaus zum Mitfühlen anregen können – dies aber genau das Problem darstellt.

Knapp auf den Punkt gebracht, befürchten Manche, dass Bilder von Gewalt und Leid nur gefühlsduselige, sentimentale Reaktionen hervorrufen; dass diese Gefühle äußerst kurzlebig sind und nicht zu konkretem Handeln motivieren können; und dass große emotionale Ergriffenheit nur von den komplexen sozialen und politischen Problemen ablenkt, die zu der dargestellten Gewalt und dem resultierenden Leid geführt haben und die man prinzipiell lösen könnte, wenn man nur nicht so beschäftigt damit wäre, über all das Elend in der Welt zu jammern. Mitgefühl, so glaubt manch ein Pragmatiker, hilft niemandem; der Verstand, nicht das Gefühl löst Probleme. Hinzu kommt die Befürchtung, dass Konfliktparteien mit fragwürdigen Interessen die emotionale Wirkungsmacht von Bildern missbrauchen, um die Menschen zu manipulieren, um die Betrachter\*innen auf ihre Seite zu ziehen und ihre Gegner in der Öffentlichkeit in Misskredit zu bringen. Wendet man ein, dass auch Worte hervorragend dazu verwendet werden können, Meinungen zu manipulieren, dann antworten diese Bildskeptiker\*innen, dass Bilder aber eben besonders intensiv auf die

---

<sup>84</sup> Siehe dazu: Renate Flottau: „Dolch in meiner Seele.“ *Der Spiegel*, 09.08.1993, abrufbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13681444.html> (Stand 27.03.2018).

Gefühle des Betrachters einzuwirken in der Lage seien und Emotionen sich nun einmal leichter und effektiver manipulieren ließen als der Verstand.

So man davon ausgeht, dass Bilder tatsächlich eine ganz besonders große Wirkung auf den Gefühlszustand von Menschen haben, hängt die Einschätzung, ob dies nun bezüglich ihres moralisch-ethischen Werts bzw. ihrer Problematik einen Vor- oder Nachteil darstellt, stark davon ab, welche moralphilosophischen Voraussetzungen man zugrunde legt.

Es scheint also unabdingbar, sich eingehender mit der philosophisch-ethischen Theoriebildung zum Thema Mitgefühl zu beschäftigen, wenn man eine wirklich begründete Position zur emotionalen Wirksamkeit von Gewaltbildern und deren Wert oder Unwert beziehen möchte.

## 1.2 Das Mitleidsempfinden in der Moralphilosophie

Die Kontroverse darüber, ob nun der Verstand oder das Gefühl der bessere Ratgeber in moralischen Entscheidungsfragen ist, durchzieht die Geschichte der europäischen Philosophie seit vielen Jahrhunderten.

Grob vereinfacht lassen sich diesbezüglich zwei Lager unterscheiden: auf der einen Seite das der Gefühlsethiker\*innen oder „Sentimentalisten“ mit Wurzeln in der Philosophie Rousseaus und der britischen Empiristen des 18. Jahrhunderts sowie einem prominenten Vertreter im 20. Jahrhundert, namentlich Arthur Schopenhauer, der eine bis heute einflussreiche Mitleidsethik entwarf; auf der anderen Seite die in ganz unterschiedlichen Schulen verwurzelten Gefühlskritiker\*innen, einige in kantischer Tradition stehend, andere zum Beispiel durch Nietzsches radikale Moral- und Mitleidskritik beeinflusst.

Es kann hier nicht geleistet werden, die konkurrierenden Denkschulen im Detail vorzustellen oder auch nur die wichtigsten Argumente beider Seiten ausführlich darzustellen. In Hinblick auf das Thema dieser Arbeit sollen aber im Folgenden einige moralphilosophische Positionen erörtert werden, die sich entweder direkt auf das Thema des Mitleidens in der Bildbetrachtung beziehen oder aufgrund der argumentativen Voraussetzungen, die sie schaffen, Ansatzpunkte bieten könnten, an die man anknüpfen könnte, um plausibel zu machen, weshalb die mitfühlende Auseinandersetzung mit Bildern der Gewalt und des Leids möglicherweise doch von gewissem Nutzen ist.

Eine interessante Position in der Auseinandersetzung um die Möglichkeit, den Sinn und Unsinn eines durch die Medien vermittelten Mitfühlens vertritt Luc Boltanski.

Im Zentrum der Ausführungen Boltanskis aus den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts steht die Frage: „On what conditions is the spectacle of distant suffering brought to us by the media morally acceptable?“<sup>85</sup> Er fragt außerdem: Wie können wir Barmherzigkeit oder Mitleid auf Distanz empfinden und wozu sollen diese Gefühle effektiv gut sein? Haben wir eine moralische Verpflichtung den fern von uns Leidenden gegenüber - und wenn ja, wozu genau? Und wie müssen wir auf Medienbilder des Leids reagieren, um dabei nicht nur das Spektakel zu konsumieren, das sie bieten?

In der westlichen Kultur der Gegenwart diagnostiziert Boltanski eine umfassende „Krise des Mitleids“,<sup>86</sup> die sich einerseits durch eine Fokussierung auf die Medien „and the ‚spectacle‘ effects they produce“<sup>87</sup> auszeichne; die Medienkonsument\*innen befänden sich in einem Dilemma, da die medial vermittelten Eindrücke sie einerseits dazu drängten, sich in einem abstrakten Universalismus zu leicht mit allen Leidenden identifizieren zu wollen (mit der Folge, dass unter anderem lokale Belange vernachlässigt würden), und sie andererseits dazu verleiten können, sich in einem lokalen Partikularismus vor der überfordernden Anzahl der Anforderungen zu verkriechen. Andererseits sei diese „Krise des Mitleids“ auch durch einen Verlust an Vertrauen in die Effizienz der sich selbst verpflichtenden Sprache („committed speech“<sup>88</sup>) gekennzeichnet.

Hinzu kämen inhärent kommunitaristische Tendenzen der modernen Gesellschaften sowie eine verbreitete Skepsis „with regard to any form of political action orientated towards the horizon of moral ideals“.<sup>89</sup> Heute gebe es, so Boltanski, eine Auseinandersetzung zwischen denen, die einen humanitären Altruismus befürworten, und denen, die dessen Möglichkeit abstreiten.<sup>90</sup> Humanitäres Engagement werde teils dafür kritisiert, dass es als eine Form der Selbstfindung oder Selbstoptimierung praktiziert werde.<sup>91</sup> Boltanski selbst

---

85 Boltanski, *Distant Suffering*, xv.

86 Ebd., xvi.

87 Ebd.

88 Ebd., xvi.

89 Ebd., xvi.

90 Ebd., xiv.

91 Genauer: „(...) for giving everyone the opportunity to cultivate themselves through absorption in their own pity at the spectacle of someone else’s suffering“ (ebd., xiv).

möchte weder aufgrund der Zunahme freiwilliger humanitärer Arbeit unkritisch von einer Wiederkehr der Gutherzigkeit („return of kindness“) sprechen, noch leichtfertig die perversen Betrachter\*innen rügen. Vielmehr geht es ihm darum, moralische Anforderungen an die Betrachter\*innen ernst zu nehmen.<sup>92</sup>

Diese Anforderungen laufen seines Erachtens alle auf ein Ergebnis hinaus, nämlich auf die Verpflichtung zum Tätigwerden: „In effect, when confronted with suffering, all moral demands converge on the single imperative of action“.<sup>93</sup> Vor allem müssen wir, so Boltanski, den Leidenden eine Stimme geben, für ihre Belange eintreten, uns politisch, also in der Öffentlichkeit, engagieren. Erst wenn mediale Repräsentationen des Leids uns dazu motiviert haben, haben wir uns als Medienrezipient\*innen ethisch richtig verhalten.

Die Frage nach der Existenz bindender moralischer Verpflichtungen gegenüber den Menschen, deren Leiden wir in den Medien präsentiert bekommen, treibt auch Sontag um, insbesondere in Form der Frage, ob wir moralisch dazu verpflichtet sind, uns scheußliche Bilder von Gräueltaten anzusehen.

Wenn Bilder oder Videoaufnahmen dazu beitragen, Widerstand gegen ungegerechtfertigte und vermeidbare Kriege zu aktivieren, dann kann man sich laut Susan Sontag durchaus dazu verpflichtet fühlen, diese Bilder anzusehen. Dies sei bei den Aufnahmen aus Vietnam der Fall gewesen: „Denn gegen das, was sie zeigten, ließ sich in diesem Augenblick etwas tun“.<sup>94</sup> Nicht ganz so klar sei der Fall jedoch, wenn Bilder lange vergangene Gräueltaten zeigten, beispielsweise Bilder von Lynchmorden in Amerika des frühen 20. Jahrhunderts. Sontag wirft diesbezüglich eine Reihe von Fragen auf, die sie allerdings offenlässt:

„[W]ozu stellt man sie aus? Um Empörung zu wecken? Damit wir uns ‚schlecht‘ fühlen; das heißt, um uns zu erschrecken oder zu betrügen? Um uns beim Trauern zu helfen? Ist es wirklich notwendig, solche Fotos zu betrachten, wenn diese Untaten doch so weit zurückliegen, daß ihre Strafbarkeit längst verjährt ist? Werden wir zu besseren Menschen, indem wir diese Bilder betrachten? Können sie uns überhaupt etwas lehren? Bestätigen sie nicht bloß, was wir schon wissen (oder wissen wollen)?“<sup>95</sup>

---

92 Ebd., xv.

93 Ebd., xv.

94 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 106.

95 Ebd., 106–107.

Kaum eine dieser Fragen beantwortet Sontag unmittelbar selbst; genauso wenig wie jene, die sie im selben Zusammenhang kurz darauf noch aufwirft: „Welches sind die Greuel in der unabänderlichen Vergangenheit, auf die zurückzukommen wir für unsere Pflicht halten?“<sup>96</sup>

Sie gibt aber zumindest eine Antwort auf die Frage, weshalb Bilder von lange vergangenem Unrecht durchaus betrachtet werden sollten. Der eine Grund, den sie nennt, hat nichts mit den Opfern zu tun, denen wir tatsächlich heute nicht mehr helfen können, und auch nichts mit den allgemein ungerechten Verhältnissen in einer Vergangenheit, auf die wir keinen Einfluss mehr haben. Stattdessen hängt er mit der eigenen Psyche der Betrachter\*in und ihrer Verpflichtung zur kritischen Selbstreflexion zusammen:

„Man kann es für eine Pflicht halten, Fotos zu betrachten, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind. Man sollte es in jedem Falle für eine Pflicht halten, darüber nachzudenken, was es heißt, solche Bilder zu betrachten, und wie es um die Fähigkeit bestellt ist, sich das, was sie zeigen, tatsächlich anzueignen.“<sup>97</sup>

Über Bilder, die zeigen, was Menschen vor langer Zeit einander angetan haben, sollten wir also deshalb nachdenken, weil wir ganz grundsätzlich eine Haltung zu unserem Betrachtungsverhalten finden müssen, weil wir unsere Rezeptionserwartungen, unsere Konsumentenhaltung überdenken und hinterfragen müssen, und weil wir versuchen müssen zu verstehen, ob und inwiefern Bilder der Gewalt uns helfen können, zu „besseren Menschen“ zu werden.

Zu Beginn von *Das Leiden anderer betrachten* setzt sich Sontag mit der Position der Schriftstellerin Virginia Woolf zu brutalen Kriegsbildern auseinander. Woolf, überzeugte Pazifistin, äußere in *Three Guineas* die Überzeugung, dass bestimmte grausige Bilder aus dem spanischen Bürgerkrieg einen fühlenden und vernünftig denkenden Mensch zu nichts anderem als dem Schluss führen könne, dass der Krieg an sich schrecklich sei. Sontag lehnt diese Schlussfolgerung ab. Einerseits findet sie, dass bei der Betrachtung von Gewaltbildern keine Gemeinschaft der gleich Empfindenden vorauszusetzen ist: „Wo es um das Betrachten des Leidens anderer geht, sollte man kein ‚Wir‘ als

---

96 Ebd., 108.

97 Ebd., 111.

selbstverständlich voraussetzen“.<sup>98</sup> Andererseits weist sie zurecht darauf hin, dass dieselbe emotional-affektive Reaktion (Mitleid) nicht zu demselben rationalen Schluss über die Vertretbarkeit von Kriegen führen muss. Pazifismus ist nicht die notwendige Folge des Mitleids; Mitleid kann auch zu einer Parteinahme für eine der Konfliktparteien führen und damit gerade zu einer Bejahung des Krieges, so dieser als gerechtfertigt anerkannt wird.<sup>99</sup> Die Fotos aus dem spanischen Bürgerkrieg, die von der republikanischen Regierung an ihre Unterstützer im Ausland versendet wurden und mit denen Woolf sich auseinandersetzte, „zeigen in Wirklichkeit nicht, was ‚der Krieg‘, der Krieg als solcher, anrichtet. Sie zeigen eine bestimmte Art von Kriegführung, die damals oft als ‚barbarisch‘ bezeichnet wurde, weil sie sich gegen Zivilisten richtete“.<sup>100</sup>

Das „hypothetische gemeinsame Erleben“, das dadurch zustande komme, dass man in Bildern „dieselben toten Menschen, dieselben zerstörten Häuser“ sehe, stellt also laut Sontag keine Basis für eine gemeinsame politische Überzeugung dar.<sup>101</sup> Damit ist jedoch noch nicht ausgeschlossen, dass solche Bilder eine gemeinsame *moralische* Überzeugungsgrundlage schaffen können. Nur ist die dann notwendigerweise apolitisch, und dem apolitischen Moralismus bringt Sontag mit Recht Skepsis entgegen.

Boltanski seinerseits sieht durchaus positives Potenzial im Mitleidsempfinden. Er ist der Ansicht, dass Mitgefühl zum Motivator für gute Taten werden kann – und auch, das ist ihm wie Sontag besonders wichtig, zum Auslöser politischen Engagements. Das Gefühl des Mitleids *kann* beeinflussen, wie wir handeln, *muss* aber nicht auf diese Weise wirksam werden, weil diverse innere und äußere Faktoren hinzukommen können, die seine Wirksamkeit beeinflussen. Prinzipiell ist es nützlich, weil sein Generalisieren im Umgang mit der Distanz zu den Leidenden notwendig sein kann, und es kann dazu führen, dass wir uns für Andere aussprechen oder konkret handeln. Auch das zynische mediale Spektakel kann also zu einer ethisch wertvollen (Selbst-)Verpflichtung führen. Wichtig ist dabei allerdings, dass man sich nicht selbstzentriert in seinem Mitleid suhlt, wenn man vor dem Fernseher sitzt; wirksam werden kann das Mitleid nur, wenn wir auch bereit sind, aus unserer Komfortzone auszubrechen.

---

98 Ebd., 13.

99 Ebd., 13–15.

100 Ebd., 15.

101 Ebd., 12.

Naiv unkritisch betrachtet Boltanski das Mitleid keinesfalls. Intensiv setzt er sich mit dem Verhältnis zwischen Mitleid und Gerechtigkeit auseinander, die in Konflikt geraten oder sogar im Gegensatz zueinander stehen können. Boltanski unterscheidet zwischen einer „Politik des Mitleids“ und einer „Politik der Gerechtigkeit“, die jeweils den Diskurs verschiedener Zeiten geprägt hätten. Eine „Politik des Mitleids“ zeichne sich dadurch aus, dass der möglichst sofortigen und effektiven Beendigung von Leid unbedingter Vorrang gegenüber Reflexionen über Gerechtigkeitsfragen eingeräumt werde.<sup>102</sup> Die „Politik des Mitleids“ ist Boltanski zufolge keine Erfindung des Medienzeitalters und folglich kein Resultat der vielbeschworenen modernen Bilderflut. Er legt dar, wie das „Argument of pity“ bereits im 18. Jahrhundert, u. a. mit Rousseau, Eingang in den politischen Diskurs in Europa gefunden habe. Philosophisch reflektiert worden sei die daraus resultierende „Politik des Mitleids“ aber erst bei Hannah Arendt.<sup>103</sup> Gestützt auf Überlegungen, die Arendt in *Über die Revolution* anstellt, geht Boltanski davon aus, dass diese „Politik des Mitleids“ entscheidend durch die Französische Revolution geprägt worden sei: „[T]he French Revolution neglected the question of liberty and of the form of government able to guarantee it. It developed instead a politics of pity (...)“.<sup>104</sup> In dieser Gegenüberstellung erscheint Mitleid als politische Motivationskraft in der Tat als fragwürdige Ressource. Welche Haltung zu weit entfernt geschehenen Unrecht wäre dann aber eher anzustreben als Mitgefühl?

Auch Sontag, die, wie wir sehen konnten, mitleidsskeptischer argumentiert als Boltanski, beschäftigt sich mit der Frage, welche alternativen Reaktionsweisen auf medial dargestelltes Leid möglicherweise sinnvoller wären als eine rein sentimentale. „Wünschenswert“<sup>105</sup> sei nicht das Mitgefühl, denn:

„Die imaginäre Nähe zum Leiden anderer, die uns Bilder verschaffen, suggeriert eine Verbindung zwischen den fernen, in Großaufnahme auf dem Bildschirm erscheinenden Leidenden und dem privilegierten Zuschauer, die in sich einfach unwahr ist (...). Solange wir Mitgefühl empfinden, kommen wir uns nicht wie Komplizen dessen vor, wodurch das Leiden verur-

---

102 „For a politics of pity, the urgency of the action needing to be taken to bring an end to the suffering invoked always prevails over considerations of justice“ (Boltanski, *Distant Suffering*, 5).

103 Ebd., xiv.

104 Ebd., 3.

105 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 119.

sacht wurde. Unser Mitgefühl beteuert unsere Unschuld und unsere Ohnmacht.“<sup>106</sup>

Mitleid stellt sie hier als eine Art selbstberuhigendes Gewissens-Betäubungsmittel dar, thematisiert aber nicht, dass ein schlechtes Gewissen nicht automatisch dazu führen muss, dass man dieses durch Verdrängung beruhigen will; offenbar spielen Faktoren in der Psyche der Betrachter\*innen hierbei eine gewisse Rolle: Manche Menschen werden ja gerade durch schlechtes Gewissen dazu veranlasst, etwas tun zu wollen und nicht „nur“ Mitleid zu empfinden. Sontag aber fordert, das Mitgefühl

„(...)beiseite zu rücken und stattdessen darüber nachzudenken, wie unsere Privilegien und ihr Leiden überhaupt auf der gleichen Landkarte Platz finden und wie diese Privilegien – auf eine Weise, die wir uns vielleicht lieber gar nicht vorstellen mögen – mit ihren Leiden verbunden sind (...).“<sup>107</sup>

Dies jedoch sei eine Aufgabe, „zu deren Bewältigung schmerzliche, auf fühlende Bilder allenfalls die Initialzündung geben können.“<sup>108</sup> Auch hier plädiert sie also, wie unbedingt bemerkt werden sollte, nicht für einen Bildverzicht, sondern dazu, Bilder zum Anlass – zur „Initialzündung“ – für politische Analysen und kritisches Hinterfragen zu nehmen.

Wir sollen, ja wir müssen Gewaltbilder betrachten: „Lassen wir uns also von den grausigen Bildern heimsuchen.“<sup>109</sup> Aber wir sollten diese nicht dazu verwenden, um uns in ihrer Betrachtung Sentimentalitäten hinzugeben, denn „Sentimentalität ist bekanntlich mit einer Neigung zur Brutalität und zu Schlimmerem durchaus vereinbar“,<sup>110</sup> sondern sie „als eine Aufforderung zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken, zum Lernen“ nehmen –

„(...) dazu, die Rationalisierungen für massenhaftes Leiden, die von den etablierten Mächten angeboten werden, kritisch zu prüfen. Wer hat das,

---

106 Ebd., 119.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Ebd., 133–134.

110 Ebd., 118.

was auf dem Bild zu sehen ist, verursacht? Wer ist verantwortlich? Ist es entschuldbar? War es unvermeidlich?“<sup>111</sup>

Zudem sollen Bilder uns zu der „Einsicht“ verhelfen, „daß weder moralische Empörung noch Mitgefühl das Handeln bestimmen können.“<sup>112</sup>

Sontags Betonung der Bedeutung kritischer politischer Analyse für eine angemessene Reaktion auf Bilder der Gewalt weist große Parallelen zu Boltanskis Überlegungen darüber auf, wie wir unser Mitgefühl in sinnvolle politische Aktivität transformieren können.

Die *Sprache* ist für Boltanski der Schlüssel zu einem ethischen Umgang mit medial vermitteltem Leid. Die Rezipient\*innen, so seine Position, müssten durch öffentliches Sprechen Stellung beziehen zu dem, was sie sehen, denn „one can commit oneself through speech“<sup>113</sup> – Sprachhandeln kann Selbstverpflichtung zum Handeln sein, und eine solche Selbstverpflichtung muss aus der Konfrontation mit dem Leid Anderer folgen. Die Haltung dessen, der sich öffentlich für die Opfer ausspricht, soll die Betrachter\*in innerlich auch einnehmen, wenn sie alleine zuhause vor dem Bildschirm sitzt.<sup>114</sup>

Damit Sprache im Rahmen der Betrachtung fernen Leids als Selbstverpflichtung wirksam werden kann, muss sie Boltanski zufolge bestimmte Anforderungen erfüllen:

„But to be an acceptable response to the shocking spectacle of distance suffering, must the speech be given a definite form? Our hypothesis is that speech must *at the same time report to the other both what was seen and how this personally affected and involved the spectator.*“<sup>115</sup>

Sprache, die dies leistet, kann verschiedene Formen annehmen. Sie kann als alltägliche Unterhaltung zwischen Fernsehzuschauer\*innen auftreten oder sich in diversen literarischen Genres manifestieren. Als Genres, „in which speech about suffering can be formulated in a way which enables us to join

---

111 Ebd., 136.

112 Ebd.

113 Boltanski, *Distant Suffering*, xv.

114 „(...) by adopting the stance, even when alone in front of the television, of someone who speaks to somebody else about what they have seen“ (ebd., xv).

115 Ebd., xv; Hervorhebung durch Kursivdruck von mir.

together a description of the person suffering and the concern of someone informed of the suffering“,<sup>116</sup> hebt Boltanski insbesondere Pamphlete/Manifeste, Romane und Kunstkritiken hervor.

Die eigenen Gefühle angesichts fremden Leidens in Worte zu fassen, reiche allein jedoch nicht aus, da es noch auf keine verbindliche Verpflichtung zum Handeln hinauslaufe:

„However, to tell others how one was affected by the spectacle of distant suffering is not on its own enough to satisfy the demand for commitment to action. So while commitment, and political commitment in particular, is always mediated by speech, as well as speech that may readily be called *effective*, there is also speech that is derisively described as merely verbal, as just words, precisely in order to indicate the fact that these words in no way commit the person who utters them.“<sup>117</sup>

Sprache über Leid muss laut Boltanski immer einen Imperativ enthalten. Sie muss motivieren, mobilisieren und dabei effektiv sein.

Nachdem wir uns nun eingehender mit den stark bild- und medienbezogenen Positionen Boltanskis und Sontags zum Thema des Mitleidsempfindens beschäftigt haben, werden im Folgenden drei philosophische Ansätze vorgestellt, die oberflächlich betrachtet eigentlich gar nichts mit Fotografie zu tun haben, dem menschlichen Mitfühlensvermögen aber eine wichtige Rolle beim moralischen Handeln zuschreiben und zudem eine gewisse Anschlussfähigkeit zu möglichen Theorien aufweisen könnten, die in Bildern der Gewalt eine nützliche Ressource für ethische Reflexionen sehen. Erstens werden wir Levinas' Theorie vom Antlitz des Anderen als Grund und Ursache jeder moralischen Verpflichtung ihm gegenüber daraufhin prüfen, ob sie dazu herangezogen werden kann, um zu erläutern, wie das Betrachten von Bildern, die das Leid anderer Menschen zeigen, zu einer ethischen Haltung diesen Menschen gegenüber führen kann. Zweitens und drittens werden wir uns mit der Moralphilosophie Richard Rortys und Martha Nussbaums befassen, weil beide der erzählenden Literatur einen großen, positiven Einfluss (oder zumindest das Potenzial dazu) auf moralische Entwicklungs- und Entscheidungsprozesse zuschreiben. Unsere

---

116 Ebd., xv.

117 Ebd., xv–xvi.

Frage wird lauten: Wenn diese beiden Ansätze das Einfühlen in literarische Charaktere und deren Schicksal als ethisch wertvolle Aktivität bewerten, müssten sie dasselbe Potenzial dann nicht auch der Einfühlung der Betrachter\*in in bildlich dargestellte Personen und deren Situation und Empfinden zuschreiben?

### 1.2.1 Levinas und das Antlitz des Anderen

Moralische Verpflichtungen, so Levinas' These, ergeben sich nicht aus rationalen Erwägungen. Die Motivation, moralisch richtig handeln zu wollen, dem Anderen kein Unrecht zu tun, hängt nicht von einem abstrakten, logisch kohärenten Wissen ab; Wissen und Logik stiften keine ethische Beziehung. Moralische Verpflichtungen erwachsen einzig aus dem Antlitz des Anderen, das seinem Gegenüber ein Tötungsverbot auferlegt:

„Das ‚Du sollst nicht töten‘ ist das erste Wort des Antlitzes. Das aber ist ein Gebot. In der Erscheinung des Antlitzes liegt ein Befehl, als würde ein Herr mit mir sprechen. Dennoch ist das Antlitz des *Anderen* zur gleichen Zeit entblößt; hier ist der Elende, für den ich alles tun kann und dem ich alles verdanke.“<sup>118</sup>

Die Beziehung zum Antlitz des Anderen ist „Voraussetzung jeglicher menschlicher Beziehungen“;<sup>119</sup> nehme ich sein Antlitz nicht wahr, interagiere ich nicht mit ihm als einem Mitmenschen. Nehme ich es wahr, dann ist meine Beziehung zum Anderen „von vornherein ethischer Art“.<sup>120</sup>

Verwirrend ist, dass letztlich unklar bleibt, ob Levinas das Antlitz im tatsächlichen Gesicht des Menschen ausgedrückt sieht oder ausschließlich metaphorisch von „Antlitz“ spricht.

Einerseits bezieht er sich direkt und detailliert auf den Körperteil Gesicht, wenn er erklärt, woraus die unbedingte moralische Autorität des Antlitz entsteht: „Die Haut des Gesichtes ist die, die am meisten nackt, am meisten ent-

---

118 Levinas, *Ethik und Unendliches*, 66–67.

119 Ebd., 67.

120 Ebd., 63.

blößt bleibt“.<sup>121</sup> Der Körperteil Gesicht ist stets entblößt, deshalb ist das Antlitz so besonders verletzlich, ja „exponiert, bedroht, als würde es uns zu einem Akt der Gewalt einladen“.<sup>122</sup> Zugleich – und gerade deshalb – „ist das Antlitz das, was uns verbietet, zu töten“,<sup>123</sup> und zwar eben, weil das Gesicht (der reale Körperteil) seine Schutzlosigkeit zur Schau stellt.

Andererseits heißt es: „Das Antlitz ist das, was man nicht töten kann oder dessen *Sinn* zumindest darin besteht, zu sagen: ‚Du darfst nicht töten‘.“<sup>124</sup> Und an anderer Stelle gibt Levinas ganz unmissverständlich zu verstehen, dass das Antlitz *unsichtbar* ist. Es ist also eben gerade nicht im sichtbar sich darstellenden Gesicht den Anderen erkennbar. Es scheint fraglich, ob man „von einer ‚Phänomenologie‘ des Antlitzes sprechen kann, denn die Phänomenologie beschreibt das, was erscheint“<sup>125</sup> – und das Antlitz erscheint nicht. „Auch frage ich mich, ob man von einem Blick sprechen kann, der auf das Antlitz gerichtet wäre, denn der Blick ist Erkenntnis, Wahrnehmung“<sup>126</sup> – das Antlitz aber lässt sich nicht sinnlich wahrnehmen und nicht durch Verstandesgebrauch erkennen: „Ich denke vielmehr, dass der Zugang zum Antlitz von vornherein ethischer Art ist“.<sup>127</sup>

Das Gesicht eines anderen Menschen zu sehen – sein echtes Gesicht in seiner individuellen Gestalt – bedeutet Levinas zufolge eben gerade nicht, dass man sein Antlitz wahrnimmt, denn der Körper – und damit auch das Gesicht – ist ein Objekt, ein bloßer Gegenstand:

„Wenn Sie eine Nase, Augen, eine Stirn, ein Kinn sehen und sie beschreiben können, dann wenden Sie sich dem *Anderen* wie einem Objekt zu. Die beste Art, dem *Anderen* zu begegnen, liegt darin, nicht einmal seine Augenfarbe zu bemerken. Wenn man auf die Augenfarbe achtet, ist man nicht in einer sozialen Beziehung zum *Anderen*.“<sup>128</sup>

---

121 Ebd., 63–64.

122 Ebd., 64.

123 Ebd.

124 Ebd., 65.

125 Ebd., 63.

126 Ebd.

127 Ebd.

128 Ebd., 63.

Schließt Levinas hier aber kategorisch aus, dass das Sehen eines Gesichts uns dazu bringen kann, vom Antlitz affiziert zu werden? Eigentlich nicht, zumindest nicht zweifelsfrei, denn im Prinzip warnt er nur davor, dabei an den Details des visuell Wahrnehmbaren (Farben, Formen) sozusagen „hängenzubleiben“. Wir müssten also sozusagen lernen, über das Sichtbare hinauszusehen, wenn wir lernen wollen, im Gesicht das Antlitz zu finden.

Prinzipiell kann, so räumt Levinas ein, das Antlitz „durch die Wahrnehmung beherrscht werden“; es fällt aber nicht mit dem Wahrnehmbaren zusammen, denn „das, was das Spezifische des Antlitzes ausmacht, ist das, was sich nicht darauf [auf das Beherrschtwerden durch die Wahrnehmung] reduzieren lässt“.<sup>129</sup>

Zwar „kann man sagen, dass das Antlitz nicht ‚gesehen‘ wird. Es ist das, was nicht ein Inhalt werden kann, den unser Denken umfassen könnte; es ist das Unenthaltbare, es führt uns darüber hinaus“;<sup>130</sup> dies schließt aber meines Erachtens nicht aus, dass das Sehen von etwas – und das Nachdenken über das Gesehene – als Auslöser eines Prozesses dienen kann, der uns eben über unser Denken hinausführen kann.

Deutlicher aber als in der bloßen Betrachtung des Gegenübers tritt uns dessen Antlitz im Gespräch gegenüber – diese Ansicht äußert Levinas recht unmissverständlich:

„Antlitz und Gespräch sind miteinander verbunden. Das Antlitz spricht. Es spricht, indem gerade durch es das Gespräch ermöglicht und begonnen wird. Ich habe vorhin den Begriff der Vision abgelehnt, um die authentische Beziehung zum *Anderen* zu beschreiben; es ist vielmehr das Gespräch oder, genauer gesagt, die Antwort oder die Verantwortung, die diese authentische Beziehung darstellen.“<sup>131</sup>

Wichtig ist aber, sich klarzumachen, dass Levinas damit nicht meint, das Antlitz drücke sich in Sprache aus, es könne also zwar nicht visuell dargestellt, aber in Worte gefasst werden. Das Gegenteil ist der Fall: Es ist nicht das *Gesagte*, das nach Levinas eine ethische Beziehung stiftet, sondern das *Faktum*, dass es *gesagt* wird, an sich. Das Sagen – nicht das Gesagte – „bezeichnet die

---

129 Ebd., 63.

130 Ebd., 64.

131 Ebd., 65.

Tatsache, dass ich dem Antlitz gegenüber nicht einfach dabei verbleibe, es zu betrachten, sondern ihm antworte“.<sup>132</sup>

Ausschlaggebend dafür, dass wir durch das Antlitz einer Person affizierbar werden, scheint nach Ansicht Levinas' zudem zu sein, dass wir den Anderen außerhalb äußerer Zusammenhänge und Zuschreibungen wahrnehmen: „Das Antlitz ist Bedeutung, und zwar Bedeutung ohne Kontext. Ich will damit sagen, dass der *Andere* in der Geradheit seines Antlitzes nicht eine Person innerhalb eines Kontextes darstellt“.<sup>133</sup> Der Sinn des Antlitzes besteht „nicht in seiner Beziehung zu etwas anderem“, weil es „für sich allein Sinn“ ist.<sup>134</sup>

Das Antlitz hat folglich nichts mit all jenen Faktoren zu tun, die man gemeinhin mit der Person oder Persönlichkeit in Verbindung bringt, wie dem Beruf, dem Status, den biografischen Daten, die „im Pass vermerkt“<sup>135</sup> sind, der äußeren Erscheinung, dem Kleidungsstil etc. Viele dieser Faktoren, die ja laut Levinas den Blick auf das Antlitz verstellen statt ihn zu eröffnen, sind auf Bildern anderer Menschen allerdings klar zu sehen.

Auch wenn Levinas in seinen Ausführungen zum Antlitz bezeichnenderweise nicht auf die Frage nach der bildlichen Darstellbarkeit dieses Antlitzes explizit eingeht, sich auch nicht mit Fotografie oder anderen Bildtypen befasst, scheint es aufgrund der eben erklärten Überzeugungen, die er zum Ausdruck bringt, unwahrscheinlich, dass Levinas selbst der Fotografie ein großes Wirkungspotenzial hinsichtlich moralischer Motivation zugesprochen hätte. Zu oberflächlich scheint das, was auf Bildern sichtbar gemacht werden kann, um den abgebildeten Anderen mit seinem Antlitz hervortreten zu lassen.

Folglich müssen wir uns anderswo nach anschlussfähigen Theorien umsehen, wenn Bilder nicht pauschal als im moralischen Sinn wirkungs- und nutzlos abgetan werden sollen. Interessant ist in diesem Zusammenhang Martha Nussbaums Auseinandersetzung mit Gefühlen und Moralität.

---

132 Ebd., 66.

133 Ebd., 64.

134 Ebd.

135 Ebd.

## 1.2.2 Nussbaum: Mitgefühl als Voraussetzung für Moralität

In der andauernden Auseinandersetzung zwischen Verfechter\*innenn einer Gefühls- und solchen einer Vernunftethik nimmt Nussbaums Position eine Sonderstellung ein. Sie vertritt den Standpunkt, dass Emotionen in der Ethik ein wichtiger Platz zusteht, wendet sich damit jedoch ausdrücklich nicht gegen die Vernunft als Grundlage ethischen Entscheidens und Urteilens. Das kategorische Entweder-Oder, das die Moraltheorie diesbezüglich lange geprägt hat, ergibt in ihren Augen keinen Sinn. Moralische Gefühle sind nicht unvernünftig, so ihre These; es gibt so etwas wie „rationale Emotionen“. Die häufig vorgebrachte These, Emotionen seien „in a normative sense irrational and thus inappropriate as guides in public deliberation“,<sup>136</sup> lehnt sie aus einer Reihe von ausführlich dargelegten Gründen ab.

Dass moralische Urteile, die sich auf Empfindungen gründen, fehlbarer seien als vernunftbasierte Urteile, könnte zwar behauptet werden, müsste, so wendet sie mit Recht ein, aber erst einmal begründet und bewiesen werden.<sup>137</sup> Wie sie richtig feststellt, kann auch eine vermeintlich vollkommen rationale Entscheidung, die sich bemüht, sich so weit wie möglich von emotionalen Einflüssen freizumachen, in die Irre führen.

Ebenso wenig disqualifiziere die Tendenz gefühlsbasierter Entscheidungen und Urteile, den Fokus auf einzelne konkrete Personen, und insbesondere auf solche, die der urteilenden Person nahestehen, zu richten, sie nicht automatisch als geeignete Richtschnur moralischen Handelns. Nussbaum räumt zwar ein: „Emotions always stay close to home and contain, so to speak, a first-person reference“,<sup>138</sup> folglich werden beispielsweise Angehörige Fremden gegenüber bevorzugt, was utilitaristischen Grundprinzipien widerspricht;<sup>139</sup> wer seine Urteile und Entscheidungen von Empfindungen abhängig macht, kann schwerlich unparteiisch sein. Der Verstand hingegen abstrahiert vom Konkreten

---

136 Nussbaum, *Poetic Justice*, 55.

137 „In short, there is no more reason to think emotions unsuited for deliberation just because they can go wrong, than there is reason to dismiss all beliefs from deliberation just because they can go wrong. There might of course be an argument that this class of cognitive attitudes is for some reason especially likely to go wrong – whether because of its content or the manner of its formation. But such an argument would have to be produced and assessed (...)“ (ebd., 63).

138 Ebd., 58–59.

139 Ebd., 67.

und kann deshalb unabhängiger und neutraler kalkulieren und abwägen; er weist jedoch andere Mängel auf:

„The abstract vision of the calculating intellect proves relatively shortsighted and un-discriminating, unless aided by the vivid and empathetic imagining of what it is really like to live a certain sort of life. (...) [E]motions are an integral part of this more comprehensive vision.“<sup>140</sup>

Zwischen kühlem Kalkül und echter ethischer Haltung besteht für Nussbaum ein Unterschied. Nicht die Vernunft, sondern das mitfühlende Hineinversetzen in andere Menschen ist ihrer Ansicht nach ausschlaggebend dafür, dass wir zu bestimmten Einsichten gelangen können. Manches können wir nicht verstehen, wenn wir unsere Vorstellungskraft nicht einsetzen, um uns das Leben Anderer vorzustellen. Der kalkulierende Intellekt mag beispielsweise der Ansicht sein, dass große Hungersnöte zwar verhindert werden müssen, das Hungern einiger Weniger allerdings tolerierbar ist; er kann zu dem Schluss kommen, dass ein bestimmter Minimalstandard an Sicherheitsvorkehrungen im Reiseverkehr reicht, weil man durchaus in Kauf nehmen kann, dass Einzelne zu Schaden kommen, solange die große Mehrheit sicher ankommt. Nussbaum ist jedoch überzeugt, dass das Einfühlen und Hineinversetzen in Andere, das Imaginieren ihrer Lebensbedingungen uns in solchen Angelegenheiten zu anderen Schlüssen führt als der reine, distanzierte Vernunftgebrauch:

„Dealing with imagined and felt human lives, one will (other things equal) accept no figures of starvation as simply all right, no statistics of passenger safety as simply acceptable (though of course one might judge that other factors make further progress on these matters for the present unwise or impossible). The emotions do not tell us how to solve these problems; they do keep our attention focused on them as problems we ought to solve.“<sup>141</sup>

Nicht derjenige urteilt Nussbaums Ansicht nach also moralisch, der sich, wie es Plato, die Philosophen der Stoa, Spinoza und andere Verfasser von „anti-emotion works“<sup>142</sup> propagierten, unabhängig von seinen Gefühlen für andere

---

140 Ebd., 58.

141 Ebd., 68–69.

142 Ebd., 56.

Menschen macht. Eine Ethik, die auf diesem Ideal der unnahbaren Neutralität beruht, hat in Nussbaums Augen ein Rechtfertigungs- und Letztbegründungsproblem: „It has always been difficult for philosophies based on an idea of the self-sufficiency of virtue to explain why beneficence matters“.<sup>143</sup> Ethisches Handeln, so findet Nussbaum also, basiert auf der Überzeugung, dass „Wohltätigkeit zählt“ – dass es *wichtig* ist, Anderen zu helfen. Und zu dieser Einsicht eben kommt der Mensch ihrer Meinung nach nicht durch rein rationales Schlussfolgern, sondern durch Mitgefühl („compassion“). Dieses wiederum beruhe auf allgemeiner Lebenserfahrung und auf den Ergebnissen von Einfühlungsprozessen, die unsere Erfahrungen einbezögen und uns verstehen ließen, *dass fremdes Leid für uns von Bedeutung sei*:

„The foundation of compassion (...) is the belief that many common forms of bad luck – losses of children and other loved ones, the hardships of war, the loss of political rights, bodily illness and deficiency, the prospect of one’s own death – are in fact of major importance.“<sup>144</sup>

Mitleid als wertlos und mitleidsbasiertes Entscheiden als irrational einzuschätzen, wie es beispielsweise die Stoiker täten, sei nicht sinnvoll, da Mitleid Informationen liefern könne, die wir brauchten, um auf ihrer Grundlage überhaupt rational entscheiden zu können. Moralische Urteile und Entscheidungen bezögen sich auf konkrete Situationen; vernünftige Überlegungen auf einer sachlicheren, abstrakteren Ebene könnten über eine gegebene Situation nur dann sinnvoll angestellt werden, wenn diese Situation verstanden werde – und um sie zu verstehen, müssten wir unsere Fähigkeit, Mitleid zu empfinden, einsetzen: „The person deprived of the evaluations contained in pity seems to be deprived of ethical information without which such situations cannot be adequately, rationally appraised.“<sup>145</sup>

Unsere Gefühle stehen nach Ansicht Nussbaums also nicht im Widerspruch zu rationalem Entscheiden; ganz im Gegenteil liefern sie „information we need if we are to have a fully rational response to the suffering of others“.<sup>146</sup> rational

---

143 Ebd., 65.

144 Ebd.

145 Ebd.

146 Ebd., 66.

handeln können wir demnach nur, wenn unsere Gefühle uns dafür eine Grundlage schaffen.

Die Emotionen geben uns einen „sense of human value“,<sup>147</sup> der dem vernünftigen Nachdenken als Ziel, als Korrektiv, als Richtschnur dient. Zwar kann eine momentane emotionale Distanzierung von einem Problemfeld nützlich oder sogar nötig sein, um uns zu helfen, unsere Gefühle zu analysieren und die angemesseneren, verlässlicheren unter ihnen von den irreführenden zu trennen.<sup>148</sup> Man distanziert sich beispielsweise, indem man Statistiken betrachtet, Folgen und Risiken kalkuliert und abwägt. Die Frage aber, weshalb wir überhaupt eine Lösung auf ein gegebenes Problem finden sollten, ja weshalb die gegebene Situation überhaupt ein relevantes Problem darstellt, können Zahlen und Statistiken nicht beantworten: „If we had only numbers to play with, and lacked the sense of value embodied in the emotions of fear and compassion, we would not have any non-arbitrary way of answering such questions“.<sup>149</sup>

Da nun aber nicht jedes Gefühl ein gleichermaßen guter Ratgeber in moralischen Angelegenheiten ist, muss man darüber nachdenken, „which emotions we are to trust“;<sup>150</sup> wir brauchen also eine Art Filtersystem („filtering device“<sup>151</sup>). Als Modell für ein solches schlägt Nussbaum Adam Smiths Ideal des unparteiischen Beobachters oder Zuschauers („judicious spectator“) vor:

„The judicious spectator is, first of all, spectator. That is, he is not personally involved in the events he witnesses, although he cares about the participants as a concerned friend. He will not, therefore, have such emotions and thoughts as relates to his own personal safety and happiness; in that sense he is without bias and surveys the scene before him with a certain sort of detachment. He may of course use any information about what is going on that he derives from his own personal history - but this information must be filtered for bias in favor of his own goals and projects. On the other hand, he is not for that reason lacking in feeling. Among his most important mo-

---

147 Ebd., 69.

148 In Nussbaums Worten: „(...) to sort out our beliefs and intuitions better and thus to get a more refined sense of what our emotions actually are and which among them are the most reliable“ (ebd., 69).

149 Ebd., 69.

150 Ebd., 72.

151 Ebd.

ral faculties is the power of imagining vividly what it is like to be each of the persons whose situation he imagines. (...) But sympathetic identification with the parties before him is not sufficient for spectatorial rationality. (...) [B]oth empathetic participation and external assessment are crucial in determining the degree of compassion it is rational to have for the person (...).<sup>152</sup>

Wichtig sei hierbei, so hebt Nussbaum hervor, dass die Gefühle des Beobachters echt seien; er müsse sie wirklich selbst empfinden, sie dürften nicht erzwungen oder herbeigewollt werden.<sup>153</sup>

Die Fähigkeit der Menschen, emotional angemessen auf die Lage oder das Schicksal Anderer zu reagieren, hält Smith – und hierin stimmt Nussbaum vollkommen mit ihm überein – erstens für ausschlaggebend dafür, dass wir wissen, wie wir in einer bestimmten Situation jeweils handeln sollten; zweitens für darüber hinaus in sich schon wertvoll („morally valuable in their own right“<sup>154</sup>); drittens für eine bedeutende Motivationskraft, die uns zum moralisch richtigen Handeln überhaupt erst bewegen kann.<sup>155</sup>

Angemessen ist eine Emotion nur dann, wenn sie als „informed by a true view of what is going on“<sup>156</sup> gelten kann – wenn sie sich auf korrekte, möglichst umfassende Fakteninformationen über die gegebene Situation und die Zusammenhänge, in denen diese steht, stützt. Diese Informationen sollten unter Umständen auch Details umfassen, die den unmittelbar Beteiligten und Betroffenen in ihrer eingeschränkten, subjektiven Innenperspektive entgangen sind.<sup>157</sup> Idealerweise weiß der unparteiische Beobachter also mehr über die Gesamtsituation als die einzelnen involvierten Personen.

Smith verwendet das Bild des Theaterzuschauers, um diese spezielle Betrachtungs-, Reflexions- und Beurteilungsweise zu veranschaulichen, weist aber bereits selber, wie Nussbaum bemerkt, darauf hin, dass auch das Lesen eines literarischen Werks die Rezipient\*in in eine künstlich erzeugte Position des unparteiischen Beobachtens versetzen kann. Die Leser\*in empfindet die

---

152 Ebd., 73.

153 Ebd., 74.

154 Ebd.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Ebd.

Gefühle der Personen innerhalb der Geschichte mit; sie empfindet Mitleid, wenn es ihnen schlecht ergeht.<sup>158</sup> Nach Smiths Vorstellung könnte das Lesen von Romanen deshalb, so Nussbaum, als „filtering device“ genutzt werden, um diejenigen Gefühle, die im öffentlichen Leben eine wichtige Rolle spielen sollten, von anderen, weniger nützlichen oder wünschenswerten zu trennen.<sup>159</sup> Von Bildern ist keine Rede, obwohl doch das Zuschauen im Theater die visuelle Wahrnehmung impliziert und es leicht möglich scheint, Medienrezipient\*innen, denen zahllose Bilder des Weltgeschehens präsentiert werden, als Zuschauer\*innen eines Spektakels auf einer Bühne zu deuten. Allerdings gibt es gute Gründe dafür, dass Nussbaum hier vor allem einen Bezug zur Literatur sieht.

Tatsächlich trifft ja zu, dass die Leser\*in eines erzählenden Textes oft in mancher Hinsicht mehr über die geschilderten Ereignisse, deren Hintergründe und Zusammenhänge weiß als die fiktiven Figuren selbst. Sie ist aber insofern nicht eigentlich unparteiisch oder unvoreingenommen, als sie zudem eigenes Vorwissen und eigene Erfahrungen mit in die Geschichte hineinträgt. Nussbaum sieht hierin aber kein generelles Problem: Die Leser\*in dürfe auch in ihrer Rolle als „Judicious Spectator“ ihr Wissen und ihre Erfahrungen auf das „Beobachtete“ (also Gelesene) beziehen, denn „this information, being exercised towards lives that are not ours, lacks the personal bias of the interested participant“.<sup>160</sup>

In unserem eigenen Leben, unseren eignen Beziehungen tappen wir quasi blind herum, weil wir durch unser unmittelbares Betroffensein, durch persönliche Motive und egoistische Gefühle wie Eifersucht geblendet sind;<sup>161</sup> daher urteilen wir nicht objektiv. Zu dem, was in einem Roman geschieht, wahren wir aber eine Distanz, wir sind bei allem Mitfühlen und Einfühlen schließlich doch nicht selbst betroffen: „We find here love without possessiveness, attention without bias, involvement without panic“.<sup>162</sup> Damit versetzt uns der Roman „in a moral position that is favorable for perception“.<sup>163</sup> Die richtige

---

158 Ebd., 66.

159 Ebd., 72.

160 Ebd., 75.

161 „When we examine our own lives, we have so many obstacles to correct vision, so many motives to blindness and stupidity. The ‚vulgar heat‘ of jealousy and personal interest comes between us and the loving perception of each particular“ (Nussbaum, *Love's Knowledge*, 162).

162 Ebd., 162.

163 Ebd.

Balance zwischen Distanz und Betroffenheit, die offenbar wichtig für moralische Urteile ist („essential in order to take the full measure of the adversity and suffering of others, (...) necessary for full social rationality“<sup>164</sup>) und die die Perspektive des Smithschen „Judicious Spectators“ auszeichnet, können wir daher leichter einnehmen, während wir einen Roman lesen, als wenn wir über unser eigenes Leben nachdenken. Durch die Auseinandersetzung mit der fiktiven Welt und den fiktiven Charakteren können wir die Rolle des unparteiischen Beobachters einüben und erkennen, wie es wäre, sie auch im wirklichen Leben einzunehmen.<sup>165</sup> Das unparteiische „Beobachten“ beim Lesen eines Romans stellt sich Nussbaum also als eine Art von Training vor, das uns insgesamt zu reflektiert mitfühlenden Menschen machen kann.

Einen großen Teil von Nussbaums moralphilosophischen Überlegungen nimmt folglich die Beschäftigung mit literarischen Texten ein. Literatur hat für Nussbaum ethischen Wert; sie kann selbst als eine Form von Moralphilosophie wirksam werden, kann komplexe ethische Fragestellungen anschaulich behandeln, das Einfühlungsvermögen und die Sensibilität für moralische Fragestellungen sowie die ethische Reflexionsfähigkeit der Leser\*innen schulen.

Diese Kraft erwächst der Literatur unter anderem aus ihrer engen Verknüpfung mit Gefühlen aller Art:

„Literature is in league with the emotions. (...) Emotions are not just likely responses to the content of many literary works; they are built into their very structure, as ways in which literary forms solicit attention.“<sup>166</sup>

Ein literarisches Werk, meint Nussbaum, kann nicht mit Genuss gelesen werden, ohne dass die Leser\*in emotional in die Geschichte involviert wird, sich vom Schicksal der Figuren unmittelbar betroffen fühlt: „The interest and pleasure they offer is inseparable from the readers’ passionate concern for ‚men and women like themselves’ and the conflicts and reversals that beset them.“<sup>167</sup> Im Idealfall identifiziert sich die Leser\*in also mit den Figuren und

---

164 Nussbaum, *Poetic Justice*, 66.

165 Nussbaum, *Love’s Knowledge*, 162.

166 Nussbaum, *Poetic Justice*, 53.

167 Ebd., 54.

fühlt mit ihnen.<sup>168</sup> Identifikation mit den Leidenden ist für Nussbaum eine Voraussetzung für Mitleid;<sup>169</sup> folglich stellt die Identifikation mit anderen Menschen – durchaus auch mit fiktiven Personen – die Grundlage der Moralität des Lesens dar: „By identifying with them [den Figuren] (...), we become more responsive to our own life’s adventure, more willing to see and to be touched by life“.<sup>170</sup>

Zudem bestehe eine Analogie zwischen der Funktionsweise der moralischen Vorstellungskraft („moral imagination“) und der kreativen Imagination der Schriftsteller\*in.<sup>171</sup> Das Schreiben eines Romans sei „itself a moral achievement“ und das gut geführte Leben seinerseits ein Kunstwerk.<sup>172</sup>

Literatur sei Moralphilosophie insofern als das Ziel der Moralphilosophie sei, „to give us understanding of the human good through a scrutiny of alternative conceptions of the good“<sup>173</sup> – und in diesem Sinne leuchtet natürlich ein, dass ein literarischer Text ebenso gut wie (oder vielleicht sogar besser als) ein argumentativer philosophischer Text verschiedene Entwürfe und Konzepte des Guten und Richtigen den Leser\*innen zur kritischen Prüfung vorführen kann.

Dass die philosophische Ethik sich insgesamt (und besonders dort, wo sie unter kantischem Einfluss stehe,) wenig mit literarischen Texten befasse, führt Nussbaum darauf zurück, dass erzählende Texte „empirischen und kontingenten“<sup>174</sup> Inhalt hätten, sich also mit Einzelschicksalen befassten und nicht mit allgemeinen Zusammenhängen. Wer aber – wie Nussbaum selbst – in aristotelischer Tradition Ethik als „a part of the social study of human beings“<sup>175</sup>

---

168 Hier knüpft Nussbaum an antike Literaturtheorien an, namentlich Platon, der beschrieben habe, wie literarische Werke den Leser einbezögen („Forming bonds of both sympathy and identification, they cause the reader a spectator to experience pity and fear for the hero’s plight, fear, too, for themselves, insofar as their own possibilities are seen as similar to those of the hero“ (ebd., 53). Näher als Platons kunstkritische Haltung steht Nussbaum natürlich Aritoteles’ Erzähl- und Tragödientheorie.

169 Hierin stimmt sie mit Rousseau überein, der in *Émile* dargelegt habe, Könige hätten kein Mitleid für andere Menschen, weil sie selbst sich nicht zu den Verwundbaren zählten (ebd., 66; Rousseau, *Émile*, Buch 4). Nussbaum geht also davon aus, dass es unser Bewusstsein unserer eigenen Menschlichkeit und der damit verbundenen Schwäche ist, das uns Mitleid empfinden lässt („It is the weakness of the human being that makes it sociable, it is our common sufferings that carry our hearts to humanity; we would owe it nothing if we were not humans“; Nussbaum, *Poetic Justice*, 66).

170 Nussbaum, *Love’s Knowledge*, 162.

171 Ebd., 148.

172 Ebd..

173 Ebd., 142.

174 Ebd., 139.

175 Ebd..

auffasst, kann fiktionale Geschichten durchaus als relevantes Quellen- und Bezugsmaterial für ethische Erörterungen heranziehen.

Literarische Welten könnten, so hofft sie, wenn sie entsprechend gestaltet seien, die Fülle und Komplexität des Lebens auf eine Weise einfangen, die es ermögliche, so etwas wie die „wirkliche Substanz“ des sozialen Lebens zu erfassen; insbesondere sei dies Dickens in seinen Romanen gelungen.<sup>176</sup>

Zwar sei die Literatur eher mit dem Konkreten, Partikularen befasst als mit dem Allgemeinen, aber

„(...) [a] story of human life quality, without stories of individual human actors, would (...) be too indeterminate to show how resources actually work in promoting various types of human functioning. Similarly, a story of class section, without the stories of individuals, would not show us the point and meaning of class actions, which is always the amelioration of individual lives.“<sup>177</sup>

Nussbaum zeigt im Zuge ihrer Interpretation einer Erzählung Henry James' einige Eigenschaften literarischer Texte auf, durch die diese als eine Form praktischer Moralphilosophie funktionieren können.

Ein Grund dafür ist der geschickte Einsatz der Erzählerstimme; ein weiterer, dass die Figuren, die in die Handlung verstrickt sind, mit ihren moralischen Unzulänglichkeiten, ihren Wissenskonflikten und Dilemmata dargestellt werden. Die Beschränktheit ihrer subjektiven Sichtweisen auf ihre jeweilige Situation wird für erfahrene, kompetente Leser\*innen sichtbar. Die charakterlich-moralische Weiterentwicklung der Figuren im Lauf der Geschichte kann nachvollzogen und mitreflektiert werden. Im Wesentlichen befasst sich die Erzählung *The Golden Bowl* Nussbaums Interpretation zufolge mit Wert- und Loyalitätskonflikten. Der Protagonistin fehlt zu Beginn, so Nussbaum, die nötige Reife und Konfliktkompetenz, um mit sich widersprechenden Verpflichtungen umzugehen – obwohl sie keineswegs oberflächlich oder dumm ist. Ganz im Gegenteil ist Nussbaum überzeugt, dass die moralphilosophische Pointe des Textes wesentlich darauf beruht, dass die Leser\*innen Einblick in „such a high and fine mind“<sup>178</sup> erhalten, der seine reichen, komplexen, selbstkritischen Reflexionen

---

176 Nussbaum, *Poetic Justice*, 72.

177 Ebd., 71.

178 Nussbaum, *Love's Knowledge*, 141.

entfaltet („richness of its reflection“<sup>179</sup>). Das Harmoniebedürfnis der Protagonistin bringt sie aber dazu, Konflikte zu verdrängen statt sich offensiv mit ihnen zu befassen. Sie vertritt einen rigorosen Moralismus,<sup>180</sup> der jedoch (und dies ist für die helllichtige Leser\*in durchaus zu entlarven) auf Selbsttäuschung beruht und nur dazu führt, dass sie übersieht, wen sie mit ihrer kompromisslosen Haltung verletzt. Blindheit, so Nussbaum, führt zu Grausamkeit.<sup>181</sup> Nussbaums zentrale Deutungshypothese ist, dass James hier „a secular analogue of the idea of original sin“ entwickle, indem er aufzeige, dass wir Menschen unsere moralische Unschuld aufgrund zwangsläufig auftretender Wert- und Normkonflikte nicht bewahren könnten.<sup>182</sup> Zudem beobachtet sie, wie die Protagonistin im Verlauf der Handlung ihren rigorosen Moralismus aufgibt zugunsten eines neuen ethischen Ideals: „See clearly and with high intelligence. Respond with the vibrant sympathy of a vividly active imagination.“<sup>183</sup> Und: „If life is a tragedy (...), see that; respond to that fact with pity for others and fear for yourself. Never for a moment close your eyes or dull your feelings.“<sup>184</sup>

Vor dem Hintergrund unserer auf Bilder von Gewalttaten bezogenen Fragestellungen müsste nun geklärt werden, ob die stark auf Literatur bezogenen Thesen in das Medium bildlicher Kommunikation übertragen werden können. Es scheint vermessen, anzunehmen, dass Bilder in irgendeiner Form selbst Moralphilosophie betreiben bzw. Moralphilosophie darstellen könnten wie lange, komplexe literarische Texte. Während James' Romane es ermöglichen, dass seine Leser\*innen Zugang zur Gedankenwelt seiner Figuren erlangen, können Bildbetrachter\*innen von anderen Menschen in Bildern nur das Äußere sehen.

Dennoch gibt es einen Anknüpfungspunkt zur Bildthematik: Nussbaum Erörterungen zum *moralischen Wert des Beobachtens*.

James vertrete, vermittels seiner Charaktere, die These, so Nussbaum dass intuitive Perzeption einen eigenen moralischen Wert besitze. Eine ethische Haltung zeichne sich dadurch aus, dass andere Menschen und deren Gefühle intensiv wahrgenommen würden. Solche Wahrnehmungen an sich seien schon moralische Leistungen, unabhängig davon, zu welchen Handlungen sie

---

179 Ebd., 141.

180 Ebd., 133.

181 Ebd., 132.

182 Ebd., 133.

183 Ebd., 134.

184 Ebd., 135.

führten: „... these picturings, describings, feelings, and communications – actions in their own right – have a moral value that is not reducible to that of the overt acts they engender.“<sup>185</sup> Und Wahrnehmung schließt visuelle Wahrnehmung mit ein. Unter dieser Voraussetzung ließe sich mit Nussbaum sicher die These begründen, dass Bilder von anderen Menschen unter den richtigen Umständen zumindest einen Teil dazu beitragen können, dass wir einen anderen Menschen mit seinen Ansprüchen und Bedürfnissen wahrnehmen und dadurch eine Grundlage für ein moralisches Verhältnis zu ihm legen.

Nussbaums große Wertschätzung der intensiven empathischen Wahrnehmung des Anderen hängt eng mit ihrer Überzeugung zusammen, dass moralisches Handeln vor allem eine tiefe Auseinandersetzung mit dem Partikularen, mit der konkret vorliegenden Situation und den tatsächlich betroffenen Personen voraussetzt und nicht auf allgemeine, abstrakte Handlungsregeln zu reduzieren ist. Nicht viele Philosoph\*innen, so Nussbaum, verträten eine solche Ansicht; es ließen sich aber Anknüpfungspunkte zu einzelnen moralphilosophischen Theorien finden. Insbesondere Aristoteles lehne es ab, seine Ethik als starres Regelsystem aufzubauen:

„Aristotle makes it very clear that his own writing provides at most a ‘sketch’ or ‘outline’. of the good life, whose contents must be given by experience, and whose central claims can be clarified only by appeal to life and to works of literature.“<sup>186</sup>

Auch Nussbaum selbst ist der Ansicht, ethische Theorien könnten nur ein grobes Gerüst zur Verfügung stellen, welches erst die praktische Lebenserfahrung mit Inhalten in Form konkreter, situationsbezogener Handlungsanweisungen zu füllen in der Lage sei. Philosophische Theorien blieben notwendig abstrakt; sie könnten nicht die „uniqueness of the (...) particular“<sup>187</sup> erfassen. Philosophische Traktate „speak in universal terms“;<sup>188</sup> diese universellen Begriffe träten in realen Lebenssituationen aber nicht zutage, sie klebten nicht wie hilfreiche

---

185 Ebd., 153.

186 Ebd., 141.

187 Ebd., 142.

188 Ebd..

Etiketten<sup>189</sup> auf Personen und Gegenständen, um uns zu sagen: „Dies ist ein guter Mensch“, „Dieser Person zu helfen wäre gerecht“, usw. Festgelegte Begriffe („standing terms“), allgemeine Normen und Prinzipien seien nutzlos, solange sie nicht auf konkrete Situationen bezogen würden – und sagten selbst nichts darüber aus, *wie* sie auf diese Situationen anzuwenden seien.<sup>190</sup> Das Zusammenspiel praktischer Belange des Lebens – das „matter of the practical“ – stelle sich den Handelnden nicht in Form sorgfältig geordneter, klar definierter Begriffe dar, sondern „in all of its bewildering complexity, without its morally salient features stamped on its face“.<sup>191</sup> Allgemein formulierte Regeln und „standing terms“ hätten nicht nur nicht weiter; sie könnten sogar mehr Schaden anrichten als sie Nutzen brächten: „[A]ll by themselves, they might get it all wrong; they do not suffice to make the difference between right and wrong“.<sup>192</sup> Die Verantwortung, in jedem Einzelfall richtig zu entscheiden, liege also stets bei den Handelnden selbst, sie könnten sich dieser Verantwortung nicht einfach durch Bezugnahme auf einen Regelkanon entziehen. Wer moralisch handeln wolle, müsse folglich permanent improvisieren – und aufmerksam beobachten, um seine improvisierten Entscheidungen dann auf diese Beobachtungen stützen zu können.

Hieraus ergibt sich für Nussbaum ein Primat der *konkreten Wahrnehmung* über abstrakt-logische Schlussfolgerungen, denn „[w]ithout the abilities of perceptions, duty is blind and therefore powerless“<sup>193</sup>. Auch diese These sieht sie in James’ Roman *The Golden Bowl* zum Ausdruck gebracht. Dessen Protagonist\*innen, Maggie und Adam, könnten nicht erkennen, welche moralischen Normen im gegebenen Konfliktfall Gültigkeit besäßen, solange sie nicht die jeweilige Situation in ihrer Gänze erfasst hätten: „[W]ithout the ability to respond to and resourcefully interpret the concrete particulars of their context, Maggie and Adam could not begin to figure out which rules and standing commitments are operative here.“<sup>194</sup>

Pflicht des moralischen Menschen ist es für Nussbaum demnach, dafür Sorge zu tragen, dass er in seiner Wahrnehmung einer Situation nichts übersieht;

---

189 Das Bild des Etiketts verwendet Nussbaum selbst: „Situations are all highly concrete, and they do not present themselves with duty labels on them“ (ebd., 156).

190 Ebd., 142.

191 Ebd.

192 Ebd., 156

193 Ebd.

194 Ebd.

er muss sich affizieren lassen, muss mitfühlen, darf nicht gleichgültig werden, denn Gleichgültigkeit verhindert die volle, angemessene Wahrnehmung der konkreten Situation: „Obtuseness is a moral failing“, und sie entsteht, wenn Handelnde sich ausschließlich auf allgemeine Normen verlassen und Intuition, Sensibilität und Mitgefühl ausschalten: „By themselves, trusted for and in themselves, the standing terms are a recipe for obtuseness“.<sup>195</sup> Diese Bemerkung ist Nussbaum so wichtig, dass sie sie noch einmal wiederholt („Again, to confine ourselves to the universal is a recipe for obtuseness. Even the good use of rules themselves cannot be seen in isolation from their relation to perceptions“.<sup>196</sup>) Diese Haltung Nussbaums darf nicht missverstanden werden als sentimentaler Relativismus. Sie streitet nicht ab, dass es von Nutzen ist, wenn die Moralphilosophie Entscheidungsprinzipien oder Normensysteme entwickelt. Idealerweise muss aber ihrer Ansicht nach bei der Beurteilung jeder Handlungssituation ein „dialogue between perception and rule“<sup>197</sup> stattfinden.

Das Bild als Bild des Anderen, also als die Gesamtheit meiner Wahrnehmung seiner Person, ist dabei für Nussbaum durchaus von großer ethischer Relevanz. Wenn wir unser Gegenüber mit der Gänze seiner individuellen Schönheit, seiner Einzigartigkeit und seines Wertes wahrnehmen, ist dieses Wahrnehmungsbild „morally salient“, wie Nussbaum am Beispiel einer weiteren Szene aus James' *The Golden Bowl* ausführt.<sup>198</sup> Das so entstandene Bild lässt sich nicht in einer simplen sprachlichen Beschreibung erfassen; nur die dichte Sprache der Literatur ist in der Lage, einen Eindruck davon zu geben, weil dieses Bild selbst „not a flat thing but a fine work of art“ ist: „It could not be captured in any paraphrase that was not itself a work of art“.<sup>199</sup>

Den Anderen auf eine bestimmte Weise zu sehen, ist für Nussbaum also ein moralischer Akt – denn alle Moral basiert auf Wahrnehmung („Moral experience is an interpretation of the seen (...)“<sup>200</sup>). Im Umgang mit anderen Menschen besteht unsere Aufgabe darin, ein *künstlerisches*, also dichtes, nicht paraphrasierbares, nicht reduzierbares Bild des Anderen in unserer Vorstellungskraft zu erschaffen („Our whole moral task (...) is to make a fine artistic creation“<sup>201</sup>).

---

195 Ebd.

196 Ebd., 157.

197 Ebd.

198 Ebd., 152.

199 Ebd.

200 Ebd., 163.

201 Ebd.

Die Auseinandersetzung mit Kunst kann uns dabei helfen: „In the war against moral obtuseness, the artist is our fellow fighter, frequently our guide“<sup>202</sup>; zwar meint Nussbaum hier primär die Schriftsteller\*in – z. B. jemanden wie Henry James –, jedoch lässt sich auf der Basis ihrer sonstigen Ausführungen problemlos auch die Künstler\*in – oder eben die Fotograf\*in – hierfür in Anspruch nehmen.

### 1.2.3 Rorty: Mitgefühl und Solidarität

Eine ähnliche Wertschätzung von Bildern als Kunstform würde man vielleicht bei Rorty anzutreffen erwarten, weil dieser literarischen Erzählungen ähnlich wie Nussbaum eine entscheidende Bedeutung für die Ethik zuspricht, und dies teilweise aus ähnlichen Gründen. Aufschlussreich sind diesbezüglich vor allem seine Monographien *Mitgefühl und Solidarität*, *Wahrheit und Fortschritt* sowie *Kontingenz, Ironie und Solidarität*.

Rorty tritt hier vor allem als Kritiker althergebrachter moralphilosophische Konzepte auf. Die Mehrheit der Ethiken, so kritisiert Rorty, gehe davon aus, dass „in uns allen etwas ist – das eigentlich Menschliche –, das mitschwingt, wenn es Entsprechendes in anderen Menschen wahrnimmt“.<sup>203</sup> Hieraus folge die Gewohnheit, Grausamkeit als „unmenschlich“ zu bezeichnen: Grausamen Menschen fehlte das „eigentlich Menschliche“; man stellte sich vor, dass „ihnen allen eine Komponente fehlte, die zu einem erwachsenen Menschen wesentlich gehört.“<sup>204</sup> Rortys Position hingegen ist, dass es keine solche wesentliche Komponente gibt, dass es keinen – so wörtlich – „Kern des selbst“, keine „Essenz“, kein „Wesen“ des Menschen gibt. Er ist der Ansicht: „Was man unter einem anständigen Menschen versteht, ist relativ zu historischen Bedingungen, hängt ab von einem kurzzeitigen Konsens darüber, welche Einstellungen normal und welche Handlungsweisen gerecht oder ungerecht sind“.<sup>205</sup> Er vertritt die These, dass „es außer historisch kontingenten Fakten dieser Welt – also außer kulturbedingten Fakten – nichts für moralische

---

202 Ebd., 164.

203 Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, 15.

204 Ebd., 305.

205 Ebd.

Entscheidungen Relevantes gibt, das Menschen von Tieren trennen würde“.<sup>206</sup> Es gebe, so Rorty, keine „ahistorisch[e] menschlich[e] Natur“ – „oder zumindest keinen Bestandteil dieser Natur, der für unsere moralischen Entscheidungen von Belang ist.“<sup>207</sup>

Dennoch ist er der Meinung, dass der Holocaust die Notwendigkeit geschaffen zu haben scheine, auf etwas verweisen zu können, „das jenseits aller Geschichte und allen Institutionen steht.“<sup>208</sup> Es sei aber notwendig, zu versuchen, ohne dieses Etwas „jenseits von Geschichten und Institutionen“ auszukommen.<sup>209</sup> Er geht von der Voraussetzung aus,

„(...) daß eine Überzeugung auch dann noch das Handeln regulieren, auch dann wert sein kann, daß man das Leben für sie läßt, wenn die Träger dieser Überzeugung dessen gewahr sind, daß sie durch nichts anderes verursacht ist als kontingente historische Bedingungen“.<sup>210</sup>

Ein Relativist im eigentlichen Sinne ist Rorty also nicht; die breite Ablehnung des Relativismus durch die Moralphilosophie sieht er jedoch kritisch: Eine ideale Gesellschaft sei die, „in der die Anklage ‚wegen Relativismus‘ gegenstandslos, in der die Vorstellung von ‚etwas hinter der Geschichte‘ unverständlich geworden ist, aber ein Sinn für Solidarität intakt bleibt.“<sup>211</sup>

Eine Letztbegründung moralischer Vorstellungen hält Rorty für verzichtbar: „Es gibt keine *neutrale*, nichtzirkuläre Weise, die liberale Behauptung zu verteidigen, daß Grausamkeit das Schlimmste ist, was wir tun; es gibt aber auch keine neutrale Weise, [die] Gegenbehauptung zu stützen (...)“.<sup>212</sup> Ihm zufolge ist es auch unwichtig, die Menschenrechte argumentativ zu fundieren oder rational zu begründen.<sup>213</sup> Er richtet sich aber ausdrücklich nicht gegen das, was er als „Menschenrechtskultur“ bezeichnet, und möchte deren Wert auch nicht

---

206 Rorty, *Wahrheit und Fortschritt*, 364.

207 Ebd., 249.

208 Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, 306.

209 Ebd., 306.

210 Ebd.

211 Ebd.

212 Ebd., 319.

213 Ihm geht es „um die Weiterführung und Rechtfertigung [der] These, es lohne sich gar nicht, die Frage aufzuwerfen, ob die Menschen wirklich die Rechte besitzen, die in der Erklärung von Helsinki aufgezählt werden“ (Rorty, *Wahrheit und Fortschritt*, 346).

relativieren.<sup>214</sup> Vielmehr sieht er sich als Pragmatist und seine „Aufgabe darin, der eigenen Kultur – also der Menschenrechtskultur – zu mehr Selbstbewußtsein und Einfluß zu verhelfen, anstatt ihre Überlegenheit durch Berufung auf etwas Kulturübergreifendes zu beweisen“.<sup>215</sup>

Allerdings muss Rorty dazu aber ein übergreifendes Prinzip ins Feld führen, das moralisch verantwortliches Handeln gegenüber anderen Menschen im Sinne dieser Menschenrechtskultur motiviert bzw. als Maßstab für dieses gelten kann. Es muss sich dabei um ein pragmatisches Prinzip handeln, das ohne Bezugnahme auf ein stabiles Menschenbild oder eine Moraltheorie mit universalistischem Anspruch auskommt. Als solches Prinzip sieht er die zwischenmenschliche Solidarität.

Unter „Solidarität“ versteht er nicht, dass man im Anderen ein „Kern-Selbst“, das „wesentlich Menschlich[e] in allen Menschen“<sup>216</sup> sähe. Mit Solidarität meint er vielmehr „die Fähigkeit, immer mehr zu sehen, daß traditionelle Unterschiede (zwischen Stämmen, Religionen, Rassen, Gebräuchen und dergleichen Unterschiede) vernachlässigbar sind im Vergleich zu den Ähnlichkeiten im Hinblick auf Schmerz und Demütigung – es ist die Fähigkeit, auch Menschen, die himmelweit verschieden von uns sind, doch zu ‚uns‘ zu zählen“.<sup>217</sup>

Hochinteressant ist hier vor dem Hintergrund der Fragestellung dieser Arbeit, dass Rorty als einzigen Aspekt menschlichen Erlebens, der so universell zu sein scheint, dass er einem Kennzeichen einer grundlegend universellen Menschennatur schon sehr nahekommt, das Erfahren von Leid, insbesondere Schmerz und Demütigung, explizit nennt. Man könnte meinen, es sei zu erwarten, dass er Bilder, die Schmerz, Demütigung und anderes Leid anderer Menschen zeigen, dann für wichtige Katalysatoren für Solidarität mit den abgebildeten Leidenden halten müsste.

Katalysatoren für Solidarität sind, wenn man Rortys Ausführungen folgt, vor allem deshalb notwendig, weil das Verhalten von Menschen generell von einer „Neigung, sich enger mit Menschen verbunden zu fühlen, mit denen wir uns in

---

214 „Ich für mein (sic) Teil bin ebenfalls der Meinung, daß unsere Kultur moralisch über den anderen steht, doch nach meiner Meinung spricht diese Überlegenheit nicht dafür, daß es wirklich eine allgemeine menschliche Natur gibt“ (Ebd., 246).

215 Ebd., 246–247. Dieses Ziel, so führt er aus, könne nur dadurch erreicht werden, dass künftige Generationen zu Toleranz, Respekt und Freundlichkeit erzogen würden; je besser dies gelinge, „desto stärker und globaler wird unsere Menschenrechtskultur werden“ (ebd., 259).

216 Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, 310.

217 Ebd., 310.

der Phantasie leichter identifizieren können“, getrieben sei – also mit Menschen, mit denen wir etwas gemein haben – wie die Herkunft, den Familienstand etc.<sup>218</sup>

Diese Haltung sei von der christlichen Ethik sowie von der kantischen Ethik rigoros abgelehnt worden. Rorty spricht hier von einer „universalistischen Einstellung, in ihrer religiösen wie in der säkularisierten Form“, die mit seiner eigenen Position „inkompatibel“ sei.<sup>219</sup> „Andererseits“, betont er, „ist es mit meiner Position jedoch *nicht* unverträglich, darauf zu drängen, daß wir versuchen müssen, in unser Verständnis von ‚wir‘ auch Menschen aufzunehmen, die wir bis jetzt zu den ‚sie‘ gezählt haben.“<sup>220</sup>

Um diesen Schritt zu gehen, müssen Menschen andere Menschen auch tatsächlich als menschliche Wesen wahrnehmen und nicht als minderwertige Lebewesen. Rorty macht die Beobachtung, dass Täter\*innen bei Menschenrechtsverletzungen oft nicht das Gefühl haben, Menschenrechte verletzt zu haben, da sie ihre Opfer systematisch entmenschlichen.<sup>221</sup> Die Strategien der Entmenschlichung seien vielseitig: Menschen als Tiere auffassen; Erwachsene verkindlichen; Frauen vom Menschlichen ausschließen.<sup>222</sup> So ergäben sich mehrere „Hauptmöglichkeit[en], als Nichtmensch zu gelten“<sup>223</sup> – also statt als Mensch als ein Tier oder „nur“ als Schwarzer oder „nur“ als Frau.

Von zentraler Bedeutung für unser Thema ist nun die Frage, ob und inwiefern Bilder solchen Entmenschlichungstendenzen entgegenwirken können (oder ob sie sie im umgekehrten Fall sogar beschleunigen oder verstärken), und ob sie in irgendeiner Form dazu motivieren können, Solidarität über die eigene kulturelle Bezugsgruppe hinaus auf Angehörige anderer Gruppen und Gesellschaften auszudehnen.

Erstaunlicherweise sieht Rorty großes Potenzial dazu in literarischen Texten und anderen Arten von Erzählungen, vertritt aber ansonsten eine sehr medienkritische Haltung, die wohl auch mit dafür verantwortlich zeichnet, dass Bilder in seinen Ausführungen über die möglichen positiven Wirkungen von Geschichten über das Leid anderer Menschen nicht die geringste Rolle spielen. So behauptet er beispielsweise, Medienrezipient\*innen, die mit grausamen

---

218

219 Ebd., 309.

220 Ebd.

221 Rorty, *Wahrheit und Fortschritt*, 241.

222 Ebd., 243–244.

223 Ebd., 244.

Ereignissen in entfernten Ländern konfrontiert würden, empfänden oft für beide Seiten Verachtung: für die Opfer jene Verachtung, „die wir stets für Verlierer empfinden“,<sup>224</sup> und für die Täter Verachtung, weil sie „nach unserem Urteil Tiere“ seien, „weil reißende Raubtiere nun einmal Tiere sind.“<sup>225</sup>

Rortys Position ist aber im Ganzen keine pessimistische. Er streitet nicht ab, dass es insgesamt „tatsächlich etwas wie moralischen Fortschritt gibt und daß dieser Fortschritt wirklich in Richtung auf mehr Solidarität geht“.<sup>226</sup> Diese Entwicklung sei zu begrüßen, beruhe aber auf kontingenten kulturellen und historischen Entwicklungen und laufe nicht etwa mit einer Zwangsläufigkeit ab, weil die Menschen dazulernten und dadurch zur Erkenntnis einer Wahrheit fänden. Fortschritt finde auch insofern statt, als die Diskussion um die Essenz des Menschlichen immer weniger geführt werde und die Aufmerksamkeit sich auf Wichtigeres richte.<sup>227</sup>

Wodurch also sieht er moralischen Fortschritt verursacht? Keinesfalls durch vernunftbasierte akademische Diskussionen oder wissenschaftliche Schulbildung. Rorty wendet sich nämlich gegen die hergebrachte Vorstellung, die „gemeinsame menschliche Eigenschaft, durch die unsere Moral angeblich ‚fundiert‘ wird,“ sei die Vernunft oder Rationalität.<sup>228</sup> Moral sei keine Frage des Wissens im Sinne eines Bescheidwissens über die Natur des Menschen; und solches Wissen könne es ohnehin gar nicht geben. Wo sich die intuitiven Moralvorstellungen der Menschen änderten, täten sie dies seiner Einschätzung nach „nicht durch Wissenszuwachs (...), sondern durch die Manipulation von Gefühlen“.<sup>229</sup> Was uns Menschen eigentlich von den Tieren unterscheide, sei

---

224 Ebd., 243.

225 Ebd., 241.

226 Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, 310.

227 „Daß das Interesse an dieser Auseinandersetzung zwischen Platon und Nietzsche immer mehr nachläßt, gehört meiner Ansicht nach zu den wichtigen geistigen Fortschritten, die in diesem Jahrhundert erzielt worden sind. Es gibt eine wachsende Bereitschaft, sich nicht mehr um die Frage nach unserem eigenen Wesen zu kümmern und stattdessen die Frage aufzuwerfen, wie wir zum Verständnis unserer selbst gelangen können. Wir sind weit weniger als unsere Vorfahren geneigt, ‚Theorien des menschlichen Wesens‘ ernst zu nehmen, und weit weniger geneigt, Geschichte oder Verhaltensforschung zur Richtschnur des Lebens zu erklären“ (Rorty, *Wahrheit und Fortschritt*, 244). Das Menschenbild ändere sich hin zu einer pragmatischen Definition von Menschsein: „Nach und nach kommen wir zu der Auffassung, daß wir nicht das vernünftige oder das grausame Tier sind, sondern das anpassungsfähige, das proteische, das sich selbst formende Tier“ (ebd., 244–245).

228 Was aber nicht bedeutet, dass er rationaler Argumentation in ethischen Belangen keinen Wert beimäße oder gar der Meinung wäre, dass man seine Überzeugungen in philosophischen und politischen Diskursen nicht „so kohärent und durchsichtig wie möglich“ erklären und begründen müsste (ebd., 246). In diesem Sinne, so betont er, sei er „kein Irrationalist“ (ebd., 246).

229 Ebd., 248.

nicht, dass Tiere nur *fühlten*, Menschen dagegen auch wissen könnten; der eigentliche Unterschied – so es denn einen gebe – sei: „Wir können in weit höherem Maße als sie füreinander empfinden.“<sup>230</sup>

Wer sich unmoralisch verhalte, dem mangle es nicht an Vernunft, sondern an Mitgefühl.<sup>231</sup> Mitgefühl jedoch könne nur entwickelt werden, wenn die äußeren Bedingungen dafür vorlägen: „Die Schule der Empfindsamkeit funktioniert nur bei Leuten, die es sich lange genug bequem machen können, um zuzuhören“;<sup>232</sup> bei Menschen, die zu den „verhältnismäßig ungefährdeten und geborgenen Personen“<sup>233</sup> zählten. Vom liberal-westlichen Wertekanon abweichende Moralvorstellungen hätten folglich auch nichts mit Irrationalität oder Dummheit zu tun; sie „sind nicht in höherem oder geringerem Maße ‚irrational‘ als die Überzeugung, daß Rasse, Religion, Geschlecht und sexuelle Vorlieben moralisch belanglos sind und durch die Zugehörigkeit zu dieser biologischen Spezies ausgestochen werden“.<sup>234</sup> Von den Wertvorstellungen und Normen, die in modernen westlichen Gesellschaften gälten, unterschieden sich andere Moralkulturen seiner Ansicht nach vor allem deshalb, weil die europäischen und amerikanischen Länder im 19. und 20. Jahrhundert „eine Zunahme an Wohlstand, Bildung und Muße sondergleichen erlebt haben“ und dies „eine beispiellose Beschleunigung des moralischen Fortschritts ermöglicht“<sup>235</sup> habe, während anderswo die Menschen unter weit ungünstigeren Umständen sozialisiert würden. Vielen mangle es nicht nur an materiellem Wohlstand, sondern auch an „Geborgenheit und Mitgefühl“.<sup>236</sup> Extremisten, die beispielsweise den Normenkanon der Menschenrechtserklärung ablehnen, sollen Rortys Meinung nach nicht als „böse“, sondern als „Benachteiligte“ verstanden werden.<sup>237</sup> Sie lebten zumeist „in einer Welt (...), in der es schlicht zu riskant, ja häufig irrsinnig gefährlich wäre, den

---

230 Ebd., 254.

231 Ebd., 259–260.

232 Ebd., 260.

233 Ebd., 256.

234 Ebd., 259.

235 Ebd., 252.

236 Ebd., 260.

237 Ebd. Auch dies könnte man allerdings als eine Form von ethnozentrischer Überheblichkeit auslegen; außerdem wird hier nicht beachtet, wie Überzeugungen sich selbst reproduzieren und Diskurse unabhängig von bestimmten äußeren Gegebenheiten wie Reichtum oder Armut Vorstellungen zementieren können.

Sinn für die moralische Gemeinschaft so weit zu fassen, daß er über die eigene Familie, die eigene Sippe oder den eigenen Stamm hinausreicht“.<sup>238</sup>

Solche benachteiligten Menschen zu Solidarität und zur Achtung von Menschenrechten zu bewegen kann nach Rortys Meinung nicht durch Appelle an die Vernunft gelingen. Wer Frauen nicht gleichstellen wolle, werde auch durch Hinweise auf deren intellektuelle Fähigkeiten nicht davon überzeugt werden; vielen Nazis sei klar gewesen, dass viele ihrer jüdischen Opfer intelligent und hochgebildet gewesen seien, „doch das hat nur das Vergnügen gesteigert, mit dem sie solche Juden verprügelten.“<sup>239</sup> Auch die Lektüre moralphilosophischer Schriften habe keine nennenswerte Wirkung:

„Es nutzt auch nicht viel, solche Leute dazu zu bringen, Kant zu lesen und zuzustimmen, daß man handelnde Vernunftwesen nicht als bloße Mittel behandeln sollte. Denn alles hängt davon ab, wer überhaupt als Mitmensch gilt: als handelndes Vernunftwesen im einzig relevanten Sinne, nämlich in dem Sinne, in dem vernünftiges Handeln gleichbedeutend ist mit der Zugehörigkeit des Betreffenden zu unserer moralischen Gemeinschaft.“<sup>240</sup>

Dass Erzählungen und nicht philosophische Abhandlungen der Schlüssel zur Erzeugung von Solidarität sind, ergibt sich für Rorty unmittelbar aus der Feststellung, dass Moral eine Frage des Gefühls und der Intuition sei:

„Wir Pragmatisten gehen bei unserer Argumentation davon aus, daß das Auftauchen der Menschenrechtskultur einem Zuwachs an moralischem Wissen offenbar gar nichts, sondern alles dem Hören trauriger und rührseliger Geschichten verdankt (...)“.<sup>241</sup>

---

238 Ebd., 257. Dies scheint allerdings nicht immer zutreffend: Mohammed Atta, einer der Attentäter vom 11. September, war materiell vergleichsweise privilegiert, konnte studieren und lebte nicht in unsicheren Verhältnissen. Zudem gibt es auch innerhalb unserer eigenen Kultur Neonazis und religiöse Fanatiker\*innen. Und schließlich gibt es heute weltweit viele in wirtschaftlicher und technischer Hinsicht weit entwickelte Gesellschaften, in denen überhaupt keine akute Gefahr mehr besteht, wenn man nicht ein auf den eigenen Stamm oder die eigene Sippe bezogenes Leben lebt, und in denen trotzdem völlig andere Moralvorstellungen herrschen als z. B. in Mitteleuropa.

239 Ebd., 256.

240 Ebd.

241 Ebd., 248.

Rortys Hochschätzung literarischer Werke halte ich für nachvollziehbar und würde vorsichtig optimistisch zustimmen, dass unter den richtigen Umständen Erzählungen vom Schicksal anderer Menschen großen Einfluss auf Einstellungen und Handlungsmotivationen ausüben können. Auch scheint es mir durchaus plausibel, praktizierte Solidarität auf Mitgefühl zurückzuführen. Dass Rorty allerdings Bilder als mögliche Verursacher oder Katalysatoren von Mitgefühl und damit von Solidarität so konsequent aus seinen Überlegungen ausschließt, halte ich für inkonsequent und für eine vertane Chance.

Selbstredend darf eine solche Interpretation von Bildern der Gewalt nicht auf eine naive Verklärung des Mitgefühls als alleinige oder einzig mögliche Quelle moralischen Verhaltens hinauslaufen; im Gegenteil müssen die Schwächen und Widersprüchlichkeiten mitleidsbasierter Moraltheorien unbedingt berücksichtigt werden. Dies ist umso mehr von Bedeutung, als Kritiker\*innen von Gewaltbildern sich zum Teil auf die Behauptung stützen, dass Bilder bei ihren Betrachter\*innen kein echtes Mitgefühl, sondern bestenfalls eine billige, wenig nützliche Variante von Mitleid hervorriefen, das sich nicht zu Solidarität oder der Bereitschaft, anderen zu helfen, weiterentwickeln könne. Und natürlich muss in Anbetracht der großen Bedeutung, die sowohl Nussbaum als auch Rorty mit gutem Recht literarischen Erzählungen zuschreiben, noch einmal ausführlich dargelegt werden, worin nun eigentlich die entscheidenden Unterschiede zwischen Gewaltdarstellungen in Texten und Bildern bestehen. Damit sind die Ziele für die folgenden Kapitel abgesteckt.

### 1.3.1 Was ist Mitleid? Was unterscheidet Mitleid und Empathie?

Der Begriff des Mitleids scheint ganz unterschiedliche Assoziationen hervorzurufen. Martha Nussbaum, die, wie festzustellen war, Einfühlungsfähigkeit und Mitgefühl einen großen Wert zuschreibt, beschreibt Mitleid, das Leser\*innen von Romanen mit den Figuren empfinden, als „pity which goes beyond empathy in that it involves a spectatorial judgment that the characters' misfortunes are indeed serious and have indeed arisen not through their fault.“<sup>1</sup> Mitleid („pity“) setzt damit Distanz voraus: „Such judgments are not always available within the empathetic viewpoint, so the novel-reader, like a tragic spectator, must alternate between identification and a more external sort of sympathy.“<sup>2</sup> Für Nussbaum besteht der wichtigste Unterschied zwischen Mitleid und Empathie also darin, dass Empathie auf Identifikation mit einer anderen Person (oder einer fiktiven Figur) beruht, während Mitleid erst möglich ist, wenn diese Identifikation soweit aufgehoben ist, dass eine unabhängige, rationale Beurteilung der Situation dieser anderen Person vorgenommen werden kann. Dies ist in vielerlei Hinsicht eine ungewöhnliche Interpretation der beiden Begriffe; es gibt, wie wir sehen werden, auch die ganz genau umgekehrte Konzeption. Schon daran zeigt sich, wie vage und flexibel die Bedeutung beider Termini ist.

Wenn hier in Hinblick auf die Rezeption von Gewaltbildern die Frage nach dem Mitleid in den Fokus gerückt werden und zu diesem Zweck spezifiziert werden soll, was mit „Mitleid“ gemeint sein könnte, wird deshalb festzustellen sein, dass es sich dabei um ein schwer zu umreißendes Konzept handelt – und dass es deshalb geradezu naiv wäre, den Vorwurf, Gewaltbilder könnten „echtes“ Mitleid gar nicht hervorrufen, auf die Annahme zu stützen, dass ohnehin klar wäre, was „Mitleid“ eigentlich bedeutet.

Auf die Vagheit des Begriffs deutet schon die Vielzahl von Ausdrücken hin, mit denen in diversen Sprachen auf das Phänomen des Mit-Leidens Bezug genommen wird. Im Deutschen dominieren die Termini „Mitleid“ und „Mitgefühl“; daneben gibt es seltener verwendete, nicht unbedingt exakt bedeutungsgleiche Ausdrücke wie „Anteilnahme“ oder „Erbarmen“. Im Englischen gibt es mehrere Ausdrücke, die man ins Deutsche als „Mitleid“ oder „Mitgefühl“ übersetzen

---

1 Martha Nussbaum, *Poetic Justice*, 66.

2 Ebd.

könnte: „sympathy“ und „compassion“ bedeuten ihrem griechischen bzw. lateinischen Ursprung nach ganz wörtlich Mit-Fühlen und Mit-Leiden (griech. syn = mit, pathos = Gefühl; lat. com = zusammen, pati = leiden); „Pity“ entwickelte sich aus lat. pietas, steht also ursprünglich mit Pflichtgefühl und Frömmigkeit in Verbindung. Im jüngeren wissenschaftlichen Diskurs hat sich darüber hinaus der als synonym zu „sympathy“, „compassion“ oder „pity“ aufgefasste Begriff der empathischen Sorge („empathic concern“) etabliert. Er macht die Nähe des Mitleidsbegriffs zum Konzept der Empathie deutlich.

Empathie – im Deutschen gleichbedeutend mit „Einfühlung“ oder „Einfühlungsvermögen“ – bildet, so könnte man meinen, die Grundlage für Mitleid. Denn wie könnten wir Mitleid empfinden, ohne zu wissen, dass jemand leidet, und ohne uns vorstellen zu können, wie es sich anfühlt, in seiner bzw. ihrer Lage zu sein? Wie aber haben wir uns das Verhältnis beider Phänomene vorzustellen? Ist Empathie eine Vorstufe des Mitleids? Ist Mitleid eine zwingende Folge von Empathie oder ein Sonderfall der Empathie? Bedarf Mitleid wirklich der Einfühlung? (Und welcher Art von Einfühlung?) Inwieweit müssen wir uns mit dem Konzept Empathie, mit den Voraussetzungen und Grenzen des menschlichen Einfühlungsvermögens auseinandersetzen, wenn wir verstehen wollen, ob und wie Bilder vom Elend Anderer ihre Betrachter\*innen zum Mitgefühl veranlassen können?

Um zufriedenstellende Antworten auf diese Fragen zu finden, müssen wir uns der Aufgabe stellen, die Begriffe des Mitleids und der Empathie auf nachvollziehbare Weise voneinander abzugrenzen. Nicht überall in der Forschung werden sie sauber getrennt. Nachvollziehbare Gründe für diese begriffliche Unschärfe gibt es durchaus. So handelt es sich sowohl beim Mitgefühl als auch bei der Einfühlung *um einen mentalen Zustand, der auf eine andere Person und deren (aktuelle, vergangene oder zukünftige) Erfahrungen, Gedanken und Gefühle gerichtet ist.*<sup>3</sup> In Hinblick auf die Rezeption von Bildern von Gewaltopfern ergibt sich aus diesem Umstand schon das erste vertrackte Problem: Auf *welche Person* richtet sich eigentlich das empathische Bemühen bzw. das Mitleid? Der oder die auf dem Bild Dargestellte ist in der Regel eine uns fremde Person; wir können strenggenommen nicht wissen, ob es diese Person wirklich gibt und

---

3 Siehe dazu z. B.: de Vignemont und Singer, „The empathic brain: how, when and why?“, 435: „Similar to empathy, sympathy refers to an affective state related to the other and is therefore often taken as being synonymous (...).“

ob wir etwas sehen, das sie wirklich erlebt hat – in gewisser Weise bleibt der oder die Abgebildete für uns eine fiktive Figur.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen beiden Phänomenen – Mitleid und Empathie – besteht darin, dass sich vielfach dieselben Forschungsfragen auf beide richten; beispielsweise die, ob die Fähigkeit zum Mitleid bzw. zur Einfühlung auf einem angeborenen Instinkt beruht, oder ob es sich um Kompetenzen handelt, die erst erlernt werden müssen. Auf diese brisante Frage werden wir wiederholt zurückkommen, denn wenn Empathie und Mitleidsbereitschaft als trainierbare Fähigkeiten verstanden würden, läge die Frage nahe, ob die Konfrontation mit Bildern des Leidens anderer Menschen uns unter Umständen helfen könnte, empathische Reaktionen einzuüben und so zu mitfühlenderen Menschen zu werden.

Zahlreiche Wissenschaftler\*innen unterscheiden, u. a. wohl aufgrund der genannten Übereinstimmungen, nicht klar zwischen Mitleid und Empathie; zu ihnen zählen die prominenten Empathieforscher Dan Batson<sup>4</sup> und Frans de Waal.<sup>5</sup> Andere differenzieren zwar, wo es explizit um die Definition beider Begriffe geht, halten die Unterscheidung dann aber nicht konsequent durch.<sup>6</sup>

Verkompliziert werden die Verhältnisse noch dadurch, dass in der Forschung mehrere voneinander abweichende Formen von Empathie unterschieden werden. Dazu gehört auch der oben erwähnte „empathic concern“, der letztlich nichts Anderes ist als auf Empathie basierendes Mitleid bzw. eine durch Besorgnis um den Anderen ergänzte Empathie. Dies wird auch daran deutlich, dass die Mehrzahl der psychometrischen Messverfahren, mit denen „empathic concern“ in Experimenten erfasst werden soll, sich auf Selbstaussagen der Proband\*innen über „compassionate, sympathetic, or tender feelings“<sup>7</sup> stützt. Lauren

---

4 Batson, „These things called empathy“; Batson, Fultz und Schoenrade, „Distress and Empathy“.

5 De Waal, *The age of empathy*. Engelen und Röttger-Rössler fassen kritisch zusammen: „What becomes evident here is that de Waal is implicitly equating pity and compassion with empathy, or he is conceiving them as the evolutionary basis of empathy. If fellow beings harm or violate each other – as is often the case in social reality – they must, according to de Waal’s model, have switched off their empathic capacity“ (Engelen und Röttger-Rössler: „Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates“, 4).

6 Siehe z. B. die Begriffsklärung für „Mitleid“ bei Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25: „Tenderhearted feelings of compassionate concern, feeling ‚sorry for‘ the other“; als bei anderen Autor\*innen synonym verwendete Ausdrücke zählen sie auf: „Compassion, empathic concern, empathy“; Preston und Hofelich unterscheiden „sympathy“ als „distinct, compassionate, tenderhearted, and other-oriented state that predicts helping“ von anderen Formen von Empathie, weisen aber darauf hin, dass das, was sie damit beschreiben, z. B. von Batson als „empathy“ bezeichnet wird (ebd., 30).

7 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 84.

Wispé äußerte 1986 die Vermutung, dass in vielen Studien zu Hilfsbereitschaft und altruistischer Motivation zwar von Empathie die Rede, eigentlich aber Mitleid gemeint sei;<sup>8</sup> auch in Hinblick auf die jüngere Forschung ist dieser Verdacht nicht immer von der Hand zu weisen.

In den vergangenen Jahren hat sich dennoch recht weitgehend die Einsicht durchgesetzt, dass es sich bei Mitleid und Empathie um verschiedene Konzepte handelt, die aus Gründen der Klarheit auseinandergehalten werden sollten. Einige differenzieren sogar noch genauer: Singer und Lamm beispielsweise trennen nicht nur Empathie und Mitleid, sondern führen gleich vier verwandte, aber distinguierbare Phänomene auf („empathy, sympathy, empathic concern, and compassion“);<sup>9</sup> und auch Engelen und Röttger-Rössler schlüsseln den Mitleidsbegriff weiter auf: „Whereas pity is the mode of feeling sorry for the other, sympathy is the mode of being in favor of the other.“<sup>10</sup> Auf die Feinheiten derartiger Unterscheidungen können wir hier nicht eingehen; wir sollten aber in Erinnerung behalten, dass es sich sowohl beim Mitleids- als auch beim Empathiebegriff um kontrovers diskutierte Konzepte handelt und die Grenzen zwischen beiden höchst unterschiedlich gezogen werden. Einen ausführlichen Überblick über die Entwicklungsgeschichte des Empathiebegriffs, den wir hier nicht geben können, findet man andernorts; z. B. bei Lauren Wispé, die auch nachzeichnet, in welches Verhältnis er jeweils zum Mitleidsbegriff gesetzt wurde.<sup>11</sup>

Was im Folgenden aber durchaus zusammengefasst werden sollte, sind diejenigen Gründe für eine Abgrenzung beider Phänomene, die für die Frage nach der mitleidserzeugenden Wirkung von Gewaltbildern von Bedeutung sein könnten – denn möglicherweise weichen ja die Voraussetzungen, unter denen Bilder uns ein *Hineinversetzen* in die abgebildeten Personen ermöglichen können, von jenen ab, die erfüllt sein müssen, damit wir auf das Dargestellte nicht nur verstehend, sondern mitfühlend reagieren.

Ein vermeintlich bedeutender Unterschied zwischen Empathie und Mitleid, auf den mancherorts hingewiesen wird, betrifft die Bedeutung einer

---

8 Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“, 316: „And it is at least arguable that the explanatory term in many of the recent helping and altruism studies would have been called sympathy rather than empathy had these studies been done earlier.“

9 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 84.

10 Engelen und Röttger-Rössler, „Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates“, 4.

11 Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“.

Isomorphie (Gleichförmigkeit) der emotionalen Zustände der Beobachter\*in und der „Zielperson“. Empathie, so die zugrundeliegende Annahme, beruht auf einer Übereinstimmung der Gefühle zweier oder mehrerer Personen. Wenn ich mich in jemanden *einfühle*, empfinde ich demnach seine oder ihre Gefühle mit; ich bilde sie sozusagen ab oder „spiegele“ sie. *Mitleid* dagegen, so wird der Gedanke fortgeführt, setzt – anders als die wörtliche Bedeutung („Mit-Leiden“) suggeriert – nicht zwingend eine Übereinstimmung zwischen den Zuständen des Mitfühlenden und der Zielperson voraus. Diese Argumentation finden wir u. a. bei Darwall<sup>12</sup>, Singer und Lamm,<sup>13</sup> de Vignemont und Singer<sup>14</sup> oder Eisenberg und Sulik, die ein konkretes Beispiel geben: Man könne auch Mitleid für jemanden empfinden, der zum gegebenen Zeitpunkt noch gar nicht wisse, dass ihm Leid bevorstehe; z. B. für ein Kind, das zu klein sei, um zu verstehen, dass es bald einen kranken Elternteil verlieren werde.<sup>15</sup> Genau dieses Phänomen tritt gar nicht selten bei der Betrachtung von Kriegsfotos, Bildern Gefangener in Konzentrationslagern und anderen Gewaltbildern auf, denn manchmal werden uns Bilder von Menschen gezeigt, die im Moment der Aufnahme noch nicht genau wussten, welches Schicksal ihnen drohte; aus dem Kontext, in den das Bild eingebettet ist, geht aber hervor, dass diese Personen zu einem späteren Zeitpunkt nach der Aufnahme des Fotos einer Gewalttat zum Opfer gefallen sind. Wenn wir in einem solchen Fall Entsetzen empfinden, „spiegeln“ wir damit nicht die Gefühle wieder, die die abgebildete Person in dem Augenblick empfunden hat, in dem das Foto gemacht wurde. Nach Ansicht des Historikers Hans-Jürgen Pandel folgt daraus, dass Einfühlung bei der Betrachtung von Bildern aus vergangenen Zeiten (er bezieht sich primär auf Bilder von Opfern des Holocaust) nicht möglich sei: „Der Betrachter weiß immer mehr als der im Bild dargestellte Zeitgenosse, deshalb kann er nicht so empfinden wie dieser in der Situation empfunden hat.“<sup>16</sup> Der u. a. von Eisenberg und Sulik

---

12 Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 261: „(...) Sympathy differs (...) from several distinct psychological phenomena usually collected under the term ‘empathy’, which need not involve such concern. Common to these are feelings that, as one psychologist puts it, are „congruent with the other’s emotional state or condition.““

13 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 84: „[W]hile empathy involves feelings that are isomorphic to those of the other person, sympathy, empathic concern, and compassion do not necessarily involve shared feelings.“

14 De Vignemont und Singer, „The empathic brain: how, when and why?“, 435: „However, [sympathy] does not meet the condition of isomorphism (e.g. I feel sorry for you because you feel jealous, depressed or angry but I am not jealous or depressed myself).“

15 Eisenberg und Sulik, „Is Self-Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“, 35.

16 Pandel, „Interpretieren als Selbsterzählen“, 35.

ausgeführten Argumentation zufolge wäre *Mitleid* mit den Dargestellten prinzipiell dennoch möglich.

Allerdings könnte man dieser Auffassung entgegenhalten, dass es in einem solchen Fall genauso gut oder schlecht möglich ist, dem Kind Empathie entgegenzubringen, wie Mitleid mit ihm zu empfinden. Verdeutlichen wir uns dies am von Eisenberg und Sulik gewählten Beispiel des Kindes, das noch nicht weiß, dass es einen Elternteil verlieren wird: Das Mitleid bezieht sich hier nicht auf den *gegenwärtigen*, sondern den *zukünftigen* Zustand des Kindes, nämlich auf die kommende Trauer, die die Beobachter\*innen der Situation des Kindes voraussehen. Mitleid haben sie nur deshalb, weil sie sich vorstellen können, wie das Kind sich fühlen wird – weil sie also in der Lage sind, sich mittels Imagination in den *zukünftigen Zustand* des Kindes *einzu fühlen*. In gewisser Hinsicht liegt deshalb auch hier eine Isomorphie vor: Die Beobachter\*innen empfinden nach, was das Kind aller Wahrscheinlichkeit *in der Zukunft* fühlen wird; sie „spiegeln“ eine zukünftige Empfindung. Entsprechend wäre es denkbar, dass eine Bildbetrachter\*in versucht, sich vorzustellen, wie die auf einem Bild aus einem Kriegsgebiet oder einer Aufnahme von der Deportation deutscher Juden in den 1930ern abgebildeten Personen ihre zukünftige Situation erleben werden, und sich eventuell sogar bemüht, sich ein Stück weit in dieses *zukünftige* Erleben hineinzusetzen.

Neben der Isomorphie zwischen den mentalen Zuständen der Betrachter\*in und der Zielperson scheint manchen Wissenschaftler\*innen auch das Vorliegen *gemeinsamer Erfahrungen*, auf die die mitfühlende Person zurückgreifen kann, um sich die Gedanken und Gefühle des Gegenübers zu erschließen, eine notwendige Bedingung für Empathie zu sein – nicht aber für Mitleid. Ganz richtig stellen Eisenberg und Sulik fest, dass es beispielsweise möglich ist, Mitleid mit einem verwaisten Kind zu haben, ohne je selbst einen Angehörigen verloren zu haben.<sup>17</sup> Schwieriger scheint es hingegen, ohne Rückgriff auf eigene Erfahrungen ein empathisches Verstehen oder eine Simulationsleistung, also ein „Spiegeln“ der Gefühle der anderen Person, zu erbringen. Auch diese Problematik tritt in der Auseinandersetzung mit Gewaltbildern mit besonderer Schärfe hervor, denn im Normalfall treffen Bilder, die unvorstellbare Gräueltaten dokumentieren, auf Betrachter\*innen, die noch nicht annähernd so drastische Gewalterfahrungen gemacht haben wie die dargestellten Betroffenen. Müssten

---

17 Dazu z. B. Eisenberg und Sulik, „Is Self-Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“, 35.

wir also annehmen, dass die Betrachter\*in den Abgebildeten Mitleid – wenn überhaupt – nur in Form *empathielosen* Mitleids (also eines Mitleids, das nicht auf Einfühlung oder auf einem Hineinversetzen besteht) entgegenbringen kann?

Wie schon im Fall der Isomorphie könnte man auch hier einwenden, dass sich aus dem geschilderten Umstand kein brauchbares Kriterium zur Unterscheidung von Einfühlung und Mitleid ergibt. Könnte nicht auch Empathie ohne *völlig identische, konkrete* eigene Erfahrungen als Grundlage auskommen? Reicht nicht auch eine *allgemeinere* gemeinsame Erfahrungs- und Wissensbasis aus? Muss man z. B. wirklich selbst einen ebenso bitteren Verlust erlebt haben, um sich (zumindest ansatzweise) in jemanden hineindenken zu können, der um ein Familienmitglied trauert? Kann es nicht z. B. auch ausreichen, wenn man sich schon einmal intensiv um einen Angehörigen gesorgt hat, sich also mit dem Gedanken an dessen möglichen Tod befassen und sich damit auseinandersetzen musste, was dieser Verlust für das eigene Leben bedeuten würde; oder wenn man jemandem nahesteht, der oder die einen engen Freund oder eine Verwandte verloren hat, und aus dessen oder deren Erzählungen man einiges darüber weiß, wie es sich für ihn oder sie angefühlt hat, diese Erfahrung zu machen? Auch auf diese Fragen werden wir noch einmal explizit eingehen, sie sollten hier nur angerissen werden, um deutlich zu machen, dass sie sich im Hinblick auf Mitleid und Empathie gleichermaßen stellen.

Ein dritter Ansatz, die begriffliche Abgrenzung von Empathie und Mitleid zu begründen, stützt sich auf die Ausrichtung des jeweiligen Zustands (selbstbezogen contra fremdbezogen). In diesem Sinne deuten Singer und Lamm Empathie als selbstbezogenes „affect sharing“, d. h. als ein Teilen von Empfindungen, das dazu führt, dass die Beobachter\*in zwar *mit* der Zielperson (und *wie sie*) fühlt, dabei aber die Gefühle des Anderen die eigenen werden; man fühlt sie also *für sich selbst*, und nicht *für den Anderen*. Im Gegensatz dazu, so Singer und Lamm weiter, seien Mitleid (und „empathic concern“) fremdbezogen, also auf den Anderen gerichtet („inherently other oriented“): Die mitleidende Person empfinde ihre Gefühle *für den Anderen*.<sup>18</sup> Diese Unterscheidung stellt jedoch nicht infrage, dass Empathie und Mitleid miteinander in Verbindung stehen; aus ihr folgt nicht, dass Empathie nicht als notwendige Grundlage für

---

18 So z. B. Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 84: „(...) [E]mpathy denotes that the observer's emotions reflect affective sharing ('feeling with' the other person) while compassion, sympathy, empathic concern denote that the observer's emotions are inherently other oriented ('feeling for' the other person).“

Mitleid oder Mitleid als eine weiterentwickelte Form von Empathie aufgefasst werden kann. Sie wirft aber im Zusammenhang unserer Themenstellung die interessante Frage auf, inwieweit es einer Bildbetrachter\*in möglich ist, ein auf den Anderen gerichtetes Gefühl zu entwickeln, wenn der Andere, auf den es sich richten soll (d. h. die auf dem Bild abgebildete Person), eine weit entfernte fremde Person ist, über die man nichts weiß; oder wenn es sich um einen Menschen handelt, der vielleicht längst tot ist: Auf wen könnte sich mein Mitleid beziehen, wenn es die bemitleidete Person gar nicht mehr gibt? Handelt es sich bei einem Mitleid ohne reales Objekt um eine schwächere, unvollständige Version „echten“ Mitleids? Mieke Bals Beschreibung ihrer Begegnung mit dem Porträt eines todkranken jungen Mannes in ihrem Aufsatz „The pain of images“, den sie anlässlich einer Ausstellung von Gewalt- und Leidensbildern im New Yorker International Center of Photography verfasst hat, scheint auf diese Diagnose hinauszulaufen:

„ (...) I feel grief, compassion, and anger. But those feelings have nowhere to go. This is ‘just’ a photograph, both real and distant, (...) a moment (...) extended beyond the grave. Alone, I am not witnessing anyone’s suffering. In all likelihood, the man is long dead, and he will never know that, in 2006, someone unknown to him felt an emotion for him that might approximate grief.“<sup>19</sup>

Dem Mitleid, das sie in dieser Situation empfindet, schreibt Bal eine „diffuse“ Qualität zu, sie beschreibt es als „richtungslos“.<sup>20</sup>

Einen weiteren Unterschied zwischen Empathie und Mitleid sehen Preston und Hofelich in den Umständen, unter denen sich die Fähigkeiten zum Einfühlen und zum Mitleid evolutionär entwickelt haben. Mitleid, so Preston und Hofelich, empfinden wir verstärkt gegenüber Schwächeren, vor allem gegenüber Kindern – eine Beobachtung, die für unsere weiteren Überlegungen zum Thema Gewaltbilder von Bedeutung ist, da sie darauf hindeutet, dass Kinder als Bildmotiv möglicherweise besonders starke emotionale Reaktionen herausfordern. Dies, so Preston und Hofelich weiter, deutet darauf hin, dass sich das Mitleid im Zusammenhang der Nachwuchspflege herausgebildet

---

19 Bal, „The Pain of Images“, 93.

20 Ebd., 93: „(...) diffuse quality of emotion“; ebd., 95: „(...) bottomless but directionless emotion“.

habe –<sup>21</sup> anders als das allgemeine Einfühlungsvermögen, das schließlich in jedem Zusammenhang sozialer Interaktion und gerade im Zusammenleben mit anderen Erwachsenen von grundlegender Bedeutung sei. Daraus folgern sie, dass die neuronalen Grundlagen des Mitleids und der Empathie nicht vollkommen identisch sein können.<sup>22</sup> Ob dies den Tatsachen entspricht oder nicht, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Man könnte aber anmerken, dass sicher auch im Bereich der Nachwuchspflege Empathie nützlich und notwendig ist und dass daher wohl auch hierin kein Argument gegen eine Auffassung von Empathie und Mitleid als zusammenhängenden, verwandten Phänomenen gegeben sein dürfte.

Einige weitere nicht völlig überzeugende Unterscheidungskriterien führt Wispé an. So behauptet sie, dass Empathie einer aktiven Anstrengung der sich einfühlenden Person bedürfe, während Mitleid einem gewissermaßen von außen angetragen werde:

„Empathy depends upon the use of imaginal and mimetic capacities, and it is most often an effortful process. (...) In empathy, the empathizer ‘reaches out’ for the other person. In sympathy, the sympathizer is ‘moved by’ the other person.“<sup>23</sup>

Es ist jedoch anzunehmen, dass auch Mitleid eine gewisse Bereitschaft der Beobachter\*in zum Mitfühlen, eine aktive Konzentration auf den Anderen etc. voraussetzt. Dies zeigt sich deutlich im alltäglichen Umgang mit Gewaltbildern: Sind wir nicht bereit, das Bild Leidender auf uns wirken zu lassen, weil wir uns z. B. von der Masse erschütternder Bilder, mit denen wir konfrontiert werden, überfordert fühlen, reagieren wir ganz anders, als wenn wir uns aufgrund einer eigenen Entscheidung intensiv mit einem Foto befassen. Ebenso wahrscheinlich scheint es außerdem, dass nicht nur Mitleid, sondern auch Empathie (oder verwandte Phänomene wie die Gefühlsansteckung, auf die wir noch eingehender zu sprechen kommen werden) manchmal als etwas erfahren werden kann, das uns schlagartig überkommt, ausgelöst durch einen besonders starken (oder aus anderen Gründen schwer zu ignorierenden) äußeren

---

21 Siehe Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 30. Sie verweisen dort auf zahlreiche weitere Autor\*innen und Studien, die sich mit dieser These befassen.

22 Ebd., 30.

23 Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“, 318.

Reiz: Wenn z. B. jemand ansteckend fröhlich wirkt, laut lacht o.ä., kann es geschehen, dass wir seine oder ihre Freude mitempfinden, ohne explizit beabsichtigt zu haben, uns in diese Person hineinzusetzen; wenn jemand in unserer unmittelbaren Nähe große Angst empfindet und dies deutlich zum Ausdruck bringt, fällt es uns schwer, diese Angst nicht mitzufühlen. Auch diese Zusammenhänge sind hinsichtlich des Gewaltbild-Themas von großer Bedeutung, da viele dieser Bilder sehr drastische Motive abbilden oder Menschen zeigen, die starke, existenzielle Empfindungen ausdrücken (Todesangst, Schmerz, Verzweiflung), also durchaus über das Potenzial verfügen, unmittelbare Reaktionen herauszufordern. Dem Verhältnis quasi-automatischer, von äußeren Reizen verursachter Spontanreaktionen und absichtlicher, gesteuerter Prozesse im Ein- und Mitfühlen ist weiter unten ein eigenes Kapitel gewidmet.

Auch eine weitere von Wispé vorgestellte These, die besagt, das Mitleid berge im Gegensatz zur Empathie die Gefahr, dass die Grenze zwischen Ich und Du verschwimme, kann nicht unbedingt überzeugen. Wispé schreibt: „In empathy the self is the vehicle for understanding, and it never loses its own identity. The feelings (...) are ‘in the other.’“ Im Falle des Mitleids sei dagegen zu beobachten, dass „Self-Awareness“, also das Bewusstsein der eigenen Identität, reduziert werde;<sup>24</sup> es gelte: „In empathy I act ‘as if’ (...) I were the other person. In sympathy I am the other person (...).“<sup>25</sup> Genau andersherum stellt aber z. B. Darwall das Verhältnis dar:

„Sympathy for a person and her plight is felt as from the third-person perspective of one-caring, whereas empathy involves something like a sharing of the other’s mental states, frequently as from her standpoint. This is different from caring about her, even imaginatively. After all, the person we are empathizing with may hate herself, feel she is worthless, and want nothing more than the misery she believes she so richly deserves. Imaginatively sharing these concerns of hers (as first-personally) is hardly the same thing as sympathy for her.“<sup>26</sup>

Wie Darwalls Beispiel deutlich macht, kann es also geradezu Voraussetzung für Mitleid sein, nicht jeden Aspekt der Empfindungen des Anderen zu

---

24 Ebd., 318.

25 Ebd.

26 Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 263–264.

übernehmen. Die Grenze zwischen Ich und Du muss gewahrt bleiben. Dasselbe gilt jedoch ebenso für Empathie: Wie wir später sehen werden, gilt ein Verschwimmen dieser Grenze weder für Empathie noch für Mitleid als typisch, sondern für das verwandte Phänomen der Gefühlsansteckung, das gerade in Hinblick auf die Wirkung von Bildern, die Gewaltopfer porträtieren, interessant ist.

Nicht unbedingt überzeugend scheint auch Engelen und Röttger-Rösslers Begründung der Unterscheidung zwischen „reiner“ Empathie und Mitleid, das sie als Sonderform der Empathie auffassen:

„We want to make sure that we do not take empathy to mean the same as sympathy or pity. (...) [I]n social life, pity and sympathy are most likely to occur toward persons one is related to or who belong to one's own ingroup, but less often toward outgroup members who are mostly perceived as being totally different, strange, or even malevolent—in short, as persons one can scarcely identify with. Pity and compassion as particular kinds of empathy are deeply connected to social attachment.“<sup>27</sup>

Dass *Mitleid* eher für jene Menschen empfunden wird, denen man sich verbunden fühlt, ist anzunehmen. Tatsächlich scheint es Menschen aber auch generell leichter zu fallen, solchen Personen *empathisch* zu begegnen (d. h., sich in sie hineinzusetzen und sie richtig einzuschätzen), die ihnen nahestehen, ihnen ähnlich sind oder zur selben sozialen Gruppe („In-Group“) gehören;<sup>28</sup> die ethischen Implikationen dieses Umstands werden wir an anderer Stelle ausführen, da sie insbesondere auch die Praxis der Bildkommunikation über Gewalttaten betreffen. Hierin besteht also eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen Mitleid und Empathie, und nicht etwa ein Unterschied.

All den genannten Beispielen für nicht überzeugende Unterscheidungsversuche zum Trotz gibt es durchaus Unterscheidungskriterien, die meines Erachtens überzeugen können.

Ganz grundsätzlich ist natürlich das Leiden des Gegenübers Bedingung für Mitleid, denn ohne Leiden kein Mitleiden;<sup>29</sup> Empathie dagegen kann

---

27 Engelen und Röttger-Rössler, „Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates“, 4.

28 Dazu siehe z. B. de Waal, *The age of empathy*.

29 So auch Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 261: „[Sympathy] is a feeling or emotion that (a) responds to some apparent threat or to obstacles to an individual's good or well-being, (b) has that individual himself as

auch jemandem entgegengebracht werden, der sich großartig fühlt. Den eigentlich ausschlaggebenden Unterschied sehen viele Philosoph\*innen und Wissenschaftler\*innen aber darin, dass Mitleid – zumindest im Alltagsverständnis – die Sorge um das Wohlergehen des Anderen, den Wunsch, dieser Person zu helfen, also die Erzeugung altruistischer Motive impliziert.<sup>30</sup> Wer Mitleid empfindet, achtet nicht nur besonders aufmerksam auf die Empfindungen des Anderen;<sup>31</sup> er begreift dessen Leid auch als etwas, dem ein Ende gesetzt werden sollte.<sup>32</sup> Mitleid setzt also eine positive Einstellung zum Anderen voraus, Empathie ist aber auch ohne dieses Wohlwollen möglich, ja sogar auf der Basis purer Gleichgültigkeit<sup>33</sup> oder einer feindseligen Einstellung:<sup>34</sup> zum Beispiel, wenn Einfühlungsvermögen dazu eingesetzt wird, effiziente Foltermethoden zu entwickeln oder das Verhalten von Gegner\*innen in Konkurrenzsituationen vorherzusagen. Empathisches Mitfühlen kann zudem so unangenehme Gefühle verursachen, dass der oder die Mitfühlende sich der belastenden Situation zum Selbstschutz entzieht, statt zu helfen;<sup>35</sup> in einem solchen Fall führt das Mitfühlen deshalb nicht zu einer altruistischen, sondern zu einer egoistischen Handlungsmotivation.

Wispé erwähnt noch einen weiteren interessanten Unterschied: den zwischen dem *relationalen Aspekt* des Mitleids als einer Einstellung zu Anderen einerseits und der *epistemischen Funktion* der Empathie andererseits: „Empathy refers to the attempt of one self-aware self to understand the subjective experiences of another self. Sympathy is a way of relating. Empathy is a way of knowing.“<sup>36</sup> Mitleid und Empathie unterscheiden sich also hinsichtlich ihrer *Zielsetzung*: „The object of empathy is to ‘understand’ the other person. The object of sympathy is the other person’s ‘well-being.’“<sup>37</sup> Empathie impliziert eine

---

object, and (c) involves concern for him, and thus for his well-being, for his sake.“

30 Z. B. Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 84

31 Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“, 318, spricht von einer „ (...) increased sensitivity to the emotions of the other person“ durch die mitfühlende Person.

32 Ebd., 314: „Briefly, sympathy refers to the heightened awareness of another’s plight as something to be alleviated.“ Dies gelte auch in Situationen, in denen wir uns unfähig sähen zu helfen: „And even if one person is unable to help the other person, the feeling of compassion and the urge to help can arise anyway“ (ebd., 318).

33 Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 261: „Empathy can be consistent with the indifference of pure observation or even the cruelty of sadism. It all depends on why one is interested in the other’s perspective.“

34 Siehe dazu z. B. Breithaupt, S. 85; Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“; Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 84.

35 Beispiele von Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 84.

36 Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“, 314.

37 Ebd., 318.

vorläufig neutrale Haltung: die Absicht, wertungsfrei erst einmal zu verstehen, was im Anderen vorgeht; Maßstab für das Gelingen des empathischen Prozesses ist laut Wispé die empathische Genauigkeit („Empathic Accuracy“), also der Grad der Übereinstimmung zwischen dem tatsächlichen Zustand des Gegenübers und der Vorstellung, die man sich von diesem gemacht hat. Mitleid dagegen zielt nicht auf diese Art Genauigkeit ab, sondern auf eine emotionale Verbindung zwischen zwei Personen: „[S]ympathy is concerned with communion rather than accuracy.“<sup>38</sup> Empathie gelingt demnach dann, wenn der Zustand der anderen Person korrekt erfasst wird; Mitleid gelingt, wenn eine Beziehung zwischen der leidenden Person und ihrer Beobachter\*in geknüpft wird. Akzeptiert man diese Unterscheidung, so müsste man schließen, dass auch bei der durch Bilder vermittelten Begegnung mit dem Leiden Anderer das Mitleid seine Bestimmung nur erfüllt, wenn die Betrachter\*in sich den Leidenden durch ihr Mitempfinden *verbunden* fühlt, wenn also – zumindest in der Wahrnehmung der Betrachter\*in – eine *Beziehung* zu den dargestellten Personen entsteht. Dies scheint durch die indirekte Vermittlung durch Bilder in der Tat schwieriger zu erreichen zu sein als im direkten Kontakt mit anderen Menschen.

Im unmittelbaren, nicht über den Umweg des Bildes vollzogenen Umgang mit Anderen kann eine solche Verbindung durch ein Teilen des Leids nur entstehen, wenn der oder die Mitfühlende die Empfindungen des Gegenübers zuvor korrekt identifiziert hat. Ohne zu wissen, dass der Andere leidet (und, wenn möglich, weshalb, worunter, wie sehr er leidet), kann ich nicht für ihn und mit ihm fühlen. Empathische Genauigkeit scheint also mittelbar auch Voraussetzung für gelingende Beziehungskonstitution durch Mitleid.

Wir wollen im Folgenden deshalb davon ausgehen, dass Empathie die *epistemische Grundlage für Mitleid* bildet. Ein Mindestmaß an Einfühlung ist Voraussetzung, um Mitleid aufbringen zu können. Mitleid stellt eine *besondere Form* von Empathie dar, die sich nur unter bestimmten Voraussetzungen (positive Einstellung zum Anderen, Wohlwollen, Besorgnis...) entwickeln kann. Sind diese Voraussetzungen nicht erfüllt, läuft der Einfühlungsprozess anders ab und nicht auf Mitleid hinaus.<sup>39</sup>

---

38 Ebd., 318.

39 Mit den biologischen Grundlagen dieses Vorgangs setzen sich Preston und Hofelich auseinander. Sie betonen, dass Mitleid und (mitleidlose) Empathie nicht von Beginn an in Konkurrenz miteinander stünden, sich also auf der Ebene der unmittelbaren neuronalen Reaktion nicht ausschließen. Neuronale Räsanzphänomene

Dieses Konzept der Beziehung zwischen Einfühlung und Mitleid stimmt mit den Hypothesen vieler Empathieforscher\*innen und Philosoph\*innen überein. So geht z. B. auch Darwall davon aus, dass Empathie die Basis für Mitleid bildet und Mitleid eine Art Sonderform der Einfühlung darstellt; er entwirft ein dreiteiliges Modell der Empathie, das mit der „proto-sympathetischen Empathie“ eine Empathieform umfasst, die als Vorstufe des Mitleids aufzufassen ist.<sup>40</sup> Des Weiteren vertritt u. a. auch Bischof-Köhler die Ansicht, dass Mitleid sich unter bestimmten Umständen aus Empathie entwickeln kann. Sie ist zudem überzeugt, dass Mitleid eine bedeutende Motivationsquelle für sogenanntes prosoziales Verhalten (also Kooperations- und Hilfsbereitschaft) ist.<sup>41</sup> Damit stellt ihrer Auffassung nach Mitleid quasi das Bindeglied zwischen Empathie und Motivation zur Hilfeleistung dar. Bischof-Köhler hält die Verbindung von Empathie und Mitleid für so eng, dass sie in ihren Versuchsdesigns Mitleid als Indikator für Empathie verwendet.<sup>42</sup> Sie geht also davon aus, dass, wann immer Mitleid empfunden wird, diesem empathische Prozesse zugrundeliegen – Empathie sieht sie als notwendige Voraussetzung für Mitleid.

Insgesamt scheint es also sinnvoll, Mitleid als Sonderform der Empathie und Empathie als Voraussetzung für Mitleid aufzufassen. Für unsere Auseinandersetzung mit Gewaltbildern und der Frage, ob und wie sie Mitleid mit den Opfern von Gewalttaten erzeugen können, bedeutet dies, dass wir auch diskutieren müssen, inwieweit Bilder eine Einfühlung in das Empfinden und Erleben der dargestellten Personen ermöglichen können. Sollte es uns möglich erscheinen, sich mittels eines Bildes (zumindest in einem begrenzten Ausmaß) in einen anderen Menschen hineinzusetzen, wirft dies die Frage auf, unter welchen Bedingungen dieses Hineinversetzen uns leichter oder schwerer fällt, und welche Faktoren Einfluss darauf nehmen, ob wir „nur“ empathisch auf

---

träten bei Wahrnehmung des emotionalen Ausdrucks des Gegenübers spontan auf und könnten, abhängig von den Umständen, zu reinen Empathieprozessen oder zur Entwicklung von Mitleid führen (Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 30).

40 Siehe Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 267: „Like genuine sympathy, proto-sympathetic empathy has the other person and his plight as object. When we imagine what another person’s grief is like for him, we are focused on the other person and his grief. And this means that the distress we feel vicariously by projective identification can find a new target, namely his distress, thereby giving rise to sympathy.“

41 Siehe Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 45: „Finally, I want to add some remarks on the motivational consequences of empathy (...). The most common is compassion, also referred to as sympathy and sometimes not distinguished from empathy (...). Compassion is considered to play a dominant causal role in prosocial intervention and helping behavior (...).“

42 Ebd.

das Gesehene reagieren, oder ob wir unserem Gegenüber Mitleid entgegenbringen – also eine Mitleids*beziehung* zu ihm knüpfen.

Um diese Fragen sinnvoll beantworten zu können, werden wir uns eigenender mit dem Empathiebegriff und der psychologischen und neurowissenschaftlichen Forschung zum Thema Empathie befassen müssen. (Das Interesse am Phänomen des Mitleids ist in der Forschung weit weniger ausgeprägt als an dem der Empathie – dies stellte Wispé schon in den 80er Jahren fest,<sup>43</sup> und dieselbe Beobachtung lässt sich auch hinsichtlich der jüngsten Forschung machen.) Beginnen wir also damit, zunächst noch genauer klarzustellen, was unter „Empathie“ zu verstehen ist.

### 1.3.2 Definitionen von „Empathie“

Einen aktuellen Überblick zur Definition des Empathiebegriffs, zu Diskussionen und offenen Forschungsfragen geben Engelen und Röttger-Rössler<sup>44</sup> sowie Stueber im Eintrag zum Stichwort „Empathie“ in der Stanford Encyclopedia of Philosophy<sup>45</sup>. Batson zeichnet in einem 2009 erschienenen Aufsatz die Begriffsgeschichte nach und stellt nicht weniger als acht verschiedene gängige Definitionen von Empathie vor.<sup>46</sup> Die Unterschiede zwischen den von verschiedenen Forscher\*innen bevorzugten Definitionen sind groß. So herrscht z. B. nicht einmal Einigkeit darüber, ob Empathie ein bewusst ablaufender Prozess sein muss.<sup>47</sup>

Angesichts der großen Anzahl und Verschiedenheit verbreiteter Empathiekonzepte bezeichnen Preston und Hofelich Empathie als einen Sammelbegriff („umbrella term“), der Zustände auf unterschiedlichen Ebenen (von neuronal bis phänomenologisch) bezeichnen könne.<sup>48</sup> Sie fassen zusammen:

---

43 Siehe Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“, 314.

44 Engelen und Röttger-Rössler, „Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates“.

45 Stueber, „Empathy“.

46 Batson, „These things called empathy“.

47 De Vignemont und Singer („The empathic brain: how, when and why?“, 436) stellen philosophischen Positionen, die Empathie als bewussten Vorgang deuten (z. B. Goldman, „Empathy, mind and morals“; Ravenscroft, „What is it like to be someone else?“), neuropsychologische Ansätzen gegenüber, die von unbewusst und automatisch ablaufenden Simulations- bzw. Spiegelungsprozessen ausgehen.

48 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25.

„Opinions vary widely on which empathic phenomena should be associated with the general term ‚empathy‘ (...). Biologically oriented researchers use the term to refer to any form of resonating affect that can be demonstrated across species, from the first days of life (...), while philosophical theorists reserve the term for sophisticated and intentional states that require considerable cognition, are unique to humans, and emerge late in development (...).“<sup>49</sup>

Das breite Spektrum an psychischen und neuronalen Zuständen und Prozessen, die unter dem Empathiebegriff zusammengefasst werden, umfasst also – je nachdem, welche Definition man zugrunde legt – diverse Phänomene: affektive/emotionale Reaktionen (= mit dem Anderen fühlen) einerseits und kognitive Verstehensleistungen (= verstehen, was der Andere fühlt/denkt/beabsichtigt...) andererseits. Es ist eine ausgesprochen interessante, aber möglicherweise nicht abschließend zu beantwortende Frage, welche dieser beiden Dimensionen von Empathie in der Bildbetrachtung die relevantere Rolle spielt. Je nachdem, ob man Empathie als tatsächliches *Einfühlen*, also als affektive und emotionale Leistung, oder als verstandesmäßiges Verstehen definiert, könnte man zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen über die Kapazitäten des Mediums Bild, Empathie hervorzurufen, kommen. Beispielsweise könnte man argumentieren, ein Bild allein – ohne begleitenden Text – könne gar nicht genügend Informationen über die abgebildeten Personen liefern, um volles *Verständnis* zu ermöglichen; oder man könnte sich darauf berufen, dass gerade Bilder, die Menschen in Extremsituationen zeigen, berühren und aufwühlen, auf der *affektiven* Ebene also sehr wirkungsvoll sind – aber gerade deshalb zu Fehleinschätzungen verleiten können. In jedem Fall scheint es wichtig, beide Wirkungs- bzw. Reaktionsweisen zu unterscheiden. Sehen wir uns zunächst einmal genauer an, welcher der beiden Dimensionen der Empathie in der Forschung die größere Bedeutung beigemessen wird.

Während einige Wissenschaftler\*innen ausschließlich oder zumindest hauptsächlich einen dieser beiden Aspekte betonen, fassen andere Empathie als „multidimensionales“ Phänomen auf, das eine direkte, affektive Komponente und eine komplexere kognitive Komponente enthalte – so z. B. Tania Singer

---

49 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25.

und Claus Lamm<sup>50</sup> sowie Dan Batson und Jean Decety,<sup>51</sup> die betonen, Empathie schließe sowohl die gemeinsame emotionale Erfahrung (das „Teilen“ von Gefühlen) als auch das *Verstehen* der affektiven Erfahrung des Anderen und die Fähigkeit zu einer angemessenen Reaktion auf dessen Situation und Verhalten ein.<sup>52</sup>

Manchmal werden in der Fachliteratur Nachfühlen und Verstehen nicht als zwei separate, nebeneinander ablaufende Prozesse dargestellt, die zusammengekommen die empathische Leistung ergeben, sondern als zwei Facetten desselben Vorgangs. Bischof-Köhler beispielsweise geht davon aus, dass eine Person, die sich in den Anderen einfühlt, dessen Gefühle versteht, *indem* sie sie mitempfindet: „Empathy means understanding another person’s emotional or intentional state *by vicariously sharing this state* [meine Hervorhebung].“<sup>53</sup> Ähnlich definieren Engelen und Röttger-Rössler Empathie. Diese bestehe darin, die Empfindungen anderer Menschen „fühlend zu begreifen“:

„Empathy is a social feeling that consists in feelingly grasping [meine Hervorhebung] or retracing the present, future, or past emotional state of the other (...). We would like to highlight (...) the peculiar position of „grasping,“ which involves a cognitive dimension (...).“<sup>54</sup>

Bezüglich des affektiv-emotionalen Anteils sollte im Übrigen berücksichtigt werden, was Singer und Lamm anmerken: Sie definieren Empathie als „sharing the feelings of others“, geben aber zu bedenken, dass die Beobachter\*innen dabei nur *teilweise* fühlten, was der oder die Beobachtete empfinde (sie also *ähnliche* Empfindungen erführen, nicht aber unbedingt *die selben* und vor allem nicht in der selben *Intensität*).<sup>55</sup> Gerade in Hinblick auf die Diskussion um Gewaltbilder ist es wichtig, sich diese Tatsache bewusst zu machen. Dass die Betrachter\*innen eines schockierenden Bildes sich zwar unwohl fühlen,

---

50 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 82.

51 Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“.

52 Ebd., 42: „Empathy refers to the capacity to understand and respond to the unique affective experiences of another person.“ Sie führen drei zentrale Elemente auf, die verschiedenen Empathiekonzepten gleichermaßen zugrunde liegen: „(1) an affective response to another person, which some believe entails sharing that person’s emotional state; (2) a cognitive capacity to take the perspective of the other person; and (3) some monitoring mechanisms that keep track of the origins (self vs. other) of the experienced feelings.“

53 Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 40.

54 Engelen und Röttger-Rössler, „Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates“, 4.

55 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 81–82.

ihr Unbehagen aber natürlich in keiner Weise an das Leid der abgebildeten Gewaltopfer heranreicht, bedeutet nicht, dass sie nicht empathisch reagierten und dass sie deshalb kein „echtes“ Mitleid empfinden. Durch Empathie erzeugtes Mit-Leiden fällt meist nicht so stark aus wie das beobachtete Leid, auf das es sich bezieht. Es handelt sich hierbei nicht um ein spezifisches Problem der indirekten, medial vermittelten Begegnung mit dem Leiden Anderer, auch im direkten menschlichen Umgang besteht dieses Intensitätsgefälle. Wer beispielsweise an einem kalten Wintertag an einem auf dem Boden sitzenden Obdachlosen vorbeigeht, empfindet zwar möglicherweise Mitleid, fühlt sich also unwohl und wünscht sich, der Beobachtete würde aus seiner Lage befreit. Dennoch spürt auch die empathischste Beobachter\*in die Kälte nicht mit der selben Intensität wie der Mensch, der seit Stunden auf dem kalten Boden sitzt. Bildern der Gewalt vorzuwerfen, sie ermöglichen uns nicht, das volle Ausmaß des Leids zu erfassen, das den dargestellten Personen widerfahren ist, und daraus zu schließen, die Bildbetrachter\*in könne sich in die Opfer nicht einfühlen und kein „echtes“ Mitleid mit ihnen empfinden, bedeutet deshalb meines Erachtens, das Konzept der Empathie und das Prinzip Mitleid misszuverstehen.

Kommen wir zurück zur Frage nach dem Wesen der Empathie und der Definition des Begriffs. Je nachdem, ob ausschließlich die kognitive oder ausschließlich die affektive Dimension berücksichtigt wird, oder aber beide eingeschlossen werden, bevorzugen Wissenschaftler\*innen eine eher enge oder weite Definition.

Beispiel für eine engere Definition von Empathie wäre die bei de Vignemont und Singer formulierte Variante:

„There is empathy if: (i) one is in an affective state; (ii) this state is isomorphic to another person's affective state; (iii) this state is elicited by the observation or imagination of another person's affective state; (iv) one knows that the other person is the source of one's own affective state.“<sup>56</sup>

Im Zentrum steht hier also die affektive Dimension, ergänzt durch eine kognitive Komponente: das Wissen, dass das Gefühl durch den Zustand des Anderen verursacht wird. Mit dieser Definition grenzen sich de Vignemont und Singer von Positionen ab, die nicht zwischen „reiner“ oder „echter“ Empathie

---

56 De Vignemont und Singer, „The empathic brain: how, when and why?“, 435.

und Phänomenen wie emotionaler Ansteckung, Mitleid und kognitiver Perspektivübernahme unterscheiden (zu diesen Begriffen kommen wir im nächsten Abschnitt). Der Nachteil einer weit gefassten Definition von Empathie, die diese verwandten Phänomene mit einschließt, bestehe u. a. darin, dass sie genauere und allgemeine Aussagen darüber, wie empathische Prozesse ablaufen, unmöglich mache, da jede These dadurch infrage gestellt werden könne, dass man ihre Gültigkeit auf einer der vielen Ebenen von Empathie bezweifle.<sup>57</sup> Tatsächlich kann eine solche begriffliche Unschärfe auch einer zielführenden Diskussion über die Rolle von Empathie und Mitleid bei der Rezeption von Gewaltbildern im Weg stehen.

Coplans Definition fällt sehr ähnlich aus. Auch sie setzt eine Übereinstimmung zwischen der Gefühlslage des bzw. der Mitfühlenden und der Zielperson voraus und schließt durch die Einbeziehung einer klaren Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Anderen als Kriterium für empathische Leistungen Phänomene wie emotionale Ansteckung<sup>58</sup> aus.<sup>59</sup> Auch Gallagher<sup>60</sup> favorisiert einen scharf umrissenen Empathiebegriff. Er kritisiert die Definition, die z. B. Stueber<sup>61</sup> zugrundelegt, als zu weit gefasst,<sup>62</sup> und plädiert für eine Definition, die sich auf solche Formen des Nachvollziehens oder Einfühlens beschränkt, die einem *tatsächlichen Interesse am Anderen* (einem „other-directed feeling of concern or interest“) geschuldet seien, wobei er jedoch diese Form des Interesses von Mitleid unterschieden wissen will.<sup>63</sup> Letzteres ist nachvollziehbar, da ja ein solches Interesse auch unabhängig von einem Wohlwollen dem Anderen gegenüber denkbar ist (z. B. als Interesse, dem Anderen zu schaden). Damit fasst er den Empathiebegriff schärfer als z. B. Batson, der zwar auch den

---

57 Ebd., 435.

58 Auf das Phänomen der emotionalen Ansteckung werden wir später noch ausführlicher zurückkommen.

59 Siehe Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 40: „I propose that empathy be conceptualized as a complex, imaginative process through which an observer simulates another person's situated psychological states while maintaining clear self–other differentiation“; ebd., 44: „Under my conceptualization, empathy has three essential features: affective matching, other-oriented perspective taking, and clear self–other differentiation.“

60 Gallagher, „Comment: Three Questions for Stueber“.

61 Stueber, „Varieties of Empathy“, 56.

62 Stueber fasst ein breites Spektrum von Phänomenen unter dem Begriff der Empathie zusammen, zu denen auch ganz grundlegende, simple, automatisch und unbewusst ablaufende Reaktionen ohne kognitive Komponente zählen. Empathie, wie Stueber sie verstehe, sei, so Gallagher, letztlich gleichbedeutend mit „Social Cognition“ (d. h., sie umfasse alle Reflexe und Fähigkeiten, die Menschen helfen, andere Menschen zu verstehen). Stueber und Andere erhoben Empathie also zum „default mode“ der sozialen Kognition (Gallagher, „Comment: Three Questions for Stueber“, 65).

63 „Comment: Three Questions for Stueber“, 65.

Aspekt des Auf-den-Anderen-Gerichtetseins ins Zentrum rückt, aber Empathie und Mitleid nicht sauber trennt.<sup>64</sup>

Versucht man, Gallahers Empathiekonzept auf die Situation der Bildbetrachtung zu übertragen, steht man vor der Herausforderung, zu erklären, ob und wie ein „echtes“ Interesse an einer Person, zu der die Betrachter\*in nicht unmittelbar, sondern nur über das Bild in Kontakt kommt, über die sie kaum etwas weiß und die möglicherweise sehr weit entfernt lebt, überhaupt zustande kommen kann. In einigen der folgenden Abschnitte werden wir mögliche Antworten auf die Frage vorstellen, welche Faktoren ausschlaggebend dafür sind, dass ein\*e Beobachter\*in überhaupt Interesse am leidenden Anderer entwickelt bzw. sich dazu veranlasst fühlt, sich in diese hineinzusetzen (siehe dazu die Abschnitte „Welche Faktoren beeinflussen Empathie?“, „Welche Faktoren beeinflussen Mitleid?“, „Welche Faktoren sind dafür verantwortlich, dass Empathie zum Helfen motiviert?“, etc.). Wir werden immer wieder versuchen, Mutmaßungen von Empathieforscher\*innen über diese Zusammenhänge auf die Situation der Betrachtung von Gewaltbildern zu übertragen.

Eine sehr weite Definition des Empathiebegriffs, die sich also deutlich z. B. von Gallahers Verständnis unterscheidet, vertreten an prominenter Stelle z. B. de Waal<sup>65</sup> und Gallese.<sup>66</sup> Gallese schlägt vor:

„I think that the concept of empathy should be extended in order to accommodate and account for all different aspects of expressive behavior enabling us to establish a meaningful link between others and ourselves. This ‘enlarged’ notion of empathy opens up the possibility to unify under the same account the multiple aspects and possible levels of description of intersubjective relations.“<sup>67</sup>

---

64 Batson, Fultz und Schoenrade, „Distress and Empathy“, 20: „The other-focused, congruent emotion produced by witnessing another person’s suffering involves such feelings as sympathy, compassion, softheartedness, and tenderness. The specific label for this other-focused congruent emotional response is, of course, not crucial. We are calling it empathy, but it has also been called sympathy (...).“

65 De Waal, *The age of empathy*. Coplan äußert sich kritisch über de Waals Begriff von Empathie: „[D]e Waal presents a broad conceptualization of empathy that encompasses an array of psychological phenomena, including mirroring processes, bodily synchronization, imitation of various forms, and emotional contagion“ (Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 42.).

66 Gallese, „The Roots of Empathy“.

67 Ebd., 176–177.

Eine so radikale Öffnung des Begriffs scheint aber problematisch. Nicht jede Form der sozialen Interaktion und nicht jede Beziehung zu einem anderen Menschen setzt ein Verstehen der Gedanken und Gefühle des Anderen voraus, und nicht jede beinhaltet ein Nachfühlen, also ein „Teilen“ von Empfindungen. Die Interaktion mit Anderen und die Beziehungen zu ihnen können z. B. auch durch starre Konventionen geregelt sein, die es mehr oder weniger überflüssig machen, sich in Andere hineinzusetzen, um Gründe für deren Handeln zu finden oder zu verstehen, welches Verhalten von einem selbst erwartet wird.<sup>68</sup> Auch derartige Formen der Interaktion unter den Empathiebegriff fassen zu wollen, wäre unplausibel – und in Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit der Gewaltbild-Problematik auch nicht hilfreich.

Preston und Hofelich legen ihren Ausführungen ebenfalls eine eher weite Definition von Empathie zugrunde, gehen aber nicht so weit wie Gallese: „We use the term empathy broadly, to refer to processes by which observers come to understand and/or feel the state of another through direct perception or imagination of their state (...).“<sup>69</sup> Ausdrücklich eingeschlossen sind hier also emotionale *und* kognitive Prozesse. Emotionale Empathie wird – im Unterschied zu kognitiver Empathie – allerdings als „wahre“ Empathie hervorgehoben. Zudem trennen Preston und Hofelich nicht zwischen Empathie und Gefühlsansteckung; diese Entscheidung ist zwar begründet, kann aber, wie wir im kommenden Abschnitt sehen werden, zu Missverständnissen führen.

Eine moderatere Position als Gallese vertritt auch Hollan, ein Anthropologe, der sich mit dem Phänomen Empathie in verschiedenen kulturellen Kontexten befasst. Er bedauert die in der jüngeren Forschung verbreitete Tendenz, den Begriff möglichst eng fassen zu wollen. Er fordert, die Beobachtung konkreter Ausdrucksformen von Empathie in verschiedenen Kulturen zur Grundlage einer neuen Definition zu machen, da sonst die Gefahr bestehe, von einem zu engen, ethnozentrischen Empathieverständnis auszugehen. Er plädiert für einen relativ weiten, flexiblen Empathiebegriff, da dieser der sozialen Praxis entspreche: „(...) [F]rom an ethnographic perspective, the semantic and behavioral boundaries of ‘empathy’ are fuzzy rather than distinct.“<sup>70</sup>

---

68 Man denke z. B. an das Militär: Befehle müssen befolgt werden, Hierarchien sind klar, es gibt unmissverständliche Handlungsanweisungen für verschiedenste Situationen.

69 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25.

70 Hollan, „The Definition and Morality of Empathy“, 84.

Hiermit kommen wir zu einem letzten Punkt, mit dem wir uns auseinandersetzen sollten, bevor wir festlegen, auf welchen Empathiebegriff wir uns in den weiteren Ausführungen beziehen werden: allgemeine Kritik am modernen wissenschaftlichen Verständnis von „Empathie“.

Zwei bedeutende Kritikpunkte werden von Hollan angesprochen. Erstens warnt er davor, einen Empathiebegriff, der aus einer westlich-europäischen Denktradition hervorgegangen ist, unreflektiert in anderen kulturellen Kontexten zu verwenden. Er erläutert, dass viele Gesellschaften über keinen exakt bedeutungsgleichen Begriff verfügen, obwohl das Phänomen eines (wie auch immer gearteten) Hineinversetzens und/oder Einfühlens in andere Menschen auch in diesen Kulturkreisen thematisiert wird.<sup>71</sup> Hollan zufolge gibt es durchaus Überschneidungen zwischen dem vom wissenschaftlichen Diskurs geprägten, modernen westlichen Empathiebegriff und Konzepten, die in anderen Kulturkreisen geläufig sind. So würden, so Hollan, in verschiedenen Kulturen – wie auch in der Wissenschaft – sowohl affektive bzw. emotionale Resonanzphänomene als auch der aktive Gebrauch des Vorstellungsvermögens (also eine kognitive Leistung) mit dem Prozess des Hineinversetzens assoziiert<sup>72</sup> Andererseits gebe es beispielsweise Kulturen, in denen zwischen dem, was wir unter Empathie verstehen, und Konzepten wie Mitleid, Zuneigung oder Fürsorge nicht unterschieden werde, und in denen der Identifikation mit dem Gegenüber in diesem Kontext große Wichtigkeit beigemessen werde. Diese Beobachtung lege nahe, dass Empathie (außerhalb künstlicher Laborsituationen) selten in einer isolierbaren Reinform auftrete, sondern meist mit anderen sozialen Einstellungen und Empfindungen vermischt sei.<sup>73</sup> Darüber hinaus macht Hollan darauf aufmerksam, dass in anderen Kulturen Empathie teils weniger als generell vorhandene, im Menschen angelegte Fähigkeit oder als Potenzial aufgefasst werde, sondern als Handlungsform: Empathie bedeute dort, sich auf bestimmte Weise zu seinen Mitmenschen zu *verhalten*.<sup>74</sup> Dass

---

71 Hollan, „Emerging Issues“, 72: „Recent ethnographic work suggests that while many people around the world identify and label forms of social knowing and assessment that closely resemble this definition of empathy, very few have concepts that are identical to it.“

72 Ebd., 72: „One area of significant overlap is in the idea that first-person perspective taking involves a blending of both emotional resonance and imagination (...). Such a finding is not all that surprising, however, given how few people outside the Euro-American context attempt to make or maintain the sharp distinction between ‘thinking’ and ‘feeling’ that many Westerners do (...).“

73 Ebd., 72.

74 Ebd.

man Empathie nicht nur als psychischen, biologisch fundierten Prozess, als mentale Leistung oder grundlegende menschliche Fähigkeit auffassen kann, sondern auch als soziale Praxis, als eine *Art und Weise, anderen Menschen zu begegnen*, ist ein interessanter Gedanke. Ob den auf einem Bild dargestellten Gewaltopfern Empathie entgegengebracht wird oder nicht, wäre vor dem Hintergrund dieses Empathieverständnisses nicht so sehr von Besonderheiten des Mediums Bild als von der Haltung und den Gewohnheiten der Betrachter\*innen abhängig, die deren Bereitschaft, sich zu dem, was sie sehen, in einer bestimmten Art und Weise zu *verhalten*, bestimmen.

Zweitens äußert Hollan Bedenken über eine verbreitete naiv-positivistische Auffassung, derzufolge Empathie als eine biologisch determinierte, kulturunabhängig wirksame anthropologische Konstante gedeutet werde. Er schließt sich Hermann<sup>75</sup> mit der Feststellung an, dass „(...) expressions of empathy are always embedded in historical and transcultural processes that make any overly naturalized, static conceptions of them untenable.“<sup>76</sup>

Beide Einwände Hollans gegen das aktuell in der Forschung dominante Verständnis von Empathie sollen hier Berücksichtigung finden. Wenn wir uns im Folgenden mit Empathie in der Bildbetrachtung – bzw., genauer: mit der Rolle der Einfühlung bei der Rezeption von Gewaltbildern – auseinandersetzen, muss klar sein, dass keine Aussage oder Mutmaßung über die Wirkung bestimmter Bilder einen Anspruch auf kulturübergreifende Gültigkeit erheben kann. Ob und wie Menschen mit den auf einem Bild gezeigten Gewaltopfern fühlen, hängt – so müssen wir annehmen – auch von der kulturellen Praxis ab, durch die sie geprägt wurden. Aus diesem Grund soll hiermit klargestellt werden, dass die folgenden Überlegungen sich im Wesentlichen auf die Wahrnehmung von Bildern der Gewalt in west- und mitteleuropäischen sowie nordamerikanischen Gesellschaften beziehen. Es soll keinesfalls unterstellt werden, dass Bilder von Kriegsgräueln z. B. in Japan oder Korea oder in einem selbst vom Krieg gezeichneten afrikanischen Land auf dieselbe Weise rezipiert werden wie in Deutschland, Frankreich oder den USA. Ebenso wenig soll Einfühlungsbereitschaft als natürliche oder „richtige“ Art des Umgangs mit Bildern propagiert werden.

---

75 Hermann, „Empathy, ethnicity, and the self“.

76 Hollan, „Emerging Issues“, 72.

In Anbetracht der angesprochenen berechtigten Bedenken gegen einen zu eng gefassten Begriff wird den weiteren Ausführungen hier ein weiterer, unscharfer Empathiebegriff zugrunde gelegt, der verschiedene Phänomene des Einfühlens und Hineindenkens in andere Personen fassen kann. Dennoch scheint es ratsam, auf die Abgrenzung auch dieses recht weit gefassten Begriffs von verwandten, aber nicht identischen Prozesse und Erscheinungen zu bestehen.

### 1.3.3 Abgrenzung der Empathie von verwandten Phänomenen

Empathie wird – je nach Definition – von einer Reihe verschiedener verwandter Phänomene unterschieden: von der sogenannten *Gefühlsansteckung* oder emotionalen Ansteckung; vom eigenen Unbehagen oder Stress, dem wir ausgesetzt sind, wenn wir mit dem Leiden Anderer konfrontiert werden („personal distress“); und von der Fähigkeit zur *Perspektivübernahme* („perspective taking“). Letztere steht in Verbindung mit jenen Befähigungen, die unter dem Begriff der *Alltagspsychologie* („folk psychology“) zusammengefasst werden. Auch das Bedeutungsspektrum des recht neuen, von der neurowissenschaftlichen Forschung geprägten Begriffs *Mirroring* (Spiegelung) ist nicht als deckungsgleich mit dem Empathiebegriff zu verstehen. Das Prinzip der *Identifikation* mit dem Anderen wird ebenfalls häufig als empathieähnliches Phänomen oder als ein Teilaspekt der Empathie behandelt. Dabei bleibt oft unklar, ob Empathie als auf Identifikation beruhend aufgefasst wird, ob davon ausgegangen wird, dass Identifikation eine Voraussetzung oder ein Ergebnis von Empathie ist, etc. Besonders unscharf verlaufen zudem die Grenzen zu dem Konzept der teilweisen (neuronalen oder psychischen) Übereinstimmung oder Überschneidung zwischen Ich und Du („*self-other overlap*“) und, im Extremfall, einer Verschmelzung des Ich mit dem Anderen („*self-other-merging*“).

Die genannten Konzepte sollen im Folgenden kurz erklärt werden, um in Abgrenzung zu ihnen den Empathiebegriff etwas klarer fassen zu können; zudem werden die Gründe beleuchtet, die dafür und dagegen sprechen, das jeweilige Phänomen aus dem Bedeutungsbereich des Empathiebegriffs auszuschließen. Dabei werden wir immer wieder auf die Frage zurückkommen, welche Art von Empathie (oder, darauf aufbauend, von Mitleid) uns eigentlich interessiert,

wenn wir über die Wirkung von Gewaltbildern spekulieren. Handelt es sich z. B. bei jenem dubiosen „zu einfachen“ Mitleid, das manche Betrachter\*in zu fühlen scheint, gar nicht um ein auf „echter“ Empathie aufbauendes Mitleid, sondern um eine psychische Reaktion, die von Empathieforscher\*innen mit einem der anderen Begriffe beschrieben würde – beispielsweise als eine *Gefühlsansteckung*?

Die sogenannte emotionale Ansteckung („emotional contagion“) oder Gefühlsansteckung ist ein Phänomen, das sich durchaus hinter dem u. a. von Sontag und Mieke Bal abgelehnten zu „einfachen“ oder oberflächlichen Mitleid, das Bildbetrachter\*innen empfinden, verstecken könnte. Eine solche Ansteckung findet in alltäglichen Lebenszusammenhängen vergleichsweise häufig statt, ist z. B. dafür verantwortlich, dass kleine Kinder mitlachen, wenn Erwachsene sie anlachen, und weinen, wenn sie andere Kinder weinen hören; oder dafür, dass Angst sich in Menschenmengen so schnell verbreiten kann, dass eine gefährliche Massenpanik entstehen kann. Gefühlsansteckung bedeutet: „subjectively feeling the same emotion or state as the other“.<sup>77</sup> Entscheidend ist also das Vorliegen einer Übereinstimmung (Isomorphie) zwischen den Gefühlen einer Beobachter\*in und einer Zielperson. In gewissem Sinne werden dabei Gefühle „geteilt“ (Ansteckung als „affect sharing“<sup>78</sup>).

Die Ansteckungsmetapher, die schon in der Bezeichnung des Phänomens anklingt, wird in der Fachliteratur mancherorts weiter ausgeführt (z. B. in einer Umschreibung der emotionalen Ansteckung als „tendency to ‘catch’ other people’s emotions“<sup>79</sup>), um verständlich zu machen, dass Gefühle sozusagen von einer Person auf die andere übergehen (also ein „emotional transfer“<sup>80</sup> stattfindet). Dies bedeutet, dass Einer die Empfindung vom Anderen übernimmt, aber nicht in dem Sinne, dass das Empfinden des Anderen das Objekt darstellt, auf das sich das eigene Gefühl bezieht. Wenn ich mich mit Traurigkeit „anstecke“, bin ich also nicht *über die Trauer des Anderen* traurig, sondern einfach *allgemein* traurig, und das möglicherweise, ohne überhaupt zu verstehen, weshalb. Eine Beobachter\*in, die sich mit einem Gefühl „ansteckt“, fühlt zwar, wie im Fall „echter“ Empathie, in gewisser Weise als *Stellvertreter\*in* für die beobachtete Person deren Empfindungen mit (empfindet also eine „vicarious

---

77 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25.

78 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 435.

79 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 83.

80 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25.

emotion<sup>81</sup>); dennoch fühlt sie sich nicht eigentlich in den Anderen ein, da dem affektiven Zustand des Gegenübers um seiner selbst Willen gar keine Aufmerksamkeit gewidmet wird, sondern dieser für die Beobachter\*in lediglich den Auslöser des eigenen Gefühls darstellt. Beziehen wir diese Vorstellung einmal versuchsweise auf die Betrachtung von Gewaltbildern: Wenn wir die Aufnahme einer Person sehen, die vor Schmerzen, Angst, Verzweiflung, Trauer oder Wut schreit oder das Gesicht verzieht, oder deren Gestik oder Körperhaltung eine solche Empfindung auszudrücken scheint, müsste Gefühlsansteckung sich als eine Art schwächeres Echo der gesehenen Empfindung des oder der Abgebildeten äußern. Die Betrachter\*innen empfänden also z. B. eine unterschwellige Beunruhigung als Reaktion auf die Angst der abgebildeten Person; Schwermut oder gedrückte Stimmung als Reaktion auf Trauer oder Verzweiflung; quasi-körperliches Unwohlsein als Reaktion auf Schmerz; oder eine aggressive Verstimmung als Reaktion auf Wut. Eindeutig entspräche keine dieser Reaktionen dem, was man unter „Mitleid“ verstehen könnte – einem Leiden mit dem Anderen *um dessentwillen*. Dass Bilder in vielen Verwendungs- und Rezeptionskontexten eine solche ansteckungsähnliche Wirkung haben können, weiß jeder, der schon einmal mit flauem Gefühl im Magen rasch eine Zeitungsseite umgeblättert hat, um ein aufwühlendes Bild nicht mehr sehen zu müssen, das ihn gegen den eigenen Willen mit einer unangenehmen Empfindung zu „infizieren“ schien. Gerade Bilder der Opfer von Gewalttaten könnten auf diese Weise „ansteckend“ wirken, denn es wurde beobachtet, dass „Ansteckung“ hauptsächlich durch sehr intensive Gefühlszustände ausgelöst wird.<sup>82</sup> Es ist also zu vermuten, dass Aufnahmen von Menschen in Extremsituationen tendenziell „infektöser“ wirken als solche von Personen, die weniger starke Gefühle durchleben.

Der zentrale Unterschied zwischen Gefühlsansteckung und Empathie wird vielerorts folgendermaßen auf den Punkt gebracht: Während Empathie die Fähigkeit der mitfühlenden Person zur Unterscheidung eigener Empfindungen von denen des Gegenübers voraussetze, zeichne sich die Ansteckungssituation gerade dadurch aus, dass dem oder der „Infizierten“ nicht bewusst sei, dass er bzw. sie „fremde“ Gefühle übernommen habe.<sup>83</sup> Im Fall einer durch Bilder

---

81 Ebd.

82 Ebd., 25.

83 Z. B. bei de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 435: „[E] emotional contagion involves affect sharing but does not meet the condition of self–other distinction (...)“; bei Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“: „As opposed to emotional contagion, empathy is characterized by the self–other distinction of sub-

zustande gekommenen „Ansteckung“ würde dies aber wohl voraussetzen, dass die Betrachter\*in sich (noch) nicht aktiv mit dem Bild auseinandergesetzt und sich über dessen Wirkung auf sich selbst (noch) keine Gedanken gemacht hat, denn sonst wäre die Quelle des Gefühls identifizierbar. Wenn überhaupt, dann würde eine „Ansteckung“ durch Bilder also nicht in jeder beliebigen Betrachtungssituation auftreten. Denkbar wäre dies beispielsweise, wenn die Betrachter\*in unvorbereitet auf ein aufwühlendes Bild stößt (beim Blättern in einer Zeitung, beim Zappen durch die Fernsehprogramme, beim Öffnen einer Webseite mit bebilderten Nachrichtenmeldungen...) oder wenn der mediale Rahmen, in dem das Bild präsentiert wird, nicht darauf ausgelegt ist, dass das Bild eingehender betrachtet und reflektiert wird – z. B., weil es in einer Fernsehsendung nur kurz gezeigt und zudem durch begleitenden Text vom Bild selbst abgelenkt wird, es also nicht im Zentrum steht, sondern nur den Hintergrund der sprachlich vermittelten Nachricht darstellt. Anders dürfte die Begegnung mit dem Bild ablaufen, wenn eine Besucher\*in einer Fotografieausstellung mit Interesse und der Absicht zur bewussten Auseinandersetzung an ein emotional bewegendes Bild herantritt; wenn eine Betrachter\*in eine Aufnahme in einem thematisch einschlägigen Bildband vorfindet, den sie ebenfalls in der Absicht anschaut, sich wirklich mit dem Gesehenen zu beschäftigen; oder wenn in einer Bildungseinrichtung oder einem Museum die Wahrnehmung der Bilder durch das Publikum von einer Lehrperson oder einer Museumspädagog\*in oder durch schriftliche Zusatzinformationen in reflektiertere Bahnen gelenkt wird. In den letztgenannten Fällen könnte eine unbewusst ablaufende „Ansteckung“ mit Gefühlen nur den Ausgangspunkt des eigentlichen emotionalen und kognitiven Verarbeitungsprozesses darstellen. Es wäre denkbar, dass Gefühlsansteckung in einer solchen Konstellation die erste Stufe eines komplexeren Einfühlungsprozesses darstellt.

Ein eng mit den diskutierten Unterschieden zusammenhängendes Kriterium zur Unterscheidung von Gefühlsansteckung einerseits und Empathie im eigentlichen Sinn andererseits betrifft den Grad, zu dem beide Phänomene von höheren

---

jective experience“; bei Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 47: „[E]motional contagion typically puts one in an emotional state that is experienced as one’s own, that is, not in relation to the individual whose emotion leads to the contagion response. In standard cases of emotional contagion, the subject is unaware that he is catching the emotion of another.“ Dieses Charakteristikum des Ansteckungsmechanismus führt Coplan auf evolutionäre Vorteile zurück: in Gefahrensituationen gehe es darum, schnell mit eigener Angst auf die Angst von Artgenossen zu reagieren, ohne dafür einen langen Umweg über Reflexionsprozesse nehmen zu müssen (Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 47–48).

kognitiven Prozessen abhängen.<sup>84</sup> Um sich mit den Gefühlen eines Anderen zu „infizieren“, so wird angenommen, sei es nicht nötig, die Vorstellungskraft zu bemühen, um sich in dessen Standpunkt hineinzusetzen. Die Übertragung erfolge direkter, nicht über einen kognitiv vermittelten Umweg.<sup>85</sup> Empathie dagegen setze bewusstes Bemühen und Analyseleistungen voraus. Mancherorts wird deshalb behauptet, nur „echte“, kognitive Kapazitäten beanspruchende Empathie ermögliche Verstehen.<sup>86</sup> Damit wäre, wie wir sehen konnten, aber nicht ausgeschlossen, dass ein empathisches Verstehen Anderer durch Bilder überhaupt möglich wäre, denn die Begegnung mit einem Bild kann nicht nur auf der affektiven Ebene Reaktionen auslösen, sondern auch durch kognitive Prozesse geprägt sein.

Dass bestimmte intellektuelle Fähigkeiten in der Tat Voraussetzung für Empathie, nicht aber für emotionale „Infizierbarkeit“ sind, lässt sich anhand der kindlichen Entwicklung nachvollziehen. Offenbar bildet sich die Kapazität zur automatischen Übernahme von Gefühlen durch „Ansteckung“ vor der eigentlichen, vollen Empathiefähigkeit heraus. Bischof-Köhler bringt auf Grundlage experimenteller Untersuchungen die Entstehung einer höheren Einfühlungskompetenz bei Kleinkindern mit der Entwicklung eines Bewusstseins für den Unterschied zwischen dem Ich und anderen Menschen sowie der Fähigkeit, sich mit dem Anderen zu identifizieren, in Zusammenhang.<sup>87</sup> Hat ein Kind die intellektuellen Fähigkeiten für diese Unterscheidungs- und Identifikationsleistung noch nicht entwickelt, ist es zu Empathie nicht fähig.

Es wird zudem argumentiert, dass die *Ursachen* oder *Auslöser* von Ansteckungsvorgängen sich von denen der eigentlich empathischen Reaktion unterscheiden. Gefühlsansteckung geschehe schnell, unbewusst und automatisch, hauptsächlich durch Mimikry-Prozesse, also motorische, d. h. gestische oder

---

84 Klann-Delius, „Commentary on Bischof-Köhler“, 51: „According to Bischof-Köhler as well as other scholars (...), empathy entails an affective and a cognitive component, whereas emotional contagion lacks a cognitive and perspective taking lacks an affective component.“

85 Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 264: „The most rudimentary form of empathy is ‘emotional contagion’ or ‘infection’ as when one ‘catches’ a feeling or emotional state from another, not by imaginative projection, but more directly“; und ebd., 266: „(...) involving no projection into the other’s standpoint nor even, necessarily, any awareness of the other as a distinct self.“

86 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 53: „Emotional contagion is a bottom-up process that allows us to catch others’ emotions but transmits no understanding.“

87 Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 40: „Empathy develops in the second year, as soon as symbolic representation and mental imagery set in that enable children to represent the self, to recognize their mirror image, and to identify with another person.“

mimische, oder aber stimmliche Nachahmungsreaktionen – deren Bedeutung wird später noch erläutert werden; während für „echte“ empathische Leistungen eine aktive Anstrengung nötig sei.<sup>88</sup> Kurz gesagt wird „Ansteckung“ also vom *Stimulus* (z. B. einem Bild) *verursacht*, Empathie dagegen von der *Beobachter\*in* *aktiv aufgebracht*. Dieser Unterschied lässt es tatsächlich naheliegender erscheinen, Gefühlsansteckung als eine „einfache“ Form des Mitleidens zu beschreiben: Einfach in dem Sinne, dass die Beobachter\*in sie sich nicht aktiv abringen muss; sie stößt ihr einfach zu, verlangt ihr kein besonderes Einfühlungs- oder Reflexionsvermögen ab.

Da Gefühlsansteckung also direkt vom Stimulus und nicht durch eine Aktivität der Rezipient\*in verursacht wird, setzt sie nach Einschätzung einiger Forscher\*innen – anders als Empathie – direkten visuellen oder auditiven Input voraus, weshalb sich verschiedene Medien unterschiedlich gut dazu eignen, eine „Ansteckung“ zu provozieren:

„To catch the emotion of another, we must be able to directly perceive the other and the other’s emotion either through visual or aural observation. Emotional contagion neither relies on nor involves the imagination or any other higher-level processing. It is an immediate response that arises through direct sensory observation. Among the implications of this dimension of emotional contagion is the fact that films and television shows can generate emotional contagion responses, while literary narratives cannot.“<sup>89</sup>

Bemerkenswert ist, dass (stillstehende) Bilder hier keine Erwähnung finden. Film und Literatur stehen bei expliziten Überlegungen zu Empathie in der Medienrezeption meist im Vordergrund.<sup>90</sup> Hier allerdings wird u. a. die *visuelle* Komponente des Mediums Film zur Erklärung seiner „Infektiosität“ herangezogen; es liegt deshalb nahe, Bilder bezüglich des „Ansteckungspotentials“ in dieselbe Kategorie einzuordnen.<sup>91</sup>

---

88 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 45–46.

89 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 46.

90 Siehe dazu auch das weiter unten folgende Kapitel über mediale Vermittlung.

91 Hinzu kommt natürlich auch, dass der Film über das Visuelle hinaus weitere sensorische Reize bietet, nämlich auditive Stimuli – hierzu siehe weiter unten das Kapitel zur Auswirkung verschiedener Faktoren bzw. Reiztypen auf die empathische Reaktion.

Neben verschiedenen Ursachen werden mit Gefühlsansteckung und „echter“ Empathie auch abweichende *Auswirkungen* in Verbindung gebracht. Wissenschaftler\*innen, die stärker die kognitive Komponente der Empathie als ihren emotionalen Aspekt betonen, gehen teils davon aus, dass ein (gelingender) empathischer Prozess dazu führt, dass die Beobachter\*in die Gefühle, Gedanken, Zustände etc. des Gegenübers entschlüsseln und verstehen kann, ohne dass sich ihr eigener affektiver Zustand dabei ändern muss – während sich eine „Ansteckung“ gerade durch die Veränderung des eigenen Empfindens der Beobachter\*in ausdrückt.<sup>92</sup>

Auch auf Grundlage neurowissenschaftlicher Forschungsergebnisse wird für eine klare Differenzierung zwischen Gefühlsansteckung und Empathie argumentiert. Es wurden Hinweise darauf gefunden, dass Empathie und Gefühlsansteckung von unterschiedlichen neuronalen Systemen und Abläufen getragen werden.<sup>93</sup>

Angesichts der aufgeführten Argumente scheint es geboten, bei der Frage nach der Möglichkeit von Empathie und Mitleid in der Bildbetrachtung ansteckungsähnliche Phänomene separat zu diskutieren. So kann vermieden werden, dass Urteile über den möglicherweise eher geringen moralischen Erkenntniswert und Nutzen reiner Gefühlsansteckung zu einer pauschalen Verneinung der Frage führen, ob Gewaltbilder eine wertvollere Form von Mitleid für die von der dargestellten Gewalt Betroffenen erzeugen können.

Nichtsdestotrotz herrscht in der Forschung Uneinigkeit bezüglich der Notwendigkeit einer trennscharfen Unterscheidung zwischen Empathie und Gefühlsansteckung.<sup>94</sup> Wo nicht kategorisch unterschieden wird, wird Gefühlsansteckung manchmal als eine einfache, rudimentäre,<sup>95</sup> primitive<sup>96</sup> oder basale

---

92 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 46.

93 Ebd., 45–46. Coplan stützt sich hierzu auf Shamay-Tsoory et al., „Two systems for empathy“, und Nummenmaa et al., „Is emotional contagion special?“.

94 Preston und Hofelich beispielsweise verteidigen, wie wir gesehen haben, einen weit gefassten Empathiebegriff, der emotionale Ansteckungsphänomene teils einschließt, ohne dass aber beide Begriffe dabei als deckungsgleich aufgefasst werden. (Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25: „Contrary to common misinterpretations, this view does not conflate true empathy and emotional contagion, but deemphasizes neatly bounded distinctions because they do not accurately reflect the mechanism or the phenomenology, which are necessarily dynamic and complex.“) Dieser Verzicht auf strikte begriffliche Trennung stößt andernorts auf Kritik (Eisenberg und Sulik, „Is Self-Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“, 35).

95 Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 264: „The most rudimentary form of empathy is ‘emotional contagion’ (...).“

96 Zur emotionalen Ansteckung als seine Form von „primitiver Empathie“ siehe z. B.: Hatfield, Rapson und Le, „Emotional contagion and empathy“; Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“ (dort, 266: „Emotional contagion is

Form von Empathie (bzw. als eine Vorstufe oder Teilkomponente komplexerer Einfühlungsvorgänge) ausgelegt. Sonnby-Borgström beispielsweise ist überzeugt, in eigenen Untersuchungen nachgewiesen zu haben, dass emotionale Ansteckung Teil einer frühen Stufe des Entstehungsprozesses emotionaler Empathie (zu unterscheiden von kognitiver Empathie, zu dieser Differenzierung folgt ein eigenes Kapitel) darstellten.<sup>97</sup> Auch Singer und Lamm gehen von einer mehrstufigen Gliederung des Einfühlungs- und Mitgefühlsprozesses aus, deren Anfangsphase Gefühlsansteckung darstellt: „In most cases, mimicry or emotional contagion precedes empathy, which precedes sympathy and compassion, which in turn may precede prosocial behavior.“<sup>98</sup>

Singer und Lamm verwenden hier den oben bereits angeführten Ausdruck „Mimikry“. Mit diesem werden in der Forschung Nachahmungsreaktionen bezeichnet, die Menschen bei der Konfrontation mit dem emotionalen Ausdruck ihrer Artgenossen zeigen und die sich hauptsächlich in einer (nicht unbedingt sichtbaren) Aktivierung der Muskulatur niederschlagen. D. h., es sind Reaktionen derjenigen Muskeln messbar, die die Beobachter\*in anspannen müsste, um Mimik, Gestik oder Bewegung des Gegenübers zu kopieren; diese Reaktionen fallen aber meist nicht so stark aus, dass tatsächlich eine Bewegung durchgeführt wird. Das Auftreten einer solchen motorischer Nachahmung („Motor Mimicry“) wird als ein Indikator für emotionale Ansteckung aufgefasst.<sup>99</sup> Als Auslöser kommt z. B. der beobachtete mimische Ausdruck von Schmerz in Frage<sup>100</sup> – ein geläufiges Motiv von Gewaltbildern.

---

only a primitive form of empathy.“) Dazu auch Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 45: „A majority of empathy researchers consider emotional contagion to be a primitive form of empathy or empathy at its most basic level.“

97 Sonnby-Borgström, „Automatic mimicry reactions“.

98 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 82.

99 Ebd., 83: „First, we need to distinguish between mimicry and emotional contagion, which can both contribute substantially to an empathic response. Mimicry is defined as the tendency to automatically synchronize affective expressions, vocalizations, postures, and movements with those of another person (...).“ Zu den neurologischen Grundlagen dieses Zusammenhangs siehe Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 54: „Further, emotional contagion scores indicated brain–behavior correlations in similar areas, as well as in areas involved in motor control (i.e., SMA/CMA, dorsal and ventral precentral gyrus, and posterior parietal cortex). These areas belong to a circuit involved in the preparation and planning of self-generated motor action. Correlation of emotion contagion scores with activity in these motor areas might thus reflect the ‘inverse mapping’ mechanism posited by the perception–action account of empathy, which assigns a primary role to motor mimicry and emotional contagion (...).“; hierzu verweisen die Autoren a.a.O. auch auf: de Waal, *The age of empathy*.

100 Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 54.

Wie aber hängen Mimikry und Gefühlsansteckung zusammen? Motorische Mimikry der Mimik des Gegenübers wirkt, so wird vermutet, über das sogenannte „Facial Feedback“ auf den eigenen emotionalen Zustand. Wird beispielsweise ein mimischer Ausdruck der Freude (ein Lächeln oder Lachen) von der Beobachter\*in nachgeahmt, wirken deren mimische Regungen auf ihre eigenen Gefühle zurück: Sie empfindet ebenfalls Freude. So führt die motorische Nachahmung des Anderen zu einer emotionalen Annäherung an diesen.<sup>101</sup> Sollte diese sogenannte Facial-Feedback-Hypothese zutreffen, wäre damit ein Weg identifiziert, auf dem „Ansteckung“ mit einem Gefühl stattfinden kann.<sup>102</sup>

Neben einer Aktivierung der Gesichtsmuskulatur stellen auch Veränderungen der Pupillenweite typische körperliche Auswirkungen der Konfrontation mit den Gefühlen Anderer dar, in denen sich eine Nachahmung des Gegenübers ausdrückt. Sahen Probanden in einem Experiment von Harrison und Kollegen<sup>103</sup> Fotos trauriger Gesichter, auf denen unterschiedlich große Pupillen zu sehen waren, passten sich ihre Augen an das Gesehene an: Auf Bilder trauriger Gesichter mit kleinen Pupillen reagierten die Versuchsteilnehmer\*innen mit unabsichtlicher Kontraktion der Pupillen; korrespondierende neuronale Aktivität wurde festgestellt und dahingehend gedeutet, dass es sich um eine unbewusste Reaktion handelte. Diese Beobachtungen werden als Hinweis darauf aufgefasst, dass derartige automatische körperliche Reaktionen *eine Vor- oder Frühstufe der Empathie darstellen könnten*.<sup>104</sup> Insofern müssen wir unseren Vorsatz, Gefühlsansteckung bei der Konfrontation mit Bildern, die Gewaltopfer zeigen, als ein von „echter“ Empathie konsequent zu trennendes Phänomen aufzufassen, relativieren. Wie bereits angedeutet, sollten wir berücksichtigen, dass der empathische Zugang zum Dargestellten seinen Ausgangspunkt auch in einer solchen unmittelbaren „Infektion“ mit den Gefühlen der abgebildeten

---

101 Siehe dazu Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 83; außerdem Sonnby-Borgström, „Automatic mimicry reactions“.

102 Singer und Lamm warnen jedoch davor, leichtfertig auf einen Kausalzusammenhang zu schließen. Sie erinnern daran, dass motorische Mimikry auch ohne emotionale Komponente auftreten könne und Gefühle auch ohne entsprechende Muskelaktivierung automatisch hervorgerufen werden könnten. Es müsse deshalb zwischen den Begriffen der Mimikry und der Gefühlsansteckung unterschieden werden. Beide seien weder hinreichende noch notwendige Voraussetzung für Empathie. (Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 83–84: „We therefore regard mimicry and emotional contagion as important, yet distinct and neither necessary nor sufficient processes for the experience of empathy“).

103 Harrison, Singer, Rotshtein, Dolan und Critchley, „Pupillary contagion“; beschrieben bei Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 83.

104 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 83.

Personen nehmen könnte. Dennoch scheint es unstrittig, dass eine reine „Ansteckung“ mit einem unangenehmen Gefühl durch ein Bild alleine noch nicht ausreichen kann, um Anlass zu der Hoffnung zu geben, dass Gräuelpilder ihre Betrachter\*innen tief bewegen, deren Einstellung zu Anderen maßgeblich beeinflussen und sie zu einer Parteinahme für die Leidenden motivieren können.

Ein zweites Phänomen, das sich eventuell hinter dem dubiosen „zu leichten“ Mitleid verstecken könnte, das Bilder möglicherweise verursachen, ist jenes mit Empathie und Gefühlsansteckung in Zusammenhang stehende, von beiden aber zu trennende Empfinden, das Psycholog\*innen als „personal distress“ bezeichnen. Sie verstehen darunter den Stress, das Unbehagen oder die Traurigkeit, den/das/die wir empfinden, wenn wir mit dem Leiden Anderer konfrontiert werden. Gemeint ist dabei nicht das Leid der Anderen, das die Beobachter\*innen gewissermaßen übernehmen, indem sie es nachfühlen, sondern das veränderte *eigene Befinden* der Beobachter\*innen. „Personal distress“ wird in der Literatur beschrieben als „feeling alarmed, upset, disturbed, distressed, and/or perturbed“ oder „worried, (...), troubled, etc.“<sup>105</sup> Dass dieser besondere, fremdverursachte Mitleidsstress bei der Wahrnehmung von Gewaltbildern eine erhebliche Rolle spielt, dürfte kaum zu bestreiten sein. Es gibt Bilder, die ein so starkes, unmittelbares Unwohlsein verursachen können, dass man einfach nur wegsehen möchte.

Teilweise werden „personal distress“ und „Gefühlsansteckung“ als Synonyme aufgefasst (oder zumindest missverständlich wie Synonyme verwendet);<sup>106</sup> sie müssen aber schon allein deshalb unterschieden werden, weil man sich auch mit einem positiven oder neutralen Gefühl „anstecken“ kann, „personal distress“ aber eben Stress oder Unbehagen voraussetzt. Zudem kann dieser Stress oder dieses Unbehagen auch auf anderem Weg als durch Ansteckung zustande kommen. Rufen wir uns das Beispiel einer Person in Erinnerung, die mit einem Kind umgehen muss, das in naher Zukunft einen Elternteil verlieren wird, aber noch nichts davon weiß. In diesem Fall kann sich die erwachsene Person aufgrund der Lage, in der sich das Kind befindet, durchaus gestresst, traurig oder unwohl fühlen – obwohl das Kind selbst im Moment noch gar keine Trauer empfindet und eine Gefühlsübertragung also nicht stattgefunden hat. Klar erkennbar tritt der Unterschied auch zutage, wenn es um die Wirkung

---

105 Batson, „Distress and Empathy“.

106 Siehe Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25.

von Bildern geht, die schreckliche Ereignisse zeigen. Um sich mit dem Empfinden der abgebildeten Personen sozusagen zu „infizieren“, muss die Betrachter\*in deren Gesichter zu sehen bekommen – oder zumindest mit einer sehr deutlichen gestischen Körpersprache konfrontiert sein. Je weniger detailliert die Personen zu sehen sind, desto geringer das „Ansteckungsrisiko“. Zudem muss es sich um Personen handeln, die zum Zeitpunkt der Aufnahme augenscheinlich noch am Leben waren, denn Tote fühlen nichts – sie können also auch niemanden mit ihren Empfindungen „anstecken“. Dennoch können auch Bilder von Leichen, Fotos von ausgebombten Häusern, auf denen gar keine Menschen zu sehen sind, oder Aufnahmen, auf denen man nur einzelne Körperteile, nicht aber das Gesicht einer verletzten Person erkennen kann, uns starkes Unbehagen verursachen, weil wir um das Leid wissen, von dem diese Bilder berichten.

Wie bei der Gefühlsansteckung handelt es sich bei „personal distress“ um ein *selbstbezogenes* („self-focused“) Empfinden, welches z. B. Batson von den mit Empathie verbundenden *fremdbezogenen Emotionen* unterscheidet (die er mit den Adjektiven „sympathetic, moved, compassionate, tender, warm, softhearted, etc“ beschreibt<sup>107</sup>). Coplan unterscheidet aufgrund des selben Kriteriums zwischen „personal distress“ und „empathetic distress“.<sup>108</sup> Die Selbstbezogenheit, die kennzeichnend sowohl für Gefühlsansteckung als auch für „personal distress“ ist, zeichnet dafür verantwortlich, dass beiden Reaktionsweisen bei der Konfrontation mit fremdem Leid anscheinend kein direkter moralischer Nutzen oder Wert zuzukommt. Das negative Gefühl der Beobachter\*in bezieht sich in beiden Fällen ja nicht in dem Sinn auf das beobachtete Leid, dass dieses das Objekt des Unbehagens darstellen würde; die Betrachter\*in ist zwar möglicherweise traurig, wütend oder entsetzt, aber eben nicht *über* das Gesehene, sondern *durch* das Gesehene – anders als im Fall voll ausgeprägten Mitleids oder einer durch echtes Interesse am Anderen geprägten Empathie.

---

107 Batson, „Distress and Empathy“, 20. Ähnlich differenzieren Batson und Shaw zwischen „personal distress“ und echter Empathie („genuine empathy“), die die Empfindung von Mitleid („sympathy“, „compassion“) und Wohlwollen („tenderness“) beinhaltet (Batson und Shaw, „Evidence for altruism“, zit. bei Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 271).

108 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 56–57: „In cases of empathetic distress, the observer’s experience of negatively valenced affective arousal is vicarious; that is, it is represented as a simulation. Therefore, in spite of feeling distressed, the empathizer’s focus stays on the other. In cases of personal distress, however, the observer’s focus is on his own distress and how to alleviate it.“

„Personal distress“ und fremdbezogene „echte“ Empathie als alternative Modi der Reaktion auf das Leiden Anderer haben außerdem, so stellt u. a. Batson fest, unterschiedliche Auswirkungen auf das Verhalten den Leidenden gegenüber; dies gehe aus empirischen Studien hervor: „Personal distress seems to evoke egoistic motivation to reduce one’s own aversive arousal (...). Empathy does not.“<sup>109</sup> Auch Coplan bemerkt, dass „personal distress“ allein in der Regel nur dann zum Helfen motiviere, wenn es keine andere Möglichkeit gebe, sich der unangenehmen Situation zu entziehen.<sup>110</sup> Im Umgang mit Gewaltbildern ist es aber in der Regel leicht, dem unangenehmen Reiz zu entfliehen: Der Fernseher kann ausgeschaltet oder das Programm gewechselt werden, eine Zeitungsseite kann man umblättern und eine Website wegklicken. Die Flucht vor dem Unbehagen stellt gegenüber jedem produktiven Umgang mit der Erfahrung den einfacheren Weg dar, zumal ein effektives Einschreiten für Gewaltopfer schwer möglich ist, wenn man von deren Schicksal nur aus den Medien erfährt – und nicht etwa im direkten Kontakt mit seinen Mitmenschen Zeug\*in eines Übergriffs wird, dem man selbst sofort ein Ende setzen könnte. Wenn keine Gelegenheit zur unmittelbaren Hilfeleistung besteht, kann das Entsetzen über Unrecht nur schwer in einen Handlungsimpuls umgesetzt werden – ein Umstand, in dem Susan Sontag den eigentlichen Grund für emotionale Abstumpfung angesichts der medialen Dauerpräsenz menschlichen Elends erkennt.<sup>111</sup> Wenn es aber so leicht ist, dem von Gewaltbildern ausgelösten Unbehagen zu entfliehen, und wenn wir wissen möchten, welche Art von Gewaltbildern eine solch tiefgreifende Wirkung entfalten könnte, dass *trotzdem* eine ausreichend starke Motivation zum Handeln (z. B. zum Spenden, zur Teilnahme an Protestaktionen, etc.) entsteht, müssten wir – Coplans Überlegungen zufolge – nach Gewaltbildern suchen, die mehr als nur „personal distress“ hervorrufen: nämlich „echte“ Empathie.

Der grundlegende Unterschied zwischen Empathie und reinem Unbehagen ob des Leidens Anderer besteht also nach der Mehrheitsmeinung darin, dass Einfühlung auf den Anderen ausgerichtet ist und im besten Fall zu Mitleid führt, das wiederum zum Helfen motiviert, „personal distress“ hingegen ein selbstbezogenes Empfinden ist, das zu egoistischem Vermeidungsverhalten

---

109 Batson, „Distress and Empathy“, 20.

110 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 57.

111 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 92–93.

führen kann.<sup>112</sup> Je heftiger das selbstbezogene Unbehagen ausfällt, desto eher kann es der Entwicklung „echter“ Empathie sogar im Weg stehen. In Anbetracht dieses Umstands müssten wir uns daher außerdem fragen, unter welchen Bedingungen Bilder so heftiges Unbehagen erzeugen können, dass dieses zum Hindernis für das Zustandekommen von Empathie und Mitgefühl wird. Es ist zu vermuten, dass dies vor allem für ekeleregende oder schockierende Bilder von Toten oder schlimmen Verletzungen und für Bilder mit unheimlichen, angsteinflößenden Motiven gilt.

Über Gründe für die Entstehung eines besonders starken Unbehagens angesichts des Leidens Anderer wird diskutiert. Möglicherweise gibt es mehrere Wege, auf denen „personal distress“ entstehen kann, z.B. durch eine empathische (affektive) Übererregung oder durch Reflexionsprozesse, durch die der oder die Betreffende sich sozusagen in das Unbehagen hineinsteigert.<sup>113</sup> Letzteres kann im Zuge der *kognitiven Perspektivübernahme* geschehen, nämlich dann, wenn die betreffende Person gezielt versucht, sich vorzustellen, wie er oder sie sich selbst in der Lage des Anderen fühlen würde – mit Studien zu diesem Zusammenhang werden wir uns im Abschnitt zur Perspektivübernahme befassen.

Die durch das eigene Unbehagen motivierten Vermeidungstaktiken, die manche Betrachter\*innen bei der Konfrontation mit Gewaltbildern tatsächlich an den Tag legen, bemerkt übrigens auch Sontag; sie kommen ihr völlig alltäglich vor:

„In einem modernen Leben, in dem es eine Unmenge von Dingen gibt, denen wir unsere Aufmerksamkeit schenken sollen, scheint es normal, daß man sich von Bildern abwendet, die man einfach nur als belastend empfindet.“<sup>114</sup>

---

112 Allerdings gibt es einzelne Autor\*innen, die ein differenzierteres Bild zeichnen, verschiedene Formen von „personal distress“ beschreiben und dabei eine Nähe zur „echten“ Empathie betonen. So spricht beispielsweise Martin Hoffman in „Is Altruism Part of Human Nature?“ von „empathischem“ und „sympathetischem“ Leid, die beide durch das Leiden des Anderen ausgelöst werden. Was er „sympathetic distress“ nennt, entspricht sehr weitgehend der Art von Mitgefühl, die Batson als „echte“ Empathie bezeichnet. Darwall übernimmt die Terminologie und erläutert den Unterschied: „Empathic distress has oneself as object and gives rise to efforts to comfort or relieve oneself. Sympathetic distress, on the other hand, has another’s distress as object and tends to cause efforts on the other’s behalf“ (Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 271).

113 Siehe dazu: Eisenberg und Sulik, „Is Self–Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“, 35: „We have argued that empathic overarousal can lead to personal distress, but that it can also stem from cognitive processes incited by exposure to upsetting emotions or events (...)“.

114 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 135.

Die Resignation ob der Tatsache, dass man nicht unmittelbar etwas gegen das unternehmen kann, was man da sieht, kann sich deshalb, so erklärt Sontag weiter, wenig hilfreich „in den Vorwurf verwandeln, es sei anstößig, solche Bilder zu betrachten, oder die Art, wie sie verbreitet werden, sei anstößig“;<sup>115</sup> sinnvoller wäre es ihrer Einschätzung nach, die eigene Betroffenheit in offene Kritik an gewalttätigen Konfliktparteien und politischen Aktivismus umzusetzen, statt ihr auf diese Weise auszuweichen. Sontags Gedanke ist interessant, wenn man ihn auch auf den wissenschaftlichen Gewaltbilddiskurs ausweitet: Ist die dort anzutreffende vehemente Bildskepsis bzw. bildkritische Grundhaltung eventuell Folge einer solchen Vermeidungstendenz – insofern, als sie von dem Unbehagen ablenkt, das die Bilder selbst verursachen, es aber auch unterlässt, sich aktiv politisch zu positionieren und zu engagieren, um Leid zu verringern, so dass nicht mehr die Verursacher\*innen der Gewalt und des Leids Ziel der Kritik werden, sondern an ihrer Stelle die Bilder?

Generell ist allerdings vollkommen nachvollziehbar, das Rezipient\*innen Bildern manchmal ausweichen müssen, weil sie sich emotional schlich überfordert fühlen; schon alleine deshalb, weil man vielleicht wirklich fast täglich viel zu viele schreckliche Fotos zu sehen bekommt. Auch diesbezüglich beschreibt Sontag genau, zu welchen Problemen diese Überforderung führen kann:

„Fotos (...) mögen manchen Betrachter anspornen, sich mehr zu ‚kümmern‘. Sie können ihn aber auch auf den Gedanken bringen, Elend und Leiden in der Welt seien so verbreitet, so unabänderlich, so dramatisch, daß sich durch gezielte politische Eingriffe an einzelnen Orten nicht viel ändern läßt. Wo ein Thema aus dieser Perspektive betrachtet wird, muß das Mitgefühl ins Schwimmen kommen und sich ins Abstrakte verflüchtigen.“<sup>116</sup>

Überforderung entsteht jedoch nicht nur aufgrund der schiereren Menge der Bilder. Auch ein einzelnes Bild kann eine besonders empathische Betrachter\*in emotional überfordern, wenn es verursacht, dass sich der Gefühlszustand und das Stressempfinden der Betrachter\*in zu sehr dem der abgebildeten Figuren angleicht. Empathie wird nämlich mit einer partiellen Übereinstimmung, d. h. einer Überschneidung des mentalen, affektiven oder neuronalen Zustands

---

115 Ebd., 137.

116 Ebd., 92–93.

zweier Personen in Verbindung gebracht; man spricht hier von „self-other-overlap“. In gewissem Sinne sind die Termini „Resonance“, „Matching“ und „Mirroring“ als synonym zu verstehen.<sup>117</sup> Kommt es zu einer so großen Angleichung der Zustände, dass die Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen in der Wahrnehmung der mitfühlenden Person verschwimmt, sodass beide gewissermaßen zu einer Person verschmelzen, liegt nicht nur „overlap“, sondern ein Fall von „self-other-merging“ vor.<sup>118</sup> Ob eine so weitgehende Verschmelzung überhaupt möglich ist, kann allerdings aus guten Gründen angezweifelt werden.<sup>119</sup>

Details bezüglich der Entstehungsbedingungen solcher Überschneidungsphänomene, ihres genauen Ablaufs und ihrer Rolle im Einfühlungsprozess sind noch unklar.<sup>120</sup> Entsprechend weit wird der Begriff des „self-other-overlap“ gefasst:

„Self–other overlap is defined as any phenomenon whereby an observer engages a state similar to that of the target via activation of the observer’s personal representations for experiencing the observed state, whether through direct perception or simulation.“<sup>121</sup>

Es gibt keine einheitliche Auffassung darüber, ob von „self-other-overlap“ nur die Rede sein kann, wenn auf der neuronalen Ebene Übereinstimmungen feststellbar sind, oder ob es ausreicht, wenn das *subjektive Empfinden* beider Parteien sich gleicht. Überschneidungserscheinungen lassen sich auf beiden Ebenen beobachten.<sup>122</sup>

Ebenfalls unklar ist, ob tatsächliche Überschneidungen nun für Empathie notwendig sind oder nicht. Mancherorts geht man davon aus, dass „overlap“-

---

117 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25.

118 Zu „merging“: Batson, „Self-Other Merging and the Empathy-Altruism Hypothesis“.

119 Skeptisch äußert sich dazu z. B. May in „Egoism, Empathy, and Self-Other-Merging.“

120 Dazu Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 24: „However, researchers continue to debate the role of self–other overlap in empathy due to a failure to dissociate neural overlap, subjective resonance, and personal distress.“

121 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 24.

122 Siehe ebd., 24: „Self–other overlap occurs at both neural and subjective levels (...) Subjective overlap (i. e., a consciously experienced resonance that observers can notice, feel, and reflect upon) is the form typically discussed in psychology (...)“; und weiter zu diesem Unterschied (ibd., 25): „Neural-level overlap occurs when the observer uses personal representations of experience to understand the target. Subjective overlap occurs when these representations activate related feelings, which are then shared between target and observer.“

Phänomene „echter“ Empathie im Weg stehen können – nämlich wenn sie überwältigenden „personal distress“ verursachen: „[T]hose who exclude self–other overlap from empathy construe it as a distressing, subjectively felt state that undermines the argument for other-oriented aid (...).“<sup>123</sup> Überschneidungsphänomene aus der Definition „echter“ Empathie auszuklammern liegt deshalb vor allem dann nahe, wenn von einem Empathiebegriff ausgegangen wird, der sehr nah am Bedeutungsspektrum des Mitleidsbegriffs liegt. Wo Empathie tatsächlich mit dem Auftreten von „self-other-overlap“ in Verbindung gebracht wird, bleibt der Sonderfall des Mitleids meist davon ausgenommen.<sup>124</sup>

Wird Überschneidung als notwendige Bedingung für Empathie verstanden, so geschieht dies meist auf Basis einer weniger negativen Sicht auf Überschneidungsphänomene. Es werde, so Preston und Hofelich, dann nicht davon ausgegangen, dass die Übereinstimmung zwangsläufig als sehr unangenehm empfunden werde, oder dass die Betroffenen sie selbst überhaupt bewusst wahrnehmen; „Self-other-overlap“ werde dann aufgefasst als

„(...) a conceptual merging, a ‘oneness’ or intersubjectivity that can be abstract, affective, or even mildly aversive, but not to the point where the observer is confused about personal boundaries or cannot think about the other.“<sup>125</sup>

Kommen wir nun zu unserer eigentlichen Problemstellung zurück: Welche Arten der Überschneidung zwischen Ich und Du könnten im Kontext der Betrachtung von Bildern leidender Gewaltopfer eine Rolle spielen?

Auf der Ebene der subjektiven Erfahrung wäre zu diskutieren, wie weit sich das Empfinden der Betrachter\*in dem der dargestellten Personen überhaupt angleichen *kann* – könnten doch die äußeren Bedingungen verschiedener nicht sein: Die Betrachter\*in befindet sich im Normalfall nicht in Gefahr, es geht ihr körperlich gut, und aller Wahrscheinlichkeit nach hat sie eine Extremsituation,

---

123 Ebd., 26. Als Beispiel nennen sie diverse Arbeiten von Batson und Kollegen; es ist jedoch nicht unstrittig, ob Batson diese These wirklich vertritt; Eisenberg und Sulik („Is Self–Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“, 35) merken an, dass Preston und Hofelich Batson hier missverstünden: „However, Batson (C. D. Batson, personal communication, February 9, 2011) does not believe he has said this; the authors seem to confuse Batson’s construct of personal distress with their discussion of self–other overlap.“

124 Siehe z. B. Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26; dort finden sich dazu auch Verweise auf andere Autor\*innen.

125 Ebd., 26.

die jener vergleichbar wäre, der die Menschen auf dem Bild ausgesetzt sind oder waren, noch nie erlebt.

Angesichts der derzeit großen Popularität von Spekulationen über die Rolle sogenannter Spiegelneuronen auf verschiedensten Gebieten der sozialen Kognition, besonders auch in empathischen Prozessen, scheint es aber verlockend, auf der *neuronalen* Ebene nach einer Basis für das Teilen von Emotionen durch Bilder (also eine durch Bilder verursachte Angleichung oder Überschneidung emotionaler Zustände) zu suchen. Dem Themenbereich der Spiegelneuronenaktivität werden wir deshalb ein eigenes Kapitel widmen.

In jedem Fall können wir wohl ausschließen, dass Bilder in der Lage sind, eine so weitreichende Übereinstimmung zwischen dem mentalen/affektiven/psychischen Zustand der Betrachter\*in und dem des Dargestellten im Moment der Aufnahme zu erzeugen, dass die Unterscheidung zwischen Ich und Du gefährdet würde, es also zu einem Fall von „self-other-merging“ käme. Die Unmittelbarkeit eines realen menschlichen Kontakts fehlt im Fall der nur medial vermittelten Begegnung: Der oder die Abgebildete ist *im Bild*, die Betrachter\*innen sind *vor dem Bild*; die ästhetische Grenze, d. h. die Grenze zwischen Bildwelt und außerbildlicher Welt, zementiert daher auch die Grenze zwischen Beobachter\*in und den Beobachteten.

Ein viertes Konzept, das im Umfeld des Empathiebegriffs eine wichtige Rolle spielt, ist aber das der *Identifikation* mit einer anderen Person, die diese Grenze verschwimmen lassen kann: „The concept of synchronic identification assumes that the empathic sharing of feelings is induced by the perception that the YOU is of the same kind as the ME.“<sup>126</sup> Gemeinsamkeiten mit dem Anderen zu erkennen und anzuerkennen – und wenn es sich dabei z. B. nur um die banale Tatsache handelt, dass auch der Andere ein Mensch ist – wird hier als Basis für das Mitfühlen ausgelegt.

Im wissenschaftlichen Diskurs herrscht allerdings keine Einigkeit darüber, ob ein gewisser Grad an Identifikation nötig ist, um überhaupt empathisch reagieren zu können (skeptisch äußert sich dazu u. a. Goldie,<sup>127</sup> während für de Waal<sup>128</sup> feststeht, dass Identifikation Empathie auslöst; eine These, die im Bereich der Philosophie schon Schopenhauer im 19. Jahrhundert aufgestellt

---

126 Klann-Delius, „Commentary on Bischof-Köhler“, 51.

127 Goldie, „Anti-Empathy“.

128 De Waal, *The age of empathy*.

hat<sup>129</sup>). Sollte die Bereitschaft zur Identifikation mit einer anderen Person tatsächlich Bedingung für Empathie (und damit auch für ein empathisch fundiertes Mitleid) sein, müssten wir dies berücksichtigen, wenn wir über empathische Zugänge zu Gewaltbildern nachdenken. Auch wenn wir skeptischeren Stimmen Gehör schenken und nicht annehmen, dass Identifikation eine *notwendige* Bedingung für Empathie darstellt, scheint es aber sinnvoll, davon auszugehen, dass eine Identifikation mit einer anderen Person der Bereitschaft und Befähigung zum Ein- und Mitfühlen zumindest *förderlich* ist. Insofern kommen wir nicht umhin, uns Gedanken darüber zu machen, ob und wie Bilder die Betrachter\*innen dazu bringen können, sich mit den gezeigten Personen zu identifizieren (d. h. Gemeinsamkeiten wahrzunehmen, sich durch Gemeinsames mit ihnen verbunden zu fühlen).

Auch hinsichtlich dieses Problems lohnt es sich, sich mit der empirisch-wissenschaftlichen Empathieforschung auseinanderzusetzen, denn im Zentrum der Forschungsbemühungen zum Zusammenhang von Empathie und Identifikation stehen Versuche, herauszufinden, unter welchen Umständen wir uns mit Anderen identifizieren – und wann nicht. Hier sind vor allem auch ethnographische Beschreibungen interessant. De Waal stellt in einer auch von Hollan<sup>130</sup> kommentierten Äußerung die Bedeutung einer Ähnlichkeit zwischen Beobachter\*in und Zielperson für die Identifikationsbereitschaft heraus:

„[E]ven though we identify easily with others, we don't do so automatically. For example, we have a hard time identifying with people whom we see as different or belonging to another group. We find it easier to identify with those like us—with the same cultural background, ethnic features, age,

---

129 Schopenhauer, *Über die Grundlage der Moral*, § 16: „Wie ist es irgend möglich, dass das Wohl und Wehe eines andern unmittelbar, d. h. ganz so wie sonst nur mein eigenes meinen Willen bewege (...) – Offenbar nur dadurch, dass jener andere der letzte Zweck meines Willens wird – ganz so, wie sonst ich selbst es bin (...) Dies aber setzt notwendig voraus, dass ich bei seinem Wehe als solchem geradezu mitleide, sein Wehe fühle wie sonst nur meines (...). Dies erfordert aber, dass ich auf irgendeine Weise mit ihm identifiziert sei, d. h. dass jener gänzliche Unterschied zwischen mir und jenem andern, auf welchem gerade mein Egoismus beruht, wenigstens in einem gewissen Grade aufgehoben sei. Da ich nun aber doch nicht in der Haut des andern stecke, so kann allein vermittelt der Erkenntnis, die ich von ihm habe, d. h. der Vorstellung von ihm in meinem Kopf, ich mich so weit mit ihm identifizieren, dass meine Tat jenen Unterschied als aufgehoben ankündigt.“

130 Hollan, „Emerging Issues“, 72. Kritisch sieht Hollan, dass de Waal einen unscharf umrissenen Identifikationsbegriff verwendet: „[N]owhere does he actually define what 'identification' or 'lack of identification' is or identify and analyze the specific social mechanisms through which we come to identify (and empathize) with some people but not others“ (ebd.).

gender, job, and so on—and even more so with those close to us, such as spouses, children, and friends.“<sup>131</sup>

Auch unabhängig vom Konzept der Identifikation werden persönliche Nähe und Ähnlichkeit als zentrale Einflussfaktoren mit Einfühlungsvermögen und Einfühlungsbereitschaft in Verbindung gebracht. Nun handelt es sich dabei aber um Kräfte, die bei der Rezeption von Gewaltbildern meist nicht wirksam werden können. Fast immer zeigen solche Bilder Menschen, die den Betrachter\*innen nicht persönlich bekannt sind, und in vielen Fällen sehen wir auf Pressefotos Personen, die augenscheinlich einem anderen Kulturkreis, einer anderen Ethnie oder Religion angehören. Wie sich dies auf die Empathiefähigkeit und Mitleidsbereitschaft auswirkt, werden wir in einem gesonderten Kapitel zu den wichtigsten Einflussfaktoren im Einfühlungsprozess diskutieren.

Einfühlung hängt außerdem eng mit der Fähigkeit zusammen, sich in jemandes Gedankenwelt hineinzusetzen, die Welt also aus seinem Blickwinkel zu sehen. Man spricht hier von Perspektivübernahme („perspective taking“). Nicht immer ist aber klar, was eigentlich gemeint ist, wenn im Zusammenhang mit Empathie von Perspektivübernahme die Rede ist:

„[E]mpathy is said to involve ‘changing places in fancy’ (...), but this is metaphorical. Some regard empathy as an instance of ‘perspective taking’ (...), whereas others prefer ‘role-taking’ (...). In the absence of reasonably precise definitions, it is hard to know how these terms differ from sympathy or empathy, or how they differ among themselves. All probably involve the imaginative transposition of the ego of the perceiver, a complicated and little understood process at this time.“<sup>132</sup>

Im Unterschied zu Empathie wird bloße Perspektivübernahme als kognitiver Prozess beschrieben, der keine emotionale bzw. affektive Einbindung erfordert.<sup>133</sup> Empathie beruht auf der Verbindung affektiver und kognitiver Komponenten, Gefühlsansteckung gilt als rein affektiver Ablauf und Perspektivübernahme

---

131 De Waal, *The age of empathy*, 80.

132 Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“, 318.

133 Z. B. bei: de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 435.

als rein kognitiver Prozess.<sup>134</sup> Auch Preston und Hofelich sehen große Ähnlichkeit zwischen Perspektivübernahme, kognitiver Empathie und allen bewusst gesteuerten Simulationsprozessen.<sup>135</sup>

Wo die kognitive Komponente der Empathie stärker als ihre affektive Dimension betont wird, wird häufig keine scharfe Grenze zwischen Einfühlung und Perspektivübernahme gezogen. Dies war vor allem in der älteren Forschung der Fall; in den vergangenen Jahrzehnten wurde zunehmend der emotionale Anteil der Empathie in den Vordergrund gestellt, und in der Konsequenz deutlicher zwischen Empathie und Perspektivübernahme unterschieden. Letztere wird heute zwar teils als Voraussetzung des Einfühlungsprozesses oder zumindest als wichtiger Einflussfaktor ernst genommen, deckt aber nicht das volle Spektrum dessen ab, was unter „Empathie“ verstanden wird.<sup>136</sup>

Auf welche Weise kognitive Perspektivübernahme die empathische Reaktion beeinflussen kann, erläutert Darwall. Seiner Ansicht nach trägt „perspective taking“ dazu bei, dass die Möglichkeit, sich einer unangenehmen Konfrontation mit negativen Erfahrungen Anderer einfach zu entziehen, schwindet: Hat man erst einmal begonnen, sich aktiv Gedanken darüber zu machen, wie der Andere sich in seiner misslichen Lage fühlt, fällt es schwerer, das Problem zu ignorieren.<sup>137</sup> Empathie in Verbindung mit Perspektivübernahme müsste, wenn man Darwalls Ausführungen folgt, demnach eher zu Mitleid führen und zum Helfen motivieren als eine rein affektive Reaktion. Was aber könnte man daraus für Situationen schließen, in denen der Versuch, sich in einen anderen Menschen hineinzusetzen, die Konfrontation mit einem Gewaltbild zum Anlass hat – wenn also eine Bildbetrachter\*in sich bemüht, das Dargestellte aus der Perspektive einer der abgebildeten Personen zu sehen? Es scheint vernünftig, anzunehmen, dass diese Betrachter\*in sich länger und intensiver mit

---

134 Dazu Klann-Delius, „Commentary on Bischof-Köhler“, 51; ebenso u. a. Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“; siehe auch Decety, „Dissecting the neural mechanisms mediating empathy“, und Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“.

135 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 29: „In our view, perspective taking, top-down simulation, and theory of mind are highly similar to cognitive empathy, and all require the observer to activate personal representations of the target’s state or situation; but cognitive empathy is necessarily affective, whereas the former need not be (...).“

136 Siehe dazu Batson, „Distress and Empathy“, 20: „By the 1950s empathy had taken on a more cognitive meaning in clinical discussions. It referred to accurately and dispassionately understanding another person’s (the client’s) point of view concerning his or her situation (...). Used in this way, empathy is often treated as synonymous with the concepts of role taking and perspective taking (...).“

137 Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 272; er verweist dazu auch auf Batson: „The Altruism Question“.

dem Bild und seinem Inhalt befassen muss als jemand, der lediglich emotional auf das Gesehene reagiert, und dass es ihr schwerer fällt, zu ignorieren, was sie gesehen hat (oder gesehen zu haben glaubt). Sie dürfte weniger dazu neigen, schnell umzublättern, umzuschalten oder das Bild wegzuklicken, um unangenehme Gefühle zu vermeiden. Es ist zudem zu vermuten, dass sie sich deshalb länger an das Bild und die Ereignisse, die es zeigt, erinnern wird, was wiederum bedeuten könnte, dass das Bild nachhaltiger auf ihre Einstellungen und zukünftige Entscheidungen wirkt. Wenn wir uns also fragen, unter welchen Bedingungen Bilder Meinungen beeinflussen oder ihre Betrachter\*innen z. B. zu politischen Protesten oder zum Spenden animieren können, wäre zu überlegen, welche Art von Bildern unter welchen Umständen besonders dazu geeignet wäre, ihre Betrachter\*innen zu Versuchen der Perspektivübernahme zu veranlassen.

Dabei muss aber ein Unterschied berücksichtigt werden, auf den u. a. Batson, Early und Salvarini<sup>138</sup> hinweisen: Sich vorzustellen, wie man *sich selbst* fühlen würde, wenn man in der Situation des Anderen wäre, ist nicht dasselbe, wie sich vorzustellen, wie *der Andere* sich gerade fühlt. Erstere Form der Perspektivübernahme bezeichnen Coplan<sup>139</sup> und Andere als „self-oriented perspective taking“, also als „selbstbezogene Perspektivübernahme“; bei der zweitgenannten Form spricht man von „other-oriented perspective taking“, also fremdbezogener Perspektivübernahme. Diese zwei Arten des Hineinversetzens können sich verschieden auswirken: Wer sich *sich selbst* in der Situation des Anderen vorstellt, empfindet den Prozess unmittelbarer und unangenehmer, er erlebt emotionalen Stress. Im Unterschied zur fremdbezogenen Form wurde bei der ichbezogenen Form des „*perspective taking*“ eine größere Tendenz beobachtet, bei der Beobachter\*in eigenes, selbstbezogenes Unbehagen („personal distress“) hervorzurufen. Selbstorientierte Perspektivübernahme führt zu größerer affektiver Erregung als die am Anderen orientierte Form, und sie macht es schwerer, die eigene emotionale Reaktion zu kontrollieren und eigene Empfindungen von denen des Gegenübers zu unterscheiden: „I lose track of the fact that the experiences are actually yours and not mine and end up feeling so upset that I become completely focused on my own pain and what I can do to alleviate it.“<sup>140</sup> Wenn sich eine auf diese Weise betroffener Beobachter\*in dazu

---

138 Batson, Early und Salvarini, „Perspective Taking“.

139 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 59.

140 Ebd., 57.

entscheidet, dem Gegenüber zu helfen, geschieht dies dann möglicherweise aus egoistischer Motivation – als Mittel zum Zweck, dem eigenen Unbehagen ein Ende zu setzen.<sup>141</sup> Diese Problematik tritt laut Coplan bei der auf den Anderen bezogenen Form des „*perspective taking*“ nicht auf. Demzufolge handelt es sich bei letztgenannter Variante der Perspektivübernahme nicht um Mitleid im Wortsinne (also ein Mit-Leiden), sondern um das eigentliche Hineinversetzen in eine andere Person.

Es handelt sich bei der Gegenüberstellung von selbst- und fremdbezogenem „*perspective taking*“ nicht nur um eine rein theoretisch-konzeptuelle Differenzierung; die Unterscheidung wird auch durch Erkenntnisse der neurobiologischen Forschung nahegelegt. Die zwei beschriebenen Formen der Perspektivübernahme sind nämlich offenbar mit differenzierbaren neurologischen Korrelaten verknüpft.<sup>142</sup> Nach aktuellem Forschungsstand liegen den zwei Formen der Perspektivübernahme zwar ähnliche neuronalen Mechanismen zugrunde, dabei werden jedoch für fremdbezogenes „*perspective taking*“ zusätzliche Hirnareale herangezogen, die an der selbstbezogenen Form nicht beteiligt sind.<sup>143</sup>

Dem auf den Anderen ausgerichteten Hineinversetzen wird größere Zuverlässigkeit attestiert, wenn es darauf ankommt, sich den *tatsächlichen* mentalen Zustand des Gegenübers zu erschließen. Coplan beschreibt die Erfahrung wie folgt:

„In other-oriented perspective taking, a person represents the other’s situation from the other person’s point of view and attempts to simulate the

---

141 Batson, Early und Salvarini, „Perspective Taking“.

142 In Versuchen Decety’s und seiner Kollegen wurde den Teilnehmern entweder die Anweisung gegeben, sich selbst als den Anderen vorzustellen oder sich vorzustellen, wie sich der Andere fühlt. Anschließend wurde die entsprechende Hirnaktivität aufgezeichnet; dabei wurden Unterschiede zwischen beiden Vorstellungsmodi deutlich. Dazu Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 59: „Jean Decety and his collaborators have conducted several experiments using fMRI to examine the brain activity associated with various perspective taking tasks and have found that the neurological underpinning of other-oriented perspective taking differs from that of self-oriented perspective taking.“ Coplan verweist a.a.O. auch auf mehrere weitere Studien anderer Wissenschaftler\*innen, die zu ähnlichen Ergebnissen kamen.

143 Siehe z. B. Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 54–55. Sie führen die Abweichungen darauf zurück, dass die Unterscheidung zwischen Selbst und dem Anderem entscheidende Voraussetzung für fremdbezogene, nicht aber für selbstbezogene Perspektivübernahme sei: „[A]ctivation of additional neural mechanisms is needed to distinguish the self from other. This distinction has been associated with the sense of agency (i.e., the feeling of being causally involved in an action), which relies on the comparison between self-generated and externally produced signals. Neuroscience research has provided clues to the existence of a cerebral network specifically devoted to this distinction (...)“ (ebd., 54).

target individual's experiences as though she were the target individual. Thus, I imagine that I am you in your situation, which is to say, I attempt to simulate your experiences from your point of view."<sup>144</sup>

Auf diese Weise sei es besser möglich, Gedanken und Gefühle des Gegenübers korrekt zu identifizieren, als wenn man sich selbst in der Lage des Anderen vorstelle und dabei nicht berücksichtige, dass die andere Person einen anderen Erfahrungshintergrund und andere persönliche Voraussetzungen mitbringe, die ihre Wahrnehmung der Situation prägen. Da die fremdbezogene Form des Hineinversetzens solche individuellen Faktoren einbeziehen muss, verwundert es nicht, dass sie als wesentlich aufwendiger und anspruchsvoller eingeschätzt wird als *ihr Gegenpart*. Es sei empirisch belegt, so Coplan, dass die am Anderen orientierte Form größere geistige Flexibilität und bessere Fähigkeiten zur Gefühlsregulation voraussetze.<sup>145</sup> Zudem ist es ohne ausreichende Informationen über die andere Person gar nicht möglich, ihre Sicht auf die Dinge zu übernehmen. Um die Gedanken einer anderen Person korrekt rekonstruieren zu können, muss man z. B. wissen, was genau diese Person über ihre momentane Lage und deren Hintergründe weiß und was nicht, und es hilft, wenn man darüber informiert ist, welche relevanten Vorerfahrungen ihre Wahrnehmung der Situation prägen, oder wenn man Details über die kulturellen Gegebenheiten kennt, die den Rahmen dieser Situation bilden. Auch Wissen über individuelle Eigenschaften eines Menschen ist hilfreich dabei, dessen Gedanken richtig einzuschätzen: Handelt es sich um eine eher optimistische oder pessimistische, eine misstrauische oder eine vertrauensvolle, eine ängstliche oder mutige Person? Solche und ähnliche Informationen stehen uns über Menschen, die auf Bildern zu sehen sind, aber in den seltensten Fällen zur Verfügung; am wenigsten dann, wenn es sich um Pressefotos aus weit entfernten Krisengebieten handelt. Wir wissen nicht, was diese Menschen im Moment der Aufnahme gesehen und gehört haben; wir können oft nicht mit Sicherheit sagen, als wie gefährlich sie ihre Situation in diesem Moment tatsächlich eingeschätzt haben; wir wissen nichts über der fotografierten Situation vorausgegangene traumatische Erlebnisse dieser Personen usw. Eine wirklich am Anderen orientierte Perspektivübernahme ist unter diesen Voraussetzungen schwerlich möglich. Es

---

144 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 54.

145 Ebd., 54–55. Auch hierzu verweist sie auf mehrere Studien, die hier nicht alle genannt werden können.

bleibt also nur die selbstbezogene Form: Wir können uns vorstellen, was wir selbst in der Lage der Anderen denken und fühlen würden, und diese Gedanken und Gefühle den Abgebildeten zuschreiben.

Diese einfachere Version der Perspektivübernahme ist diejenige, die wir im Alltag weit häufiger einsetzen; sie stellt laut Coplan die Standardreaktion in Situationen dar, in denen es darauf ankommt, andere Menschen zu verstehen,<sup>146</sup> ist aber anfällig für Fehlzuschreibungen und falsche Voraussagen, da wir von Natur aus geneigt sind, Anderen größere Ähnlichkeit zu uns selbst zu unterstellen als in den meisten Fällen real gegeben ist – besonders dann, wenn es darum geht, einzuschätzen, was der Andere fühlt oder denkt: „Put another way, we are naturally subject to egocentric bias.“<sup>147</sup> Selbstbezogene Perspektivübernahme macht Coplan deshalb für etwas verantwortlich, was sie „Pseudoempathie“ nennt:<sup>148</sup> Wir glauben, nachzuempfinden, was ein Anderer denkt und fühlt, ahmen aber lediglich nach, was wir selbst in seiner Situation denken und fühlen würden. Nutzen wir selbstbezogene Perspektivübernahme, um uns in fremde, auf einem Bild dargestellte Personen hineinzudenken, kann die Distanz zwischen unserem persönlichen Hintergrund, unseren Erfahrungen und Überzeugungen und denen der anderen Person besonders groß sein – und die Fehleinschätzung, die aus unserem „egozentrischen Vorurteil“ entsteht, deshalb besonders dramatisch. Dennoch ist es wichtig, sich vor Augen zu halten, dass es sich hierbei nicht um ein spezifisches Problem der Bildkommunikation handelt, sondern um eine generell typische Komplikation bei der Perspektivübernahme, die auch im direkten persönlichen Umgang mit anderen Menschen auftritt.

Können Bilder für uns also, wie wir vermuten, nur Ausgangspunkt eines *von uns selbst ausgehenden*, auf *Projektion eigener Empfindungen* fußenden Hineinversetzens in Andere sein, bedeutet dies möglicherweise, dass sie besonders dazu geeignet sind, Stress oder Unwohlsein hervorzurufen: Wie weiter

---

146 Sie spricht von einem „(...) default mode of mentalizing“ (Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 55).

147 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 55. Auch an dieser Stelle verweist Coplan auf Studien anderer Wissenschaftler\*innen.

148 Sie definiert: „I use this term [pseudo-empathy] to refer to an attempt to adopt a target individual's perspective by imagining how we ourselves would think, feel, and desire if we were in the target individual's position. It is, essentially, a type of self-oriented perspective taking. We use our own selves and our responses to various simulated or imagined scenarios as a way to gain access to or understand another person's situated psychological states“ (ebd., 54).

oben erläutert, wurden Hinweise darauf gefunden, dass selbstbezogene Perspektivübernahme in größerem Maße *Personal Distress* auslöst als die fremdbezogene Form, was wiederum den Schluss nahelegt, dass sie in vielen Fällen stärker zu egoistischem Entziehungs- und Vermeidungsverhalten motiviert als zum helfenden Eingreifen. Eine Betrachter\*in eines Bildes, die sich vorzustellen versucht, was die abgebildeten Personen fühlen, indem sie Mutmaßungen über *ihr eigenes Empfinden* in einer vergleichbaren Situation anstellt, wäre demnach möglicherweise schneller geneigt, der Konfrontation mit dem Schrecken ein Ende zu machen – durch Wegsehen, Umblättern, Umschalten o. ä. – als jemand, der es fertigbrächte, bei der Perspektivübernahme tatsächlich vom Gegenüber und dessen individueller Erfahrungswelt auszugehen.

Andererseits könnte es aber durchaus Argumente dafür geben, gerade in der Tendenz aufwühlender Bilder, zur Projektion *eigener* Emotionen auf die gesehnen Menschen anzuregen, einen Vorteil gegenüber anderen medialen Vermittlungsformen zu sehen. Eine selbstbezogene Perspektivübernahme scheint nämlich interessanterweise dazu zu führen, dass sich Beobachter später besonders gut an die Zielperson *erinnern* können.<sup>149</sup> Dies wird darauf zurückgeführt, dass Ereignisse mit persönlicher Relevanz generell besser erinnert werden als solche, die nur Andere betreffen; diese These vom „self-referential bias“ wird durch mehrere Studien gestützt.<sup>150</sup> Umso lebhafter wir uns beim Anblick eines Schreckensbildes also ausmalen, welch fürchterliche Angst wir selbst hätten, wenn wir je in eine solche Lage gerieten, desto tiefer prägt sich die Erfahrung – und das sie auslösende Bild – wahrscheinlich in unser Gedächtnis ein. Informationen, die wir im Zusammenhang mit dem Bild erhalten (z. B. über eine verfolgte Minderheit oder einen weit entfernten Krieg), erhalten eine emotionale Bedeutung für uns, und wir behalten sie leichter. Hieraus ergibt sich eine mögliche Erklärung für die prominente Rolle, die Bilder für die öffentliche Wahrnehmung von Konflikten sowie bei Aufbau und Aufrechterhaltung kollektiver Erinnerungen spielen.

Es bleiben einige wenige weitere Fachbegriffe, die in Verbindung mit Empathie für Unklarheiten sorgen können und deshalb noch erläutert werden sollen.

Dass Psycholog\*innen im vollen wissenschaftlichen Ernst von „Gedankenlesen“ („*Mind Reading*“) sprechen, wenn sie jene kognitiven Fähigkeiten beschreiben wollen, die uns in die Lage versetzen, uns die Gedanken des

---

149 Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 47; ebd., 53.

150 Siehe dazu ebd., 53.

Anderen sowie andere Aspekte seines psychischen und mentalen Zustands zu erschließen – seine Emotionen und somatischen Empfindungen, Wahrnehmungseindrücke, Überzeugungen, Absichten, Wünsche und Ziele, usw.<sup>151</sup> – mag überraschen. Der etwas plakative Ausdruck bezeichnet aber letztlich nur ein begrenztes, keineswegs magisches Spektrum von Möglichkeiten, durch Nachdenken Schlussfolgerungen über den wahrscheinlichen kognitiven Zustand des Gegenübers zu ziehen.

Unter dem Begriff des „Mirroring“ werden jene psychischen und neuronalen Mechanismen zusammengefasst, die auf eine Abbildung oder Nachahmung des (psychischen/mentalenen oder neuronalen) Zustands des Gegenübers hinauslaufen. Der neurobiologische Aspekt steht in der aktuellen Forschung dabei meist im Mittelpunkt. Nach Jacobs Definition handelt es sich beim „Mirroring“ um eine Form motorischer Räsonanz:

„Mirroring (or motor resonance) is the phenomenon whereby an observer’s brain activity is caused by similar brain activity in the agent: the activity in the agent’s brain causes her to make a movement, and the observer’s perception of this movement causes the observer to undergo an analogous brain activity.“<sup>152</sup>

Der Spiegelung oder Nachahmung des Verhaltens und Empfindens anderer Menschen wird besonders von denjenigen Forscher\*innen eine tragende Rolle in Empathieprozess zugeschrieben, die die emotionale Komponente der Empathie in den Vordergrund stellen. Darwall beispielsweise versteht den Begriff der *emotionalen Empathie* (als Teilphänomen der Empathie) dahingehend, dass sie nicht als eine Form der Perspektivübernahme vorzustellen sei, sondern als *Spiegelungsprozess*: „It is as if the function of empathic mimicry were to mirror the feelings of others. As (...) psychologists put it, ‚I show how you feel.‘“<sup>153</sup>

Hiermit sind wir bei der Problematik einer sinnvollen Ausdifferenzierung des Empathiebegriffs angelangt: Wenn wir der Frage nachgehen wollen, welche Rolle Mitgefühl bzw. Empathie bei der Rezeption von Gewaltbildern spielen,

---

151 Siehe u. a.: Jacob, „What Do Mirror Neurons Contribute to Human Social Cognition?“, 195.

152 Ebd., 195–196.

153 Darwall, *Empathy, Sympathy, Care*, 266.

müssen wir verstehen, welche verschiedenen Formen von Empathie es gibt, die dabei relevant sein könnten.

### 1.3.4 Unterscheidung verschiedener Formen von Empathie

Zwischen verschiedenen Empathieformen wird hauptsächlich aufgrund zweier Kriterien unterschieden: erstens aufgrund von Anspruch und Komplexitätsgrad („basale“ versus „komplexe“ Empathie), zweitens nach Art der Auseinandersetzung mit dem Empfinden des Gegenübers („kognitive“ versus „affektive“/„emotionale“ Empathie). Es müsste also spezifiziert werden, welche Art von Empathie in Gewaltbilddiskursen gemeint ist, wenn behauptet wird, Bilder könnten Empathie ermöglichen oder Mitgefühl erzeugen (oder eben nicht).

Beispiel für ein Zwei-Ebenen-Modell der Empathie, das nach Komplexitätsgrad differenziert, ist Stuebers Unterscheidung zwischen „Basic Empathy“ und „Reenactive Empathy“.<sup>154</sup> Während die einfache („basic“) Empathie dafür verantwortlich zeichne, dass wir anhand des mimischen oder gestischen Ausdrucks, sprachlicher Äußerungen etc. in Sekundenschnelle feststellen können, ob jemand z. B. traurig oder wütend sei, erlaube uns die „nachahmende“ („reenactive“) Empathie, mit Hilfe kognitiver und emotionaler Fähigkeiten, unseres Vorstellungsvermögens und unseres alltagspsychologischen Wissens aus unserer eigenen Erfahrung auf das Erleben des Anderen zu schließen und dieses zu simulieren.<sup>155</sup> Erst komplexe kognitive Fähigkeiten zur korrekten Zuschreibung von „propositional attitudes“<sup>156</sup> erlauben es uns, andere Menschen nicht nur als absichtsvoll Handelnde zu begreifen, die äußere Ziele verfolgen, die wir erkennen können – sondern darüber hinaus als *rational* Handelnde, deren Verhalten nur erklärt werden kann, wenn ihre mutmaßlichen Überzeugungen und Schlussfolgerungen über die Beziehung zwischen der gewählten Handlung und dem zu erreichenden Ziel sowie ihre Wünsche und Beweggründe berücksichtigt werden, d. h., wenn die Handlung in ihrem Zusammenhang aus ihrer Perspektive betrachtet wird. Wie Stueber berichtet, wurden auf der neurobiologischen

---

154 Z. B. in: Stueber, *Rediscovering empathy*.

155 Zusammengefasst nach Hollan, „Emerging Issues“, 71.

156 Dazu Stueber, „Varieties of Empathy“, 59.

Ebene deutliche Unterschiede zwischen den weiter oben beschriebenen Abläufen der „basic empathy“ und derartigen Zuschreibungsprozessen festgestellt.<sup>157</sup>

Die Notwendigkeit, unterschiedlich anspruchsvolle Abläufe im Bereich der Empathie konzeptuell zu trennen, sieht auch Hutto. Er spricht von „low-level forms of intersubjective interacting“ bzw. „unprincipled enactive/embodied engagements“ auf der einen Seite und „much more sophisticated, articulate and conceptually based forms of understanding“, die er auch als „folk psychology, stricto sensu“ bezeichnet, auf der anderen Seite.<sup>158</sup>

Hollan übernimmt Stuebers Terminologie aber nicht unverändert, weil der Ausdruck „reenactive empathy“ zu deutlich eine tatsächliche Nachahmung suggeriere (also eine annähernd perfekte Identität zwischen den mentalen und emotionalen Zuständen beider Personen). Stattdessen schlägt er vor, der einfachen oder grundlegenden Empathie („basic empathy“) den Begriff der komplexen Empathie („complex empathy“) gegenüberzustellen. Er erläutert den Unterschied an einem Beispiel:

„If empathy is merely the capacity to detect in a visceral or perceptual way when another is in a certain emotional state or involved in a certain goal-directed behavior, that is one thing. Then we are being empathic when we recognize immediately that a person about to pick up a fork is likely to eat. But if empathy is what it takes to know that the person picking up the fork is doing so not out of hunger, but only to avoid upsetting or shaming an obliging host, that is something else again. The second type of empathy may grow out of and be dependent upon the visceral and perceptual mechanisms enabling the first, but its full realization also requires knowledge that is more sensitive to situation and context, and also more prone to misinterpretation and error.“<sup>159</sup>

Komplexe Empathie ist laut Hollan also fehleranfälliger als die simple Form von Empathie, weil sie mehr Kenntnisse über Hintergrund und Kontext der

---

157 Auch dazu: ebd.; Stueber verweist dort diesbezüglich auf Goldman, „Simulating minds“, und Singer, „The neuronal basis and ontogeny of empathy and mind reading“.

158 Hutto, „Understanding Reasons“, 61.

159 Hollan, „Emerging Issues“, 71.

beobachteten Situation sowie der beteiligten Personen erfordert.<sup>160</sup> Diese Art von Informationen steht aber bei der Bildbetrachtung oft nur in äußerst geringem Umfang zur Verfügung; es liegt deshalb nahe, zu vermuten, dass komplexe Empathie mit Bildern allein schwieriger zu erzeugen ist als basale Formen; damit ist aber keinesfalls ausgeschlossen, dass Bilder in Kombination mit anderen Medien, oder wenn der Präsentationszusammenhang notwendige Informationen ergänzt, nicht auch komplexe Empathieprozesse in Gang setzen können.

Düringer und Döring äußern sich kritisch zu Hollans Modell. Ihrer Meinung nach sollten unter dem Begriff der Empathie nur solche Fähigkeiten subsumiert werden, die schnelles, unmittelbares Verständnis ermöglichen, keine Mutmaßungen über die Überzeugungen („beliefs“) des Anderen voraussetzen und darüber hinaus weniger fehleranfällig sind als das, was Hollan als „komplexe Empathie“ begreift. Empathie umfasse demnach nicht die Fähigkeit, auf tiefere Beweggründe zu schließen<sup>161</sup> Zahavi dagegen betont zwar, wie anspruchsvoll und fehlbar jene Vorgänge seien, die Hollan beschreibt, ist aber nicht der Ansicht, dass z. B. die Interpretation von Handlungsgründen aus dem Konzept der Empathie ausgeschlossen werden sollte. Allerdings bezweifelt er, dass die Gründe, die dem Verhalten unserer Mitmenschen zugrunde liegen, sich uns auf die selbe, unmittelbare Art erschließen wie bestimmte Aspekte ihres emotionalen Erlebens (v. a. die grundlegenden Emotionen und Empfindungen wie Angst, Freude, Schmerz, Wut...). Anders als für das Verständnis deutlich ausgedrückter Gefühle reiche es für die korrekte Interpretation von Handlungsgründen nicht aus, Verhalten, Mimik usw. nur zu beobachten. Darüber hinaus müssten wir einen komplex strukturierten semantischen Kontext („highly structured context of meaning“) einbeziehen, also über bloße Wahrnehmungsinhalte hinausgreifen.<sup>162</sup>

Hinsichtlich der Rezeption von Gewaltbildern ist aus diesen Überlegungen wohl zu schließen, dass es für Bildbetrachter\*innen leichter ist, die Gefühle mitzuempfinden, die die abgebildeten Personen empfinden, als ihr Handeln

---

160 Dazu Hollan weiter (ebd., 71): „Complex empathy refers to our more or less conscious attempts to know and understand why other people act in the way they do. Such understanding of others' behavior is certainly dependent on all of the basic processes of intersubjectivity discussed before, but is both more conscious and more fallible than basic empathy.“

161 Düringer und Döring, „Comment on Hollan's ‚Emerging Issues (...)‘“.

162 Zahavi, „Comment: Basic Empathy and Complex Empathy“, 81.

und die diesem zugrundeliegenden Absichten und Beweggründe empathisch zu verstehen.

Deutlich sollte mittlerweile aber auch geworden sein, dass eine gewisse Unklarheit darüber besteht, wie die verschiedenen Arten von Empathie genau voneinander abzugrenzen sind und was jeweils zum Phänomenbereich basaler oder komplexer Empathie zählt. Dies deutet darauf hin, dass pauschale Aussagen über Empathie in der Bildbetrachtung oft nicht sinnvoll sind, weil es sehr schwierig ist, sauber einzugrenzen, welche spezifische Form empathischer oder empathieähnlicher Prozesse jeweils gemeint sein könnte, und weil Aussagen, die auf eine Unterform der Empathie bezogen Sinn ergeben, im Hinblick auf eine andere Empathieform möglicherweise nicht überzeugend sind.

Noch komplizierter werden die begrifflichen Verhältnisse, wenn man die zweite Unterscheidungskategorie auch noch mit einbezieht: Kognitive („kalte“) und emotionale („heiße“) Empathie.

Sowohl kognitive als auch emotionale Empathie beziehen sich auf die Empfindungen des Anderen; sie tun dies jedoch auf unterschiedliche Weise: „Whereas cognitive empathy can be equated with affective theory of mind, that is, with mentalizing the emotions of others, affective empathy is about sharing emotions with others.“<sup>163</sup>

Unter „kognitiver Empathie“ wird die Fähigkeit verstanden, sich mithilfe von „Top-Down-Prozessen“ in andere Menschen hineinzuzusetzen. Als „Top-Down“- Prozesse werden jene Abläufe bezeichnet, die durch eine aktive Entscheidung in Gang gesetzt werden, kognitiv gesteuert und bewusst ablaufen. Kognitive Empathie setzt also eigene Anstrengungen des oder der Mitführenden voraus.<sup>164</sup> Teils wird der Ausdruck synonym verwendet mit „perspective taking“, „theory of mind“ oder „top-down simulation“;<sup>165</sup> verbreitet ist auch die Bezeichnung als „kalte“ Empathie (im Unterschied zur „heißen“ affektiven / emotionalen Empathie).

Als „emotionale Empathie“ wird dagegen ein Mit- oder Nachfühlen im engeren Sinn bezeichnet, also das Teilen oder Nachahmen von Empfindungen. Vereinfacht gesagt: Kognitive Empathie bedeutet, zu *wissen*, was der Andere fühlt

---

163 Walter, „Social Cognitive Neuroscience of Empathy“, 9.

164 Die Definition von „Cognitive Empathy“ lautet nach Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25: „Understanding the other by engaging one’s own representations through effortful, top-down processes.“

165 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 25.

und denkt; emotionale Empathie bedeutet, zu *fühlen*, was der Andere fühlt.<sup>166</sup> Gelegentlich wird „emotionale Empathie“ deshalb in engen Zusammenhang mit Gefühlsansteckung gebracht, u. a. bei Sonnby-Borgström<sup>167</sup> und Basch.<sup>168</sup>

Zuvor wurde bereits die Vermutung geäußert, dass Gefühlsansteckung im Kontext der Bildbetrachtung relevanter sein bzw. häufiger vorkommen könnte als komplexere kognitive Formen, weil der mimische und gestische Ausdruck von Gefühlen durch abgebildete Personen eine unwillkürliche „Infektion“ mit eben jenen Gefühlen leicht möglich machen könnte und oft recht wenig Hintergrundinformationen zur Verfügung stehen, auf die sich kognitive Prozesse richten könnten. Andererseits scheint mir dies auch stark von der Art des Bildes abzuhängen; manche Bilder blockieren einfache Ansteckungsmechanismen, indem sie gar keine offensichtlichen Auslöser wie z. B. schmerz- oder angstverzerrte Gesichter zeigen, so dass man Emotionen erst imaginieren muss, bevor man sie nachempfinden kann.

Zuerst einmal wollen wir aber bei denjenigen Bildern bleiben, auf denen man tatsächlich Gefühle erkennbar ausgedrückt sehen kann: Wodurch kommt hier ein Nachfühlen auf der emotionalen, nicht auf der kognitiven Ebene zustande? Jene empathischen Prozesse, die als „basale“ Formen von Einfühlung gedeutet werden können und hauptsächlich auf der emotional-affektiven Ebene stattfinden, werden heute mit neuronalem „Mirroring“, also einer Simulation oder „Spiegelung“ mentaler Zustände Anderer, und insbesondere mit den sogenannten Spiegelneuronen in Verbindung gebracht.<sup>169</sup> Seit ihrer erstmaligen Beschreibung und der Entdeckung ihrer Funktion durch ein italienisches Forscher\*innenteam in den 1990er Jahren<sup>170</sup> sind Spiegelneuronen geradezu zum interdisziplinären Modethema avanciert. Es scheint naheliegend, den Versuch

---

166 Sonnby-Borgström („Automatic mimicry reactions“) ordnet diese Form der Empathie in ein von Levenson entwickeltes dreiteiliges Empathiemodell ein. Demnach basiere Empathie auf drei Aspekten: empathischer Genauigkeit („empathic accuracy“) als „Wissen, was einer fühlt“; „Fühlen, was einer fühlt“; und mitleidig (compassionately) auf fremdes Leid reagieren. Sonnby-Borgström versteht unter „emotionaler Empathie“ den zweiten genannten Aspekt (ebd., 433.)

167 Sonnby-Borgström, „Automatic mimicry reactions“.

168 Basch geht in *Empathic Understanding* davon aus, dass Ansteckung eine wichtige Komponente von Empathie darstellt. Er betont die Bedeutung somatischer Mimikry für den Ansteckungsprozess vertritt die These, dass der „Empfänger“ in der Ansteckungssituation tatsächlich das Selbe fühlt wie der „Sender“.

169 Stueber beispielsweise vertritt die Ansicht, dass die Aktivität von Spiegelneuronen die Grundlage der „basic empathy“ bildet (Stueber, „Varieties of Empathy“).

170 Diese erste Beschreibung findet sich in: di Pellegrino, Fadiga, Fogassi, Gallese und Rizzolatti, „Understanding motor events“.

zu unternehmen, auch die Wirkung von Gewaltbildern auf ihre Betrachter\*innen mit der Aktivität dieser speziellen Hirnzellen zu erklären.

### 1.3.5 „Mirroring“, Simulation, Spiegelneuronen

Den „shared representations account of empathy“, also die Auffassung, dass Empathie eine Übereinstimmung der mentalen Repräsentationen (und ihrer neuronalen Korrelate) der Beobachter\*in und der beobachteten Person bedeutet, bezeichnen Singer und Lamm als „currently the dominant neuroscientifically motivated approach to understanding the mechanisms underlying empathy.“<sup>171</sup>

Einen Überblick über die sehr umfangreiche aktuellere neurowissenschaftliche Empathieforschung v. a. zum Thema Schmerz geben Singer und Lamm.<sup>172</sup> Diverse fMRI-Studien zur Reaktion auf beobachteten Schmerz werden außerdem bei Jackson, Rainville und Decety aufgeführt und diskutiert.<sup>173</sup> Die neuere Forschung zur Rolle von Spiegelneuronen für das Verstehen des Verhaltens Anderer und das Nachvollziehen fremder Gedanken („mindreading“) ist bei Pierre Jacob zusammengefasst.<sup>174</sup> Der Forschungsstand kann hier nicht in Gänze referiert werden; es sollen aber einige für die Bildbetrachtung relevante Punkte angerissen werden.

Wichtig ist zu wissen, dass Hinweise auf neuronale Simulationsprozesse, also einen „overlap“ (eine Überschneidung) der mentalen Zustände von Beobachter\*in und Zielperson, tatsächlich empirisch belegt worden sind, u. a. mithilfe einer gemeinhin als „fMRI“ abgekürzten Technologie.

Bei einer funktionellen Magnetresonanztomographie (fMRI) werden Aktivitäten in verschiedenen Hirnarealen sichtbar gemacht. So konnte beobachtet werden, dass bei der Beobachtung anderer Menschen, die Schmerzen haben, Areale aktiviert werden, die auch an der Verarbeitung eigenen Schmerzes

---

171 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 82.

172 Ebd.

173 Jackson, Rainville und Decety, „To what extent do we share the pain of others?“.

174 Jacob, „What Do Mirror Neurons Contribute to Human Social Cognition?“.

beteiligt sind.<sup>175</sup> Auslösen können eine solche neuronale „Spiegelung“ auch andere, nicht mit Schmerzen zusammenhängende Empfindungen und Emotionen sowie Handlungen anderer Menschen<sup>176</sup> – im letztgenannten Fall werden Systeme aktiviert, die für die motorische Steuerung verantwortlich sind, also eingesetzt würden, wenn die am Anderen beobachtete Bewegung selbst durchgeführt würde. Überschneidungen zwischen den Aktivierungsmustern werden als Anzeichen eines „self-other-overlap“ gedeutet, also einer Verbindung zwischen zwei Personen, bei der das Selbst teilweise vom Erleben des Anderen überlagert wird.

Die eigenen Empfindungen dabei von denen des Gegenübers unterscheiden zu können, ist von entscheidender Bedeutung: ohne Unterscheidung des Anderen vom Ich keine Empathie. Entsprechend unterscheiden sich auch die neuronalen Aktivierungsmuster bei tatsächlich ursprünglich eigenen von den Aktivierungsmustern bei Anderen nachempfundenen Emotionen im Detail, auch wenn sie diesen insgesamt erstaunlich ähneln.<sup>177</sup> Lamm, Batson und Decety erklären, dass es daher auch Aufgabe der Forschung sei, die neuronalen Mechanismen zu identifizieren, mit denen die Beobachter\*in die simulierte Empfindung von deren Vorbild, dem mentalen Zustand des Beobachteten, unterscheidet.<sup>178</sup> Sie verweisen auf Studien, in denen diese Mechanismen untersucht wurden.<sup>179</sup>

Eine zentrale Rolle scheint im Rahmen der Simulationsprozesse nun den sogenannten Spiegelneuronen zuzukommen, deren Aktivität zuerst im Hirn von Makaken, später bei verschiedenen Primatenarten und auch beim Menschen beobachtet worden ist. Die erste Funktion dieser besonderen Art von Hirnzellen

---

175 Siehe dazu Lamm et al., „What are you feeling?“; Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“; und Jackson, Rainville und Decety, „To what extent do we share the pain of others?“; außerdem fassen Preston und Hofelich („The Many Faces of Empathy“, 26) zusammen: „Studies consistently find activation in the anterior insula and anterior cingulate cortex (ACC) during both the first-hand experience and the observation of pain (...).“ Preston und Hofelich verweisen auf Jackson, Meltzoff und Decety, „How do we perceive the pain of others“ sowie Singer et al., „Empathy for pain involves the affective but not sensory components of pain“ und diverse weitere Studien.

176 Stueber („Varieties of Empathy“) verweist hierzu auf mehrere einschlägige Studien bzw. Publikationen, darunter: Rizzolatti und Craighero, „The Mirror-Neuron System“ und Goldman, *Simulating Minds*.

177 Siehe Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 56: „Such an experience cannot be identical to the actual perception of pain because personal and vicarious experiences differ neurophysiologically as demonstrated by our behavioral and fMRI data (...).“

178 Ebd., 56.

179 U. a. Decety und Hodges, „The social neuroscience of empathy“; Decety und Lamm, „Human empathy through the lens of social neuroscience“.

len, die dabei entdeckt wurde, betrifft das Nachvollziehen der Bewegungen eines Artgenossen durch eine Nachahmung der Aktivierungsmuster, die im Hirn entstehen würden, wenn man selbst die gleiche Bewegung durchführen würde. Dadurch scheinen Spiegelneuronen etwas Entscheidendes zum Verständnis der Handlungen Anderer beizutragen.

Viele Forscher\*innen, darunter z. B. Rizzolatti und Craighero, sind aber darüber hinaus davon überzeugt, dass die Spiegelneuronen auch eine wichtige Funktion in der Kommunikation erfüllen:

„Mirror neurons represent the neural basis of a mechanism that creates a direct link between the sender of a message and its receiver. Thanks to this mechanism, actions done by other individuals become messages that are understood by an observer without any cognitive mediation.“<sup>180</sup>

Andere sind aber skeptischer, was die tatsächliche Bedeutung dieser speziellen Nervenzellen angeht, insbesondere im Zusammenhang mit Empathie. Es ist nicht erwiesen, dass ihre Aktivierung eine notwendige Bedingung für Empathieprozesse darstellt.<sup>181</sup>

Unklar ist oft schon, was genau gemeint ist, wenn in der Literatur von „Spiegelneuronen“ gesprochen wird. Mancherorts wird der Terminus im ursprünglichen Sinne verwendet.<sup>182</sup> Dann bezeichnet er diejenigen Neuronen, deren Aktivierung im Gehirn von Makaken in den Experimenten Rizzolattis und seiner Coautor\*innen dokumentiert wurde und die im Hirn unterschiedlicher Primatenarten – auch beim Menschen – zu finden sind. Gemeint ist also eine ganz bestimmte Sorte Nervenzellen. Andere verwenden den Ausdruck „Spiegelneuronen“, um damit Bezug auf verschiedene Reaktionsmuster des Gehirns zu nehmen, also nicht nur auf diejenigen, an denen diese bestimmte Art Nervenzellen auch nachweisbar beteiligt ist. Stueber legt dem Begriff aus pragmatischen Gründen eine solch weite Definition zugrunde: Gemeint sei „any neuronal resonance phenomenon, or any significant overlap in the excitation of neurons associated with both the execution or the observation of a behavior

---

180 Rizzolatti und Craighero, „The Mirror-Neuron System“, 183.

181 Dazu z. B. Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 86.

182 Z. B. bei Decety, „To what extent is the experience of empathy mediated by shared neural circuits?“, und ders., „Dissecting the neural mechanisms mediating empathy“.

or expressed emotion.<sup>183</sup> Entsprechend verwendet z. B. auch Goldman den Begriff.<sup>184</sup>

Für die Annahme, dass Spiegelneuronen für unsere Fähigkeit zur Einfühlung (zumindest auf der Ebene der „basic empathy“) verantwortlich sind, spricht laut Stueber die signifikante Ähnlichkeit der Excitationsmuster bei Beobachtung einer Handlung oder eines Menschen, der eine bestimmte Emotion zum Ausdruck bringt, und der Hirnaktivität, die eigene Bewegungen und Empfindungen begleitet. Zweifel wurden jedoch hinsichtlich der Übertragbarkeit von Ergebnissen der Forschung mit Affen auf den Menschen geäußert.<sup>185</sup> Experimente hierzu gestalteten sich schwierig, weil menschliche Probanden aus ethischen Gründen nicht mit den selben invasiven Methoden untersucht werden können wie Tiere, bei denen Verfahrensweisen genutzt werden können, die Beobachtungen an einzelnen Zellen ermöglichen, dabei aber bleibende Schäden verursachen können. Erst 2010 gelang es deshalb, die Existenz von Spiegelneuronen beim Menschen tatsächlich nachzuweisen; mit der Existenz solcher Zellen ist jedoch nicht zweifelsfrei erwiesen, dass diese auch im menschlichen Hirn ein System bilden, das auf vergleichbare Weise arbeitet wie bei anderen Primatenarten, oder dass diesem System beim Menschen die selbe Bedeutung für die soziale Interaktion zukommt wie bei Makaken.<sup>186</sup> Entsprechend ist Rizzolattis und Gallese's These, Spiegelneuronen seien auch beim Menschen ausschlaggebend für das Verstehen des Verhaltens und Empfindens von Artgenossen, vielfach zurückhaltend bis kritisch aufgenommen worden.<sup>187</sup>

---

183 Stueber, „Varieties of Empathy“, 58.

184 Goldman, *Simulating Minds*; ders., „Mirroring, simulating and mindreading“.

185 Siehe dazu z. B.: Turella, Pierno, Tubaldi und Castiello, „Mirror neurons in humans“.

186 Bei Rizzolatti und Craighera, „The Mirror-Neuron System“, findet sich eine Übersicht über Befunde beim Affen und Menschen und die Problematik auf dem Stand von 2004; Debes erläutert, dass das Spiegelneuronensystem bei Menschen vielleicht sogar noch weiterreichende Funktionen hat als bei Affen: „What's more, in humans this mirroring function appears to extend beyond action. Thus, in humans, specific cortical pathways activate in remarkably similar patterns not only during the performance and observation of certain actions, but also when we feel certain somatic and affective sensations and when we simply observe those sensations expressed. For example, when you observe someone tapping her finger, or gagging in disgust, the stimulated regions of your brain and the signal patterns of those regions are strikingly similar to the regions and patterns that would be stimulated were it really you tapping or you feeling disgust“ (Debes, „Which empathy?“, 220).

187 Siehe z. B. Csibra, „Action mirroring and action interpretation“; Hickok, „Eight problems for the mirror neuron theory“; Jacob, „What Do Mirror Neurons Contribute to Human Social Cognition?“; außerdem Decety, „To what extent is the experience of empathy mediated by shared neural circuits?“, und ders., „Dissecting the neural mechanisms mediating empathy“.

Nimmt man an, dass Spiegelneuronen oder vergleichbare neuronale Mechanismen auch beim Menschen eine zentrale Funktion für Empathie oder verwandte Prozesse erfüllen, bleibt noch immer zu klären, was genau sie dabei leisten. Stueber erläutert die Frage, ob Spiegelneuronenaktivität einen Modus der Simulation oder des „Mindreadings“ darstellt oder ob sie nur eine Art passives Wahrnehmungssystem zur Verfügung stellt.<sup>188</sup> Er lehnt die Vorstellung, dass das Spiegelneuronensystem vollständige Simulation im Kontext hochkomplexer alltagspsychologischer Verstehensleistungen ermögliche, ab: „It certainly does not involve feeding one’s own cognitive system with pretend-beliefs and pretend-desires.“<sup>189</sup> – Vorstellungen und Wünsche der Zielperson würden also nicht simuliert, sondern durch höhere kognitive Prozesse erschlossen, weshalb die Aktivität von Spiegelneuronen nur auf der Ebene der „basic empathy“ von Bedeutung sei. Dass Stueber als Philosoph ein anderes, in mancher Hinsicht komplexeres Grundverständnis von Empathie hat als Neurobiologen, deren Fokus naturgemäß auf den beobachtbaren Aktivitäten von Nervenzellen liegt, überrascht nicht unbedingt. Seine Einwände zeigen, dass es übereilt wäre, allein schon aus der nachweisbaren Existenz von Spiegelneuronen automatisch darauf zu schließen, dass Bilder, die zeigen, wie Menschen unter Gewalt leiden, zwingend Mitgefühl bei den Betrachter\*innen verursachen, indem sie in deren Gehirnen Spiegelungsprozesse in Gang setzen.

Spiegelneuronen, so lässt sich wohl festhalten, könnten eventuell für eine Art protoempathischer affektiver Reaktion verantwortlich sein, die möglicherweise auch mit für die Faszination verantwortlich ist, die von Gewaltbildern ausgeht – zumindest, wenn auf diesen Bildern „spiegelbare“ Emotionen zu erkennen sind; im Rahmen der Fallanalysen am Ende dieses Kapitels werden einige Beispiele aufgezeigt werden, bei denen Mimik und Gestik der abgebildeten Personen durchaus geeignet sein könnten, eine solche Reaktion auszulösen. Komplexe Empathie müsste aber wohl über das, was die Spiegelneuronenaktivität oder andere Simulationsmechanismen erzeugen können, hinausgehen, darin ist Stueber sicher rechtzugeben; Spiegelneuronen allein, so spektakulär ihre Entdeckung auch war, machen Bilder nicht zu Empathiemaschinen.

Allerdings ist es anscheinend gar nicht besonders zielführend, komplexe Empathie und basal-affektive, auf Spiegelungsprozessen basierende Einfühlung

---

188 Stueber, „Varieties of Empathy“, 58. Erstere Position, so Stueber, werde von Goldman in *Simulating Minds* vertreten, letztere von Gallagher („Logical and phenomenological arguments against simulation theory“).

189 Stueber, „Varieties of Empathy“, 58.

als unvereinbar gegensätzliche Phänomene gegenüberzustellen. Nach Einschätzung einiger Expert\*innen handelt es sich dabei nämlich vielmehr um zwei sich ergänzende Systeme, die bei empathischen Prozessen zusammenwirken können.

### 1.3.6 Zum Verhältnis zweier Empathiesysteme

Welchen Anteil basale und komplexe, emotionale/affektive und kognitive, vorbewusste und bewusste, „heiße“ und „kalte“ Empathieformen jeweils am Verstehens- oder Einfühlungsprozess haben, wird intensiv diskutiert<sup>190</sup> – nicht nur im Kontext der Forschung zu bestimmten Krankheiten, Behinderungen oder Normabweichungen. Engelen und Röttger-Rössler schreiben: „Perhaps the central question concerning empathy is if, and if so how, it combines aspects of thinking and feeling.“<sup>191</sup> Diesbezüglich habe in der Wissenschaft lange ein Dualismus vorgeherrscht.

Es sind in der Tat zwei Strömungen zu unterscheiden: Vertreter\*innen der sogenannten „Theory“ Theory schreiben höheren kognitiven Leistungen („knowledge-rich mechanisms“<sup>192</sup>, also z.B. der Kontextevaluation oder einer absichtlichen, bewussten Perspektivübernahme) die tragende Rolle im Empathieprozess zu, während auf der anderen Seite Verfechter\*innen sogenannter Simulationstheorien das tatsächliche „Nachfühlen“ im Sinne eines Nachahmens mentaler und emotionaler Zustände für den ausschlaggebenden Mechanismus hielten.

Vertreter\*innen der „theory theory“ finden sich v. a. unter Philosoph\*innen; von Seiten naturwissenschaftlich orientierter Empathieforscher\*innen wird kritisiert, dass im philosophischen Diskurs der Interessenschwerpunkt noch immer zu sehr auf höhere kognitive Leistungen („theory of mind“, „perspective

---

190 Zum Verhältnis von Simulation und Kognition siehe außerdem: Hoffman, „Interaction of Affect and Cognition in Empathy“. Sonnby-Borgström („Automatic mimicry reactions“, 434) verweist zur Kontroverse um den relativen Anteil innerer Affekte, bewusster kognitiver Leistungen und äußerer situationaler Faktoren bei der Entstehung von Empathie auf diverse weitere Studien und Publikationen.

191 Engelen und Röttger-Rössler, „Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates“, 3.

192 Stueber, „Varieties of Empathy“, 56: „Broadly understood, theory theorists argue that our ability to make sense of other agents within folk psychology causally depends on knowledge-rich mechanisms, whereas simulation theorists deny that very thesis.“

taking“, „mindreading“) gelegt werde und „low-level“- Prozesse zu wenig Beachtung fänden.<sup>193</sup>

Simulationstheorien stützen sich auf Erkenntnisse aus der Forschung zu neuronalen Spiegelungsprozessen; wie Darwall bemerkt, wurden Hinweise auf empathische Simulationsprozesse im menschlichen Hirn v. a. im Zusammenhang entwicklungspsychologischer Studien und der Forschung zu Autismus bei Kindern gefunden.<sup>194</sup> Die Kernthese der Simulationstheoretiker\*innen bezeichnet Debes als „Mirrored understanding claim“; bei diesem handele es sich um die Behauptung, dass eine Spiegelung des mentalen Zustandes des Anderen es möglich mache, diesen zu verstehen. Debes führt auf, wo er stärkere und schwächere Varianten dieser These vertreten sieht: Schwächere Auslegungen („association variants“) wie bei Iacobini<sup>195</sup> sowie Keyzers und Gazzola<sup>196</sup> berücksichtigen den Einfluss höherer kognitiver Prozesse auf das sogenannte „Mirroring“;<sup>197</sup> die starke Lesart, der zufolge höhere kognitive Prozesse überhaupt nicht in relevanter Weise am Einfühlungsprozess beteiligt sind, wird bei Turella et al.<sup>198</sup> ausführlich kritisiert. Ein so radikaler simulationstheoretischer Ansatz wird allerdings selten ernsthaft vertreten. Auch Simulationstheoretiker\*innen, die von der großen Bedeutung der Spiegelneuronen oder vergleichbarer Hirnstrukturen überzeugt sind, formulieren entsprechende Thesen tendenziell zurückhaltend; Gallese z. B. schreibt:

„Starting from a neurobiological standpoint, I (...) propose that our capacity to understand others as intentional agents, far from being exclusively dependent upon mentalistic/linguistic abilities, be deeply grounded in the relational nature of our interactions with the world. According to this

---

193 So z. B. der Verhaltensbiologe Frans De Waal (*The age of empathy*, ix).

194 Z. B. Baron-Cohen und Frith, „Does the Autistic Child Have a ‘Theory of Mind?’“. In Baron-Cohens Experiment scheiterten autistische Kinder in der Mehrheit am sogenannten False-Belief-Task. Darwall („Empathy, Sympathy, Care“, 281, FN 30) berichtet, dies werde von Forscher\*innen teils dahingehend gedeutet, dass Autisten schlechter im „Pretend-Play“, also in der Simulation und im damit verbundenen Zuschreiben von Überzeugungen seien; dies hinge aber nicht mit der allgemeinen Intelligenz zusammen, was Baron-Cohen durch eine Vergleichsgruppe von Kindern mit Trisomie 21 überprüft habe.

195 Iacobini, „Imitation, emoathv. and mirror neurons.“

196 Keyzers und Gazzola, „Towards a unifying neural theory of social cognition.“

197 Diese Hinweise finden sich bei Debes, „Which empathy?“, 233.

198 Turella, Pierno, Tubaldi und Castiello, „Mirror neurons in humans“.

hypothesis, an implicit, prereflexive form of understanding of other individuals is based on the strong sense of identity binding us to them.<sup>199</sup>

Gallese zieht also den Identitätsbegriff (und damit auch das Konzept der Identifikation) heran, um zu begründen, weshalb er neuronale Spiegelungsprozesse für so ausschlaggebend hält: Die Simulation der Zustände des Anderen führt zu einer Identifikation mit diesem und macht dadurch ein Verständnis seines Handelns und Fühlens möglich. Gallese möchte damit zeigen, dass das Hineinversetzen in Andere *nicht ausschließlich* von höheren kognitiven Kapazitäten abhängt. Diese Formulierung impliziert, dass Empathie seiner Ansicht nach *durchaus auch*, aber eben nicht nur auf derartigen mentalen Fähigkeiten beruht.

Grundlegende theoretische bzw. philosophische Argumente gegen eine rein auf neuronale Simulation gestützte Erklärungen der menschlichen Fähigkeit, sich in Andere einzufühlen oder hineinzusetzen, führen Jacob<sup>200</sup> und Debes<sup>201</sup> aus. Räsonanzphänomene wie Spiegelung und motorische Imitation („motor resonance“) können die Befähigung zum sogenannten „Gedankenlesen“, also zum kognitiven Hineinversetzen in Andere, laut Jacob nicht erklären, denn Letzteres setze das Zuschreiben von mentalen Zuständen voraus. Dazu müsse die Person, die diese Zuschreibung leiste, aber über einen Begriff oder ein Konzept des entsprechenden Zustands verfügen – und solche abstrakten Vorstellungen könnten nicht durch reine Simulation erzeugt werden. Wohl aber können Bildbetrachter\*innen solche Konzepte in anderem Zusammenhang erworben haben und zudem über Vorstellungskraft verfügen und dadurch vielleicht auch (oder sogar gerade) dann, wenn es nichts zu spiegeln gibt, durch *Hineindenken* in die andere Person empathisch reagieren. Dies scheint mir in Situationen der Bildbetrachtung beispielsweise dann der Fall zu sein, wenn Tote dargestellt werden, deren aktuellen mentalen Zustand man nicht „spiegeln“ kann, weil er nicht existiert, deren Angst und Leid von ihrem Tod man aber imaginieren kann; zu diesem Bildtypus wird auch in den Fallanalysen am Ende des Kapitels noch etwas gesagt werden. Fraglich ist, inwiefern man sich mithilfe solcher Methoden wirklich so exakt in jemanden hineinversetzen kann, dass man sich so fühlt wie dieser sich fühlt oder gefühlt hat; da Bildbetrachter\*innen keine

---

199 Gallese, „The Roots of Empathy“.

200 Jacob, „What Do Mirror Neurons Contribute to Human Social Cognition?“.

201 Debes, „Which empathy?“.

wirkliche Todesangst empfinden, wenn sie Bilder getöteter Gewaltopfer sehen, muss man wohl davon ausgehen, dass es sich bei den auf diese Weise rekonstruierten und nachempfundenen Gefühlen um eine deutlich abgeschwächte Form, eine Art entferntes Echo des Originals, handelt.

Jacob beschreibt das Hineinversetzen in eine andere Person als So-tun-als-ob („Pretence“).<sup>202</sup> Im Gegensatz zur reinen neuronalen Spiegelung, die automatisch und unbewusst ablaufe, handele es sich bei den meisten Fällen von Imitation im Sinne eines absichtlichen So-tuns-als-ob um höchst bewusste, kontrollierte Vorgänge. Zudem beinhaltet ein erfolgreiches So-tun-als-ob die *aktive* Herstellung einer Ähnlichkeit zwischen den mentalen Zuständen des oder der Imitierenden und des oder der Imitierten *durch den oder die Imitierende(n)* – während bei der automatischen Spiegelung der neuronale Zustand der mitfühlenden Person *von außen* durch den Zustand des Gegenübers beeinflusst werde, wie bei emotionaler Ansteckung, die imitierende Person also im Prinzip passiv bleibe.<sup>203</sup> Die Frage, ob Empathie passiv erlitten oder aktiv durchgeführt wird, wird später noch ausführlicher diskutiert werden; diesbezüglich herrscht in der Forschung keine Einigkeit. In der Auseinandersetzung mit Gewaltbildbetrachtung ist dies aber eine wichtige Frage, weil geklärt werden muss, ob Bilder eine Einfühlung gewissermaßen erzwingen können oder ob Betrachter\*innen dazu bereit sein und sie aktiv erbringen wollen müssen.

Weitere kritische Stimmen, die sich gegen Simulationstheorien wenden, heben andere problematische Aspekte hervor. Debes' Kritik an dem, was er den „Mirrored Understanding Claim“<sup>204</sup> nennt (also die These, dass neuronale Simulation oder Spiegelung das empathische Verstehen anderer Menschen ermögliche), stützt sich v. a. auf die Grundannahme, dass Empathie eine *normative* Funktion erfülle.<sup>205</sup> Empathie beinhaltet für Debes eine normative

---

202 Ebd., 199.

203 Ebd.; Jacob stützt sich bei diesen Überlegungen u. a. auf Gallagher („Logical and phenomenological arguments against simulation theory“) und Goldman, *Simulating Minds*.

204 Laut Debes behauptet der „Mirrored Understanding Claim“: „Plausibly, the way we understand a great variety of observed actions, somatic sensations, and emotions is via a kind of direct representation of those actions, sensations, and emotions. And we represent ‘directly’ because the same neural pathways get stimulated as would be stimulated were we the ones actually acting or feeling“ (Debes, „Which empathy?“, 220). Diese These sieht Debes von zahlreichen Forscher\*innen vertreten, auf deren Publikationen er a. a. O. umfangreich verweist.

205 Um zu verdeutlichen, was mit „normativer Empathie“ gemeint ist, erläutert Debes: „Everyday discourse about emotion relies on empathy to establish some kind of justification for emotion itself. That is, empathy represents one standard by which emotions themselves can be justified“ (Debes, „Which empathy?“, 222). In

Evaluation der Empfindungen des Anderen; sich in jemanden hineinversetzen oder sich in diese andere Person einfühlen zu können, bedeutet demzufolge, dass die Empfindung des Anderen als gerechtfertigt anerkannt wird. (Ich kann mir vorstellen, wie er/sie fühlt, weil ich in dieser Situation das Selbe fühlen würde; seine/ihre Gefühle kommen mir angemessen vor, etc.) Die Spiegelungshypothese, so Debes, könne die normative Dimension der Empathie weder berücksichtigen noch erklären. Damit behauptet er nicht, dass Spiegelung im Empathieprozess keine Rolle spielt. Spiegelung alleine erkläre das vielschichtige Phänomen Empathie aber nicht. *Normative Empathie* sei ein Resultat höherer kognitiver Leistungen, u. a. der Evaluation von Kontextinformationen – also nicht reiner, unbeeinflusster Simulationsprozesse.<sup>206</sup> Hierfür führt er zwei Argumente ins Feld: Erstens impliziere Normativität rationale Begründbarkeit: „(...) It is simply hard to base any normative conclusion on a cognitively unmediated process.“<sup>207</sup> Empathie könne nur normativ sein, wenn (rationale, kognitive) *Gründe* für Gefühle entschlüsselt und evaluiert würden.<sup>208</sup> Zweitens basiere die normative Dimension der Empathie auf *narrativen* Strukturen, also auf der Fähigkeit der mitfühlenden Person, sich die Geschichte des Anderen zusammenzureimen<sup>209</sup> – einer komplexen kognitiven Leistung. Zwar

---

Alltagssituationen, so Debes, vergleichen wir die von unserem Gegenüber zum Ausdruck gebrachten Empfindungen mit unseren eigenen (oder mit denen, die wir in einer ähnlichen Situation hätten). Stellen wir keine Übereinstimmung fest, lehnen wir die Gefühle des Anderen ab.

206 Ebd., 221.

207 Ebd.

208 Ebd., 235: „(1) The ‘route’ through reasons is what helps make possible empathy’s capacity to be normative and the distinctive permissive force of that normativity; and (2) The route through reasons is sophisticated: it is cognitively mediated, or a higher-order process.“

209 Häufig erzählen wir zudem, so Debes, um Akzeptanz für unsere Emotionen zu erreichen. Dabei komme es darauf an, dass die Erzählung Erklärungen für unser Fühlen und Verhalten liefere; sie mache unsere Gefühle damit nachvollziehbar: „[N]arratives purport to convey not just information but also understanding“ (ebd., 223). Es gehe dabei nicht einfach nur um Verständnis in Sinne des Vorhandenseins einer plausiblen Erklärung dafür, was jemanden dazu bringt, dies oder jenes zu fühlen oder zu tun, sondern um ein Nachvollziehenkönnen in dem Sinne, dass man die emotionale Reaktion der Zielperson für die zu erwartende und zu akzeptierende Reaktion hält. Dies sei ein wichtiger Unterschied: „After all, just because it makes sense to you that I feel as I do doesn’t require you to think that everyone similarly situated ought to feel this way. No such categorical requirement is entailed“ (ebd., 223). Bei jener Art von Verstehen, das narrative Empathie ermögliche, handle es sich nicht nur um eine Einsicht in Kausalbeziehungen, sondern um ein rechtfertigendes Verstehen, „a sense of intelligibility that would serve to ‘legitimate’ the way a person feels because the given or assumed explanation for her emotion excuses her (at least partially) from blame, and excuses her in a distinct sense“ (ebd., 223). Dieses Verständnis spricht die Zielperson also von dem Verdacht einer unangemessenen Empfindung frei – ein Ziel, auf das Empathie laut Debes stets ausgerichtet ist. Empathie im normativen Sinn bedeutet also nicht nur, zu *verstehen*, warum jemand etwas fühlt, sondern zu *akzeptieren*, aus welchen Gründen diese Person so empfindet– und zwar anhand der durch Erzählung vermittelten Gründe (ebd., 224). Und man akzeptiert

berücksichtigten Vertreter\*innen des Mirrored Understanding Claims teilweise auch die Möglichkeit kognitiver Wege der Einfühlung, oder allgemeiner: kognitiver Aspekte der Empathie, u. a. Goldman und Stueber;<sup>210</sup> diese setzten sich aber nicht mit der normativen Funktion auseinander. Diese Funktion ist aber, so müssen wir festhalten, recht interessant hinsichtlich des Problemfelds der Gewaltbildrezeption: Leide ich weniger mit, wenn mir nicht klar ist, *warum* jemand auf einem Foto z. B. weint oder schreit? Und sind Bilder von Gewalt deshalb so schwer zu ertragen, weil ich weiß, dass jede heftige Reaktion, die ich sehe, absolut gerechtfertigt ist? Was aber geschieht, wenn ich der sozialen Gruppe, der die abgebildeten Personen angehören, gegenüber negativ eingestellt und deshalb weniger geneigt bin, Leid dieser Personen als unrecht aufzufassen? Wenn dies dazu führen sollte, dass diese Einschätzung meinerseits die emotionale Wirkung dieses Leids auf mich als Betrachter\*in abschwächt, würde dies wohl bedeuten, dass Bilder fremden Leids gegen Vorurteile wenig ausrichten, also gerade nicht zur Solidarisierung mit zuvor als fremd empfundenen Menschen animieren können. Bekommt eine homophob eingestellte Person beispielsweise Bilder eines schwulen Paares gezeigt, das bei gewalttätigen Ausschreitungen rund um eine Pride-Parade verletzt worden ist – ein solches Bild wird später in den dieses Kapitel abschließenden Fallanalysen Erwähnung finden –, ist es diesem Gedankengang zufolge unwahrscheinlich, dass diese Betrachter\*in besonders großes Mitgefühl mit den Abgebildeten entwickelt.

Ein zweites Argument gegen reine Simulationstheorien der Empathie entwickelt Debes aus einer Auseinandersetzung mit dem Begriff des Verstehens. Er sieht einen Unterschied zwischen dem einfachen, trivialen Verstehen dessen, was eine Person tut oder fühlt (z. B. wenn man erkennt, dass eine andere Person weint, dass er oder sie vermutlich traurig ist), und einem haltvolleren Verstehen, das er „rich understanding“ nennt: einem tiefen, dichten Verstehen des Anderen, seiner Situation, seiner Empfindungen, Gedanken und Absichten. Letztere Form des Verstehens bezieht sich nicht nur auf die Art, sondern auch auf die „Bedeutung“ des beobachteten Verhaltens oder der fremden

---

die Gefühle des Anderen, weil man selbst ebenso fühlt – bzw. in einer vergleichbaren Situation ebenso fühlen würde. Im Deutschen könnte man den gemeinten Unterschied eventuell mit Hilfe der Ausdrücke „Verstehen“ und „Verständnis“ deutlich machen: Nur weil ich *versteh*e, warum jemand etwas tut, habe ich dafür noch nicht unbedingt *Verständnis*.

<sup>210</sup> Goldman, *Simulating Minds*; Stueber, *Rediscovering empathy*; Verweis hierauf bei Debes, „Which empathy?“, 221.

Empfindung, also darauf, „what the action or emotion is in a sense ‘about’“.<sup>211</sup> Das Problem, auf das Debes mit der Differenzierung zwischen trivialem „Verstehen“ und „rich understanding“ aufmerksam machen will, besteht darin, dass im wissenschaftlichen Diskurs über Empathie oft ein „reiches“ Verstehen gemeint ist, wenn über das durch neuronale Simulation ermöglichte Verstehen gesprochen wird.<sup>212</sup> Die Forscher\*innen, so Debes, hätten den Verstehensbegriff aufgeweicht, er werde oft nicht mehr in seiner eigentlichen Bedeutung verwendet.<sup>213</sup> Ein „reiches“ Verstehen von Gefühlen jedenfalls, so Debes, könne neuronale Spiegelung alleine nicht ermöglichen.<sup>214</sup> Spiegelung könne zwar eine Art basaler Empathie darstellen und uns Informationen über das Empfinden anderer Menschen liefern,<sup>215</sup> sei jedoch hinsichtlich des Erkenntniswerts sehr beschränkt: „[A]ny understanding conveyed by mirroring in the case of emotion is ultimately trivial understanding.“<sup>216</sup> Diese epistemische Unzulänglichkeit, so Debes schließlich, sei mit dafür verantwortlich, dass Empathie durch „Mirroring“ kein normatives Potential aufweise.

Wie „reich“ nun das Verstehen ist, das Bilder ermöglichen, dürfte stark von Faktoren wie z. B. einer narrativen Einbindung in intermediale Erzählungen oder einer Ergänzung durch notwendige Kontextinformationen im Präsentations- bzw. Verwendungszusammenhang abhängen; welche Rolle Bilder innerhalb komplexer Erzählungen spielen können, wird in einem gesonderten Kapitel noch eingehend dargelegt werden.

Wie wir nachvollziehen konnten, war der wissenschaftliche Diskurs über Empathie bislang tatsächlich zu einem großen Teil von einem Dualismus

---

211 Debes, „Which empathy?“, 225. Geht es um eine beobachtete Handlung, so sind damit gemeint: die Gründe für diese Handlung; die mit ihr verfolgten Ziele; Objekte, auf die sich die Handlung richtet; die Art und Weise, wie die erkannten Ziele durch die Handlung erreicht werden sollen bzw. wie die Handlung auf diese Ziele hin ausgerichtet ist. Schwieriger ist zu verstehen, was im Fall von Emotionen gemeint sein soll: Was sind Gründe dafür, etwas zu fühlen? Debes spezifiziert: „Reasons to feel are the considerations – the facts, impressions, and events – a person treats as explaining her emotion, though not necessarily the consciously recognized considerations“ (ebd., 234). Auch die Objekte, auf die eine Emotion sich richtet, sind schwieriger auszumachen als im Fall von Handlungen (ebd., 236: „[E]motions accept a more diverse array of objects than action“).

212 Dies sei zum Beispiel bei Rizzolatti, Fogassi und Gallese, „Mirrors in the mind“, der Fall.

213 Debes, „Which empathy?“, 226: „(...) muddled the concept of understanding itself“; ebd., 227: „What should grab our attention is any suggestion of ‘understanding’ – precisely because this is a relatively thick epistemic description. It is manifestly more suggestive, for example, than mere ‘recognition’ or ‘differentiation (...)’ (...)“.

214 Ebd., 234.

215 Ebd.

216 Ebd., 222.

gekennzeichnet: Einerseits wurde die neuronale Simulation zum Kern der menschlichen Empathiefähigkeit erklärt, andererseits die höheren kognitiven Funktionen (das bewusste Nachdenken) als ausschlaggebend betrachtet. In jüngster Zeit werden affektive und kognitive Komponenten der Empathie jedoch zunehmend als interagierende, in gleichem oder zumindest ähnlichem Maße bedeutende Anteile des Einfühlungsprozesses aufgefasst. Empathie gilt vielen Forscher\*innen mittlerweile als multidimensionales Phänomen, das sowohl auf automatischen Simulationsprozessen als auf bewusster Reflexion basiert.

So vertritt beispielsweise der Philosoph Alvin Goldman eine Zwei-Prozesse-Theorie („Dual-Process“-Theorie) der mentalen Simulation,<sup>217</sup> die sich auf Ergebnisse neurobiologischer Studien stützt, welche darauf hindeuten, dass affektive und kognitive Empathie im Gehirn durchaus auf verschiedene Weise realisiert werden (dazu ausführlicher weiter unten). Dennoch sieht Goldman Gemeinsamkeiten: sowohl affektive als auch kognitive Empathieformen beruhen seiner Ansicht nach auf Simulation. Es gebe eine Art der Simulation, die auf neuronaler Spiegelung beruhe (und Phänomene wie emotionale Ansteckung einschlieÙe), und eine, die durch kognitive Perspektivübernahme erreicht werde.<sup>218</sup> Beide Wege führen laut Goldman zur empathischen Erkenntnis; es gibt also zwei alternative Möglichkeiten, sich in andere Menschen hineinzusetzen.

Ebenso berücksichtigt Stuebers Modell die Koexistenz von Resonanzphänomenen auf verschiedenen Komplexitätsebenen, die seiner Ansicht nach alle zu unserem Verständnis anderer Menschen beitragen:

„(...) [O]ur grasp of other persons as minded creatures involves resonance phenomena at various different levels of complexity; mirror neurons on the neurobio-logical level and reenactment of thoughts at the more developed stage of full-blown folk psychology.“<sup>219</sup>

Im Zuge der Überwindung des Simulations-Kognitions-Dualismus wird auch die strikte Trennung zwischen Mentalisierung und affektiver Empathie als

---

217 Dazu Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, sie bezieht sich auf Goldman, *Simulating Minds*, und ders., „Two Routes to Empathy“, 31–44.

218 Siehe Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 53.

219 Stueber, „Varieties of Empathy“, 56.

unterscheidbaren, unabhängig voneinander operierenden Befähigungen zunehmend hinterfragt.<sup>220</sup> So geht Stueber davon aus, dass die verschiedenen Empathieformen organisch zusammen wirken: „[M]echanisms of basic empathy are fully integrated with our developmentally later capacities.“<sup>221</sup>

Es gibt demnach nicht etwa zwei alternative Wege zur empathischen Erkenntnis – einen unmittelbaren, affektiv-emotionalen und einen kognitiv-rationalen –, sondern in der Regel sind Abläufe beider Art im Einfühlungsprozess äußerst eng miteinander verwoben. Decety und Lamm entwerfen ein vergleichbares Modell, demzufolge sowohl Top-Down-Prozesse als auch Bottom-Up-Prozesse die Empathiereaktion maßgeblich beeinflussen und dabei miteinander in Wechselwirkung treten.<sup>222</sup>

Dies sollte berücksichtigt werden, wenn über Bilder und Empathie gesprochen wird: Damit können ganz verschiedene Vorgänge gemeint sein, und möglicherweise sind manche Bilder dazu geeignet, andere Vorgänge auszulösen als andere Bilder, oder es hängt stark von Verwendungskontext, Rezeptionssituation, Vorwissen etc. ab, welche Prozesse bei der Rezeption ablaufen und welche nicht. Es scheint vernünftig, zu vermuten, dass Bilder, die empathische Reaktionen auf verschiedenen dieser Ebenen zugleich ermöglichen, am tiefsten wirken und am ehesten die Einstellung oder Handlungsmotivation ihrer Betrachter\*innen dauerhaft verändern können.

Auf Grundlage der dargelegten Überlegungen könnte es auch sinnvoll scheinen, nicht allzu kategorisch zwischen „heißen“ und „kalten“, emotionalen und kognitiven Empathiekomponenten zu differenzieren, sondern stattdessen, wie Stueber, das organische Zusammenwirken mehrerer miteinander verknüpfter oder verwobener Mechanismen in den Vordergrund zu stellen. Nicht immer

---

220 Dazu z. B. Engelen und Röttger-Rössler, „Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates“, 3; außerdem Singer, „The neuronal basis and ontogeny of empathy“.

221 Stueber, „Varieties of Empathy“, 59. Als Simulationstheoretiker betont Stueber allerdings die Bedeutung des „Nachahmens“ für Prozesse auf beiden Ebenen, also auch für die bewusste, rationale Auseinandersetzung mit dem Gegenüber.

222 Decety und Lamm, „Human empathy through the lens of social neuroscience“. Das unmittelbare Nachfühlen, also das „Teilen“ von Gefühlen, wird demnach durch „Bottom-up“-Prozesse verursacht, kann aber durch Wahrnehmungsverarbeitung und „Top-down“-Prozesse gestoppt werden. Sowohl emotionale als auch kognitive Reaktionen hängen davon ab, wie viel Aufmerksamkeit welchen Stimuli gewidmet wird, was wiederum auf einer meta-kognitiven Ebene reguliert werden kann, wobei aber die aus den „Bottom-up“-Vorgängen gewonnenen Informationen berücksichtigt werden – und diese Vorgänge durch „top-down feedback“ kontrolliert werden müssen, um zu gewährleisten, dass das Individuum sich eine gewisse Flexibilität bewahrt, nicht allein von den Umweltreizen abhängig ist und auf eine Vielzahl verschiedener, auch unvorhergesehener Situationen reagieren kann.

lassen sich die affektive und die kognitive Reaktion auf das Empfinden und Erleben Anderer sauber voneinander trennen; dies hängt u. a. damit zusammen, dass die affektive Reaktion auf einen Stimulus eng verbunden ist mit der Aktivierung von Konzepten oder Begriffen in der Vorstellung des oder der Reagierenden.<sup>223</sup>

Preston und Hofelich<sup>224</sup> stellen diese Problematik ausführlich dar und stützen sich dabei auf eine Studie von Preston und Stansfield.<sup>225</sup> Für diese Studie bekamen Testpersonen Bilder von menschlichen Gesichtern gezeigt, deren Mimik jeweils ein bestimmtes Gefühl zum Ausdruck brachte. Gleichzeitig wurden die Teilnehmer\*innen mit einem Wort konfrontiert, das ebenfalls ein Gefühl bezeichnete. Sie wurden angewiesen, diese Begriffe Kategorien zuzuordnen. Diese Aufgabe konnten sie deutlich schneller erfüllen, wenn die auf dem Bild ausgedrückte und die vom Wort bezeichnete Emotion übereinstimmten. Wenn es sich um zwei ganz verschiedene oder gar zwei einander widersprechende Gefühle handelte, gelang die Zuordnung des Begriffs langsamer.<sup>226</sup> Dies, so Preston und Hofelich, weise darauf hin, dass die Versuchspersonen beim Betrachten der Bilder sofort das Konzept der darauf ausgedrückten Emotion abgerufen hätten; dies bezeichnet man als „Emostroop-Effekt“<sup>227</sup> Dieses durch die Bildinformation aktivierte Konzept sei dann mit dem durch den vorgegebenen sprachlichen Ausdruck evozierten Begriff in Konflikt geraten. Der Rückgriff auf einen vorhandenen Begriff bei Konfrontation mit dem Stimulus setze keine motorische Nachahmung des vorgeführten Gesichtsausdrucks und keine überdurchschnittlich hohe individuelle Empathiefähigkeit voraus.<sup>228</sup> Daher stütze diese Beobachtung das Perception-Action-Modell, dem zufolge bei der Wahrnehmung der Umgebung und der Interpretation des Wahrgenommenen immer automatisch eigene mentale Repräsentationen (Begriffe, Konzepte) aktiviert werden.<sup>229</sup> Sollte dies zutreffen, wäre eine vom Kognitiv-Begrifflichen

---

223 Dazu Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26: „When you see a sad face, you represent that emotion neurally by activating motor regions that form the facial expression along with specific, semantic information about the concept, the word, and what it means to feel sad.“

224 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“.

225 Preston und Stansfield, „I know how you feel“.

226 Siehe Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26.

227 Siehe dazu Preston und Stansfield, „I know how you feel“.

228 So Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26. Dazu auch Hofelich und Preston, „The meaning in empathy“.

229 Def. Nach Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26: „According to the PAM, your own neural representations of the world and feelings are automatically activated during perceptual, associative

unbeeinflusste, sozusagen „naive“ und rein affektive Reaktion auf das Leid Anderer gar nicht möglich – und zwar unabhängig davon, ob ich es auf einem Bild sehe oder real in einer „Face-to-Face-Situation“ erlebe. Es ist also nicht so, dass erst die durch die Bildbetrachtung implizierte Distanz zu den Personen, die wir leiden sehen, uns zwingt, auf abstrakte Konzepte Bezug zu nehmen, weil die Situation so unpersönlich ist. Bei der Abhängigkeit empathischer Reaktionen von begrifflichen Vorstellungen handelt sich vielmehr um ein Grundproblem, das auch außerhalb bildmedialer Vermittlungszusammenhänge in „Live-Situationen“ auftreten kann.

Andersherum wird aber auch mancherorts die These vertreten, dass kognitive Empathie ohne affektive Resonanz nicht möglich sei. Ist komplexe/kognitive Empathie also auf eine vorbewusste affektive Fundierung angewiesen? Coplan beispielsweise scheint davon auszugehen. Sie schließt affektives „Matching“ (also die Anpassung der Empfindungen der Beobachter\*in an die der Zielperson durch Simulations- oder Spiegelungsprozesse) als eine von drei zentralen Empathiekomponenten in ihre Definition des Empathiebegriffs ein.<sup>230</sup> Miller dagegen äußert Zweifel an der Notwendigkeit des Gefühls„matchings“ für Empathieprozesse. Er fragt: „Am I really misusing the concept of empathy if I say that I was able to empathize with how a person came to form certain beliefs or was misled by the evidence?“<sup>231</sup> In diesem Fall bestünde die empathische Leistung nicht darin, Gefühle *nachzuempfinden*, sondern ausschließlich darin, sich auf dem kognitiven Weg Gedanken und Schlussfolgerungen einer anderen Person *erschlossen* zu haben. Zudem ist Coplan nicht überzeugt, dass die Empfindungen des oder der Mitfühlenden und der Zielperson in ihrer Intensität übereinstimmen müssten (selbst wenn man davon ausgehe, dass sie von der selben Art sein müssten).<sup>232</sup> Diese Einschränkung stellt eine wichtige Voraussetzung dafür dar, dass man sagen kann, Empathie durch Bildbetrachtung sei überhaupt möglich, denn es wird wohl kaum jemals zu erreichen sein, dass die Betrachter\*in eines Gewaltbildes mit der selben Intensität emotional von den dargestellten Ereignissen betroffen ist wie die abgebildeten Personen.

---

processing, proportional to the extent that they match the perceived stimulus (i.e., the „prototype“ of the state (...)).“

230 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“

231 Miller, „Defining Empathy“, 71.

232 Dazu: ebd.

Zu denjenigen Wissenschaftler\*innen, die basale, auf Simulation oder Spiegelung beruhende Empathieformen für eine notwendige Grundlage jeder höheren, kognitiven Empathieleistung halten, gehören auch Preston und Hofelich<sup>233</sup> Sie stellen fest: „Neuroimaging evidence supports the role of neural self–other overlap during cognitive empathy.“<sup>234</sup> Preston und Hofelich erkennen an, dass diese basalen Formen von „self-other-overlap“ alleine noch nicht jene höheren Empathieleistungen erklären, die auf einer bewussten Trennung zwischen Ich und Gegenüber, einer Bezogenheit auf den Anderen unter Kontrolle des eigenen Erregungszustands beruhen, vertreten aber die Meinung, dass alle höheren Empathieformen aus den basalen Vorstufen hervorgehen, die ein „basic feature of the architecture“ darstellten.<sup>235</sup> Zugleich zeigen sie sich aber überzeugt, dass das weiter oben ausführlich beschriebene Experiment von Preston und Stansfield demonstrierte, dass Menschen durchaus auch in der Lage seien, durch kognitive Leistung die Gefühle Anderer zu entschlüsseln, ohne dabei auf Mimikry oder andere unbewusste „overlap“-Mechanismen zurückgreifen zu müssen.<sup>236</sup>

---

233 Siehe Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 24: „A perception–action view posits that neural-level overlap is necessary during early processing for all social understanding, but need not be conscious or aversive. This neural overlap can subsequently produce a variety of states depending on the context and degree of common experience and emotionality.“

234 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 29. Dort weiter: „For example, imagining how another person feels engages both anterior and medial affective regions (e. g., dorso- and ventro-medial prefrontal cortex [PFC], temporal pole, amygdala) as well as posterior regions necessary for the visual-spatial transformations to adopt the other’s view (e. g., superior temporal sulcus, the temporo-parietal junction (...)). Similarly, when participants imagine a personal experience of emotion or another’s experience from the first person, the neural patterns are virtually indistinguishable.“

235 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26. Dass Preston und Hofelich aufgrund der engen Verwobenheit kognitiv-reflexiver und affektiv-simulativer Empathiekomponenten beide konsequenterweise begrifflich nicht scharf trennen, stößt von anderer Seite auf Kritik. So sind Eisenberg und Sulik („Is Self–Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“) der Meinung, dass eine klare Differenzierung der Empathie- und Verständnisebenen bei Definition des Empathiebegriffs notwendig sei, um das Prinzip des neuronalen „overlap“ verständlich zu machen und zu erklären, welche Art von Empathie oder Verstehen durch solche Simulationsprozesse überhaupt beeinflusst werde. Kognitives Verstehen sei nicht gleichbedeutend mit Empathie, die eine affektive Komponente voraussetze; Preston und Hofelich stellten nicht klar genug heraus, ob neuronale „Überschneidungen“ auch ohne affektive Erfahrung der Beobachter\*in möglich seien, also auch rein kognitive Prozesse einen „overlap“ verursachen könnten. Es gebe zwar gute Argumente für einen breiten Empathiebegriff, dieser mache es jedoch schwer, herauszustellen, wie verschiedene Arten von „overlap“ (neuronaler oder „subjektiver“, also in der Eigenwahrnehmung bewusst erfahrener) jeweils mit Empathie in Verbindung stünden. Sie vermuten: „[I]t is quite possible that affective empathy and the cognitive process of perspective taking differ in the type of overlap that is typical or required“ (Eisenberg und Sulik, „Is Self–Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“ , 34).

236 Siehe Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26.

Um der Komplexität der Verhältnisse gerecht zu werden, schlagen sie ein biologisch fundiertes, dynamisches Modell („a biological, dynamic-systems view“) vor.<sup>237</sup> Demnach ist Empathie ein „complex process whose only fundamental entailment is that it requires self–other overlap at the level of the neural representation.“<sup>238</sup> Diese neuronale Resonanz oder Überschneidung muss dem bzw. der Mitfühlenden dabei jedoch nicht zu Bewusstsein kommen.

Die Komplexität des Phänomens Empathie kann allerdings auch die empathisch reagierenden Personen selbst in der akuten Situation überfordern. Ein interessanter Hinweis auf die deshalb bestehende Gefahr, kognitiv vermittelte und unmittelbar-affektive Empathieformen, die man selbst durchlebt, zu verwechseln, findet sich bei Debes:

„Because the two ‘empathies’ are bound to be phenomenologically similar, it is possible that the kind of empathy mirroring engenders will sometimes be mistaken, in practice, for the kind of empathy engendered by narrative (and which underwrites the normative assessment of emotion).“<sup>239</sup>

Das könnte bedeuten, dass Bildbetrachter\*innen vielleicht glauben, etwas Relevantes über die Situation einer auf einem Bild dargestellten, von Gewalt betroffenen Person *verstanden* zu haben, wenn sie sich eigentlich nur mit Gefühlen „angesteckt“ oder ein möglicherweise falsch identifiziertes Empfinden naiv gespiegelt haben. Es bedeutet wohl auch, dass dieses Problem nicht aus einer Schwäche des Mediums Bild resultiert, sondern aus der Komplexität des Phänomens Empathie selbst, denn Vergleichbares könnte auch in einer nicht bildvermittelten „Face-to-Face-Situation“ passieren.

Deutlicher als für die selbst empathisch reagierende Person im Moment des ablaufenden Prozesses stellen sich Unterschiede zwischen „heißen“, also affektiv-emotionalen, weitgehend simulationsbasierten Empathieformen oder -komponenten einerseits und komplexeren „Top-Down“-Prozessen andererseits für Neurowissenschaftler\*innen in kontrollierten Laborsituationen dar. Wie unterscheiden sich also beide Empathiearten hinsichtlich ihrer neurobiologischen Grundlagen?

---

237 Ebd., 26.

238 Ebd.

239 Debes, „Which empathy?“, 234.

Einen Überblick über neurowissenschaftliche Forschungsbemühungen zu den Themenbereichen der neuronalen Imitation motorischer Aktivitäten und der Empathie durch das Teilen von Empfindungen gibt Singer;<sup>240</sup> deren Resultate legen nahe, dass emotionaler Ansteckung oder affektiver Empathie und „höheren“ Empathieformen, die auf Perspektivübernahme beruhen, im Hirn verschiedene Systeme zugrundeliegen. Auch Andere, u. a. Walter,<sup>241</sup> kommen angesichts der Forschungslage zu dem Schluss, dass kognitive und emotionale Empathie mit abweichenden neuronalen Korrelaten in Verbindung zu bringen sind.

Die neurobiologischen Grundlagen affektiver oder emotionaler Empathie werden häufig im Zusammenhang mit dem Phänomen der Gefühlsansteckung untersucht. Wie weiter oben erwähnt, werden affektive Empathie und emotionale Ansteckung manchmal synonym behandelt oder zumindest in enge Verbindung gebracht. Da Simulationstheoretiker\*innen das tatsächliche Nachempfinden (Simulieren / Spiegeln) von Gefühlen als zentrales Element der Empathie auffassen, interpretieren sie oft auch emotionale Ansteckung als Teilphänomen oder Auslöser der Empathie; das trifft allerdings nicht auf alle zu: Coplan<sup>242</sup> referiert die Ergebnisse einer Studie von Shamay-Tsoory et al.,<sup>243</sup> die die neuronale Basis der Gefühlsansteckung mit der von komplexeren Empathieformen mit kognitiven Anteilen vergleicht. Sie bringt Empathie und emotionale Ansteckung mit klar unterscheidbaren neuronalen Korrelaten in Verbindung. Es wurde eine doppelte Dissoziation zwischen beiden Phänomenen festgestellt, woraus die Autor\*innen der Studie schließen, dass emotionale Ansteckung keine Voraussetzung für Empathie sei. Sie stellen die These auf, dass sowohl auf der neuronalen Ebene als auch hinsichtlich der Wirkungen auf Psyche und Verhalten zwei voneinander unabhängige Systeme coexistieren, die landläufig mit Empathie in Verbindung gebracht werden – in Coplans Worten: „one low-level system involving emotional matching or mirroring and a separate, more advanced system involving perspective taking and the cognitive understanding of others’ mental states.“<sup>244</sup>

---

240 Singer, „The neuronal basis and ontogeny of empathy and mind reading“.

241 Siehe Walter, „Social Cognitive Neuroscience of Empathy“, 9: „The neural circuits underlying different forms of empathy do overlap but also involve rather specific brain areas for cognitive (ventromedial prefrontal cortex) and affective (anterior insula, midcingulate cortex, and possibly inferior frontal gyrus) empathy.“

242 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“.

243 Shamay-Tsoory, Aharon-Peretz und Perry, „Two systems for empathy“.

244 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 51.

Zu ganz ähnlichen Ergebnissen und Schlussfolgerungen kamen Lauri Nummenmaa und Kollegen,<sup>245</sup> die sich in ihren Experimente nicht mit dem Unterschied zwischen Gefühlsansteckung und Empathie befassten, sondern explizit einen Vergleich der neuronalen Basis affektiver und kognitiver Empathie anstellten. Ihre fMRI-Untersuchungen wiesen auf unterschiedliche neuronale Aktivierungsmuster durch affektive und kognitive Empathie hin – dazu Coplan:

„They report increased activation in the premotor mirror neuron system, which they consider the core empathy network, in emotional empathy as compared to cognitive empathy. In addition, they have found support for their hypothesis that emotional empathy and cognitive empathy activate distinct extended networks.“<sup>246</sup>

Bezogen auf die Bildbetrachtung bedeutet das wohl, dass ein Bild seine Betrachter\*innen möglicherweise nicht unbedingt auch *gefühlsmäßig* berühren muss, um sie dazu zu bringen, sich mit der Lage der dargestellten Personen auseinanderzusetzen und in diesem Sinne empathisch zu reagieren. Das ist eine interessante Feststellung, die Intuitionen widerspricht, die man bezüglich der Wirkung von Gewaltbildern gehabt haben könnte.

Wir haben also gesehen, dass es durchaus Hinweise auf Unterschiede zwischen „kalten“ und „heißen“ Empathiekomponenten gibt, wenngleich es auch – wie weiter oben erläutert – schwerfällt, beide isoliert voneinander zu betrachten, da sie im Einfühlungsprozess aufs Engste miteinander verwoben erscheinen. Wenn affektive Resonanzphänomene und kognitive Prozesse aber aufeinander Einfluss nehmen, stellt sich die Frage, wie diese Interaktion genau abläuft. Welcher Prozess wird schneller in Gang gesetzt? Löst eine affektive Reaktion die kognitive aus, oder initiiert eine bewusste Überlegung den Einfühlungsprozess? Wirken kognitive Prozesse als Korrektiv auf die emotionale Simulation ein, oder ist das rationale In-Jemanden-Hineinversetzen auf eine fühlende Nachahmung als Prüfstein ihrer Plausibilität angewiesen? Welcher der beiden Prozesse setzt sich durch, wenn kognitive Evaluation und affektive Simulation abweichende Bilder der Situation zeichnen?

---

245 Nummenmaa, Hirvonen, Parkkola, Hietanen, „Is emotional contagion special?“, ebenfalls zusammengefasst bei Coplan, „Will the real empathy please stand up?“.

246 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 51.

Coplan gibt zu bedenken, dass es noch viele ungeklärte Fragen bezüglich der Beziehung und des Zusammenspiels von „Bottom-Up“- und „Top-Down“- Prozessen gibt. Sie fasst zusammen:

„It seems likely that bottom-up processes may help to activate an empathy response and may provide important experiential information about a target’s affective state, generating a feedback loop, but at this point it is not entirely clear how these processes interact.“<sup>247</sup>

Sie vermutet demnach, dass automatische (affektive, „heiße“) Reaktionen den Einfühlungsprozess in Gang setzen und ein Erfahrungswissen erzeugen, das genutzt werden kann, um (in einer „Feedback-Schleife“) die durch den folgenden komplexen Prozess generierten Vermutungen über das Empfinden des Anderen stetig zu überprüfen und, wenn nötig, zu korrigieren. Als gesichert könne dies jedoch nicht gelten.

Lamm, Batson und Decety äußern die Vermutung, dass der Grad, zu dem „Bottom-Up“- und „Top-Down“- Vorgänge jeweils am Empathieprozess beteiligt sind, auch von den Spezifika der auslösenden Situation abhängt.<sup>248</sup> Diese Annahme ist nachvollziehbar, wirft aber eine Reihe weiterer, derzeit ungeklärter Fragen auf: Welches Setting fordert eher eine unmittelbar affektive Reaktion heraus, welches provoziert in besonderem Maße zum bewussten Nachdenken über das Gesehene – allgemein, aber auch speziell im Fall der Rezeption von Gewaltbildern? Welche Art von Bild, welche Art von Präsentation, welche weiteren Bedingungen der Rezeption zeichnen dafür verantwortlich, ob die Betrachter\*in versucht, sich den dargestellten Personen affektiv-mitfühlend oder kognitiv-verstehend anzunähern?

Auch Stueber äußert sich zum Zusammenspiel basaler und komplexerer Empathieformen. Beide eröffnen seiner Ansicht nach ein unterschiedliches Verständnis des Anderen und seines Handelns. Kurz zusammengefasst geht er davon aus, dass uns neuronale Spiegelungsprozesse verstehen lassen, *was* der Andere tut und dass er uns ähnlich ist; durch kognitive Anstrengung erschließen wir uns hingegen, *weshalb* er tut, was er tut. Um diese Gegenüberstellung nachvollziehen zu können, müssen wir etwas ausholen.

---

247 Ebd., 59.

248 Lamm, Batson und Decety, „What are you feeling?“, 42.

Ogleich sich Stueber, wie erwähnt, auf die Seite der Simulationstheoretiker\*innen stellt und Nachahmung für die Basis jeder Form von Empathie hält, bleibt er skeptisch, was die Bedeutung jener neuronalen Simulationsprozesse angeht, die gemeinhin mit einer Aktivität der Spiegelneuronen in Verbindung gebracht werden. Die Art von Handlungsverstehen, die diese ermöglichten, sei sehr begrenzt – es handle sich nur um eine nicht-konzeptuelle, also vorbegriffliche Vorstellung von Ausrichtung und Ziel einer Handlung, nicht aber um ein Verständnis dahinterstehender Absichten, größerer Zusammenhänge etc.<sup>249</sup> Entscheidend sei nicht, dass die neuronale Simulation ein umfassendes Verständnis liefere, sondern dass sie uns Taten und Gefühle Anderer als etwas erleben lasse, das wir auch tun oder fühlen könnten: „Mirror neurons provide us with what I like to call a sense of like-me familiarity (...) [M]echanisms of basic empathy track mindedness as a form of *like-mindedness*.“<sup>250</sup> Es gebe einen Unterschied zwischen einer Zuschreibung von „De re-Intentionalität“ (der Fähigkeit, sein Handeln rational an äußeren Zielen und auf äußere Objekte hin zu orientieren) und einer Zuschreibung von „De dicto-Intentionalität“ (einer „subjektiven Rationalität“, die die Zielperson befähige, Handlungen als Mittel zum Erreichen individueller Ziele *aufgrund der eigenen Überzeugungen und Einstellungen* zu wählen). Die zweite Form der Absichtszuschreibung setze die Befähigung zur Zuschreibung von Überzeugungen und Einstellungen und damit zur Perspektivübernahme voraus. Die neurologischen Grundlagen dieser Fähigkeiten unterschieden sich aber, so Stueber, von den Prozessen, die basaleren Empathieformen zugrundelägen.<sup>251</sup>

Stueber grenzt sich von anderen simulationstheoretischen Positionen ab, indem er nicht den Simulationsbegriff besonders hervorhebt, sondern einen spezifischen Begriff der nachahmenden Empathie („reenactive empathy“). Diese Entscheidung begründet er damit, dass er die Bedeutung der Auffassung vom Anderen als einem rational Handelnden für unsere alltagspsychologischen Kompetenzen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken möchte – ein Aspekt, den andere Simulationstheoretiker seiner Ansicht nach vernachlässigen.<sup>252</sup>

---

249 So Stueber, „Varieties of Empathy“, 59.

250 Ebd.

251 Ebd. Er verweist auf Goldman, *Simulating Minds*, und Singer, „The neuronal basis and ontogeny of empathy and mind reading“.

252 Ebd., 59: „I align myself in this respect broadly with simulation theory, but use the term ‘reenactive empathy’ to refer to the required simulative capacities because, in contrast to Goldman, for example, I see the notion of rational agency to be at the center of our folk psychological practices. (...)“

Zu berücksichtigen wäre im Zusammenhang der Frage nach der Bedeutung kognitiver Prozesse für den Einfühlungsprozess auch, inwieweit unsere Kenntnis allgemeiner aus der Beobachtung abgeleiteter Regeln und Muster menschlichen Verhaltens Voraussetzung dafür ist, dass wir andere Menschen und ihr Verhalten verstehen können. Kann das Wissen über soziale Regeln uns in die Lage versetzen, Andere auch ohne Rückgriff auf Simulationsmechanismen zu verstehen – indem wir uns die Gründe ihres Verhaltens anhand dieser Regeln rational erschließen?

Stueber beantwortet letztere Frage mit einem klaren Nein. Um dies leisten zu können, müsste unser soziales Wissen die Form einer allgemeinen und umfassenden Theorie menschlichen Verhaltens aufweisen. Eine solche allgemeine Theorie gebe es nicht.<sup>253</sup> Generelle Regeln zur Umsetzung allgemeiner Standards auf spezifische Situationen *könne* es gar nicht geben, da solche Regeln ebenso allgemein formuliert werden müssten wie die Standards, deren Übertragung sie regeln sollen, und ihre Bedeutung für die konkret vorliegenden Verhältnisse wiederum nur mithilfe lebenspraktischen Wissens erschlossen werden könnte.<sup>254</sup> Das Anwenden allgemeiner Normen auf konkrete Handlungssituationen setze daher *praktische Kompetenzen* voraus; mit deren Hilfe würden die entscheidenden Aspekte der Situation herausgefiltert, das Wichtige vom Unwichtigen getrennt, damit, wenn widersprüchliche Normen in Konflikt gerieten, entschieden werden könne, welchen Regeln zu folgen sei und welchen im Zweifelsfall eher nicht. Nur so könnten wir Anderen begründet und relativ treffsicher mentale Zustände – Gedanken, Absichten, Gefühle – zuschreiben. Bei diesem Prozess, so Stueber, sei es deshalb nötig, jene Form von Empathie einzusetzen, die er als „reenactive empathy“ bezeichnet.<sup>255</sup> Diese ermögliche es uns, unser Gegenüber als rational Handelnden zu verstehen: Erst das Hineinversetzen in den anderen Menschen und dessen Situation bringe uns dazu, seine Gedanken als Gründe hinter seinem Handeln zu identifizieren.<sup>256</sup> Wenn Bilder anderer Menschen in Extremsituationen also insbesondere dazu geeignet sein sollten, den *emotionalen* Nachfühlaspekt hervorzurufen, müsste man

---

253 Ebd., 59: „It is, however, very unlikely that agents themselves consult a general theory of how to negotiate specific situations in this manner. Such a theory would have to tell us in general terms how to decide which of our many thoughts and norms we are committed to are relevant to consider in a specific context. Yet (...), no such theory seems to exist.“

254 Ebd.

255 Ebd., 59.

256 Ebd., 59–60.

mit Stueber folgern, dass sie im Zusammenwirken z. B. mit einem erklärenden Text mächtiger wirken müssten als dieser Text alleine, weil sie dann die Informationen, die der Text über die Hintergründe liefern würde, um ein tieferes, durch Nachempfinden erzeugtes Verständnis ergänzen würden.

Auf einen weiteren wichtigen Punkt, der mit der Frage nach dem jeweiligen Anteil kognitiver und affektiv-vorbewusster Abläufe am Empathieprozess zusammenhängt, müssen wir ebenfalls noch zu sprechen kommen: Welchen Einfluss nehmen tradierte moralische Normen und kulturspezifische Wertvorstellungen auf die Bereitschaft und die Fähigkeit zur Einfühlung bzw. zum Mitfühlen? Dass sie auf die kognitive Beurteilung der Situation des Gegenübers wirken, leuchtet unmittelbar ein. Wäre ich überzeugt, dass ein bestimmter Straftäter eine schmerzhaft Strafe verdient hätte und Vergehen wie das seine mit dieser Art von Bestrafung vergolten werden müssten, würde ich, wenn ich mit seinem Leid bei Vollzug der Strafe konfrontiert würde, eher nicht aktiv und bewusst versuchen, mich in ihn hineinzusetzen.

Können aber unsere Vorstellungen davon, was gut und böse, was richtig und falsch, welches Leid gerechtfertigt ist und welches nicht, auch die basalen, körperlichen, simulativen Formen von Empathie beeinflussen? Können wir gar nicht anders, als (zumindest auf der präreflexiven, körperlichen, affektiven Ebene) Leid und Freude des Anderen nachzuempfinden, unabhängig davon, ob wir es angemessen finden, dass er oder sie in der entsprechenden Situation ist?<sup>257</sup> Der Anthropologe Hollan hält es für möglich, dass tief verinnerlichte kulturspezifische Normen und Wertvorstellungen auch die präreflexive Ebene des Empathievermögens beeinflussen können:

„No doubt some would argue that by definition, basic empathy is so fast and automatic that it remains untainted by context and evaluation (...). But from an ethnographic perspective, this should remain an open question.“<sup>258</sup>

Es gebe beispielsweise Formen empathischer Reaktion, die in spezifischen Situationen und gegenüber bestimmten Personen durch kulturelle Normen deutlich verstärkt würden („highly amplified, culturally and morally encouraged forms of empathy“<sup>259</sup>). Das würde bedeuten, dass z. B. Vorurteile gegen eine

---

257 Siehe dazu auch z. B. Hollan, „The Definition and Morality of Empathy“, und Zahavi, „Comment“.

258 Hollan, „The Definition and Morality of Empathy“, 84.

259 Ebd., 84.

andere ethnische Gruppe die Wirkung von Bildern, auf denen diesen Gewalt angetan wird, blockieren. Dadurch würde gerade die Solidarität mit Fremden stiftende, aufklärerische, humanisierende Wirkung, die sich Manche von Bildern von Gewalt und Unrecht erhoffen, infrage gestellt. Es steht zu befürchten, dass hiermit wirklich ein bedeutendes, real wirksames Hindernis für Solidarisierungsprozesse durch mediale Vermittlung von Leid benannt ist. Dennoch ist damit noch nicht ausgeschlossen, dass eine bewusste, diesem Umstand Rechnung tragende Kontextuierung von Gewaltbildern in den Medien oder in Bildungskontexten dem beschriebenen Effekt entgegenwirken könnte.

Wie wir schon feststellen konnten, scheint es außerdem möglich, dass basale Mitfühlsformen vielleicht eine Grundlage für die Herausbildung vollumfänglicher komplexer Empathie legen könnten und somit vielleicht eine Herausforderung basaler Empathie durch Konfrontation mit „ansteckenden“ Bildern die Entwicklung höherstufiger Empathie begünstigen könnte– im Sinne einer Erziehung zur Empathie durch bildvermittelte „Infektionsprozesse“. Deshalb soll hier noch ein genauerer Blick auf Theorien geworfen werden, die sich auf die Entwicklung komplexer aus basaler Empathie beziehen.

Affektive Empathiekomponenten werden in dreifacher Hinsicht als Grundlage oder Vorstufe höherer, komplexerer Empathieformen ausgelegt: Evolutionsbiologisch, entwicklungspsychologisch und in Hinblick auf den Ablauf des Einfühlungsprozesses.

Befassen wir uns zunächst mit dem evolutionsbiologischen Aspekt. Vielerorts wird angedeutet, dass basale Formen von Empathie (Ansteckung, Spiegelung, Nachahmung) die *evolutionäre Grundlage* für die Herausbildung komplexerer, vielschichtiger Einfühlungsfähigkeiten bilden. Diese automatischen, präreflexiven Reaktionsmuster, so wird angenommen, haben sich früher entwickelt und stellen den Ursprung dar, aus dem die höhere, komplexe Empathie hervorgegangen ist, die kognitive Komponenten einschließt. Prominent vertreten wird diese These z. B. von de Waal.<sup>260</sup>

Entwicklungspsychologisch gesehen werden affektive Empathie und nah verwandte Phänomene wie Gefühlsansteckung ebenfalls als Vorläufer komplexerer Formen der Einfühlung aufgefasst. Stueber zählt Positionen auf, die in diesem Sinne zwei verschiedene Empathiesysteme unterscheiden, die sich in der kindlichen Entwicklung nacheinander herausbilden – „an elementary and

---

260 De Waal, *The age of empathy*; dazu Hollan, „Emerging Issues“, 72.

developmentally very early system and (...) a cognitively more complex perspective on other minds, which develops later on“;<sup>261</sup> diese Autor\*innen vertreten also ein auf die *Entwicklung der Einzelperson* bezogenes Zwei-Stufen-Modell der Empathie. Stueber nennt u. a. Gallagher und Hutto<sup>262</sup>, Goldman<sup>263</sup>, Nichols und Stich<sup>264</sup>, Singer<sup>265</sup> sowie sich selbst als Vertreter\*innen dieser Position.

Exemplarisch können Singers Überlegungen hier kurz zusammengefasst werden. Sie kommt auf Basis ihrer Zusammenfassung der Ergebnisse diverser neurobiologischer Studien zu dem Schluss, dass die Fähigkeit zum Teilen von Affekten in Hirnarealen lokalisiert ist, die schon in der frühen Kindheit weit entwickelt sind. Sie müsste sich in der individuellen Entwicklung demnach früher herausbilden haben als die Befähigung zur Bildung einer „*theory of mind*“. Diese Vermutung deckt sich, wie auch Coplan bemerkt,<sup>266</sup> mit der Beobachtung, dass emotionale Ansteckung schon in einem früheren Lebensalter auftritt als die Befähigung zur Perspektivübernahme (wie sie beispielsweise im sogenannten False-Belief-Test nachgewiesen wird).

Beide eben beleuchteten Entwicklungsthesen – die evolutionsbiologische und die auf die Individualentwicklung bezogene – werden vereinzelt auch kritisiert. Preston und Hofelich erklären Vorzüge und mögliche Probleme solcher Entwicklungsstufenmodelle:

„Many researchers use an ontogenetic framework in which empathy begins (in evolution and development) with primitive state matching that gradually matures into the capacity of other-oriented behavior (...). This allows researchers to agree that self–other overlap exists and is necessary for the development of prosocial behavior, while acknowledging that strong overlap can create a damaging, self-oriented state. (...) This serial approach is more integrative, but it limits our conceptualization of self–other overlap because adults surely do still experience neural self–other overlap that is not consciously accessible, as well as subjective overlap that is phenomenologically very different from the identification of infants.“<sup>267</sup>

---

261 Stueber, „Varieties of Empathy“, 58.

262 Gallagher und Hutto, „Understanding others“.

263 Goldman, *Simulating Minds*.

264 Nichols und Stich, *Mindreading*.

265 Singer, „The neuronal basis and ontogeny of empathy“.

266 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 52.

267 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26.

Kommen wir zum dritten Kontext, in dem basale Empathieformen als Vorstufe komplexer Empathie gedeutet werden: In der Beschreibung des Ablaufs des Einfühlungsprozesses. Die Entwicklungsbeziehung wird dann so dargestellt, dass im Einfühlungsprozess basale Empathiereaktionen zuerst erfolgen und in einem späteren Schritt – befördert, verursacht oder begründet durch die vorbewussten Automatismen – kognitive Empathie und Perspektivübernahme hinzukommen. Zu nennen wäre hier u. a. die Position Martin L. Hoffmanns, der Simulationsprozesse (emotionale Ansteckung, motorische Mimikry) als basale Form von Empathie auslegt,<sup>268</sup> sowie Gallese und Goldman, denen zufolge Spiegelneuronen eine primitive Vorstufe einer „Simulationsheuristik“ darstellen, die der Befähigung zum „Mindreading“ zugrundeliege.<sup>269</sup> Sonny-Borgström vertritt ebenfalls die Vorstellung eines mehrstufigen Einfühlungsprozesses, in dem „heiße“ vor „kalten“ Empathieformen auftreten, also Mimikry vor Kognition,<sup>270</sup> und verweist auf einige weitere Autor\*innen, die somatische Simulationsreaktionen lediglich als Ausgangspunkt für einen empathischen Prozess deuten, der dann komplexere, z. T. bewusst ablaufende mentale Prozesse einbezieht.<sup>271</sup> Auch diese Deutung ist natürlich nicht unumstritten.

Auf Basis der bis hierhin erläuterten Forschungsergebnisse ist insgesamt festzustellen, dass es noch sehr viele ungeklärte Fragen bezüglich der Abläufe verschiedener an Empathie beteiligter Prozesse gibt, die weitere ungeklärte

---

268 Siehe Hoffman, *Empathy and Moral Development*.

269 Gallese und Goldman, „Mirror neurons and the simulation theory of mindreading“, 498.

270 Siehe Sonny-Borgström, „Automatic mimicry reactions“. Sie untersuchte mimische Reaktionen von Personen bei der Konfrontation mit Bildern ärgerlicher und glücklicher Gesichter und identifizierte dabei vier Stufen, die im Verlauf der Zeitspanne, während der eine Versuchsperson einem Stimulus ausgesetzt war, nacheinander abliefen: das „preattentive Level“, also die kurze Phase, in der die Proband\*in den Stimulus noch nicht deutlich genug wahrnehmen und verarbeiten konnte, um ihn bei Nachfrage beschreiben oder benennen zu können; die automatische Stufe, die mittlere und die kontrollierte Ebene. Auf dem untersten Level konnten dabei keine Reaktionen der Gesichtsmuskulatur gemessen werden; auf der Stufe der automatischen Reaktion und der mittleren Ebene dagegen zeigte sich ein Zusammenhang zwischen individuellem Empathiepotential und der aufgezeichneten Reaktion: Testpersonen mit höherer „trait empathy“, also höherer persönlicher Neigung zu empathischen Reaktionen, zeigten Muskelaktivität, die dem gesehenen Gesichtsausdruck entsprach. Diejenigen mit niedrigen Empathietestscores, also einer geringen individuellen Disposition zu empathischen Reaktionen, zeigten früh im Empathieprozess meist Aktivierungen, die einem Lächeln entsprachen, wenn sie ärgerliche Gesichter sahen. Auf dem bewussten Level ließ sich zwischen beiden Gruppen nicht mehr unterscheiden – hier „lächelten“ alle Probanden als Antwort auf wütende Gesichter. Sonny-Borgström interpretiert ihre Ergebnisse dahingehend, dass sie die These bestätigen, die automatischen Nachahmungsreaktionen und die damit verbundene emotionale Ansteckung seien Teil einer frühen Stufe des Entstehungsprozesses von emotionaler Empathie.

271 Siehe Sonny-Borgström, „Automatic mimicry reactions“, 433.

Fragen bezüglich Bildern aufwerfen. Immer wieder ist allerdings auch deutlich geworden, dass in diesem Zusammenhang nicht die Medialität des Kommunikationsmittels Bild Probleme zu verursachen scheint, sondern die Komplexität des Phänomens Empathie, die dafür verantwortlich ist, dass pauschale Aussagen darüber, was beim Ein- oder Mitfühlen durch Bilder genau ablaufen könnte, sehr schwer zu treffen sind. Beispielsweise wäre es sicher vorschnell, zu behaupten, Bilder könnten auf irgendeine Weise automatisch Empathie hervorrufen, sie also erzwingen – oder ihnen andersherum zum Vorwurf zu machen, dass sie genau dies nicht könnten. Nicht abschließend beantwortet ist bislang nämlich auch die Frage, wie automatisch empathische Prozesse ablaufen.

### 1.3.7 Automatizität empathischer Reaktionen

Wer Gewaltbildern den Vorwurf macht, sie seien nicht in der Lage, Mitleid bei den Betrachter\*innen auszulösen, kann damit zweierlei meinen.

Eine schwache Lesart der Behauptung würde darauf hinauslaufen, dass Bilder nicht fähig sind, auch einer unwilligen Betrachter\*in Mitleid abzutrotzen, die Betrachter\*in also gewissermaßen zum Mitfühlen zu *zwingen*. So verstanden, suggeriert dieser Vorwurf, ein angemesseneres Medium könnte genau dies erreichen: eine unmittelbare, *automatische* Mitleidsreaktion hervorrufen, ohne dass die Betrachter\*in von vornherein darauf eingestellt oder bereit dazu gewesen wäre.

Wer den Vorwurf in der starken Lesart erhebt, behauptet dagegen: Selbst wenn die Betrachter\*in prinzipiell bereit wäre, sich in die Lage der abgebildeten Personen zu versetzen und ihnen Mitleid entgegenzubringen, kann das Bild ihr die dazu nötigen Informationen nicht zur Verfügung stellen. Es ist schlicht nicht möglich, anhand eines Bildes genug über eine Person zu erfahren, um nachvollziehen zu können, was diese Person empfindet, und daher ist es auch nicht möglich, Mitleid für sie zu empfinden.

Im Folgenden werden wir uns mit den Voraussetzungen der These in ihrer schwächeren Lesart befassen. Unsere Fragestellung lautet dabei: Kann Einfühlung – als Basis und Voraussetzung des Mitleids – *überhaupt* automatisch

und mit zwingender Kraft ausgelöst werden? Und wenn ja: Wenn nicht durch Bilder, dann durch welche Art von Stimulus?

Das Nachempfinden der Empfindungen eines anderen Menschen oder die Übernahme seiner Perspektive kann, wie u. a. Breithaupt bemerkt,<sup>272</sup> so rasch und unvorhergesehen ablaufen, dass der Vorgang sich für die oder den Mitfühlende\*n anfühlt wie eine unmittelbare Wahrnehmung des geistigen Erlebens des Anderen – und nicht wie eine durch komplexe Vermittlungsprozesse zustande gekommene bloße Hypothesenbildung über dessen mentalen Zustand. Diese Erfahrung hat wohl jeder schon einmal gemacht, der beispielsweise miterlebt hat, wie eine andere Person sich in den Finger schneidet oder stürzt und sich den Fuß verdreht – in solchen Situationen kann es scheinen, als empfinde man den Schmerz zeitgleich mit, ohne darüber nachzudenken. Anders hätte man vielleicht reagiert, wenn man auf die Situation vorbereitet gewesen wäre, sich also absichtlich hätte ablenken oder darauf konzentrieren können, den Schmerz nicht mitzufühlen.

Diese Unmittelbarkeit der empathischen Wahrnehmung in unvorhergesehenen Situationen kann zu Komplikationen führen. Breithaupt vertritt die These, wir Menschen lebten in einer Welt voller „empathischem Lärm“,<sup>273</sup> der durch unsere Hypersensitivität für die Gefühle und Gedanken Anderer verursacht werde. Menschen, so Breithaupt, seien „hyper-empathisch“, übernahmen ständig automatisch die Perspektive ihrer Mitmenschen, wo immer dies nicht durch Kontrollmechanismen unterbunden werde. Dieser Reflex zum Mitfühlen scheint Breithaupt ausschlaggebend für die Wirkung von erzählender Literatur, Filmen und Kunstwerken;<sup>274</sup> auch Gewaltbilder machen meines Erachtens in diesem Sinne einen ganz beachtlichen empathischen „Lärm“.

Laut Singer und Lamm gehen Empathieforscher\*innen heute in der Mehrheit von der Annahme aus, dass die Aktivierung geteilter neuronaler Repräsentationen im Regelfall automatisch und unbewusst erfolge; sie verweisen dazu auf die prominenten Positionen Gallese sowie Prestons und de Waals.<sup>275</sup> Für die Automatismushypothese spreche unter anderem, dass Versuchspersonen bei Experimenten zu Mirroring-Prozessen zwar *nicht* vorher darüber

---

272 Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 85.

273 Im englischen Text Breithaupts: „Empathic noise“, ebd., 85.

274 Ebd.

275 Siehe: Gallese, „The Roots of Empathy“; Preston und de Waal, „Empathy: Its ultimate and proximate bases“.

informiert würden, welche Vorgänge oder Fähigkeiten untersucht werden würden – sie also nicht wissen könnten, dass empathische Leistungen von ihnen erwartet würden –, dass sie aber dennoch entsprechende neuronale Reaktionen zeigten. Einfühlungsprozesse *müssten* also nicht bewusst eingeleitet werden; sie *könnten* ausgelöst werden, ohne dass der jeweilige Proband sich aktiv dazu entschieden hätte, Zustände seines Gegenübers nachzuempfinden.<sup>276</sup> In diesem Sinne, so Singer und Lamm, könne Empathie durchaus „automatisch“ stattfinden – „automatisch“ bedeute jedoch nicht „unkontrollierbar“:

„It should be noted though that the term automatic in this case refers to a process that does not require conscious and effortful processing but can be inhibited or controlled (...). In addition, attention to the target’s affective state is required for triggering the postulated cascade of events starting with emotional contagion and, ultimately, resulting in a full-blown empathic experience.“<sup>277</sup>

Auch wenn eine empathische Reaktion also unter bestimmten Bedingungen quasi automatisch hervorgerufen werden kann, bedeutet das nicht, dass dies auch unter abweichenden Voraussetzungen funktioniert hätte. Störfaktoren können die Reaktion blockieren; Singer und Lamm nennen hier den wichtigen Faktor der Aufmerksamkeit: durch Ablenkung von der Zielperson beispielsweise kann der Einfühlungsprozess unterbunden werden. Wir werden in anderen Kapiteln auf die Frage zurückkommen, ob beispielsweise ästhetische Gefälligkeit oder spektakuläre Motive bei Bildern dafür verantwortlich sein können, dass von den realen Auswirkungen der dargestellten Gewalt auf die Betroffenen auf diese Weise abgelenkt wird.

So spricht durchaus auch Einiges dagegen, Empathie als automatisch ablaufenden Prozess aufzufassen.

Laut Coplan<sup>278</sup> stellt „echte“ Empathie (im Unterschied zu ihren basalen, präreflexiven Vorstufen) eine schwer zu erbringende Leistung dar: Sie setze eine längere Konzentration auf die Zielperson und ihre Situation voraus und verlange uns geistige Flexibilität ab, die dazu nötig sei, über unseren eigenen beschränkten Erfahrungsschatz hinauszusehen. Zudem könne sie nicht

---

276 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 88.

277 Ebd.

278 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“.

zustande kommen, wenn die affektive Erregung nicht durch kognitive Prozesse kontrolliert werde; hierin unterscheidet sich Coplans Konzept der „echten“ Empathie von dem der Gefühlsansteckung. Darüber hinaus, so Coplan weiter, müsse eine intellektuelle Anstrengung erbracht werden, um sich relevante Unterschiede zwischen dem Selbst und dem Gegenüber bewusst zu machen, damit Fehlschlüsse vermieden würden. Deshalb kann nach Ansicht Coplans „echte“ Empathie weder als vollständig automatische, noch als unabsichtliche Reaktion auf das Empfinden und Erleben eines Anderen gedeutet werden. Es handle sich insgesamt um einen „Top-Down“-Prozess – auch wenn dieser durch parallel ablaufende „Bottom-Up“-Prozesse wie emotionale Ansteckung beeinflusst werde.

Auch de Vignemont und Singer stellen die Automatismushypothese infrage. Sie bestreiten, dass das Mitfühlen ein fremdverursachter Prozess sei, der einer passiven Beobachter\*in sozusagen aufgezwungen werde, und schlagen vor, stattdessen einem kontextuellen Ansatz zu folgen, der verschiedene Einflussfaktoren auf empathische Hirnreaktionen berücksichtigt. Besonderen Stellenwert räumen sie dabei gesteuerten, bewussten Kontextevaluations („contextual appraisal“) durch die mitfühlende Person ein.<sup>279</sup> Eine solche Evaluation finde möglicherweise nicht erst in einem späteren Stadium des Prozesses statt, sondern bereits zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem emotionalen Zustand des Gegenübers.<sup>280</sup> De Vignemont und Singer vertreten (ähnlich wie z. B. Preston und Hofelich, siehe oben) die Ansicht, dass eine kognitive Einschätzung der Situation bereits auf dem Niveau der unterbewussten, subpersonalen empathischen Reaktion wirksam werde.<sup>281</sup> Eine Modifizierung der somatischen empathischen Reaktion könne auf zwei Wegen stattfinden: Einerseits aufgrund eines Willensaktes der Beobachter\*in – hierfür stünden dem Menschen Fähigkeiten zur emotionalen Selbstregulierung zur Verfügung –, andererseits implizit

---

279 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 435.

280 Diese Frage wurde laut de Vignemont und Singer von Neurowissenschaftler\*innen noch nicht geklärt. Sie beschreiben zwei konkurrierende Sichtweisen auf die Abläufe: „According to the late appraisal model, the empathic response is directly and automatically activated by the perception of an emotional cue. (...) According to the early appraisal model, the empathic response is not directly and automatically activated by the perception of an emotional cue. Rather, the emotional cue is evaluated in the context of external and internal information. (...) Current neuroscientific studies on empathy cannot yet distinguish between these two proposed routes. (...) In the future, additional studies should be designed that distinguish between the two routes proposed above (...)“ (ebd., 438).

281 Ebd., 437: „We propose that: (i) empathy is modulated by appraisal processes and (ii) this modulation is present even at the subpersonal level of a neural empathic response, and can be fast and implicit.“

und vorbewusst: „[E]mpathy can be modulated by implicit appraisal processes, which might strongly influence the magnitude of empathic responses.“<sup>282</sup>

Wenn wir also der Frage nachgehen, unter welchen Bedingungen Bilder vom Leiden anderer Menschen uns zum Mitleiden bringen können, müssen wir berücksichtigen, welche Rolle dabei kognitive Strategien zur Regulation von Einfühlungsprozessen spielen. Von Interesse könnten dabei vor allem jene Strategien sein, die genutzt werden, um auszuschalten, was Breithaupt den „empathischen Lärm“ nennt: Blockierungsstrategien, die uns helfen, nicht reflexartig mit jedem Menschen zu fühlen, der uns in unserer realen Lebensumwelt begegnet oder mit dem wir in der medialen Umgebung konfrontiert sind. Potenziell empathieauslösende Reize müssen nämlich gefiltert werden können, um Überforderung zu vermeiden und normales Funktionieren im sozialen Gefüge zu ermöglichen.

Die Bedeutung von Mechanismen zur Unterbindung oder Abschwächung des Ein-, Mit- oder Nachfühlers wird vielerorts betont. De Waal beispielsweise spricht, stark vereinfachend, von einem „Schalter“ („Turn-off switch“), mit dem Empathie reguliert oder gänzlich „ausgeschaltet“ werden könne.<sup>283</sup> Bei diesem Schalter handle es sich um einen Identifikationsmechanismus. Hollan kritisiert die Schalter-Metapher mit Recht als sehr simpel. Als Anthropologe interessiert er sich besonders für die Frage, welche *kulturspezifischen* Konventionen und Erwartungen, rituellen Praktiken etc. die Blockierung und Steuerung von Empathie ermöglichen.<sup>284</sup> Besonders im Kontext gewalttätiger Auseinandersetzung stelle sich, so Hollan weiter, die Frage nach dem Wie und Warum der Blockierung von Einfühlung und Mitgefühl mit großer Dringlichkeit:

„Given also the many examples of organized violence, torture, and genocide we find in the world today, it seems especially important that we understand

---

282 Ebd., 437.

283 De Waal, *The age of empathy*, u. a. S. 213: „Empathy needs both a filter that makes us select what we react to, and a turn-off switch. Like every emotional reaction, it has a ‘portal’, a situation that typically triggers it or that we allow to trigger it.“

284 Hollan, „Emerging Issues“, 76: „Rather, we need to identify and analyze more precisely and systematically the variety of cultural frameworks, social situations, and political-economic conditions than tend to either suppress and inhibit basic empathy or amplify it into a frequent and reliable means of social knowing. Until we do this, even our basic definitions of complex empathy will remain relatively imprecise and arbitrary, and likely biased towards forms of empathy as expressed in European and North American contexts.“

better how empathy for others can be turned off or used to harm rather than help.“<sup>285</sup>

Beispiele für Blockierungs- und Kontrollstrategien, die helfen könnten, mit drohender Überforderung durch das Leiden Anderer umzugehen (oder Mitleid auszuschalten, um effizienter Machtmittel einsetzen zu können, etc.), nennen Lamm, Batson und Decety. Besonders interessieren sie sich für emotionale *Distanzierungsstrategien*:

„Finally, being aware of one’s own emotions and feelings enables us to reflect on them. Among various emotion regulation strategies when observing a target in pain, reappraisal by denial of relevance (i.e., taking a detached observer position), by implicitly or explicitly generating an image of the observing self which is unaffected by the target, is known to reduce the subjective experience of anxiety, sympathetic arousal, and pain reactivity (...). Such a strategy is likely to play an important role in preventing empathic overarousal.“<sup>286</sup>

Wir werden hier noch zwei weitere Positionen zur Frage der Blockierung von Empathie genauer betrachten, und zwar die Stephen Darwalls und Fritz Breithaupts.

Darwalls Überlegungen zu Blockierungsprozessen stehen mit seiner Unterscheidung verschiedener Stufen der Empathie und seiner Abgrenzung des Mitleids von Empathie in Zusammenhang. Mitleid, so Darwalls Grundgedanke, entwickelt sich (unter bestimmten Umständen) aus Empathie. Als „Proto-sympathetische“ Empathie bezeichnet er eine besondere Form des Einfühlens, die das Potenzial hat, sich zu Mitleid weiterzuentwickeln. Sie könne aber, so Darwall, nur dann zur Grundlage echten Mitleids werden, wenn diese Entwicklung

---

285 Ebd., 73. Dort weiter: „A growing body of literature on the anthropology of violence (...) examines the various ways in which people learn how to dis-identify from or dehumanize others, but little of this focuses on the suppression or inhibition of empathy per se.“ Als eine bemerkenswerte Ausnahme weist Hollan auf Arbeiten Scheper-Hughes hin, in denen beschrieben wird, mithilfe welcher emotionaler Strategien sich in von extremer Armut bedrohten Gesellschaften Mütter von ihren todgeweihten Kleinkindern distanzieren (Scheper-Hughes, *Death without Weeping*).

286 Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 43; hinsichtlich der Funktion der distanzierten Beobachterrolle verweisen sie auf verschiedene Studien, u. a. eine fMRI-Studie von Kalisch et al. („Anxiety reduction through detachment“).

nicht beispielsweise durch Faktoren wie Missgunst, Neid oder Rachegefühle unterbunden werde. Die Kontextualisierung dessen, was dem Gegenüber widerfahren sei, könne zur Blockierung der Mitleidsreaktion führen:

„[W]hen sympathy is blocked in such situations, it may be because empathic engagement is framed within some larger concern or narrative in which the other and her situation plays only a derivative role. If I see the other’s plight as deserved, or as evidence of my own power, or as the plight of an enemy or competitor, then I am less likely to sympathize.“<sup>287</sup>

Werden wir mit dem Leiden Anderer durch Bilder konfrontiert, müsste demnach der (sprachliche, mediale, politische) Kontext, in den diese Bilder eingebunden sind, eine ausschlaggebende Wirkung auf unsere Bereitschaft zum Mitfühlen haben. Identifiziert beispielsweise eine Bildunterschrift die dargestellte Person als Verbrecher\*in, als Terrorist\*in oder als Soldat\*in einer feindlichen Armee, wird die Betrachter\*in aller Wahrscheinlichkeit nach weniger empathisch auf mimischen oder gestischen Ausdruck von Schmerz oder Angst reagieren. Dass Darwall den Einfluss derartiger Erwägungen (Freund oder Feind? Verdient oder unverdient leidende Person?) auf die Mitleidsbereitschaft diskutiert, ohne dabei Bilder oder audiovisuelle Medien auch nur zu erwähnen, zeigt, dass es sich hierbei nicht um ein medienspezifisches Problem handelt. Es liegt nicht an einer genuinen Schwäche des Mediums Bild, dass die Betrachter\*in möglicherweise kein Mitgefühl entwickelt, wenn das dargestellte Szenario im begleitenden Text als gerechtfertigte Straf- oder Vergeltungsaktion gedeutet wird oder wenn den Betrachter\*innen zu verstehen gegeben wird, dass es sich bei den Opfern auf dem Bild um gefährliche Personen handelt. Vielmehr ist damit nur eine Tendenz beschrieben, die die Bereitschaft zum Mitfühlen allgemein betrifft – unabhängig davon, auf welchem Weg und durch welches Medium jemand mit dem Leiden Anderer konfrontiert wird.

Breithaupt führt seine Überlegungen zur Blockierung von Empathie besonders detailliert aus. Er äußert die Vermutung, Blockierungsmechanismen liefen bewusster ab als Prozesse der unmittelbaren affektiven Reaktion. Sie seien kulturell geprägt und basierten auf *erlernten* Fertigkeiten zur „selektiven

---

287 Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 272.

Nutzung“ des Empathiepotentials.<sup>288</sup> Es handele sich dabei um „Sekundärmechanismen“ bzw. „sekundäre mentale Aktivitäten“, die nicht eigentlich Teil des empathischen Prozesses seien, diesen aber steuerten, indem sie Einfühlungsvorgänge stoppten oder modifizierten. Zu diesen Einflussfaktoren zählt Breithaupt narratives Denken, Evaluation hinsichtlich Gerechtigkeitsaspekten („Fairness perception“),<sup>289</sup> Schuldzuschreibungen („Causal fault attribution“), die Einbeziehung früherer Erfahrungen, die absichtliche Ausdehnung des Einfühlungsprozesses über einen längeren Zeitraum, und die Identifikation mit einer Konfliktpartei bzw. die Übernahme des Standpunktes einer Seite in einem Konflikt („Side-taking“).<sup>290</sup> Breithaupt beschäftigt sich insbesondere mit dem Einfluss des Side-Takings auf das Ausmaß des Mitfühlers. Er geht dabei von einem einfachen Drei-Personen-Modell aus, in dem sich die Beobachter\*in eines Konflikts zwischen zwei anderen Parteien auf eine der beiden Seiten schlägt.<sup>291</sup>

Breithaupt stellt also die These auf, dass die Möglichkeit und das Ausmaß von Empathie mit dem Opfer einer Aggression davon abhängen, ob man sich mit dem Opfer oder der Täter\*in solidarisiert. Er dreht also die verbreitetere Vorstellung, der zufolge die Beobachter\*in dazu neigt, sich auf die Seite der Person(en) zu stellen, in die sie sich besser hineinversetzen konnte, um. Einfühlung interpretiert er nicht als Ursache, sondern als *Folge* der Solidarisierung mit einer Konfliktpartei. Aus diesem Zusammenhang ergeben sich in seinen Augen positive und negative Konsequenzen. Einerseits deute die Abhängigkeit der Einfühlungsbereitschaft von einer auf rationalem Weg getroffenen Entscheidung darauf hin, dass Einfühlungsvermögen gezielt erlernt oder trainiert werden könne. Andererseits bedeute dies aber auch, dass Empathie keine verlässliche, automatische, politisch und weltanschaulich neutrale Reaktion auf Jedermanns Leid sei. Die Einfühlungsbereitschaft könne vergleichsweise einfach und höchst effizient manipuliert werden, indem die Entscheidung der Beobachter\*in bei der Seitenwahl beeinflusst werde.<sup>292</sup> Diese Bemerkung scheint mir hinsichtlich der Wirkung von Gewaltbildern vor allem im

---

288 Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 86.

289 Breithaupt verweist dazu auf die vielzitierte Studie von Singer et al. (Singer, Seymour, O’Doherty, Stephan und Dolan, „Empathic neural responses“), deren Ergebnisse nahelegen, dass die empathische Reaktion auf Schmerzen Anderer schwächer ausfällt, wenn deren Verhalten als unfair bewertet wird.

290 Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 86.

291 Ebd., 87.

292 Ebd., 90.

Rahmen von Konflikten wie den Balkankriegen oder dem Nahost-Konflikt von Bedeutung: Je nachdem, ob man sich mit der serbischen oder der bosnischen Seite, den ethnisch serbischen Kosovar\*innen oder den Kosovoalbaner\*innen solidarisiert, und je nachdem, ob man einen antiisraelischen oder einen proisraelischen Standpunkt vertritt oder nicht, wird man dazu geneigt sein, sich durch manche Bilder aus den Kämpfen der jüngeren Vergangenheit emotional beeinflussen zu lassen – und durch andere eben nicht.

Hinsichtlich der Frage, welchen Kriterien die Beobachter\*in bei der Seitenwahl folgt, nennt Breithaupt hauptsächlich Einflussfaktoren, die in der Forschungsliteratur ohnehin immer wieder mit Empathie in Verbindung gebracht werden: Ähnlichkeiten zwischen der Beobachter\*in und einer der beiden Konfliktparteien (hier kämen z. B. Zugehörigkeit zur selben Kultur oder Ethnie, ähnliches Alter, gleiches Geschlecht in Frage); eigene Vorerfahrungen, die die Beziehung zu den Parteien prägen; Beurteilungen über Gerechtigkeit / Fairness; aber auch pragmatische Erwägungen (die z. B. dazu führen können, dass man sich auf die Seite der Partei schlägt, von der man vermutet, dass sie siegreich aus dem Konflikt hervorgehen wird).<sup>293</sup> Besonders interessant ist Breithaupts These, die Seitenwahl könne auch auf einer Art selbstreflexivem Reflex basieren: Die Beobachter\*in eines Konflikts befinde sich in einer passiven Rolle – der Beobachterrolle, die sich durch eine Nichtbeteiligung am Geschehen auszeichnet, – und könnte gerade deshalb tendenziell eher geneigt sein, sich mit der im Konflikt passiveren Seite, also der Opferseite, zu identifizieren. Diese Form der Seitenwahl sei kulturell codiert durch das Christentum, das Mitleid mit Gewaltopfern ins Zentrum rücke, und zudem durch eine Kulturgeschichte vorgezeichnet, die Passivität und Kontemplation vor dem Bild oder Kunstwerk zur Norm gemacht habe.

Befassen wir uns kurz eingehender mit dem Faktor der „Fairness Perception“. Wie bereits erwähnt, wird angenommen, dass Empathie ganz oder teilweise „ausgeschaltet“ werden kann, wenn die beobachtete Person als jemand eingeschätzt wird, der sich selbst unfair verhalten hat,<sup>294</sup> oder wenn beobachtetes Leid jemandem als Strafe für Fehlverhalten angetan wird und die Beobachter\*in die Strafe für angemessen hält; entsprechend kann die empathische

---

293 Ebd., 89.

294 Siehe dazu: Singer, Seymour, O'Doherty, Stephan und Dolan, „Empathic neural responses“.

Reaktion verstärkt werden, wenn die Beobachter\*in der Meinung ist, dass die beobachtete Person besonders ungerecht behandelt wird, usw.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass eine Identifikation oder Mitleid mit einem Übeltäter unmöglich wäre. Breithaupt verweist diesbezüglich auf Adam Smith, der bereits festgestellt habe: „Even villains become people in the eyes of the observers when they reach the scaffold.“<sup>295</sup> Besonders häufig komme Mitgefühl mit einem Bösewicht in der Literaturrezeption vor, z. B., weil dieser die interessanteste Figur darstelle, oder weil der Plot eines Kriminalromans darauf ausgelegt sei, dass man mit dem Mörder mitfiebere.

Die Feststellung, dass Empathie auch unter Widerstand des eigenen Gerechtigkeitsempfindens funktionieren kann, findet sich auch bei Hutto. Aus der ethnographischen Beobachterperspektive gibt er zu bedenken, dass man sich in Andere anscheinend auch hineinversetzen kann, wenn man versteht, dass sie anderen Werten folgen als man selbst – indem man nämlich die Beweggründe hinter ihrem Handeln nachvollzieht:

„[I]t seems perfectly possible to understand someone’s reason without endorsing it. We can understand someone’s reason while still finding it strange, unattractive, or repugnant to our moral sensibilities (...).“<sup>296</sup>

Wenn es also, wie Hollan behauptet, möglich ist, zu verstehen, warum jemand tut, was er tut, auch wenn man selbst aus diesen Gründen nicht genauso gehandelt hätte, dann müsste es in einem solchen Fall auch möglich sein, Mitgefühl mit jemandem zu entwickeln, obwohl dessen Verhalten an den eigenen Wertvorstellungen gemessen nicht akzeptabel war.

Vor diesem Hintergrund scheint fraglich, ob Empathie (oder Mitgefühl) tatsächlich eine normative Funktion erfüllt, wie beispielsweise Debes es vermutet (siehe oben). Breithaupt ist, ähnlich wie Debes, von einer normativen Dimension des Ein- oder Mitfühlens überzeugt. Habe die Beobachter\*in einer Konfliktsituation sich einmal für eine der beiden Seiten entschieden, diene das Einfühlen dazu, nachträglich *rechtfertigende Gründe* für die Solidarisierung mit einer Partei zu finden – und dadurch die eigene Entscheidung zu festigen. Diese Überlegungen Breithaupts sind auf Kritik gestoßen. So wendet Goldie ein,

---

295 Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 89.

296 Hutto, „Understanding Reasons without Reenactment: Comment on Stueber“, 67.

Breithaupts Seitenwahl-Modell sei simplifizierend und zu allgemein gehalten, es differenziere nicht zwischen signifikant verschiedenen Arten von Konflikten. Er gibt zu bedenken, dass in zahlreichen Konfliktfällen die Entscheidung bei der „Seitenwahl“ aufgrund persönlicher Beziehungen getroffen werde (z. B. wenn es sich bei einer der Konfliktparteien um einen engen Angehörigen handle) oder aber rationale moralische Erwägungen das Fundament der Entscheidung bildeten. Empathie sei dann nicht notwendig, um diese Entscheidung zu rechtfertigen.<sup>297</sup> Solche Fälle, so Goldie, würfen die Frage auf, ob Empathie überhaupt eine „normative Begründungsrolle“ spielen könne, und wenn ja, auf welche Weise:

„Does it merely give more motivational ‘oomph’ to a decision already made, or does it strengthen the decision in the normative sense — does it give more reason for the decision? Few would doubt the possibility of the former on some occasions, but what about the latter?“<sup>298</sup>

Goldies Skeptizismus scheint auf den ersten Blick angemessen. Tatsächlich ist aber festzustellen, dass Gewaltbilder in den Medien oft auf eine Weise zur Rechtfertigung des Parteiergreifens herangezogen werden, die stark an Breithaupts Beschreibung erinnert: Bilder von Grausamkeiten dienen als Argument, sich gegen die (vermeintlichen oder wirklichen) Gewalttäter\*innen auf die Seite der (vermeintlichen oder wirklichen) Opfer zu stellen – werden aber so meist nur in Zusammenhängen verwendet, in denen ohnehin schon klargestellt wurde, welche Konfliktpartei man im Recht sieht. Gewaltbilder werden im Regelfall als eine Art nachträgliche Rechtfertigung herangezogen; dabei scheinen die Verwender\*innen, ganz ähnlich wie Breithaupt, davon auszugehen, dass die Betrachter\*innen der Bilder Mitleid mit den Opfern entwickeln und diese Empfindung ihnen die Solidarisierung mit der Seite, auf der diese Opfer mutmaßlich zu beklagen sind, im Nachhinein umso richtiger erscheinen lässt.

Ein weiterer Kritikpunkt Goldies an Breithaupts Ausführungen verdient Beachtung. Breithaupts Modell, so Goldie, liege ein sehr weit gefasster Empathiebegriff zugrunde. Es werde nicht zwischen einfachen, somatischen Räsomanzphänomenen und höheren kognitiven Prozessen unterschieden, obwohl

---

297 Goldie, „Comment“, 92–93.

298 Ebd., 93.

kaum anzunehmen sei, dass Empathie auf diesen verschiedenen Ebenen die selbe Funktion erfülle.<sup>299</sup> In der Tat müsste man hinsichtlich der Blockierung empathischer Reaktionen durch (hauptsächlich) kognitive Prozesse, wie Breithaupt sie beschreibt, die Frage stellen, welche Art von Empathie auf diese Weise blockiert werden kann. Dass kognitive Empathieformen auf diesem Weg leicht kontrollierbar sind, liegt auf der Hand, wenn man davon ausgeht, dass kognitive Empathie sich eben genau dadurch auszeichnet, dass sie eine bewusste, aktive intellektuelle Anstrengung der Mitfühlenden voraussetzt. Können aber auch die unbewusst ablaufenden affektiven Reaktionen durch die selben Blockierungsmechanismen beeinflusst werden – und wenn ja, zu welchem Grad? Ist es möglich, die eigene rein somatisch-neuronale Reaktion so weit unter Kontrolle zu halten, dass man auf das Leiden Anderer emotional *gar nicht mehr* reagiert? Falls dies möglich sein sollte, wäre es besonders im Hinblick auf die Wirkung von Gewaltbildern hochinteressant, welche Rolle Faktoren wie Gewöhnung und Abstumpfung (hier sei an die verbreitete Rede von der desensibilisierenden „Bilderflut“ erinnert), Distanz zum Ort des Geschehens, die Kontextualisierung von Bildern in ihrer medialen Vermittlung etc. auf solche Blockierungsprozesse haben. Auf der Grundlage der bis heute erzielten Forschungsergebnisse können diese Fragen jedenfalls noch nicht abschließend beantwortet werden.<sup>300</sup>

Kommen wir nun auf einen letzten wichtigen Faktor zu sprechen, der berücksichtigt werden sollte, wenn es um die Frage geht, ob empathische Prozesse automatisch ablaufen, willentlich in Gang gesetzt werden müssen, oder durch kognitive Anstrengung kontrolliert und blockiert werden können: das Vorstellungsvermögen.

Eine automatische, unmittelbare, vorbewusste Reaktion auf das Empfinden und Erleben Anderer ist nicht immer möglich. Zumindest dann nicht, wenn die Reaktion angemessen ausfallen soll; je schneller und unüberlegter man auf den Ausdruck des Gegenübers reagiert, desto größer das Risiko, dass man ihn fehlinterpretiert. Auf komplexere, zumindest teilweise bewusste Vermittlungsprozesse ist der oder die Mitfühlende besonders dann angewiesen, wenn ihm

---

299 Ebd., 92.

300 Es gibt vereinzelte ethnographische Studien über Strategien zur Ausschaltung von Mitleid, auch und gerade im Zusammenhang von Krieg und Gewalt, dazu Hollan, „Emerging Issues“; außerdem einzelne ältere Studien zum Thema Abstumpfung im Zusammenhang mit Film und Fernsehen (nicht aber in Bezug auf Bilder); dazu später mehr.

oder ihr eigene Erfahrungen fehlen, die derjenigen gleichen, die das Gegenüber gerade macht. Eigene Erfahrungen könnten auf den Anderen projiziert werden; fehlt diese Möglichkeit, fällt es schwerer, sich vorzustellen, wie der Andere erlebt und empfindet, was ihm gerade wiederfährt. Nur über den Umweg der Imagination kann es dann trotzdem gelingen, mit dem Anderen zu fühlen. Preston und Hofelich beschreiben ganz alltägliche Situationen, in denen man vor dieses Problem gestellt wird: z. B., wenn ein Freund von einem schlecht gelaufenen Date erzählt, man selbst aber noch nie in der geschilderten Lage war. Sie erklären, was neuronal in derartigen Situationen abläuft:

„When the observer cannot relate, they still activate common neural representations but do not experience the same downstream feelings, instead recruiting a region in visual association cortex that presumably helps to ‘try on’ the other’s state via more concrete, visual images (...).“<sup>301</sup>

Die Verbindung mit dem visuellen Vorstellungs- und Assoziationsvermögen scheint hier besonders interessant. Die Autorinnen weisen aber darauf hin, dass die Vorstellung vom Erleben des Anderen um so oberflächlicher ausfalle, je weniger der oder die Imaginierende auf ähnliche eigene Erfahrungen zurückgreifen könne. Emotionale Folgen des Geschehenen blieben dann teils unklar, volles Verständnis sei nicht möglich.

Die Frage, ob empathische Prozesse automatisch ablaufen oder ob sie eine aktive Entscheidung der mitfühlenden Person erfordern, kann jedenfalls insgesamt deshalb noch nicht als abschließend geklärt werden, weil dafür – wie für die Beantwortung vieler anderer Fragen – zu unklar ist, was genau Empathie eigentlich ist, bzw. welche seelischen und mentalen Prozesse dazuzählen und welche nicht. Sicher scheint nur, dass Bilder vom Leid anderer Menschen, wie es Judith Butler in Worte fasst, „keinerlei magische moralische Kraft“ besitzen, die zwangsläufig immer „unmittelbar Abscheu vor dem anrührenden menschlichen Leid der dargestellten Szene erzeugt.“<sup>302</sup> An anderer Stelle weist Butler ganz richtig darauf hin, dass Sontags Aufforderung, uns von grausigen Bildern „heimsuchen“ zu lassen, schon darauf hinweise, „dass wir uns unter bestimmten Umständen der Heimsuchung verweigern können oder dass uns

---

301 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 29; die Autorinnen verweisen hierzu auch auf Preston et al., „The neural substrates of cognitive empathy“.

302 Butler, *Raster des Krieges*, 90.

die Heimsuchung unter bestimmten Umständen nicht erreicht.<sup>303</sup> Auch hier wurde allerdings wieder ein Problem aufgeworfen, dessen Ursache nicht in einem medienspezifischen Unvermögen des Bildes an sich zu suchen ist; dass Bilder Einfühlung nicht erzwingen, liegt offenbar nicht daran, dass Bilder an sich zu schwach wären, sondern daran, dass Empathie wohl, wie dargelegt wurde, generell durch eine Vielzahl von Faktoren blockiert werden kann. Wer berufsmäßig mit Gewaltbildern umgeht und damit aufklärerische Zwecke verfolgt, muss sich also die Frage stellen, wie diese Blockaden umgangen oder beseitigt werden können – und wie Einfühlung andersherum besonders gefördert werden kann. In jedem Fall scheint es bislang nicht nötig, die Hoffnung aufzugeben, dass Bilder zumindest unter günstigen Umständen etwas bewirken können, und wir werden uns im Folgenden mit der Frage beschäftigen, *auf welche Reize* Menschen überhaupt empathisch reagieren, wenn sie es denn tun – ob nun automatisch oder absichtlich: Reicht es aus, auf einem Bild das Gesicht eines Menschen zu sehen, um sich in ihn hineinversetzen zu können oder mit ihm zu fühlen? Fällt Einfühlung leichter, wenn wir zudem die Stimme der anderen Person hören oder sie berühren können?

Damit wir jedoch nachvollziehen können, auf welchem Weg experimentell arbeitende Psycholog\*innen und Neurowissenschaftler\*innen Erkenntnisse zu diesen Fragen zu gewinnen suchen, müssen wir uns zuerst mit den Untersuchungs- und Messverfahren beschäftigen, die bei solchen Studien zum Einsatz kommen, und zu klären versuchen, inwieweit Empathie überhaupt experimentell erfassbar und messbar ist; aus einer geisteswissenschaftlichen Perspektive kann ein solches Vorhaben nämlich grundsätzlich fragwürdig wirken.

### **1.3.8 Wie wird Empathie gemessen und welche Rolle spielen dabei Bilder?**

Zur experimentellen Erfassung und Messung von Empathie werden standardisierte Stimuli verwendet, die in Laborsituationen empathische Reaktionen hervorrufen sollen. Einen Überblick über die gängigsten Methoden und Stimuli

---

303 Ebd., 95.

zum Verursachen verschiedener emotionaler Reaktionen in experimentellen Settings bietet z. B. ein von Coan und Allen herausgegebenes Handbuch.<sup>304</sup>

Meist werden Bilder als Stimuli genutzt; wie Thibodeau und Kollegen bemerken,<sup>305</sup> haben sie gegenüber anderen Medien eine Reihe praktischer Vorteile: Erstens benötigt das Zeigen von Bildern weniger Zeit als z. B. das Vorführen von Filmen; zweitens sind Bilder besonders leicht in verschiedenste Versuchsabläufe zu integrieren; drittens sind sie problemlos von Labor zu Labor weiterzugeben, weshalb sich mit ihnen leicht standardisierte Korpora durchsetzen lassen; viertens verlangen sie den Versuchsteilnehmer\*innen wenig spezifische Voraussetzungen und Fähigkeiten ab (anders als z. B. Texte, für deren Verständnis gute Sprachkenntnisse erforderlich sind, usw.).<sup>306</sup>

Das umfangreichste standardisierte Korpus, das in dieser Weise verwendet wird, ist das International Affective Picture System (IAPS).<sup>307</sup> Es besteht aus 942 Bildern (von Menschen, Tieren, unbelebten Gegenständen, Landschaften usw.), die einer Reihe von Tests zufolge jeweils bestimmte Emotionen auslösen, sowie einer Zusammenstellung der ermittelten Normwerte hinsichtlich der Valenz (positiv/negativ/neutral) und Intensität der Gefühle, die die Bilder erzeugen.

Seiner Popularität zum Trotz wird die Zusammensetzung des IAPS auch kritisch betrachtet. Colden, Bruder und Manstead<sup>308</sup> erläutern eine Reihe von Problemen: Erstens seien Bilder von Menschen in der Kategorie der starke Erregung verursachenden Bilder überproportional häufig vertreten; Abbildungen unbelebter Objekte dagegen fänden sich besonders häufig unter den Bildern mit niedrigem Erregungspotential.<sup>309</sup> Diese Verteilung entspreche Studienergebnissen, nach denen es einen qualitativen Unterschied zwischen der emotionalen Reaktion auf Bilder von Menschen oder Tieren und derjenigen auf Darstellungen lebloser Gegenstände gebe.<sup>310</sup> Das hohe affektive Erregungspotential der Darstellung der menschlichen Figur ist laut Colden, Bruder und Manstead mit dem Phänomen der Gefühlsansteckung zu erklären. Nachweislich seien besonders emotionale Gesichtsausdrücke dazu geeignet, automatische

---

304 Coan und Allen (Hrsg.), *Handbook of emotion elicitation and assessment*.

305 Thibodeau, Jorgensen, Jonovich, „Anger Elicitation Using Affective Pictures“.

306 Ebd., 80–81.

307 Lang, Bradley, Cuthbert, „International Affective Picture System“.

308 Colden, Bruder und Manstead, „Human content in affect-inducing stimuli“:

309 Ebd., 260.

310 Ebd.

Nachahmungsprozesse auszulösen. Die Verarbeitung sozialer Informationen laufe wahrscheinlich anders ab als die Verarbeitung anderer Arten von Information, da sie auf Simulation beruhe.<sup>311</sup>

Bezüglich angstauslösender Bilder gibt es eine Studie von Hariri et al., die diesen Unterschied deutlich macht.<sup>312</sup> Das IAPS enthält Abbildungen beängstigender Ereignisse (Unfälle, Flugzeugabstürze, Explosionen) und mit bedrohlichen Situationen assoziierter Gegenstände oder Wesen (Waffen, gefährliche Raubtiere). Messungen der Aktivität in der Amygdala und der Leitfähigkeit der Haut ließen, so Hariri und Kollegen, darauf schließen, dass diese Bilder eine schwächere körperliche Reaktion hervorriefen als Abbildungen von Gesichtern, die Angst oder Zorn ausdrückten.

Zudem seien beim Rating der Bilder nach Valenz und Erregungspotenzial physische Eigenschaften der Bilder nicht ausreichend berücksichtigt worden. In seriösen kognitionswissenschaftlichen Studien müssten Faktoren wie z. B. Größe oder Helligkeit bzw. Leuchtkraft kontrolliert werden:

„If uncontrolled, the possibly uneven distribution of these properties across the valence or arousal dimension might lead to differences in the early visual processing of pictures that have been selected from different areas of affective space.“<sup>313</sup>

Neben derartigen Bildeigenschaften kann auch der abgebildete Inhalt die Wahrnehmung beeinflussen.<sup>314</sup> Deshalb fordern Bernat und seine Coautor\*innen im Fazit einer Studie von 2006, dass zukünftig eine sinnvollere und genauere inhaltliche Klassifikation der Bilder stattfinden müsse, um mögliche inhaltspezifische Wirkungen kontrollieren zu können.<sup>315</sup> Aus bildwissenschaftlicher Sicht scheint dies dringendst geraten, und dass es noch nicht konsequent so gehandhabt wird, ist ein Grund dafür, warum es so schwer ist,

---

311 Ebd., 261.

312 Hariri, Tessitore, Mattay, Fera, Weinberger, „The amygdala response to emotional stimuli“; die Studie wird bei Colden, Bruder und Manstead, „Human content in affect-inducing stimuli“, 267, beschrieben und zusammengefasst.

313 Colden, Bruder und Manstead, „Human content in affect-inducing stimuli“, 260.

314 Dazu z. B.: Bernat, Patrick, Benning, Tellegen, „Effects of picture content and intensity“; Bradley, Codispoti, Cuthbert und Lang, „Emotion and motivation“.

315 Bernat, Patrick, Benning, Tellegen, „Effects of picture content and intensity“, 101.

differenzierte, belastbar wissenschaftlich begründete Aussagen über die Wirkung von Gewaltbildern zu machen.

Neben visuellen Stimuli werden auch Geräusche und sprachliche Äußerungen eingesetzt, um Empathie und verwandte Reaktionen zu triggern. Auch in diesen Bereichen gibt es Sets standardisierter Stimuli, so beispielsweise das IADS (International Affective Digitized Sounds)<sup>316</sup> und ANEW (Affective Norms for English Words).<sup>317</sup> Thibodeau weist aber darauf hin, dass beide zwar Ratings bezüglich Valenz und Erregungspotenzial enthalten, spezifische Emotionen aber dort nicht unterschieden werden.<sup>318</sup> Auch für die Verwendung von Filmen stehen fertige Tests zur Verfügung, z. B. der Movie for the Assessment of Social Cognition (MASC)-Test<sup>319</sup> und ein von Golan et al. entwickelter Test.<sup>320</sup>

Über die Arten der verwendeten Stimuli wurde damit ein hinreichend umfassender Überblick gegeben. Zur Erfassung der affektiven und kognitiven Reaktion der Testpersonen werden neben neurowissenschaftlichen Methoden und anderen medizinischen Verfahren zur Dokumentation der körperlichen Auswirkungen Fragebögen verwendet.

Die persönliche, dispositionale Empathie (also der Grad, zu dem eine Versuchsperson allgemein und situationsübergreifend bereit oder in der Lage zu empathischen Leistungen ist, verglichen mit dem durchschnittlichen Empathiepotenzial anderer Menschen) wird im Englischen auch „trait empathy“ genannt und u. a. mithilfe des IRI (Interpersonal Reactivity Index) gemessen, der auch eine Empathie-Skala und eine Sektion zum „perspective taking“ umfasst.<sup>321</sup> Des Weiteren gibt es das QMEE (Questionnaire Measure of Emotional Empathy), das u. a. in der bereits zitierten Studie von Sonny-Borgström zur Anwendung kam und ohne Bildstimuli auskommt, aber nur die „heiße“ Form von Empathie – die emotionale Empathie – und nicht die „kalte“, kognitiven Formen berücksichtigt,<sup>322</sup> sowie eine von Hogan entwickelte Empathie-Skala.<sup>323</sup> Laut Chlopan et al. handelt es sich bei den beiden letztgenannten um die

---

316 Bradley und Lang, „Affective reactions to acoustic stimuli“.

317 Bradley & Lang, „Affective Norms for English Words (ANEW)“.

318 Siehe Thibodeau, Jorgensen, Jonovich, „Anger Elicitation Using Affective Pictures“, 80.

319 Dziobek et al., „Introducing MASC“; dazu auch: Dziobek, „Towards a More Ecologically Valid Assessment of Empathy.“

320 Golan, O., S. Baron-Cohen, J. J. Hill und Y. Golan, „The ‘reading the mind in films’ task“.

321 Davis, „A multidimensional approach to individual differences in empathy“.

322 Siehe Sonny-Borgström, „Automatic mimicry reactions“; und auch: Chlopan, McCain, Carbonell u. Hagen, „Empathy: Review of Available Measures“.

323 Hogan, „Development of an empathy scale“.

einzigsten beiden Skalen zur Erfassung der dispositionellen Empathie, deren Reliabilität und Validität durch mehrere Studien überprüft worden sei. Bei älteren Tests, die gelegentlich zur Bestimmung des persönlichen Empathiepotentials herangezogen worden seien, lägen entweder nicht genug Daten vor, um Aussagen über die Validität zu treffen, oder die Tests mäßten nicht eigentlich die Disposition zur Empathie, sondern verwandte Fähigkeiten (verbale Intelligenz etc.). Hogan Empathy Scale und QMEE seien zwar beide valide, mäßten aber unterschiedliche Aspekte von Empathie; die jeweiligen Testscores der Probanden korrelierten auch nicht:

„Indeed, the literature on the QMEE indicates that it is measuring vicarious emotional arousal and may even be tapping a general tendency to be arousable in various situations. The literature on the Hogan Empathy Scale, however, indicates that this scale is measuring role-taking ability and may even be tapping an aspect of adequate social functioning. (...) Taken together, these two scales, the QMEE and Hogan’s EM scale measure empathy as the ability (a) to become emotionally aroused to the distress of another and (b) to take the other person’s point of view, in order to have true empathy.“<sup>324</sup>

Setze man beide Skalen zum IRI in Bezug, stelle sich heraus, dass beide hoch mit unterschiedlichen Subskalen des IRI korrelierten. Hogans Skala korreliere beispielsweise mit der Subskala zu „perspective taking“, was Tendenzen in der Forschung stütze, die Hoganskala als Test für „role-taking ability“ (und nicht für Empathie im eigentlichen Sinn) zu verstehen. Mit der „personal distress“-Subskala des IRI korreliert sie dagegen negativ.<sup>325</sup>

Kritisch sehen Jolliffe und Farrington alle drei beschriebenen Skalen. Hogans Skala, so behaupten sie, messe vermutlich gar nicht wirklich Empathie.<sup>326</sup> QMEE und IRI hätten einige Schwachstellen gemeinsam: Erstens unterschieden sie nicht sauber zwischen Empathie und Mitleid. Zweitens mäßten sie kognitive Empathiekomponenten nicht, sondern ausschließlich emotionale Empathie. Drittens seien sie mit Versuchspersonen entwickelt worden, bei denen es sich ausschließlich um Universitätsstudierende gehandelt habe, würden aber z. B.

---

324 Chlopan, McCain, Carbonell und Hagen, „Empathy: Review of Available Measures“, 650.

325 Ebd., 651; die Autor\*innen stützen sich hier auf Davis, „Measuring individual differences in empathy“.

326 Jolliffe und Farrington, „Development and validation of the Basic Empathy Scale“, 591.

eingesetzt, um das individuelle Empathiepotential von Straftätern zu messen<sup>327</sup> – da diese Personengruppen sich hinsichtlich so vieler sozialer Faktoren unterscheiden, scheint es tatsächlich fraglich, ob Ergebnisse aus Untersuchungen an der einen Gruppe ohne Weiteres auf die anderen übertragen werden können. Als Alternative zur Messung der Empathiefähigkeit insbesondere von Straftätern schlagen Jolliffe und Farrington daher eine von ihnen entwickelte Basic Empathy Scale (BES) vor, die sowohl affektive als auch kognitive Aspekte der Empathie erfassen soll.<sup>328</sup>

Die angesprochenen Punkte zeigen bereits, dass man die gängigen experimentellen Verfahren zur Untersuchung von Empathie durchaus generell kritisch betrachten und ihren Erkenntniswert auch für Fragen der Gewaltbildrezeption infragestellen kann. Bedenken gibt es hinsichtlich der Konstruktvalidität<sup>329</sup> der gängigen Tests in Bezug zu dem verschiedenen Studien jeweils zugrundegelegten Empathiebegriff sowie hinsichtlich der ökologischen Validität<sup>330</sup> experimenteller Untersuchungen über Empathie. Zur Konstruktvalidität äußert sich z. B. Wispé kritisch:

„[E]mpathy is a difficult phenomenon to demonstrate experimentally. There are at least three aspects to this problem of experimental empathy. (...) (a) the ambiguity of the term empathy, (b) the indefinite and inconsistent way empathy has been operationally defined, and (c) the problem of knowing whether a given operationalization really measures a given psychological state. The crux of the problem is that although empathy is a word in common usage—which probably makes matters worse—there is little agreement among psychologists about the construct, or the process, of empathy.“<sup>331</sup>

---

327 Ebd., 591–592.

328 Beschrieben wird die BES ebd., 589.

329 Unter Konstruktvalidität versteht man die Übereinstimmung des mit einem psychologischen Test tatsächlich gemessenen Merkmals mit dem Konstrukt, über das Aussagen getroffen werden sollen (d. h. mit der Definition des Begriffs, der auf das zu untersuchende Phänomen Bezug nimmt, z. B. dem Begriff der dispositionellen Empathie). Vereinfacht gesagt, geht es also um die Frage, ob ein Test auch misst, was er zu messen vorgibt bzw. was er im jeweiligen Experiment messen sollte, oder ob er stattdessen ein verwandtes, aber unterscheidbares Merkmal misst (z. B. Anfälligkeit für Gefühlsansteckung statt dispositioneller Empathie).

330 Ökologische Validität ist gegeben, wenn die Ergebnisse einer Untersuchung auf reale Situationen außerhalb des experimentellen Settings übertragbar sind, wenn sie also auch bezüglich der Lebenswirklichkeit Aussagekraft besitzen.

331 Wispé, „The Distinction Between Sympathy and Empathy“, 317.

Aus dem Fehlen einer präzisen, universell akzeptierten Definition des Empathiebegriffs folge, dass unklar sei, wie Empathie in Laborsituationen zu induzieren sei:

„Should subjects be told to empathize? Or should they be given synonyms of empathy? Or should the instructions relate only to performance on the dependent variable? Empathy researchers are in a dilemma. If they instruct subjects to empathize, the subjects do not know what empathy means (...) so they do not know what to do.“<sup>332</sup>

Auch die Instruktion, die Position des Anderen einzunehmen (sich an seine Stelle, in seine Situation zu versetzen), werde häufig verwendet. Der Zusammenhang, der zwischen der genauen Formulierung der Instruktionen und den gemessenen Effekten bestehe, werde nicht immer ausreichend berücksichtigt, obwohl der Wortlaut der Anweisungen große Auswirkungen haben könne.<sup>333</sup>

Kritische Anmerkungen zur ökologischen Validität empathiebezogener Laborexperimente findet man u. a. bei Dziobek. Die Aussagekraft der Untersuchungen könne verbessert werden, indem audiovisuelle Stimuli verwendet würden, die größere Ähnlichkeit mit „Real-Life“- Szenarien aufwiesen, oder aber auf onlinebasierte Verfahren zurückgegriffen werden, die soziale Interaktion ermöglichten:

„While psychological research has traditionally been individual-centered, online settings provide for true interactions between partners rather than relying on contexts in which participants are requested to passively observe others.“<sup>334</sup>

Dziobek erklärt genauer, wie Filmmaterial beschaffen sein müsse, das kognitive Empathie hervorrufen könne und dabei so nah wie möglich am echten Leben orientiert sei. Dabei müste gewährleistet sein, dass „audio and visual social information such as facial expressions, body language, and emotional prosodies are imbedded in a rich social context and change in milisecond intervals.“<sup>335</sup>

---

332 Ebd., 317.

333 Ebd., 318.

334 Dziobek, „Towards a More Ecologically Valid Assessment of Empathy“, 18.

335 Ebd., 19.

Allerdings handle es sich bei den gängigen Tests<sup>336</sup> um „offline“, also nicht-interaktiv operierende Verfahren. Aufschlussreicher seien Tests, bei denen eine soziale Interaktion zwischen Beobachter\*in und Zielperson stattfinde, wie das Empathic-Accuracy-Paradigma von Ickes et al.<sup>337</sup> In diesem Testverfahren werden Proband\*innen aufgefordert, aus dem Verhalten von Personen, mit denen sie kommunizieren, auf deren Gefühle zu schließen – auch hier steht also die kognitive Empathie im Vordergrund. Anschließend werden die Vermutungen der Teilnehmenden über den emotionalen Zustand des jeweiligen Partners mit dessen Selbstaussagen abgeglichen.<sup>338</sup> Dziobek deutet an, dass größere Genauigkeit erreicht werden könnte, wenn die Empfindungen beider Interaktionspartner mithilfe psychologischer *und* neurowissenschaftlicher Untersuchungsmethoden abgeglichen würden.<sup>339</sup>

Dziobek kritisiert außerdem, dass zwar viele „offline“- Studien zur Empathie bei Schmerz lebensnahe Stimuli wie Bilder oder Filmaufnahmen von Körperteilen und Gesichtern enthielten, dass aber gerade in solchen Experimenten zum selben Themenfeld, in denen interaktive Elemente eingebracht würden, indem die Teilnehmer angewiesen würden, aktiv die Empfindungen des Anderen zu imaginieren, ähnlich lebensnahe audiovisuelle Stimuli meist fehlten.<sup>340</sup>

Schließlich gibt es noch einen dritten entscheidenden Kritikpunkt, der vorgebracht wird. Thibodeau und Kollegen sprechen das Problem an, dass die Fähigkeit von Bildern, nur bestimmte, erwünschte, klar abgrenzbare Emotionen hervorzurufen, begrenzt sei.<sup>341</sup> Manche Arten von Gefühlen seien zudem durch stillstehende Bilder nur sehr schwer zu erzeugen.<sup>342</sup> Die Gruppe um Thibodeau schlägt deshalb vor, bei Untersuchungen zwar Bilder einzusetzen, dabei aber individuelle Eigenheiten der Teilnehmer\*innen zu erfassen und so deren Einfluss auf die Ergebnisse zu kontrollieren.<sup>343</sup>

---

336 Gemeint sind der MASC, s. o. (Dziobek, „Towards a More Ecologically Valid Assessment of Empathy“) und der Test „Reading Mind in Films“ von Golan et al. (Golan, O., S. Baron-Cohen, J. J. Hill und Y. Golan, „The ‘reading the mind in films’ task“).

337 Ickes, Stinson, Bissonnette und Garcia, „Naturalistic social cognition“.

338 Dies wird bei Dziobek, „Towards a More Ecologically Valid Assessment of Empathy“, 18–19, beschrieben.

339 Ebd., 19.

340 Ebd.

341 Thibodeau, Jorgensen, Jonovich, „Anger Elicitation Using Affective Pictures“, 80: „In emotion research, affective pictures are limited in their ability to elicit discrete emotions.“

342 Siehe ebd., 81.

343 Ebd., 80–81.

Die folgenden Ausführungen sollten vor dem Hintergrund all dieser Einwände deshalb als Überlegungen unter Vorbehalt aufgefasst werden. Möglicherweise ist ihre Aussagekraft bezüglich der Wirkung von Gewaltbildern und der diese bestimmenden Einflussfaktoren nicht so groß, wie es vielleicht den Anschein hat.

### 1.3.9 Auf welche Stimuli reagieren wir empathisch oder mifführend?

Studien zur Empathie befassen sich teils mit dem menschlichen Vermögen, *Handlungen* anderer Menschen zu verstehen, zu erklären und vorauszusagen, und teils mit dem Nachempfinden der *Gefühle und Empfindungen* Anderer.<sup>344</sup> Dabei wird nicht allen Empfindungen gleich viel Aufmerksamkeit gewidmet. Empathische Reaktionen auf Schmerz sind bislang weit gründlicher erforscht worden als beispielsweise Einfühlungsprozesse, die sich auf Zustände wie Freude, Ausgelassenheit, Zufriedenheit o.ä. beziehen. Neben Schmerz sind auch Ekel, Angst und Zorn vergleichsweise intensiv berücksichtigt worden.<sup>345</sup> Augenscheinlich überwiegt also das Interesse an negativen Emotionen. Zur Erklärung der klaren Favorisierung des Themas Schmerz weisen Preston und Hofelich darauf hin, dass Schmerz erstens ein besonders starker Reiz sei und es sich zweitens umeine Empfindung handele, die so gut wie jeder schon einmal erlebt habe – weshalb anzunehmen sei, dass sich Versuchsteilnehmer leicht in Zielpersonen einfühlen könnten, die Schmerz empfinden.<sup>346</sup>

Wie aber nehmen Menschen die Empfindungen Anderer überhaupt wahr? Dieser Frage ist am umfassendsten hinsichtlich „primitiver“ oder „grundlegender“ Formen von Empathie (insbesondere neuronalem „Mirroring“) sowie

---

344 Dazu Gallese, „The Roots of Empathy“, 176: „When we observe other acting individuals, therefore facing their full range of expressive power (the way they act, the emotions and feelings they display), a meaningful embodied interindividual link is automatically established. (...) The hypothesis I am putting forward here is that a similar mechanism could also underpin our capacity to share feelings and emotions with others. My proposal is that sensations and emotions displayed by others can also be ‘empathized’, and therefore implicitly understood, through a mirror matching mechanism.“

345 Einen umfangreichen Überblick über zahlreiche neurowissenschaftliche Studien, die das Nachempfinden von Schmerz, von schmerzloser taktiler Wahrnehmung einer Berührung, oder von Ekel untersuchen, bieten Singer und Lamm („The Social Neuroscience of Empathy“).

346 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 26.

empathieverwandter Prozesse wie Gefühlsansteckung nachgegangen worden. Vielerorts wird implizit davon ausgegangen, dass die *Beobachtung* des Gegenübers dabei eine Schlüsselrolle spielt.<sup>347</sup> Die Gefühle Anderer werden für die Beobachter\*in durch Bewegungen, Gesichtsausdruck und Körperhaltung erkennbar.

Versuchspersonen werden deshalb, wie schon erwähnt, meist mit *visuellen* Stimuli konfrontiert, d. h. mit Fotos oder kurzen Filmszenen. Soll das nachfühlende Schmerzempfinden untersucht werden, sind dort z. B. Körperteile zu sehen, denen schmerzhafte Berührungen zugefügt werden,<sup>348</sup> oder aber Personen, die eine gestische oder mimische Reaktion auf Schmerz zeigen.<sup>349</sup> Geht es um schmerzloses Berührungsempfinden, werden Bilder oder Filmaufnahmen von entsprechenden Berührungen gezeigt. Stehen andere Empfindungen, z. B. Trauer, Angst, Ekel im Fokus, so wird in der Regel mit (stillstehenden oder bewegten) Aufnahmen von Gesichtsausdrücken gearbeitet.

Forscher\*innen gehen dabei meist davon aus, dass unterschiedlichen Emotionen jeweils typische, sehr spezifische körperliche Ausdrucksformen entsprechen; ausdrücklich behaupten dies z. B. Düringer und Döring.<sup>350</sup> Vor einem kunstgeschichtlichen oder bildwissenschaftlichen Hintergrund scheint diese

---

347 Siehe z. B. bei de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 435: „Recent functional magnetic resonance imaging (fMRI) studies have shown that *observing another person's emotional state* activates parts of the neuronal network involved in processing that same state in oneself (...).“ Entsprechend bei Stueber, „Varieties of Empathy“, 55–56: By nature, we are wired to mirror the mental activities or experiences of another person based on the *observation of his bodily activities, facial expressions, and other activities expressing human effort.*“ [Hervorhebungen hier zur Verdeutlichung hinzugefügt, nicht am jeweils angegebenen Ort!]

348 Beispielsweise wurden den Proband\*innen bei der von Morrison, Lloyd, di Pellegrino und Roberts 2004 durchgeführten Studie Nadelstiche in die Fingerspitzen von Patienten gezeigt (Morrison, Lloyd, di Pellegrino und Roberts, „Vicarious responses to pain“); Jackson, Meltzoff und Decety zeigten 2005 ihren Versuchspersonen Fotos von Händen und Füßen in schmerzhaften und nicht schmerzhaften Alltagssituationen (Jackson, Meltzoff und Decety, „How do we perceive the pain of others“).

349 Zur Herstellung solcher Aufnahmen werden gelegentlich Schauspieler\*innen engagiert, so bei Lamm, Batson und Decety („The Neural Substrate of Human Empathy“). Im hier verwendeten Videomaterial trugen die Schauspieler\*innen Kopfhörer und simulierten Schmerzen, die vorgeblich durch schrille Töne verursacht wurden. Die Instruktionen, die sie erhielten, werden folgendermaßen beschrieben (ebd., 44–45): „Targets were instructed to emphasize their painful response to the sounds in order to yield facial expressions of strong pain. Video clips were edited to show the transition from a neutral facial expression to the painful reaction resulting from sound presentation (...). Video clips in which targets displayed brow lowering, orbit tightening, and either cursing or pressing of the lips, or mouth opening or stretching, were selected for further analysis, as these movements have consistently been attributed to the facial expression of pain (...). Only video clips displaying a natural pain response were selected (although recent evidence documents that the deliberate exaggeration of pain does not yield unrealistic facial expressions (...)).“ Die zuletzt genannten Bemerkungen werden a. a. O. mit Verweisen auf weitere Studien zur Wirkung des mimischen Ausdrucks von Schmerz ergänzt.

350 Siehe Düringer und Döring, „Comment on Hollan's 'Emerging Issues (...)'“, 79.

These höchst fragwürdig: Mimik und Gestik drücken in den meisten Fällen eben nicht ein scharf umrissenes, leicht identifizierbares Gefühl aus, sondern sind auf verschiedene Weise interpretierbar.

Uneindeutigkeiten des mimischen Ausdrucks bereiten auch Schwierigkeiten beim richtigen „Lesen“ von Kriegsphotografien. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist eine oft missverstandene Aufnahme von David Seymour aus dem Spanien der 1930er Jahre,<sup>351</sup> die eine Frau zeigt, die umringt von Kindern in einer Menschenmenge steht, ein Baby stillend und dabei mit verkniffenem Gesicht nach oben gen Himmel schauend. Häufig wird der Gesichtsausdruck der Frau so gedeutet, dass sie Angst vor einem bevorstehenden Luftangriff habe und deshalb angespannt den Himmel beobachte; tatsächlich schien ihr wohl nur die Sonne ins Gesicht und ihre Mimik zeigt, dass sie geblendet wird, und nicht, dass sie Angst hatte, als das Bild gemacht wurde, denn zu diesem Zeitpunkt gab es noch gar keine Luftangriffe auf Spanien; der Bürgerkrieg hatte noch nicht begonnen.

Im Gesicht dieser Frau sehen Betrachter\*innen also ein Gefühl ausgedrückt, das gar nicht vorhanden war; es gibt häufig aber auch den umgekehrten Fall: dass starke, existentielle Empfindungen, die jemand wirklich durchlebt, sich nicht lesbar in seinem Ausdruck niederschlagen, oder dass das Gesicht ganz einfach auf einem Foto nicht deutlich genug erkennbar ist, dass man die Emotionen an der Mimik ablesen könnte. Einen Extremfall des letztgenannten Szenarios stellt der sogenannte „Kapuzenmann“ aus Abu Ghrab dar. Bei dem Folterungsakt, der hier fotografisch festgehalten wurde, handelte es sich um eine Scheinexekution des Gefangenen,<sup>352</sup> der unter seiner Kapuze Todesängste ausstaud, die man ihm aber ja nicht ansehen kann.

Die Konfrontation mit dem *mimischen* Ausdruck des Gegenübers scheint bei empathieähnlichen Prozessen auf der Ebene der emotionalen Ansteckung oder reinen, vorbewussten „Spiegelung“ dennoch generell eine herausgehobene Rolle zu spielen, auch wenn es nicht immer möglich ist, auf diesem Weg Zugang zur Gefühlswelt Anderer zu bekommen. Relevant ist hierbei das im Zusammenhang mit Gefühlsansteckung bereits erläuterte Prinzip der somatischen

---

351 David „Chim“ Seymour, *Land Distribution Meeting*, Estremadura, Spanien, 1936. Eine Abbildung findet sich unter <https://art.famsf.org/david-seymour-chim/land-distribution-meeting-estremadura-spain-20061505> (Stand 17.2.2021). Zu diesem Bild siehe auch: Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 37–40.

352 Dazu Paul, *BilderMACHT*, 603.

oder motorischen Nachahmung („Motor Mimicry“):<sup>353</sup> Bei der Beobachter\*in werden die selben Gesichtsmuskeln aktiviert, die den Gesichtsausdruck der beobachteten Person bestimmen – ohne dass der oder die Nachahmende dabei zwangsläufig *sichtbar* das Gesicht verzieht, da es sich um eine schwächere Aktivierung handelt, die in Laborsituationen aber gemessen werden kann. Nach der sogenannten „Afferent Facial Feedback- Hypothese“ wirkt die Aktivität der Gesichtsmuskeln auf die Gefühle des Menschen zurück; d. h., wer lächelt, fühlt sich unter Umständen glücklicher.<sup>354</sup> Das Phänomen der Motor Mimikry wurde mit der Afferent Facial Feedback- Hypothese zusammengebracht und beides zur „Interpersonal Facial Feedback- Hypothese“ verbunden:<sup>355</sup> Wer das Gesicht in Nachahmung seines Gegenübers z. B. angstvoll oder wütend verzieht, steckt sich dieser Hypothese zufolge dadurch mit dessen Stimmung an.

Es gibt Hinweise darauf, dass motorische Mimikry verlässlicher und stärker eintritt, wenn Augenkontakt zwischen der Beobachter\*in und der beobachteten Person besteht.<sup>356</sup> Hierin könnte ein Grund für die Popularität von Bildkompositionen bestehen, die die Betrachter\*innen den abgebildeten Personen direkt in die Augen schauen lassen: Die unmittelbare affektive Wirkung solcher Bilder müsste dann nämlich besonders stark ausfallen.

Die Forschung konzentriert sich also stark auf visuelle Stimuli als Auslöser von Empathie. Nur vereinzelt wird diese Fokussierung explizit hinterfragt.<sup>357</sup> Allerdings wird in einzelnen Experimenten durchaus auch die Wirkung anderer empathieauslösender Reize untersucht.

Neben visuellen werden besonders auditive Stimuli in Experimenten berücksichtigt.<sup>358</sup> Ein hochinteressanter Spezialfall auditiven Inputs sind sprachliche Ausdrücke. Dass sie zu den wichtigsten Empathieauslösern zählen, ist zwar

---

353 Siehe dazu Basch, „Empathic understanding“, sowie Sonnby-Borgström, „Automatic mimicry reactions“; dort finden sich zahlreiche Verweise auf entsprechende Studien.

354 Dazu Sonnby-Borgström, „Automatic mimicry reactions“, 334.

355 Mit dieser These befasst sich u. a. Capella in „The facial feedback hypothesis“. Die Hypothese vom engen Zusammenhang zwischen Gesichtsmimikry und Emotionen ist aber nicht unumstritten. Sonnby-Borgström („Automatic mimicry reactions“, 441) verweist auf Einwände bei Ginsburg, „Faces: An epilogue and reconceptualization“, sowie Tassinari und Cacioppo, „Unobservable Facial Actions and Emotion.“

356 Dazu siehe Bavelas, Black, Lemery und Mullet, „I Show How You Feel“.

357 Z. B. bei Hollan, „Emerging Issues“, 74–75.

358 Hierzu finden sich Verweise auf mehrere Studien und Publikationen bei Hollan, „Emerging Issues“; auf Gallese, „The shared manifold hypothesis“; Gazzola, Aziz-Zadeh und Keysers, „Empathy and the Somatotopic Auditory Mirror System“; Kohler, Keysers, Umiltà, Fogassi, Gallese und Rizzolatti, „Hearing sounds, understanding actions“; Mast und Ickes, „Empathic accuracy“.

anzunehmen, findet aber in der Forschungsliteratur erstaunlich selten Erwähnung.<sup>359</sup>

Eine vergleichende Untersuchung der Wirkung visueller, auditiver und audiovisueller Stimuli haben Mast und Ickes angestellt.<sup>360</sup> Den Versuchsteilnehmer\*innen wurden Filmaufnahmen von Gesprächen vorgespielt und sie wurden angewiesen, sich in Gedanken und Gefühle der in den Aufnahmen interagierenden Personen hineinzusetzen. Manche Proband\*innen sahen den Film vollständig, manche sahen ihn ohne Ton, und wieder andere bekamen den Ton ohne Bild vorgespielt. Ziel des Experimentes war es, die Treffsicherheit („empathic accuracy“) der Proband\*innen bei der Zuschreibung von Gefühlen an die im Film agierenden Personen zu messen und herauszufinden, was diese beeinflusst. Aus den Ergebnissen wurde gefolgert, dass die Studienteilnehmer\*innen die Gefühle und Gedanken der beobachteten Personen mit der größten Genauigkeit erschließen konnten, wenn sie den Film als Ganzes sahen, und dass eine Konfrontation nur mit der Audiospur besseres Verständnis ermöglichte als die Bildaufnahmen alleine. Solche Beobachtungen legen die Vermutung nahe, dass Gewaltbilder in intermedialen Zusammenhängen am stärksten empathiegenerierend wirken müssten, da dort verschiedene Arten von Stimuli kombiniert werden.

Es muss aber bedacht werden, dass sich diese Beobachtung auf zwei Weisen auslegen lässt: einerseits als Hinweis darauf, dass *Sprache* (gemeint ist hier: Sprache als Kommunikationssystem, unabhängig davon, ob sie mündlich oder schriftlich verwendet wird,) ein Ausdrucksmittel ist, das Emotionen und Gedanken besser zugänglich macht als nonverbale Kommunikationsmedien (Körpersprache, Mimik etc.); andererseits als Indiz dafür, dass bei der mündlichen sprachlichen Verständigung auditive Reize, die nicht zum Bereich des Verbalen zählen (Stimmhöhe, Intonation etc.), eine große Rolle spielen könnten. In diesem Sinne merkt Hollan zu den Experimenten Masts und Ickes an:

„Presuming for the moment that this better accuracy was based not only on what was literally said in the interactions, but also on the sound and

---

359 Eine Ausnahme stellt die Definition emotionaler Ansteckung bei Hsee, Hatfield, Carlsson und Chetomb, „The Effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion“, 328, dar, die verbale Auslöser berücksichtigt. Emotionale Ansteckung wird dort beschrieben als Tendenz, verbale, physiologische oder Verhaltensaspekte der emotionalen Erfahrung eines Anderen nachzuahmen und dadurch die selben Empfindungen zu erfahren.

360 Siehe Mast und Ickes, „Empathic accuracy“.

quality of the way it was being said, we could infer that tone and quality of voice might be another important modality through which we detect and resonate with the thoughts and feelings of others, especially in cultures that draw attention to such audio cues.<sup>361</sup>

Zudem scheint es möglich, dass auch Wahrnehmungen z. B. durch den Geruchssinn oder das Berührungsempfinden bei empathischen Prozessen eine Rolle spielen können. Es gibt in der Tat einzelne ethnographische Studien, die sich mit der Auswirkung von Berührung auf das Einfühlen befassen.<sup>362</sup> Hollan merkt diesbezüglich an, dass kulturell bedingte Verhaltens- und Deutungsmuster vermutlich einen Einfluss auf die jeweilige Bedeutung verschiedener Sinne haben:

„Indeed, if (...) empathy always engages a number of different sensory modes, then we could benefit from more focused research on how the cultural mediation of the senses — differentially highlighting and nurturing some senses while suppressing or shunning others — affects both the experience and expression of empathy.“<sup>363</sup>

Daraus ist wohl zu schließen, dass es möglich ist, dass in unterschiedlichen Kulturen Bilder alleine, ohne begleitende Reize, die weitere Sinne ansprechen, möglicherweise unterschiedlich stark oder schwach empathieauslösend wirken. Die mediatisierte Alltagskultur Europas, Nordamerikas und anderer vergleichbarer Gesellschaften hat aber wohl dazu geführt, dass die meisten Rezipient\*innen es gewöhnt sind, mit Bildern konfrontiert zu werden, die nicht durch auditive, taktile oder andere sensorische Reize begleitet sind.

Was aber passiert, wenn Sinnesreize, die Empathie auslösen, weitgehend fehlen oder einfach zu schwach ausgeprägt sind – ein Weinen zu leise ist, um richtig hörbar zu sein, der mimische Ausdruck eines Gefühls zu subtil ist, um zweifelsfrei erkannt zu werden, ein Bild unscharf ist, etc.?

Bischof-Köhler äußert die Vermutung, dass eine Befähigung zur „synchronen Identifikation“ („synchronic identification“) ins Spiel komme, wenn die sensuellen

---

361 Hollan, „Emerging Issues“, 75.

362 Hollan (ebd.) verweist diesbezüglich auf: Groark, „Social opacity and the dynamics of empathic in-sight“, und Throop, „On the varieties of empathic experience“.

363 Hollan, „Emerging Issues“, 76.

Reize, z. B. der emotionale Ausdruck des Gegenübers, nicht ausreichen, um eine „Ansteckung“ hervorzurufen, eine Spiegelung in Gang zu setzen o. ä. Den Mechanismus der synchronen Identifikation beschreibt sie wie folgt: „By identification an (at first uninvolved) observer comes to emotionally experience the situation of another person as if it were his own situation, and thereby understands the other person’s mental state.“<sup>364</sup> Klann-Delius merkt dazu kritisch an, dass der Identifikationsbegriff, auf den Bischof-Köhler hier Bezug nehme, nicht präzise gefasst sei, und dass Bischof-Köhler nicht detailliert erkläre, wie der Transfer von Emotionen zwischen zwei Personen in einem solchen Fall funktioniere.<sup>365</sup> Ausschlaggebend scheint an diesem Ablauf das Vorstellungsvermögen des oder der Mitfühlenden beteiligt zu sein.

Menschen reagieren nicht nur empathisch auf das, was sie tatsächlich sehen, hören oder erspüren können, sondern manchmal auch auf das, was sie sich „nur“ vorstellen. Neben „echten“ Sinneseindrücken spielen also auch selbst-erzeugte Vorstellungsbilder eine Rolle.<sup>366</sup> Auch die Auseinandersetzung mit einem abstrakten Konzept wie Schmerz, Angst, Trauer, Wut etc. (hervorgerufen z. B. durch Erwähnung des entsprechenden Begriffs) kann möglicherweise neuronale Reaktionen hervorrufen, die empathischer Spiegelung ähneln.<sup>367</sup>

Schon in Experimenten mit Affen, die im Vergleich zum Menschen über weniger komplexe, weil vermutlich nicht durch bewusste kognitive Prozesse beeinflusste Empathiesysteme verfügen, ist aufgefallen, dass Spiegelneuronenaktivität auch ausgelöst wird, wenn das Versuchstier die zu „spiegelnde“ Handlung des Gegenübers nicht sehen kann (bei Beobachtung einer Greifbewegung zum

---

364 Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 54.

365 Klann-Delius, „Commentary on Bischof-Köhler“, 51.

366 Singer und Lamm schreiben in „The Social Neuroscience of Empathy“, 89: „Mental imagery, for example, has been shown to result in shared representations in both the motor and the sensory-affective domain without considerable prefrontal activation (...).“ Sie verweisen dazu auf mehrere Studien, u. a. von Decety und Grèzes („The power of simulation“); auch Debes („Which empathy?“) verweist darauf, dass z. B. Umiltà et al. („I know what you are doing“) gezeigt hätten, dass Spiegelungsphänomene auch aufträten, wenn Teile einer beobachteten Handlung gar nicht sichtbar seien, sondern hinzugedacht werden müssten.

367 Eine Erläuterung dieser These findet sich bei de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 435–436: „Some authors have suggested that shared circuits such as these are formed by associative learning or Hebbian learning mechanisms in the domains of actions, emotions and sensations. In the view of these authors, shared networks might result from associations between simultaneously firing, coactivated neurons. Hence, whenever a percept (e.g. the sight of an angry face) or symbolic cue (e.g. the word ‘pain’) is accompanied by a certain emotional, visceral or somatosensory activation, a connection between the cue and the neural representation of the internal sensation is formed. Later, the mere presentation of these cues can trigger the emotional, visceral or sensorimotor representation associated with it. According to this view, empathic responses are automatically elicited by the mere perception of these cues.“

Beispiel, weil das Objekt, nach dem der Beobachtete greift, hinter einem Vorhang verborgen ist).<sup>368</sup> Voraussetzung ist in einem solchen Fall, dass das Tier diesen Handlungstyp kennt und sich das unsichtbare Geschehen deshalb vorstellen kann. Es reichen dann typische, die Handlung begleitende Geräusche oder ein Erkennen des Zusammenhangs, in dem die Handlung steht, um eine neuronale „Spiegelung“ in Gang zu setzen.<sup>369</sup> Es ist also in solchen Fällen möglicherweise allein die Vorstellung (mentale „Repräsentation“) der Handlung, die die Spiegelneuronen aktiviert.

Eine weitere wichtige Frage, die im Zusammenhang der Gewaltbildbetrachtung geklärt werden muss und die mit den verschiedenen Arten von Stimuli zusammenhängt, die Empathie auslösen können, lautet: *In welche Wesen können wir uns einfühlen?*

Zunächst liegt nämlich gar nicht selbstverständlich auf der Hand, mit welcher Art von Wesen wir mitfühlen können. In der Hauptsache befasst sich die psychologische und neurowissenschaftliche Forschung natürlich mit zwischenmenschlicher Empathie, also mit unserem Vermögen, uns in unsere (lebenden, tatsächlich anwesenden oder für uns zumindest sichtbaren) Artgenossen hineinzufühlen. Auch der Verhaltensbiologe de Waal versteht Empathie als Phänomen, das innerhalb von Beziehungen zwischen Artgenossen auftritt und wesentlich auf Nähe, Ähnlichkeit und persönlichen Bindungen beruht, da diese das Umfeld darstellen, in dem das Empathievermögen sich evolutorisch entwickelt hat.<sup>370</sup> Interessanterweise wählt er, um dies zu unterstreichen, eine Formulierung, die auf die Bedeutung visueller Stimuli verweist: Empathie „needs a face“.<sup>371</sup>

In der Beobachtung der sozialen Praxis verschiedener Kulturen lassen sich aber noch ganz andere Arten von Beziehungen beschreiben, die empathische Prozesse voraussetzen. So weist Hollan auf die Möglichkeit hin, sich gedanklich in als beseelt verstandene Tiere, Phantasiewesen und Geister „hineinzusetzen“.<sup>372</sup> Er stellt die These auf, dass Identifikation grundsätzlich mit jedem Wesen möglich sei, dem wir einen Geist („mind“) zuschrieben. In diesem

---

368 Siehe Umiltà et al., „I know what you are doing“.

369 Entsprechende Experimente führten Kohler et al. („Hearing sounds, understanding actions“) sowie Umiltà et al. („I know what you are doing“) durch; sie werden bei Rizzolatti und Craighero („The Mirror-Neuron System“, 173–174) zusammenfassend beschrieben.

370 Siehe de Waal, *The age of empathy*, 221.

371 Ebd., 83.

372 Siehe Hollan, „Emerging Issues“, 73.

Sinne verweist auch Söffner mit einem aufschlussreichen Beispiel auf unsere Fähigkeit, Empathie auf nur in der Phantasie belebte Gegenstände zu richten: Ein Kind, so Söffner, könne z. B. seinem Teddybären mentale Zustände zuschreiben und diese mitfühlend mit ihm „teilen“. In einem solchen Fall werde die empathische Reaktion nicht dadurch verursacht, dass das Gegenüber als Person erkannt werde, sondern andersherum diene hier Empathie als Mittel zur Konstruktion der Person des Anderen.<sup>373</sup>

Hollans Beschäftigung mit dem Phänomen der Empathie mit nicht real präsenten Wesen steht im Kontrast zu de Waals Überzeugung, dass diese Art des Mit- und Einfühlens eine weit schwächere Betroffenheit hervorrufe als die empathische Auseinandersetzung mit echten Menschen,<sup>374</sup> und zu Prestons damit verbundenem Hinweis darauf, dass imaginäre Objekte nur mit größerem Aufwand im Arbeitsgedächtnis präsent bleiben könnten als tatsächlich wahrgenommene, woraus sie folgert, dass „direkte“ Empathie auf intensiverer neuraler Aktivierung basiere als „imaginierte“ Empathie.<sup>375</sup> Hollan kritisiert beide Positionen dafür, dass sie reale soziale Kontexte außer Acht ließen, in denen Empathie mit imaginären Wesen praktiziert werde.

Man sollte sich an dieser Stelle vor Augen halten, dass Personen auf Bildern für uns in gewisser Weise immer fiktional und damit imaginär sind, weil wir ja selbst bei einer Pressefotografie, die uns auf den ersten Blick authentisch erscheint, nie hundertprozentig sicher sein können, dass die Aufnahme nicht doch gestellt oder manipuliert worden ist oder dass wir nicht völlig falsch deuten, was und wer darauf abgebildet ist. Nun kann man sich fragen, ob diese Ungewissheit und prinzipielle Fiktionalität jedes Bildes unter Umständen verhindern kann, dass ein Bild als Stimulus eine empathische Reaktion erzeugt. Es scheint mir vernünftig, davon auszugehen, dass dies nur dann der Fall ist, wenn die Betrachter\*in aufgrund ihrer Unsicherheit über die Entstehungsgeschichte des Bildes absichtlich eine solche Reaktion unterbindet, wenn sie sich also dem Mitfühlen verweigert. Wenn man dazu bereit ist, sich auf eine mitfühlende Reaktion einzulassen, kann man nämlich durchaus auch mit fiktionalen Figuren fühlen; dies zeigt nicht nur Hollans kulturwissenschaftliche Forschung, sondern auch die Praxis der Rezeption fiktionaler literarischer Texte und Filme; mit diesem Themenbereich werden wir uns ganz am Ende

---

373 Siehe Söffner, „Empathy and Participation“, 94.

374 Siehe de Waal, *The Age of Empathy*, 221.

375 Siehe Preston, „A perception action model for empathy“, 429–430.

dieses Kapitels noch eingehender beschäftigen. Es erscheint mir allerdings möglich – wenn auch bislang nicht durch Studien belegt –, dass eine Herausstellung der Authentizität eines Bildes als Reportagefoto, das echte Gewalt und echtes Leid zeigt, in seinem Verwendungskontext dazu führen kann, dass die Einfühlungsbereitschaft der Rezipient\*innen steigt, weil die Realität der abgebildeten Person und ihrer Erfahrungen auf diese Weise deutlich gemacht wird.

Mit diesen Überlegungen sind wir bei der Frage angelangt, welche Faktoren einen Einfluss darauf haben können, ob Menschen in einer gegebenen Situation mit Empathie auf ihre Mitmenschen reagieren oder nicht.

### 1.3.10 Welche Faktoren bestimmen die Ausprägung der empathischen Reaktion?

Wenn wir beurteilen können wollen, ob oder unter welchen Umständen Bilder von leidenden Gewaltopfern ihre Betrachter\*innen zu Mitgefühl mit den dargestellten Personen animieren können, bzw. welche Art von Bildern dazu prinzipiell in der Lage wäre, dann müssen wir genauer verstehen, welche Einflussfaktoren bestimmen, ob Menschen auf andere Personen empathisch reagieren.

Empathie ist, so Singer und Lamm, ein „höchst wandelbares Phänomen“<sup>376</sup> Verschiedene Faktoren nehmen Einfluss auf ihre Entstehung und Ausprägung. Einige hängen mit der Person des oder der Mitfühlenden selbst zusammen; andere mit den äußeren Umständen, also der Situation, in der Empathie stattfindet (oder eben nicht); wieder andere mit der Funktionsweise sogenannter „Top-Down-Prozesse“, mit deren Hilfe Menschen ihre eigene empathische Reaktion beeinflussen, modifizieren und kontrollieren können; einige mit der Beziehung zwischen der mitfühlenden Person und der Zielperson; und andere, wie wir bereits gesehen haben, mit der Beschaffenheit des Stimulus (des auslösenden Reizes).

Dass verschiedene Menschen in derselben Situation nicht mit dem gleichen Ausmaß an Empathie reagieren, ist schon seit langem bekannt. Anscheinend sind manche Menschen „empathischer“ als andere, d. h. sie sind

---

376 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 81; dort in englischer Sprache als „highly flexible phenomenon“.

insgesamt leichter in der Lage oder eher dazu bereit, sich in ihre Mitmenschen hineinzusetzen. Bemühungen, das individuelle situationsübergreifende Empathiepotential von Versuchspersonen zu bestimmen und zu messen, werden seit den 1970er Jahren unternommen.<sup>377</sup>

Batson und Kolleg\*innen warnen jedoch, dass es dabei zu Ungenauigkeiten kommen kann:

„We believe that a sharp conceptual distinction can and should be made between individual differences in the amount of empathic emotion felt *in a particular situation* [meine Hervorhebung] and the construct measured by self-reports of a *general disposition* [meine Hervorhebung] to feel sympathy or concern for people less fortunate than oneself.“<sup>378</sup>

Bei der Untersuchung der individuellen Disposition zur Empathie sollte demnach nicht vom Ausmaß der in einer Einzelsituation tatsächlich aufgetragenen Empathie ausgegangen werden; Ziel sollte stattdessen sein, eine *situationsübergreifend konstante* persönliche Disposition zum Ein- und Mitfühlen erfassen. Die letztgenannte Art von Empathie nennen Batson und Kollegen „dispositionelle Empathie“ („dispositional empathy“);<sup>379</sup> sie wird, wie schon erwähnt, auch als „trait empathy“ bezeichnet.

Verantwortlich für individuelle Unterschiede in der Empathiefähigkeit oder -bereitschaft könnte die genetische Veranlagung sein; die Forschung hierzu steht aber noch am Anfang. Einfluss haben offenbar auch Geschlecht<sup>380</sup> (dazu ausführlicher unten) und Alter.<sup>381</sup>

Dass sich darüber hinaus vergangene Erfahrungen auf die persönliche Empathiebereitschaft auswirken, ist anzunehmen.<sup>382</sup> Möglicherweise spielen zudem bestimmte Charaktereigenschaften oder Persönlichkeitsmerkmale eine Rolle<sup>383</sup> z. B. Extraversion oder Introversion, Geduld oder Ungeduld...; Singer und

---

377 Siehe z. B. Davis, „Measuring individual differences in empathy“, sowie Mehrabian und Epstein, „A Measure of Emotional Empathy“.

378 Batson, „Distress and Empathy“, 19.

379 Ebd.

380 Dazu z. B.: de Vignemont und Singer, „The empathic brain“; Baron-Cohen und Wheelwright, „The empathy quotient“; Eisenberg, Carlo, Murphy, van Court, „Prosocial development“.

381 Siehe de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438; dazu auch Eisenberg und Morris, „The origins and social significance of empathy-related responding“.

382 de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438; Nichols et al., „Varieties of off-line simulation“.

383 Dazu Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, und Batson, „Distress and Empathy“.

Lamm mutmaßen, dass Menschen, die eher „sensory-driven“ seien, sich also stark an unmittelbaren Sinneswahrnehmungen orientierten, anders auf das Erleben ihrer Mitmenschen ansprächen als solche mit stärker ausgeprägtem Vorstellungsvermögen.<sup>384</sup>)

Gelegentlich wird die Vermutung geäußert, Übung könnte ebenfalls die dispositionelle Empathie beeinflussen, Einfühlungsbereitschaft und -fähigkeit seien also trainierbar;<sup>385</sup> hierzu folgen weiter unten noch eingehendere Ausführungen. Unklar ist aber, ob dazu die Fähigkeit zur kognitiven Perspektivübernahme oder die Neigung zum Mitfühlen besonders geschult werden müsste, denn es gibt noch keine eindeutigen Hinweise darauf, ob eher die kognitiven Fähigkeiten oder die emotionale Affizierbarkeit ausschlaggebend für die Disposition zur Empathie sind.

Indikator für hohe emotionale Affizierbarkeit könnte eine ausgeprägte Anfälligkeit für Ansteckungsphänomene und automatische neuronale (oder allgemein somatische) Simulationsreaktionen sein (also z. B. Spiegelneuronenaktivität, motorische Mimikry etc.). Sonnby-Borgström beispielsweise stellte in Experimenten fest, dass Versuchspersonen, die mithilfe von Tests zur dispositionellen *emotionalen* Empathie als besonders empathisch eingestuft wurden, auch eine besonders deutliche neuronale Reaktion auf empathieauslösende Stimuli zeigten; keinen Zusammenhang habe sie aber zwischen dem Abschneiden der Proband\*innen bei Empathietests und der Wirkung des Stimulus feststellen können, wenn *kontrollierte, kognitiv vermittelte* Reaktionen provoziert worden seien.<sup>386</sup>

Auch Untersuchungen von Ulf Dimberg und Kolleg\*innen<sup>387</sup> legen nahe, dass stark ausgeprägte automatische Reaktionen mit hoher dispositioneller Empathie in Verbindung stehen. Mittels Elektromyographie wurde untersucht, inwieweit sich das individuelle Empathiepotential („trait empathy“) auf die Ausprägung der motorischen (mimischen) Mimikry auswirkt. Die Autor\*innen kamen zu dem Ergebnis, dass Proband\*innen mit höheren Empathietestwerten stärkere mimische Reaktionen sowohl auf wütende als auch auf glückliche

---

384 Siehe Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 91.

385 Ebd., 81.

386 Siehe Sonnby-Borgström, „Automatic mimicry reactions“, 441: „[I]ndividual differences in emotional Empathy appeared to reflect differences in spontaneous somatic reactions based on primary memory systems rather than differences in controlled reactions to the emotional situation based on secondary memory systems.“

387 Dimberg, Andréasson und Thunberg, „Emotional Empathy and Facial Reactions“.

Gesichter zeigten, sich bei Testpersonen mit niedrigen Werten aber keinerlei Unterschied zwischen den Reaktionen auf zornige und auf glückliche Gesichtsausdrücke feststellen ließ. Die Autoren der Studie vermuten daher, dass Individuen mit höherer Neigung zu Empathie auch über eine größere empathische Kompetenz oder Treffsicherheit („empathic accuracy“) verfügen.

Ist aber aus den Ergebnissen, die Sonny-Borgström und Dimberg und Kollegen referieren, zu schließen, dass höhere Anfälligkeit für automatische Simulationsabläufe und v. a. Ansteckungsphänomene notwendige oder hinreichende Bedingung für ausgeprägte „trait empathy“ ist? Coplan weist darauf hin, dass zwar mehrfach Hinweise auf eine Korrelation zwischen dem Abschneiden von Proband\*innen auf der Empathie-Skala und der Ausprägung der in Experimenten beobachteten neuronalen Spiegelungsaktivität gefunden worden seien, andere Studien aber zu dem Ergebnis gekommen seien, dass Menschen, die besonders anfällig für emotionale Ansteckung seien, ein *niedrigeres* Empathiepotential zu haben schienen.<sup>388</sup> Letztere Beobachtung scheint dahin zu deuten, dass Fähigkeiten zur „Top-Down“- Kontrolle eigener Emotionen für Unterschiede in der Disposition zur Empathie entscheidend mitverantwortlich sind. Nur wer mithilfe kognitiver Mechanismen seine emotionale Reaktion kontrollieren kann, kann „echte“ Empathie entwickeln, statt sich nur „anstecken“ zu lassen.<sup>389</sup>

Zudem wird in der Forschung ein möglicher Einfluss des Geschlechts diskutiert; Frauen gelten als durchschnittlich empathischer als Männer; zumindest scheinen sie schneller bereit, Empathie zu zeigen und in ihrem Verhalten zum Ausdruck zu bringen.<sup>390</sup> Diese Differenzen könnten eventuell auf hormonale Einflüsse zurückzuführen sein,<sup>391</sup> als erwiesen kann dies aber nicht gelten. De Waal hält sie für eine Folge eines generell höheren Aggressionspotenzials bei

---

388 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 59.

389 In diesem Zusammenhang sind neuere Forschungsthesen zu Empathie und Autismus interessant, insbesondere die „Empathy Imbalance Hypothesis“, nach der Autist\*innen nicht etwa über weniger Kapazitäten zu affektiver oder emotionaler Empathie verfügen, sondern im Gegenteil stärker und ungesteuerter als Andere zum Mitfühlen neigen. Defizite lägen demnach im Bereich der kognitiven Empathie vor. Durch dieses Ungleichgewicht und die daraus resultierenden Schwierigkeiten bei der kognitiven Regulation impulsiven Mitfühlens seien Autisten stärker der Gefahr einer empathischen Übererregung („overarousal“) ausgesetzt. Es sei dieses Ungleichgewicht, das die charakteristischen Merkmale des Autismus verursache, und nicht etwa eine Unempfindlichkeit gegenüber den Emotionen Anderer (dazu Smith, „The Empathy Imbalance Hypothesis of Autism“).

390 Siehe z. B. Lennon und Eisenberg, „Gender and age differences“; Baron-Cohen, *The essential difference*; zurückhaltender Strauss, „Is empathy gendered and if so, why?“.

391 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 92.

Männern.<sup>392</sup> Vereinzelt wird angenommen, dass niedrigere Kriminalitätsraten bei Frauen u. a. auf deren größeres Einfühlungsvermögen zurückzuführen seien.<sup>393</sup> Die Werte, die Männer und Frauen bei standardisierten Tests der dispositionellen Empathie durchschnittlich erreichen, weichen jedenfalls merklich voneinander ab,<sup>394</sup> und es gibt Hinweise darauf, dass es Frauen durchschnittlich leichter fällt, mittels Empathie die Gedanken und Gefühle Anderer richtig einzuschätzen.<sup>395</sup> Zudem scheinen Männer im Rahmen von Konkurrenzsituationen leichter in der Lage zu sein, Mitgefühl „auszuschalten“, und ihre Bereitschaft zum Mitfühlen sinkt anscheinend deutlicher als bei Frauen, wenn sie die Zielperson unsympathisch oder deren Verhalten unfair finden; unterliegt ein als unfair empfundener Gegner im Spiel, werden bei Männern vermehrt statt einer empathietypischen neuronalen Reaktion Hirnareale aktiv, die mit dem Bedürfnis nach Rache und mit dem Belohnungsempfinden in Verbindung gebracht werden.<sup>396</sup>

Hollan warnt aber davor, Ergebnisse, die praktisch ausschließlich mithilfe von Versuchspersonen aus dem westlichen Kulturkreis erzielt wurden, zu verallgemeinern,<sup>397</sup> und Singer und Lamm weisen auf den mehrfach vorgebrachten Einwand hin, dass abweichende Testergebnisse bei Männern und Frauen, soweit diese Versuche auf abgefragten Selbstaussagen beruhen, eventuell durch den Einfluss unterschiedlicher Rollenmuster und dem Willen, entsprechende Erwartungen zu erfüllen zu erklären seien („social desirability effect“).<sup>398</sup> Auch in neurowissenschaftlichen Untersuchungen könne, so Singer und Lamm, nicht ohne Weiteres ausgeschlossen werden, dass die beobachteten Reaktionen der Proband\*innen durch Verhaltenskonventionen und äußere Erwartungen beeinflusst seien.<sup>399</sup>

---

392 Siehe de Waal, *The age of empathy*, 214: Männer, so de Waal, seien „the more territorial gender, and overall more confrontational and violent“; deshalb seien sie leichter in der Lage, Empathie auszuschalten.

393 Jolliffe und Farrington („Development and validation of the Basic Empathy Scale“, 606) nennen als Beispiel hierfür: Brody et al., „Sex differences in empathy“.

394 Siehe z. B. Mast und Ickes, „Empathic accuracy“.

395 Siehe dazu Jolliffe und Farrington, „Development and validation of the Basic Empathy Scale“, 606.

396 Dieses Ergebnis zeigte eine Studie Singers von 2006 („Empathic neural responses“), die auch bei Singer und Lamm („The Social Neuroscience of Empathy“, 90–91) beschrieben wird.

397 Hollan, „Emerging Issues“, 76.

398 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 91; sie weisen dort hierzu auf mehrere weitere Publikationen hin.

399 Ebd.: „It will be a major challenge to disentangle neural responses that can be attributed to internal (‘true’) or external (‘socially desirable,’ demand characteristics) empathetic motivations.“

In Hinblick auf die Frage nach der Fähigkeit von Bildern, Mitgefühl mit Gewaltopfern auszulösen, sollten wir uns jedenfalls bewusstmachen, wie groß die Unterschiede in der Reaktionsbereitschaft zwischen verschiedenen Rezipient\*innen von Gewaltbildern ausfallen dürften. Angesichts der ausgeführten Überlegungen scheint es geradezu naiv, pauschalisierende Behauptungen darüber aufstellen zu wollen, wie „der Betrachter“ im Singular – als selbstverständlich männlicher, normierter Durchschnittsbetrachter – auf ein bestimmtes Bild reagieren wird. Und trotzdem tun viele bildtheoretische und kunsthistorische Texte genau das: Sie versuchen zu beschreiben, wie „der Betrachter“ Bilder sieht, wie Bilder auf „den Betrachter“ wirken, etc.

Wie eine Person auf das Empfinden und Erleben anderer Menschen reagiert, hängt neben der individuellen Disposition im Übrigen auch entscheidend von der Prägung durch die Umwelt ab. *Kulturelle Einflussfaktoren* auf die Bereitschaft zum Mitfühlen finden z. B. bei de Waal Erwähnung<sup>400</sup>; detaillierter diskutiert sie Hollan:<sup>401</sup> Die gesellschaftliche Wertschätzung empathischer Fähigkeiten und ihres Ausdrucks in einem einfühlsamen Umgang mit Anderen in bestimmten Situationen könne ausschlaggebend sein; kulturell codierte Verhaltensmuster könnten beispielsweise dazu führen, dass Empathie in bestimmten Situationen unterdrückt oder nur bestimmten Gruppen von Personen oder Wesen entgegengebracht werde, also z. B. nur Angehörigen des selben Stammes oder Clans, nur Menschen oder auch Tieren und Geistwesen, etc.<sup>402</sup>

Auf mögliche Auswirkungen kultureller Prägung auf die frühkindliche Entwicklung des Empathievermögens machen zudem Kärtner und Keller aufmerksam. Es sei anzunehmen, dass die Ausbildung des Einfühlungsvermögens in autonomieorientierten soziokulturellen Umfeldern anders ablaufe als in solchen, die stärker auf Beziehungen ausgerichtet seien.<sup>403</sup>

Singer und Kolleg\*innen haben untersucht, inwieweit *soziale Erwartungen* auf der neuronalen Ebene Aktivierungsmuster befördern, die als Grundlage für Empathie gelten. Dieser Zusammenhang erwies sich besonders bei männlichen Probanden als stark.<sup>404</sup>

---

400 In de Waal, *The age of empathy*; allerdings betont de Waal durchaus auch die Automtizität bestimmter empathischer Reaktionen.

401 Hollan, „Emerging Issues“.

402 Ebd., 73.

403 Siehe Kärtner und Keller, „Culture-Specific Developmental Pathways“.

404 Siehe Singer et al., „Empathic neural responses“; dazu auch Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 43.

Von Bedeutung sind darüber hinaus konventionelle Vorgaben und regelgeleitete Erwartungen an die *konkrete soziale Situation*, in der Empathie entsteht oder nicht entsteht. In einer Spielsituation, in der Konkurrenz eine Schlüsselrolle spielt und entsprechend aggressives Verhalten die Normerwartung darstellt, muss beispielsweise weit weniger Rücksicht auf das Empfinden der anderen Beteiligten genommen werden, als es in anderen sozialen Zusammenhängen erwartet würde. Versuche von Lanzetta und Kolleg\*innen zeigten, dass Gegnerschaft im Spiel neuronale Abläufe begünstigt, die mit Freude über den Schaden des Anderen einerseits und Missgunst oder Enttäuschung über dessen Erfolge in Verbindung gebracht werden können<sup>405</sup> – also eine einem isomorphen Mitfühlen genau entgegengesetzte Reaktion („counterempathetic respons[e]“<sup>406</sup>).

Situationelle Faktoren dürfen also ebenso wenig vernachlässigt werden wie personenbezogene Faktoren. Auch wenn „trait empathy“ als eine beim Individuum jeweils konstante Größe aufgefasst wird: Wie sich dieses persönliche Empathiepotential jeweils auf das Teilen von Gefühlen und das Handeln auswirkt, hängt von einer Reihe äußerer Umstände ab, z. B. von der Anzahl von Menschen, mit denen man in einer Situation konfrontiert ist, oder den Konventionen, Erwartungen und „Spielregeln“, mit denen diese Situation verknüpft ist – so unterscheidet sich z. B. eine kompetitive Situation von einer kooperativen. Hinzu kommen subjektive Faktoren wie die aktuelle Stimmungslage oder Gefühle von Selbstsicherheit oder Unsicherheit.<sup>407</sup> Viel hängt von der aktuellen persönlichen Situation und den unmittelbaren Vorerfahrungen der mitfühlenden Person ab: Haben wir in jüngerer Zeit vor der Konfrontation mit dem Erleben Anderer eine ähnliche Erfahrung gemacht, fällt die empathische Reaktion umso heftiger aus, da wir auf unser eigenes emotionales Gedächtnis zurückgreifen können.<sup>408</sup>

Von großer Bedeutung ist zudem das Ausmaß an Aufmerksamkeit, das dem Stimulus gewidmet wird;<sup>409</sup> dieses hängt wiederum davon ab, wieviel Zeit die Beobachter\*in hat, um sich mit dem Beobachteten zu befassen; von den

---

405 Siehe Lanzetta und Englis, „Expectations of cooperation and competition“, zitiert und beschrieben bei Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 90.

406 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 90.

407 Dazu z. B. Nezlek, et al., „Naturally occurring variability in state empathy“.

408 Dazu Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 27.

409 Dazu insbesondere Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“.

Wahrnehmungsbedingungen, z. B. ob der Stimulus gut sichtbar oder hörbar ist; und davon, ob Ablenkungen durch andere Ereignisse oder Personen bestehen.<sup>410</sup> Zu Verwirrung kann es beispielsweise kommen, wenn jemand versucht, gleich mehreren Personen empathisch zu begegnen, die unterschiedliche, vielleicht sogar widersprüchliche Empfindungen zum Ausdruck bringen.<sup>411</sup> Bei einem Gewaltbild stellt sich Betrachter\*innen so z. B. häufig die Frage: Soll ich mit den Täter\*innen fühlen oder mit den Opfern? Kann bzw. will ich verstehen, warum hier jemandem Gewalt angetan wird? Vielfach wird die Aufmerksamkeit auch noch durch ganz andere Faktoren von den dargestellten leidenden Personen abgelenkt; z. B. durch die Form des Bildes, wenn es als besonders schön empfunden wird, oder durch Bildelemente, die faszinierend sind, wie einem durch die Aufnahme in der Luft fixierten fliegenden Geschoss, einer Explosion oder ähnlich spektakulären Details.

In Experimenten über die Bedingungen von Empathie werden die Versuchspersonen teils gezielt abgelenkt, damit untersucht werden kann, welche Bedeutung Aufmerksamkeit für das Entstehen von Empathie hat. In einer Studie von Gu und Han<sup>412</sup> wurden einige Proband\*innen angewiesen, beim Ansehen von bildlichen Darstellungen schmerzhafter Verletzungen menschlicher Hände die zu sehenden Hände zu zählen. Durch diese Aufgabe wurde eine bewusste Auseinandersetzung mit dem dargestellten Schmerz erschwert. Erwartungsgemäß wichen die neuronalen Aktivierungsmuster, die bei diesen Proband\*innen aufgezeichnet wurden, von denen anderer Teilnehmer\*innen ab. Mit einer weiteren Studie<sup>413</sup> demonstrierten Gu und Han, dass sich diese Unterschiede erst in einer vergleichsweise späten Phase des Empathieprozesses zeigten, die ganz frühe, wohl automatische Reaktion aber unbeeinflusst blieb. Singer und Lamm<sup>414</sup> deuten diese Ergebnisse als möglichen Hinweis darauf, dass in einem ersten Schritt des Einfühlungsvorgangs geteilte Repräsentationen automatisch aktiviert würden, diese dann aber in einem Folgeschritt durch kognitive Anstrengung interpretiert werden müssten. Sie weisen darauf hin, dass aber lediglich die beobachteten neuronalen Reaktionen der frühen Phase bezüglich

---

410 Dazu Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 27.

411 Dazu De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438.

412 Gu und Han, „Attention and reality constraints on the neural processes of empathy for pain.“; beschrieben bei Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 89.

413 Fan und Han, „Temporal dynamic of neural mechanisms involved in empathy for pain“; beschrieben bei Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 89.

414 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“.

ihrer Intensität mit dem Grad an Schmerz, den die Teilnehmer\*innen bei ihrer Befragung der anderen Person zuschrieben, und dem Ausmaß eigenen Unbehagens, das sie angaben, korrelierten. Insgesamt, so Singer und Lamm, zeigten diese Experimente, dass „the way we attend to the emotions of others substantially modulates our empathic responses to them.“<sup>415</sup>

Die Beeinflussbarkeit durch alle hier genannten Faktoren könnte vermuten lassen, dass empathische Kapazitäten erlernbar und trainierbar sind, es sich beim Einfühlen also um eine Fertigkeit und nicht um einen Automatismus handelt<sup>416</sup> –oder dass, auch wenn Empathie größtenteils automatisch abläuft, erlernt werden kann, durch kognitive Fähigkeiten die automatische Reaktion zu kontrollieren, zu blockieren etc; de Waal schreibt dabei selektiver Aufmerksamkeitsverteilung eine Schlüsselfunktion zu.<sup>417</sup>

Worauf man seine Aufmerksamkeit fokussiert, ist zumindest zum Teil Folge absichtlicher Entscheidungen. Absichtliche, kognitiv gesteuerte Prozesse – so genannte „Top-Down“-Prozesse – gehören ebenfalls zu den wichtigsten Einflussfaktoren, die bestimmen, wie mitfühlend jemand auf einen potentiell empathieauslösenden Stimulus reagiert.

Generell werden „Top-Down“-Prozesse verschiedener Art als wichtige Regulatoren betrachtet.<sup>418</sup> Eine Vermutung darüber, welchen praktischen sozialen Nutzen die Beeinflussbarkeit der Empathie durch „Top-Down“-Regulation habe, äußern Lamm, Batson und Decety: Bewusste Überlegungen könnten auch in solchen Situationen zum Helfen motivieren, denen der oder die Mitfühlende sich intuitiv lieber entziehen möchte, z.B. weil sie gefährlich sind oder ein Eingreifen nur auf eigene Kosten möglich wäre.<sup>419</sup>

Der Einfluss mehr oder weniger bewusster kognitiver Leistungen auf empathische Mimikry ist Thema einer Vielzahl von Untersuchungen.<sup>420</sup> Singer und Lamm schlagen vor, zwei grundlegende Wirkungsweisen von Top-Down-Prozessen zu unterscheiden: Einerseits könnten sie eine durch sensorische Kanäle

---

415 Ebd., 89.

416 Nezelek et al. beispielsweise bezeichnen die Fähigkeit, in einer konkreten Situation jeweils mit dem angemessenen Grad an Empathie zu reagieren, als „skill or ability rather than as an automatic, dispositionally driven process“ („Naturally occurring variability in state empathy“, 197).

417 De Waal, *The age of empathy*, 79–80.

418 Dazu z. B. Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, sowie Hein und Singer, „I feel how you feel but not always“.

419 Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 55.

420 Singer und Lamm („The Social Neuroscience of Empathy“, 83) verweisen diesbezüglich auf mehrere Studien.

und unbewusste Mechanismen bereits eingeleitete empathische Reaktion verstärken oder unterbinden; andererseits könnten sie mittels Imagination und rationaler Antizipation Einfühlungsprozesse auslösen, die anders gar nicht erst zustande gekommen wären. Letzterer Fall könne etwa eintreten, wenn die sensorischen Stimuli nicht ausreichen, um eine automatische affektive Wirkung zu erzielen. Dann greife man auf Kontextinformationen und das affektive Gedächtnis zurück und projiziere eigene Erfahrungen auf den Anderen.<sup>421</sup>

Zu den wichtigsten „Top-Down“-Strategien, die zur Einfühlung eingesetzt werden, zählen die Einschätzung der äußeren Umstände durch die Beobachter\*in („contextual appraisal“) sowie die (bewusste, absichtliche) Perspektivübernahme.<sup>422</sup> Als grundlegende Bedingung, die erfüllt sein muss, damit Empathie zustande kommen kann, wird außerdem klare Unterscheidung zwischen Selbst und Gegenüber („self-other-distinction“) genannt, bei der es sich ebenfalls um eine kognitive Leistung handelt; kleine Kinder, die sich selbst noch nicht im Spiegel erkennen könnten, seien deshalb zum Beispiel noch nicht zu echter Empathie in der Lage, so z. B. Bischof-Köhler.<sup>423</sup> Einen Sonderfall unter den kognitiven Einflussfaktoren auf Empathieprozesse stellt außerdem die (bewusste, rationale) *moralische Beurteilung* des Gegenübers und seiner Lage dar, die die Beobachter\*in möglicherweise unternimmt. Wie schon erklärt, wirkt sich beispielsweise einer Studie von Singer et al. zufolge (v. a. bei Männern) auf die Einfühlungsbereitschaft auch aus, ob das vorausgehende Verhalten der anderen Person als gerecht bewertet wird.<sup>424</sup>

Unter den verschiedenen genannten Top-Down-Strategien sollte hier das „contextual appraisal“ eingehender betrachtet werden, da die dieses betreffenden Erkenntnisse der Empathieforschung Hinweise darauf liefern könnten, wie unterschiedliche Kontextuierungsweisen von Bildern in Verwendungs- und Rezeptionssituationen empathische Reaktionen der Betrachter\*innen befördern oder behindern. Die Auswirkung der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kontextinformationen auf den Einfühlungsprozess wurde u. a. in einer Studie von Lamm, Batson und Decety untersucht.<sup>425</sup> Die

---

421 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 91.

422 Siehe dazu ebd., 81.

423 Bischof-Köhler, „Author Reply“, 53.

424 Beschrieben wird die Studie bei de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 437, und Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 90.

425 Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“.

Teilnehmer\*innen bekamen Videoaufzeichnungen einer schmerzhaften medizinischen Prozedur vorgeführt und wurden entweder darüber informiert, dass die gezeigte Behandlung erfolgreich gewesen sei, oder dass sie *nicht* zu einer Verbesserung des Zustands des behandelten Patienten geführt habe. Wenn Versuchsteilnehmer\*innen glaubten, eine zwar unangenehme, aber wirksame Behandlung zu beobachten, war eine neuronale Aktivität zu beobachten, die auf weniger starke Erregung („personal distress“) hinwies. Gingen sie hingegen davon aus, die schmerzhafteste Prozedur habe nichts genützt, reagierten sie mit stärkerem Unbehagen auf die schmerzverzerrten Gesichter. Dieser Unterschied fiel besonders deutlich aus, wenn die Versuchspersonen explizit angewiesen worden waren, sich vorzustellen, wie die beobachtete Person sich fühle – wenn sie also die Aufgabe hatten, eine auf den Anderen gerichtete Perspektivübernahme durchzuführen. Waren sie dagegen instruiert worden, sich *sich selbst* in der gezeigten Situation vorzustellen (selbstorientierte Perspektivübernahme), reagierten sie zwar insgesamt mit einem größeren Ausmaß an „personal distress“, die Information über den vermeintlichen Effekt der Behandlung hatte dann aber deutlich weniger Einfluss. Zudem wirkte sich die Verfügbarkeit von Informationen über den Ausgang der medizinischen Behandlung auf die Einschätzung der Intensität des Schmerzes durch die Beobachter\*innen aus. Wer glaubte, eine wirkungslose Prozedur zu beobachten, schätzte den Schmerz des Patienten oder der Patientin in einer anschließenden Befragung tendenziell als stärker ein. Die Autoren der Studie interpretieren dieses Ergebnis dahingehend, dass kognitive Evaluationsprozesse die empathische Reaktion beeinflussen:

„This might indicate that participants did not focus on the sensory aspects of the observed pain, but rather its ultimate unpleasantness or „badness“ by taking into account the long-term consequences for the patient.“<sup>426</sup>

In der abschließenden Befragung gaben die Versuchspersonen zudem an, ihrem eigenen Empfinden nach auf erfolgreich und erfolglos behandelte Patienten zwar erst ein mal gleich reagiert zu haben, dabei aber nachträglich korrektive Strategien („reappraisal strategies“) genutzt zu haben, wenn sie mit der

---

426 Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 53; ähnlich: ebd., 48: „Based on self-report and behavioral data, we suggest that this response was regulated (reappraised) via top-down mechanisms such as focusing on the long-term consequences of the treatment.“

Information konfrontiert worden seien, die unangenehme Prozedur sei wenigstens nützlich gewesen; sie hätten sich selbst beruhigt, in dem sie sich z. B. bewusst gemacht hätten, dass der oder die Patient\*in sich bald besser fühlen werde.<sup>427</sup>

Ähnliche Befunde lieferte eine Studie von Lamm, Nusbaum, Meltzoff und Kollege\*innen.<sup>428</sup> Die Versuchspersonen bekamen hier Bilder von Händen gezeigt, in die Nadeln gestochen wurden. Wurde ihnen dabei mitgeteilt, dass die betroffenen Personen vorher betäubt worden seien, waren Hirnaktivitäten zu beobachten, die auf eine kognitive Reevaluation des nur scheinbar schmerzhaften beobachteten Ereignisses hindeuteten; dabei wurden auch Areale aktiv, die mit der Kompetenz zur Unterscheidung des Selbst vom Anderen, und damit auch zu einer Kontrolle von möglichen Ansteckungstriggern, in Verbindung gebracht werden:

„These capacities enabled the observers to distinguish between a probably automatically triggered, self-centered response to the aversive stimulus and the knowledge that such a response was actually not appropriate given the contextual information about the biopsy’s affective consequences.“<sup>429</sup>

Wenn nun aber der Evaluation des Kontextes eines beobachteten Geschehens durch die Beobachter\*in hinsichtlich der empathischen Reaktion solche Bedeutung zukommt, wäre zu fragen, ob Empathie überhaupt möglich ist, wenn der Zusammenhang der beobachteten Handlung oder Gefühlsäußerung gar nicht klar erkennbar ist – was häufig der Fall ist, wenn wir Gewaltbilder betrachten und dies nicht in einem Umfeld geschieht, in dem wir mit umfangreichen zusätzlichen Informationen versorgt werden (wie es beispielsweise im Schulunterricht, einem Universitätsseminar oder dem Ausstellungskontext in einem Museum oder einer Gedenkstätte geleistet werden könnte).

In Studien zur Spiegelneuronenaktivität bei Affen, die durch die Beobachtung von Handlungen ausgelöst wird, sind tatsächlich Hinweise darauf gefunden worden, dass Unklarheiten bezüglich des Zusammenhangs, in dem eine beobachtete Handlung steht, zu einem Ausbleiben typischer neuronaler

---

427 Ebd., 48.

428 Lamm, Nusbaum, Meltzoff et al., „What are you feeling?“, zusammengefasst wird die Studie bei Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 89.

429 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 89.

Spiegelungsabläufe führen kann.<sup>430</sup> Die Aktivität der Spiegelneuronen scheint davon abzuhängen, welche Ziele mit der beobachteten Handlung mutmaßlich verfolgt werden (bzw. welche Absichten der beobachtende Affe der beobachteten Person oder dem beobachteten Tier zuschreibt).<sup>431</sup> Stehen dem beobachtenden Affen Hinweise zum äußeren Kontext der Handlung, zu ihrem Zweck und zu ihrem weiteren Verlauf zur Verfügung, führt dies, so legen es die genannten Studien nahe, zu spezifischen neuronalen Aktivierungsmustern. Beobachtet ein Affe aber z. B. eine Greifbewegung, die nicht auf ein erkennbares Ziel gerichtet ist, unterbleibt die Spiegelneuronenaktivität, die das Greifen nach einem konkreten Gegenstand normalerweise ausgelöst hätte.<sup>432</sup>

Man könnte deshalb auch in Bezug auf Empathie zwischen Menschen bezweifeln, dass diese gelingen kann, wenn die emotionale Reaktion des Gegenübers in ihrem konkreten Zusammenhang für die Beobachter\*in nicht nachvollziehbar ist. Wie also reagiert man, wenn man nicht verstehen kann, weshalb ein anderer Mensch sich in der vorliegenden Situation so fühlt, wie er sich augenscheinlich fühlt, d. h. wie sein Ausdruck (Mimik, Gestik, Sprache...) es nahelegt? De Vignemont und Singer bringen diese Problematik auf den Punkt: „Could I share your joy if I knew that it was not justified? Could I empathize with you if you suddenly started crying for no apparent reason or would I be more surprised?“<sup>433</sup> Und was, wenn nicht genügend Informationen über den Hintergrund der beobachteten Person vorliegen, um deren Wahrnehmung der Situation nachvollziehen zu können? Coplan warnt davor, in solchen Situationen leichtfertig von sich auf Andere zu schließen:

„We are better off recognizing that we are sometimes incapable of genuine empathy, rather than making the assumption that we know what the other

---

430 Siehe z. B. Fogassi et al., „Parietal lobe“; Iacobini et al., „Grasping the intentions of others“; Umiltà et al., „I know what you are doing“.

431 Kritisch zu diesen Studien äußert sich z. B. Jacob, der zu bedenken gibt, dass der beobachtete Zusammenhang nicht kausaler Natur sein muss: „Fogassi et al.’s (2005) and Iacoboni et al.’s (2005) experiments reveal a correlation between enhanced MN activity and the presence of elements that facilitate a representation of an agent’s prior intention. However, correlation is not causation (...)“ (Jacob, „What Do Mirror Neurons Contribute to Human Social Cognition?“, 210).

432 Siehe dazu: Umiltà et al., „I know what you are doing“; außerdem Jacob, „What Do Mirror Neurons Contribute to Human Social Cognition?“, 210.

433 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438.

is going through just because we know what we would be going through in some similar situation.“<sup>434</sup>

Andererseits steht natürlich jede Bildverwendung in irgendeinem Kontext bzw. wir ordnen sie bei der Rezeption – fälschlich oder korrekt – in einen Kontext ein. Wir sind also nie nur mit dem Bild ohne weitere Informationen konfrontiert. Das, was wir zu verstehen glauben, ist dann der Zusammenhang, den wir evaluieren und auf dessen Basis unsere emotionale Reaktion stattfindet.

Ebenso stark wie durch die Kontextevaluation wird diese Reaktion, so legen Forschungsergebnisse nahe, durch Beziehungsaspekte beeinflusst, also durch das Bestehen oder Fehlen von persönlicher Nähe oder zumindest Ähnlichkeiten zwischen der mitfühlenden Person und der Person, auf die Empathie sich richtet. De Waal gehört zu denjenigen Empathieforscher\*innen, die den Einfluss familiärer und sozialer Bindungen, aber auch der Gruppenzugehörigkeit der beteiligten Personen auf Empathieprozesse besonders herausstellen:

„[W]e have a hard time identifying with people whom we see as different or belonging to another group. We find it easier to identify with those like us—with the same cultural background, ethnic features, age, gender, job, and so on — and even more so with those close to us, such as spouses, children, and friends.“<sup>435</sup>

Zu jenen Aspekten der Beziehung zwischen dem oder der Mitfühlenden und der Zielperson, von denen angenommen wird, dass sie großen Einfluss auf die Empathie nehmen, zählen demnach also einerseits die Art und Qualität der Beziehung zwischen der Beobachter\*in und der beobachteten Person<sup>436</sup> (also der Faktor der *persönlichen Nähe*: besonders stark fühlen wir mit Familienangehörigen oder Freunden<sup>437</sup>); andererseits die *Ähnlichkeit* zwischen beiden Personen bzw. ihre Zugehörigkeit zur gleichen oder zu unterschiedlichen sozialen Gruppen.

---

434 Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 56.

435 De Waal, *The age of empathy*, 80.

436 Dazu u. a. Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 89, und Batson, „Distress and Empathy“.

437 Dazu de Waal, *The age of empathy*, 115 (u. a.).

Setzen wir uns zunächst mit dem Aspekt der Nähe bzw. Beziehungsqualität auseinander. Einen deutlichen Unterschied macht es offenbar schon, ob man die Person, in die man sich einfühlen will, kennt oder nicht.<sup>438</sup> Einfühlung fällt leichter, sofern überhaupt eine persönliche Beziehung zwischen Zielperson und Beobachter\*in besteht. Darauf deuten jedenfalls die Ergebnisse verschiedener Untersuchungen; so beispielsweise die einer Studie von Singer und Kolleg\*innen, in der besonders die Reaktionen der Proband\*innen auf die Schmerzen ihnen nahestehender Zielpersonen untersucht wurden.<sup>439</sup> Einen Grund, weshalb enge Beziehungen Empathie befördern, könnte der Umstand darstellen, dass der kognitive Anteil des Prozesses – die Perspektivübernahme – von Informationen abhängt, die die Beobachter\*in über die Zielperson hat;<sup>440</sup> und man weiß im Normalfall mehr über Menschen, die man kennt, als über Fremde.

Relevant sind aber auch die genaue *Art* der bestehenden Beziehung und die Bedingungen, unter denen sie steht. De Vignemont und Singer geben z. B. zu bedenken, dass Einfühlungsbereitschaft davon abhängen kann, auf wieviel Hilfe und Zuwendung eine Person grundsätzlich angewiesen ist.<sup>441</sup> Es scheint nicht abwegig, zu vermuten, dass eine Mutter oder ein Vater dem von ihr oder ihm abhängigen kleinen Kind gegenüber einfühlsamer auftritt als einem älteren, fast erwachsenen Sprössling gegenüber, oder dass Personen, die einen pflegebedürftigen alten Menschen versorgen, ein besonderes Maß an Empathie benötigen.<sup>442</sup>

Aller Bedeutung persönlicher Beziehungen zum Trotz ist es aber ganz offensichtlich auch möglich, Mitgefühl für völlig Fremde zu empfinden – oder für Menschen, die man nicht erkennen kann, sodass man nicht mit Sicherheit sagen kann, ob man sie kennt. Beispielsweise lassen sich empathische Reaktionen

---

438 Siehe de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438; sie verweisen hierzu u. a. auch auf Cialdini et al., „Reinterpreting the empathy–altruism relationship“.

439 Singer et al., „Empathy for pain“.

440 Dazu Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 58: „[P]erspective taking (...) often requires at least some knowledge of the target, though how much depends on the context (...)“.

441 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438; sie verweisen hierzu auch auf Batson, Cook, Lishner und Sawyer, „Similarity and nurturance“.

442 Es sollte allerdings auch bedacht werden, dass Beziehungen nicht statisch sind. Sie verändern sich laufend und werden somit auch durch die Situation, in der Empathie stattfindet, beeinflusst. Deshalb ist besonders interessant, was de Vignemont und Singer ansprechen: „[W]hether the emotion is directed towards the empathizer or not (the person in pain being angry or jealous about the empathizer) might also be crucial“ (de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438). Tendenziell könnte es schwieriger sein, z. B. Wut nachzuempfinden, wenn sie gegen einen selbst gerichtet ist.

auch beobachten, wenn Versuchspersonen nur Bilder von Händen sehen, die mit Nadeln gestochen werden.<sup>443</sup> De Vignemont und Singer überlegen, was aus diesen Beobachtungen zu schließen ist:

„These results suggest that we always automatically empathize with others when exposed to their emotions, regardless of who they are. Is this true? Or are we more selective? At the phenomenological level, we are obviously not constantly empathizing with the people around us (...).“<sup>444</sup>

Das Hineinversetzen in Fremde sei, so Coplan, zwar nicht unmöglich, setze aber mehr Anstrengung voraus und führe leichter zu Fehlinterpretationen als das Hineinversetzen in Menschen, die man kenne.<sup>445</sup> Batson und Kolleg\*innen haben Hypothesen darüber aufgestellt, was zu Empathie (oder, strenggenommen, zu Mitleid) mit Fremden motivieren kann: Ein Gefühl der Ähnlichkeit und das Prinzip der Fürsorge („nurturance“).<sup>446</sup> Damit ist eine Verbindung zwischen den Faktoren persönliche Nähe/Beziehung und Ähnlichkeit hergestellt; auch Ähnlichkeit wird als ein ausschlaggebender Faktor für Empathie gehandelt.<sup>447</sup>

Einen möglichen Grund dafür zeigt Coplan auf: Da erfolgreiche Perspektivübernahme Kontextwissen voraussetze, funktioniere sie besser, wenn eine große Ähnlichkeit zwischen den persönlichen Hintergründen des Beobachters und der Zielperson bestehe, weil es dann leichter sei, fehlende Informationen zu ergänzen: Man könne einfach von sich auf den Anderen schließen. Deshalb, so Coplan, könne man sich besonders gut in Menschen hineinversetzen, die aus dem unmittelbaren sozialen Umfeld stammten.<sup>448</sup> Coplan führt aus, dass also

---

443 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 436, verweisen hierzu auf: Morrison, Lloyd, di Pellegrino, und Roberts, „Vicarious responses to pain“.

444 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 436.

445 Siehe Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 58.

446 Batson, Cook, Lishner, Sawyer, „Similarity and nurturance“. Auf die Rolle der Fürsorge für Hilfsbedürftige gehen auch Preston und Hofelich ein; sie beschreiben, wie sich die offensichtliche Hilflosigkeit eines anderen Menschen auf die emotionale Reaktion einer Beobachter\*in auswirken kann: „Vulnerable targets in particular appear to evoke sympathy because they activate a nurturant response in observers, like the tender feelings one feels towards neonates or small animals. As such, it is not an accident that most sympathy and helping inductions involve children (...)“ (Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 30; dort finden sich dazu Verweise auf zahlreiche Studien).

447 Z. B. bei de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438.

448 Siehe Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 58.

die selben Faktoren, die dazu beitragen, dass wir uns in uns nahestehende Personen besonders leicht hineinversetzen können – die besseren Kenntnisse des Hintergrunds, die umfangreicheren Informationen zum Kontext – auch dafür verantwortlich sein könnten, dass es uns leichter falle, Menschen empathisch zu begegnen, die zur selben sozialen Gruppe (also z. B. zur selben sozialen Schicht, zur selben Kultur, zur selben Altersgruppe...) wie wir selbst gehörten.<sup>449</sup> Es ist in der Tat schlicht einfacher, einzuschätzen, wie ein Mensch, dessen sozialer Hintergrund dem eigenen entspricht, sich in einer bestimmten Situation fühlt oder was er denkt, als das Selbe in Bezug auf einen Menschen zu leisten, der ganz andere Erfahrungen gemacht hat als man selbst oder in einer ganz anderen Kultur sozialisiert worden ist.

Jemand anderen als einem selbst im Wesentlichen ähnlich zu empfinden, bedeutet, sich mit dieser Person zu identifizieren. Im Zusammenhang mit der Auswirkung empfundener Ähnlichkeit auf die Einfühlungsbereitschaft muss deshalb auch der Identifikationsbegriff Berücksichtigung finden.

Gallese, der von der Bedeutung der Spiegelneuronen für das Verstehen von Artgenossen überzeugt ist, befasst sich mit der Ähnlichkeit als Bedingung gegenseitigen Verstehens auf einer ganz grundlegenden Ebene, nämlich der Ebene der übereinstimmenden biologischen und psychischen Voraussetzungen (Ähnlichkeit als Zugehörigkeit zur selben Spezies). Er unterstreicht die Wichtigkeit der Identifikation mit einem als ähnlich aufgefassten Gegenüber für die soziale Kognition; ohne ein Bewusstsein der gemeinsamen Identität falle es uns schwerer, die Absichten Anderer einzuschätzen: „Identity is so important within a group of social individuals because it enables them with the capacity to better predict the consequences of the future behavior of others.“<sup>450</sup> Dabei verbinde uns mit anderen Menschen ein gemeinsames Repertoire an Handlungsoptionen, Wahrnehmungen und Empfindungen.<sup>451</sup> Spiegelneuronen stellen nach Gallese die neurologische Grundlage dieses „Shared Space“ dar, in dem die interagierenden Personen mit einem gemeinsamen, „impliziten semantischen Content“ ausgestattet würden.<sup>452</sup>

Anders als viele andere Autor\*innen bemüht sich Gallese, den Bedeutungsbereich seines Identitätsbegriffs etwas genauer abzustecken. Er unterscheidet

---

449 Siehe ebd.

450 Gallese, „The Roots of Empathy“, 171–172.

451 Ebd., 171.

452 Ebd., 172.

eine selbstbezogene Identität („I-Identität“) von einer gruppenbezogenen, kollektiven Identität („S-Identität“). Bei letzterer handle es sich um „the identity we experience in other individuals, by means of which the self is identified within a larger community of other beings (s-identity).“<sup>453</sup> Anderen Menschen fühlen wir uns nach Gallese unter anderem deshalb durch eine „S-Identität“ verbunden, weil wir Grundvoraussetzungen („implicit certainties“) teilen, u. a. ein gemeinsames emotionales Repertoire und ein übereinstimmendes Körperschema, das auch somatische Empfindungen wie Schmerz umfasst.<sup>454</sup> Nur aufgrund dieser Ähnlichkeiten, so Gallese, können wir einander auf einer präreflexiven Ebene verstehen.<sup>455</sup>

Visuellem Input scheint Gallese's Ausführungen zufolge eine wichtige Funktion bei der Identitätskonstruktion über das Körperschema zuzukommen, allerdings nicht als „passive visuelle Aufzeichnung“, sondern als Material, das durch handlungsbezogene sensomotorische Prozesse gedeutet werden müsse.<sup>456</sup> Ähnlichkeiten zwischen Körperteilen verschiedener Individuen würden anhand gesehener Übereinstimmungen z. B. in der Form festgestellt, wobei einzelne Merkmale (wie Farbe, Größe, Oberflächenbeschaffenheit) auch abweichen könnten, solange ein Grundschema gewahrt bleibe: „[W]e can perfectly recognize children's hands and monkeys' hands as such despite their different visual appearance.“<sup>457</sup> Auch wenn Teile eines Körperteils nicht sichtbar seien, also Detailinformationen fehlten, schließe dies ein Wiedererkennen des Anderen als eines Ähnlichen nicht aus: „Furthermore, we can recognize hands as such even when all the visual details are not available, even despite shifts of our point of view, and even when no visual shape specification is provided.“<sup>458</sup> Zur Demonstration dieses Umstands unter Extrembedingungen verweist Gallese auf Arbeiten Cuttings und Kozlowskis,<sup>459</sup> die den Versuchsteilnehmer\*innen modifizierte Aufnahmen von sich bewegenden Personen zeigten, auf denen die Körperumrisse nicht zu erkennen, die Bewegungen aber mitzuverfolgen waren, indem Körperteile als Lichtpunkte visualisiert wurden. Die erstaunlichen Ergebnisse fasst Gallese zusammen:

---

453 Ebd.

454 Ebd., 177.

455 Ebd. Es scheint mir aber unklar, ob die paradoxe Vorstellung eines „präreflexiven Verstehens“ Sinn ergibt.

456 Ebd., 176.

457 Ebd.

458 Ebd.

459 Cutting und Kozlowski, „Recognizing friends by their walk“.

„Indeed, even if all we can see are just moving light-dot displays of people’s behavior, we are not only capable to recognize a walking person, but also to discriminate (...) if the walking person is cheerful or depressed and sad (...).“<sup>460</sup>

Diese Fähigkeiten wiesen darauf hin, so Gallese, dass wir zur Deutung der beobachteten Bewegungen auf ein allgemeines motorisches Repertoire („motor schema“) der vorliegenden Handlung zurückgriffen. Dass wir derartige Repertoires und Schemata teilten, bedeute allerdings nicht, dass die Grenze zwischen Ich und Du verschwimme. Der Andere werde nicht wie das Selbst wahrgenommen:

„On the contrary, it is the alterity of the other that grounds the objective character of reality. The quality of our ‘Erlebnis’ of the ‘external world’ and its content are constrained by the presence of other subjects that are intelligible, while preserving their alterity character.“<sup>461</sup>

Das Bewusstsein der Alterität des Anderen, so ist Gallese überzeugt, sei schon auf der neuronalen Ebene angelegt.<sup>462</sup>

Bezüglich der Rezeption von Gewaltbildern müssen wir uns an dieser Stelle fragen, ob schon die körperliche Ähnlichkeit, die uns ein dargestelltes Wesen als Mitmenschen erkennen lässt, ausreicht, um Empathie auszulösen – auch, wenn wir z.B. Bilder von Gewaltopfern aus ganz anderen Kulturkreisen betrachten, die fremd aussehen. Diese Hoffnung steckt hinter der Erwartungshaltung, Bilder könnten vielleicht leisten, was Rorty Romanen zuschreibt: Empathie und Solidarität über Gruppengrenzen hinweg ermöglichen.

Kulturelle Differenzen und ihr Einfluss auf die Bereitschaft zum Mitgefühl spielen also im Kontext der Frage nach Mitgefühl in der Bildbetrachtung eine wichtige Rolle, werden aber auch in der Empathieforschung allgemein breit diskutiert. Nicht nur Psycholog\*innen und Neurobiolog\*innen, auch Ethnolog\*innen interessieren sich für soziale Bindungen, die Empathie auslösen oder die Bereitschaft dazu verstärken können, und besonders für kulturspezifische

---

460 Gallese, „The Roots of Empathy“, 176.

461 Ebd., 177.

462 Siehe ebd.: „An alterity which, as we have seen, is present also at the subpersonal level, instantiated by the different neural networks coming into play when I act with respect to when others act.“

Einflüsse auf diese Beziehungen und deren Auswirkung auf empathisches Verhalten. Ihre Interpretationen der sozialen Praxis bei verschiedenen Völkern weisen Überschneidungen mit Thesen auf, die verhaltensbiologisch oder neuropsychologisch orientierte Empathieforscher\*innen aufgestellt haben: Auch ethnographische Studien weisen darauf hin, dass Empathie bevorzugt Angehörigen der eigenen familiären, sozialen oder kulturellen Gruppe entgegengebracht wird.<sup>463</sup>

Ethnographische Arbeiten umfassen aber darüber hinaus teils detailliertere Auseinandersetzungen mit konkreten sozialen Zusammenhängen, Verhaltensweisen und Strategien zur Beeinflussung von Empathie im Beziehungsgefüge als experimentalpsychologische Arbeiten, die an eine künstliche Laborsituation gebunden sind und den Komplexitäten realer Lebenszusammenhänge deshalb schwer gerecht werden können. Empathie ist nach Beobachtungen von Ethnolog\*innen in der Praxis nicht nur *Folge* sozialer Beziehungen oder Gruppenzugehörigkeit; sie kann umgekehrt als *Werkzeug* zur Herstellung oder Festigung von Beziehungen oder Gruppenidentitäten dienen, oder aber ein Faktor sein, der zur Verfestigung von Grenzen zwischen sozialen Gruppen beiträgt: ein *Abgrenzungsmittel*.<sup>464</sup> Denn offenbar macht uns die Abhängigkeit der Empathiebereitschaft von (ethnischer, kultureller, sozialer...) Ähnlichkeit und Gruppenzugehörigkeit anfälliger für Vorurteile: „[E]mpathy is subject to biases tied to our familiarity and identification with the target individual.“<sup>465</sup>

Die größere Bereitschaft, mit Menschen zu fühlen, die man als sich selbst ähnlich empfindet, kann daher rassistische Züge annehmen: Einer Studie von Xu et al. zufolge fällt es vielen Menschen leichter, empathische Reaktionen zu zeigen, wenn die Person, mit der sie konfrontiert sind, die selbe Hautfarbe hat und nicht augenscheinlich einer anderen Ethnie angehört.<sup>466</sup> Diese Ergebnisse ergänzen diejenigen einer älteren Studie von Batson und Shaw zum Thema Einfühlungsbereitschaft, Hilfsbereitschaft und Gruppenzugehörigkeit.<sup>467</sup> In

---

463 Hollan zitiert diesbezüglich z. B. Mageo: „Mageo’s argument shares with de Waal the idea that empathy is usually directed towards the in-group, however defined, and withheld from out-groups, but in contrast to him, she identifies a specific set of social mechanisms through which this targeting is achieved“ (Hollan, „Emerging Issues“, 73; bezogen auf: Mageo, „Empathy and ‘as-if’ attachment in Samoa“).

464 Hollan („Emerging Issues“, 73) verweist diesbezüglich u. a. auf Erkenntnisse von Mageo, „Empathy and ‘as-if’ attachment in Samoa“, sowie Hermann, „Empathy, ethnicity, and the self“.

465 So Coplan, „Will the real empathy please stand up?“, 58.

466 Xu, Zuo, Wang und Han, „Do You Feel My Pain?“.

467 Batson und Shaw, „Evidence for Altruism“. Die Studie ist auch beschrieben in: May, „Egoism, Empathy, and Self-Other-Merging“, 37.

diesen Experimenten wurden Variablen wie Alter, Geschlecht, kultureller und sozialer Hintergrund verändert („similarity manipulation“). Die Ergebnisse solcher Studien fasst Bischof-Köhler wie folgt zusammen:

„[N]eedy persons improve their chances of receiving help and sympathy when they belong to the in-group, that is, when they are relatives, or have the same religion, share the same values and opinions, speak the same idiom, or belong to the same ethnic group.“<sup>468</sup>

Diese offenbar sehr weit verbreitete Tendenz macht das Phänomen, das Sontag in den folgenden Passagen ihrer Auseinandersetzung mit Gewalt- und Leidensbildern beschreibt, besonders bedenklich: „Je weiter entfernt oder exotischer der Schauplatz, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß wir die Toten und Sterbenden unverhüllt und von vorn zu sehen bekommen“;<sup>469</sup> und an anderer Stelle: „In der Regel stammen die grausam verstümmelten Körper, die in Gestalt von Fotos veröffentlicht werden, aus Asien oder Afrika“;<sup>470</sup> viele Kriegsfotos sind Sontag zufolge eine stereotype, sensationalistische, voyeuristische „Vorführung von Grausamkeiten, die Menschen mit dunkler Hautfarbe in exotischen Ländern zugefügt wurden“;<sup>471</sup> während weiße Gewaltopfer weit seltener auf schockierende Weise fotografisch dargestellt werden. Dieses Ungleichgewicht in der Darstellung „steht in der Tradition der jahrhundertealten Praxis, exotische – also kolonisierte – Menschen auszustellen (...)“;<sup>472</sup> es führt nicht nur zur Verfestigung endwürdigender Stereotype von nicht-weißen Nicht-Europäer\*innen als hilflosen Opfern, sondern möglicherweise auch zu einer emotionalen Distanzierung der Betrachter\*innen, die die Dargestellten als Fremde empfinden und deshalb weniger dazu bereit sind, sich auf eine empathische Auseinandersetzung mit deren Leid einzulassen. So können Bilder vom Leiden anderer Menschen in weit entfernten Ländern zu einer mit rassistischen Vorurteilen verknüpften, resignierten Passivität verführen; denn diese Bilder, so Sontag weiter,

---

468 Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 46.

469 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 83.

470 Ebd., 85.

471 Ebd., 86.

472 Ebd.

„(...) zeigen ein Leiden, das empörend und ungerecht ist und gegen das etwas unternommen werden sollte. Und sie bekräftigen, daß solche Dinge in dieser Weltgegend eben geschehen. Die Allgegenwart dieser Fotos und dieser Schrecken nährt wie von selbst die Überzeugung, solche Tragödien seien in den rückständigen – das heißt, armen – Teilen der Welt eben unvermeidlich.“<sup>473</sup>

Einzuwenden ist allerdings, dass diese teilnahmslose, resignative Verallgemeinerung dann von den Betrachter\*innen, nicht den Bildern selbst vorgenommen wird. Nicht die Bilder allein stereotypisieren Menschen; ihre Verwendung und Rezeption in bestimmten Kontexten erzeugt oder zementiert Vorurteile. Und nicht die Bilder fremden Leids tragen Schuld daran, dass ihre Betrachter\*innen mit Fremden weniger empathisch sind als mit Menschen, die ihnen ähnlicher zu sein scheinen: Der rassistische Bias scheint nicht nur bei der Konfrontation mit medial vermittelter Realität auszutreten, sondern grundsätzlich ganz verschiedene Situationen zu betreffen, in denen mehr oder weniger starke empathische Reaktionen ausgelöst werden.

Die augenscheinliche Zugehörigkeit der auf Gewaltfotos abgebildeten Menschen zu als fremd empfundenen Kulturen kann einer empathischen Auseinandersetzung mit deren Leid aber nicht nur deshalb im Weg stehen, weil Menschen anscheinend mehrheitlich zu einem rassistischen Bias neigen, was ihre Einfühlungsbereitschaft betrifft. Voraussetzung für das Zustandekommen empathischer Prozesse ist nämlich auch, dass die beobachtende und die beobachtete Person über ein *gemeinsames, geteiltes Erfahrungsrepertoire* verfügen. Und dieser gemeinsame Horizont ist um so kleiner, je weiter sich die Lebensumstände beider Parteien unterscheiden; eine im sicheren, wohlhabenden, friedlichen Mitteleuropa lebende Betrachter\*in kann deshalb große Schwierigkeiten haben, sich in die Situation einer von Krieg oder extremer Armut betroffenen Person hineinzusetzen. Darauf weist auch Sontag hin, die *Das Leiden anderer betrachten* mit der Feststellung schließt, dass Menschen, die den Krieg selbst nicht erlebt hätten, sich unmöglich vorstellen könnten, „wie furchtbar, wie erschreckend der Krieg ist; und wie normal er wird“; wir könnten „nicht verstehen und können uns nicht vorstellen“, was andere Menschen

---

473 Ebd., 85.

in solchen Gewaltssituationen durchgemacht hätten.<sup>474</sup> Dies sei die einhellige Meinung von Menschen, die tatsächliche Kriegserfahrungen als Helfer\*innen, Journalist\*innen, Soldat\*innen etc. gemacht hätten: „Und sie haben recht.“<sup>475</sup> Laut Sontag ist es deshalb „unsinnig (...), irgendwelche allgemeinen Thesen über die Fähigkeit, auf die Leiden anderer zu reagieren, nur unter Berücksichtigung der Mentalität jener Nachrichtenkonsumenten zu entwickeln, die von Krieg, massenhaftem Unrecht und Terror aus eigener Erfahrung nichts wissen.“<sup>476</sup> In gewisser Weise trifft dieser gewichtige Einwand auch diese Arbeit: Auch ich setze als Normalbetrachter\*in eine Mitteleuropäer\*in der heutigen Zeit voraus, was daraus resultiert, dass dies die Perspektive ist, aus der ich schreibe. Menschen, die selbst in Krisengebieten lebten, könnten sich, so Sontag, aber „[d]en Luxus einer Konsumentenhaltung gegenüber der Wirklichkeit (...) nicht leisten“ und begegneten dem medial verbreiteten Elend deshalb „keineswegs mit Gleichgültigkeit“,<sup>477</sup> auch wenn übersättigte, abgestufte Medienrezipient\*innen in sicheren, friedlichen, wohlhabenden Ländern dies vielleicht täten. Es scheint in der Tat naheliegend, zu vermuten, dass Menschen, die selbst traumatischen Gewalterfahrungen ausgesetzt waren, ganz anders empathisch auf Kriegsbilder reagieren können als Medienrezipient\*innen ohne diesen Erfahrungshintergrund.

Darauf, dass es für das Gelingen eines Einfühlungsprozesses möglicherweise notwendig sein könnte, dass die Beobachter\*in schon eigene Erfahrungen gemacht hat, die denen entsprechen, die der oder die Beobachtete im Moment durchlebt – dass sie also schon einmal in der selben (oder einer sehr ähnlichen Lage war) – könnte man eventuell angesichts einiger Beobachtungen schließen, die Neurolog\*innen bei der Erforschung der Spiegelneuronenaktivität in Affenhirnen gemacht haben. Wie Rizzolatti und Craighero berichten, muss, damit die Spiegelneuronen bei der Beobachtung des Verhaltens von Artgenossen überhaupt aktiv werden, die auslösende Handlung in einem *Repertoire* von Handlungen abrufbar sein, über das der beobachtende Affe verfügt.<sup>478</sup>

---

474 Ebd., 147.

475 Ebd.

476 Ebd., 128.

477 Ebd.

478 Rizzolatti und Craighero, „The Mirror-Neuron System“, 180: „Psychological experiments strongly suggest that, in the cognitive system, stimuli and responses are represented in a commensurable format (...). When observers see a motor event that shares features with a similar motor event present in their motor repertoire,

Hinsichtlich der Frage nach der Notwendigkeit gemeinsamer Erfahrungen für gelingende Einfühlung *unter Menschen* gehen die Meinungen aber auseinander. Vielfach wird auf die Wichtigkeit eines geteilten Erfahrungshintergrunds hingewiesen.<sup>479</sup> So behaupten de Vignemont und Singer:

„An empathizer who does not suffer from vertigo can hardly empathize with a target who is frightened by the void below him because he does not have the specific feeling of vertigo in his repertoire. In such a case, the empathizer might engage in cognitive perspective-taking rather than empathizing.“<sup>480</sup>

Eisenberg und Sulik vertreten eine weitere sehr interessante These zu dieser Problematik. Ihrer Ansicht nach ist ein gemeinsamer Erfahrungsschatz zwar Bedingung für gelingende *Empathie*, nicht aber dafür, *Mitleid* zu empfinden:

„Coming from a perspective that differentiates sympathy and empathy, we do not agree with the assumption that a person requires ‘similar prior experience’ to feel sympathy. (...) In our opinion, people can experience sympathy/compassion for people in very different contexts from those they have experienced themselves. For example, one can feel sympathy for a person in the aftermath of war or an earthquake without ever having experienced such a disaster. People learn about others’ situations from symbolic and visual media without experiencing a similar situation; such information can be accessed to generate concern.“<sup>481</sup>

So verstanden wäre Mitleid prinzipiell auch durch Bildbetrachtung möglich, selbst wenn offensichtliche Unterschiede bezüglich des Erfahrungshintergrunds den Möglichkeiten empathischen Verstehens enge Grenzen setzt.

Differenziert betrachten auch Preston und Hofelich die Problematik. Wenn die Beobachter\*in keine der Situation des oder der Beobachteten ent-

---

they are primed to repeat it. The greater the similarity between the observed event and the motor event, the stronger the priming (...).“

479 Z. B. bei de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438; dort findet sich diesbezüglich ein Hinweis auf Nichols et al., „Varieties of off-line simulation“; Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 28.

480 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438.

481 Eisenberg und Sulik, „Is Self-Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“, 35.

sprechenden Erfahrungen gemacht habe, könne zwar nicht einfach passiv Erfahrungswissen (nämlich „shared representations“) abgerufen werden. Stattdessen sei es der um ein Einfühlen Bemühten aber möglich, auf allgemeinere, abstrakte Konzepte wie „Wut“ oder „Angst“ zurückzugreifen:

„Thus, the uninformed observer will not understand or feel the specific state of the target, and cannot experience the shared meaning that helps the target feel understood and comforted. Nevertheless, the observer can act out of a general sense of the context and affect, permitting at least an appropriate response (e.g., not laughing).“<sup>482</sup>

Kognitive „Top-Down“-Prozesse der Perspektivübernahme stellen demnach eine Kompensationsmöglichkeit dar, wenn unmittelbare affektive Empathie aufgrund des fehlenden Erfahrungsschatzes nicht möglich ist. In der Vorstellung der Beobachter\*in entstehe so, so Preston und Hofelich unter Berufung auf Decety und Grèzes, ein konstruiertes Bild der Erfahrung des Anderen, das dann auf das eigene Empfinden (sogar auf das körperliche) zurückwirken könne.<sup>483</sup>

Dies wirft die Frage auf, ob diese Kompensationsmöglichkeit ausreicht, um Empathie mit Kriegsopfern auf Bildern zu ermöglichen. Möglicherweise kann dies nur funktionieren, wenn ideale Bedingungen vorliegen – diese Kompensationskompetenz z. B. durch Bildung geschult worden ist und die Bereitschaft zum Mitgefühl durch den Präsentationskontext gefördert wird. Eine Rolle kann dabei natürlich auch spielen, von welcher Wirkmacht und Drastik das Bild als Stimulus ist.

Für die Wirkkraft eines Stimulus sind bei der Konfrontation mit dem Empfinden Anderer Studien zufolge generell drei Faktoren entscheidend: die

---

482 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 28.

483 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 28, bezogen auf: Decety und Grèzes, „The power of simulation“. Preston und Hofelich halten es außerdem für möglich, dass ähnliche eigene Erfahrungen dem Einfühlungsprozess im Extremfall sogar im Weg stehen können. Seien eigene Erlebnisse beispielsweise sehr prägend gewesen und noch frisch im Gedächtnis, könne die beobachtete Situation statt einer klaren, nüchternen Einschätzung der Reaktion des Gegenübers zu einem selbstbezogenen „personal distress“ führen; es werde dann nicht das Empfinden des Anderen rekonstruiert, sondern die ausgelösten Empfindungen seien die eigenen. Wie bei Batson dargelegt, könne ein solch starkes eigenes Empfinden statt zur Hilfeleistung für den Anderen dazu führen, dass sich die betroffene Person der unangenehmen Situation entziehe (ebd., 29; Preston und Hofelich verweisen dort auf diverse Forschungsarbeiten über solche Fluchtreflexe, „in order to understand how we can turn a blind eye to others' suffering“).

*Intensität* der vom Anderen ausgedrückten Gefühle; die *Art* seiner Gefühle; und die *Ausdrucksqualität*, d. h. die „Lesbarkeit“ der Emotionen für die Beobachter\*in.

Besonders deutlich reagieren wir offenbar, wenn das Gegenüber eine intensive Erfahrung macht (z. B. starke Schmerzen oder große Angst hat, oder große Freude empfindet).<sup>484</sup> Eine bei de Vignemont und Singer beschriebene Studie, bei der die körperliche Reaktion auf Darstellungen schmerzhafter Ereignisse gemessen wurde, ergab Hinweise darauf, dass es eine Art Mindestintensität gibt, die der beobachtete Schmerz erreichen muss, damit Reaktionen überhaupt messbar sind. Bilder von Nadeln, die in Hände gestochen wurden, lösten nur feststellbare somatische Wirkungen bei den Beobachter\*innen aus, wenn sie erkennbar tief ins Gewebe eindrangen, und nicht, wenn nur oberflächlich in die Haut gepiekt wurde.<sup>485</sup> De Vignemont und Singer schließen aus derartigen Befunden: „The intensity, saliency and valence (positive versus negative) of the emotion displayed by the target might have a great influence on the intensity of the empathizer’s empathic response.“<sup>486</sup> Wie wichtig die vermutete Intensität des beobachteten Leids für die Wirkung auf die Beobachter\*in ist, zeigt sich auch in dem Umstand, dass sich Versuchspersonen, die mit Schmerzen Anderer konfrontiert werden, später umso eher an die entsprechende Person erinnern, je stärker der Schmerz gewesen zu sein scheint.<sup>487</sup>

Was die Art der Emotionen und Empfindungen betrifft, die Einfühlung jeweils in größerem oder geringerem Maße herausfordern, so wird vermutet, dass es einfacher ist, bei sogenannten „primären“ Emotionen wie Freude, Glück oder Trauer empathisch zu sein, als bei komplizierteren „sekundären“ Empfindungen wie beispielsweise Eifersucht.<sup>488</sup>

Zentral scheint zudem die *Art und Weise*, auf die die beobachtete Person ihr Empfinden ausdrückt; dieser Einflussfaktor soll hier deshalb eingehender betrachtet werden.

Ausdrucksformen des Leidens sind hochgradig kulturspezifisch geprägt und zudem u. a. vom persönlichen Temperament abhängig. Es wurde beobachtet,

---

484 Dazu z. B. Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 27.

485 Avenanti, Paluello, Bufalari, Aglioti, „Stimulus-driven modulation“, beschrieben bei de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 437.

486 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 437.

487 Siehe dazu Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 48.

488 Dazu z. B. de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 438.

dass für die Entstehung von Empathie eine Ähnlichkeit zwischen dem Ausdrucksverhalten der Beobachter\*in und des oder der Beobachteten hilfreich ist.<sup>489</sup>

Sehr deutlich ausgedrückte negative Empfindungen können großes Unwohlsein bei der Beobachter\*in verursachen und, wenn sie als unangemessen aufgefasst werden, statt Mitleid Wut hervorrufen.<sup>490</sup> Dies ist anscheinend weniger oft der Fall, wenn die Beobachter\*in selbst starke negative Gefühle aus eigener Erfahrung kennt. So stellte sich in einer Studie heraus, dass Depressionspatientinnen weniger ablehnend auf deutlich ausgedrücktes Leid reagierten und häufiger bereit waren zu helfen als eine gesunde Kontrollgruppe.<sup>491</sup> Hier zeigt sich abermals, dass die Frage, ob Bilder Empathie auslösen oder befördern können, eigentlich falsch gestellt ist, weil sie zu sehr generalisiert: Sie berücksichtigt nicht, dass es signifikante Unterschiede zwischen individuellen Betrachter\*innen gibt – sogar zwischen Betrachter\*innen aus demselben Kulturkreis, die demselben Geschlecht und der selben Generation angehören und sich damit eigentlich sehr ähnlich sind.

Im Fall sehr deutlich zum Ausdruck gebrachter Emotionen scheint es außerdem für die Bereitschaft zum Mitfühlen eine entscheidende Rolle zu spielen, welche Art von Ausdrucksverhalten für die soziale Gruppe, der die beobachtete Person angehört, jeweils als konventionell angemessen gilt. Hofelich und Kolleg\*innen fanden Hinweise darauf, dass Frauen eher zugestanden wird, negative Emotionen offen zum Ausdruck zu bringen: „[I]ndividuals who associate women more with sadness offer more help to distraught females, sympathizing more when the perceived affect is viewed as normative.“<sup>492</sup> Empfindet man die Emotionen, die man der anderen Person ansieht, als übertrieben ausgedrückt, weil man von dieser Person aufgrund herrschender Konventionen (z. B. aufgrund von Geschlechterstereotypen) mehr Selbstbeherrschung erwartet hätte, fühlt man weniger mit.

Und nicht nur ein von der Beobachter\*in als zu deutlich oder aufdringlich gewertetes Ausdrucksverhalten kann Empathie und Mitleid im Weg stehen.

---

489 Siehe dazu Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 28.

490 Dazu ebd., 28; außerdem Hofelich, Preston und Stansfield, „The ethology of empathy“.

491 Hall et al., „Behavioral and neural correlates of empathy in depression“; diese Studie erwähnen auch Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“.

492 Siehe dazu Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 29; die Autorinnen stützen sich auf Ergebnisse aus: Hofelich, Preston und Stansfield, „The ethology of empathy“.

Werden Emotionen im Gegenteil zu *subtil* ausgedrückt, hängt es stark vom Einfühlungsvermögen der Beobachter\*in und von ihrer Motivation ab, ob diese Gefühle überhaupt erkannt werden: „High levels of trait emotional empathy may facilitate the detection of more subtle cues in less demonstrative targets as they appear to bias observers to attend to emotional cues in general.“<sup>493</sup> Wie Menschen auf Bilder reagieren, die Gewaltopfer mit oberflächlich relativ regloser Mimik zeigen – beispielsweise auf die Porträtfotografien von todgeweihten Gefangenen der Roten Khmer, die in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York aufbewahrt werden und auf die wir in den Fallanalysen im Anschluss an dieses Kapitel zu sprechen kommen werden –, dürfte also beispielsweise stark von der persönlichen Disposition abhängen.

Zwei weitere wichtige Einflussfaktoren scheinen mir erwähnenswert, die noch knapp angerissen werden sollen: Einmal das Bestehen oder Nichtbestehen einer unmittelbaren Möglichkeit zum helfenden Handeln; bei Sontag wird, wie bereits dargelegt wurde, angesprochen, dass ohne eine solche Option eine dauerhaft empathische Reaktion vielleicht nicht zustande kommt: „Mitgefühl ist eine instabile Gefühlsregung. Es muß in Handeln umgesetzt werden, sonst verdorrt es.“<sup>494</sup>

Außerdem sind natürlich äußere Rahmenbedingungen der Rezeptionssituation relevant; einige dieser situationalen Faktoren sind von Empathieforscher\*innen untersucht worden. So stellen Preston und Hofelich fest, dass die nötige Zeit, Ruhe und Distanz, um über das Schicksal der Zielperson nachzudenken, eine Grundvoraussetzung für die Entwicklung von Mitleid darstellen;<sup>495</sup> auch dies sollte im Hinblick auf die Gewaltbildrezeption wohl unbedingt berücksichtigt werden. Ein Bild, das man in den sozialen Medien oder auf einer Website sieht und nur flüchtig betrachtet, wird wahrscheinlich ganz anders

---

493 Preston und Hofelich, „The Many Faces of Empathy“, 29. Wenn keine Zeit dafür bleibe, echtes Mitgefühl zu entwickeln, z. B. in einer akuten Notsituation, könne Hilfeverhalten aber auch auftreten, ohne dass dazu erst ein zeitaufwendiges Mitleiden nötig gewesen wäre. Ein solcher Fall liegt z. B. vor, wenn jemand in einer akuten Notsituation entscheidet, einen Verletzten aus einem Unfallauto, einem brennenden Haus o. ä. zu bergen. Dass die Entscheidung zu helfen in einer derartigen Lage in Sekundenbruchteilen fallen kann, bedeutet nach Ansicht Prestons und Hofelichs nicht, dass die helfende Person so schnell Mitleid entwickeln konnte, sondern lediglich, dass hier andere Beweggründe als Mitleid zur Hilfeleistung motiviert haben (beispielsweise antrainierte Automatismen, tief verinnerlichte Überzeugungen und Handlungsregeln o. ä.); dazu siehe: ebd., 29, sowie: Hofelich, Preston und Stansfield, „The ethology of empathy“.

494 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 118.

495 Hierzu verweisen Preston und Hofelich in „The Many Faces of Empathy“ ebenfalls auf mehrere Studien anderer Forscher\*innen.

aufgenommen als eines, das man im Schulunterricht, einem Universitätsseminar oder einer Ausstellung in einer Gedenkstätte oder einem Museum gezeigt bekommt, wo man dazu angehalten wird, sich länger mit dem Bild zu befassen. In einer solchen regulierten Rezeptionssituation kann die Konfrontation mit dem Leiden Anderer in Bildern statt durch unmittelbaren Kontakt zur leidenden Person sogar vielleicht den Vorteil haben, dass hier mehr Ruhe und mehr Zeit zur Kontemplation und zum Hineinversetzen gegeben werden als in einer hektischen, stressigen Situation, in der man zwar der anderen Person von Angesicht zu Angesicht gegenüber steht, dabei aber möglicherweise gleichzeitig und zusätzlich viele andere Eindrücke verarbeiten muss.

Insgesamt hat sich durch die Auseinandersetzung mit Untersuchungsergebnissen und wissenschaftlichen Diskursen aus dem Bereich der Empathieforschung bisher kein überzeugender Grund ergeben, davon auszugehen, dass es unmöglich ist, Mitgefühl mit Menschen zu entwickeln, deren Leid man in Bildern dargestellt sieht. Einige der diskutierenden Einflussfaktoren, die bei der Entstehung von Empathie eine Rolle spielen, liefern Hinweise darauf, welche Rezeptionsbedingungen eine mitfühlende Reaktion befördern oder behindern könnten; keiner schließt eine solche Reaktion aus. Nun kann man aber berechtigt die Frage stellen, weshalb es überhaupt relevant sein sollte bzw. ob es generell wünschenswert wäre, dass Gewaltbildrezipient\*innen mit Mitgefühl auf das dargestellte Leid reagieren, den es wurde noch nicht abschließend geklärt, wozu Empathie aus ethischer Sicht überhaupt gut ist. Einige ausgewählte moralphilosophische Positionen dazu wurden eingangs schon beleuchtet; nun soll noch die wissenschaftliche Perspektive auf die Frage nach dem Nutzen und Wert der Empathie wiedergegeben werden.

### **1.3.11 Ist Mitleid bzw. Empathie nützlich?**

Es können verschiedene Gründe dafür angeführt werden, weshalb Empathie erstrebenswert sein könnte: Einmal kann ein ihr zugeschriebener epistemischer Nutzen ins Feld geführt werden – d.h., man behauptet, dass Empathie dazu diene, wichtige Erkenntnisse zu ermöglichen. Zweitens kann herausgestellt werden, dass dem empathischen Vermögen offenbar eine bedeutende Funktion im sozialen Miteinander zusammenlebender Tiere und

Menschen zukommt. Drittens wäre da die viel untersuchte, kontrovers diskutierte Hypothese, dass Empathieprozesse prosoziales Verhalten, also Hilfs- und Kooperationsbereitschaft, hervorrufen oder befördern können, sie sich also effektiv und in positiver Weise auf die Handlungsmotivation auswirken. Und schließlich könnte man der Empathie ganz unabhängig von ihren praktischen Auswirkungen eine Art moralischen Eigenwert zuschreiben und damit eine ähnliche Position vertreten wie die Philosophin Martha Nussbaum; wir werden überprüfen, inwieweit diese These auch von Empathieforscher\*innen auf dem Feld der empirischen Wissenschaften oder Philosoph\*innen, die sich intensiv mit deren Forschungsergebnissen beschäftigt haben, vertreten wird. Im Folgenden sollen also Argumente für die genannten vier Behauptungen vorgestellt und kritisch beurteilt werden; den Anfang machen Argumente für den Wert der Empathie als Erkenntnisquelle.

Es wird vermutet, dass Empathie von großem epistemischem Nutzen ist, wenn es darum geht, Gedanken und Gefühle anderer Menschen zu erschließen, sich ihr Verhalten zu erklären oder vorherzusagen.<sup>496</sup> Dass auch andere Fähigkeiten zu diesem Zweck herangezogen werden können, wie z. B. die intellektuelle Befähigung zu einer rein rationalen Auseinandersetzung mit den mutmaßlichen Gedanken und Gefühlen des Anderen („theory of mind“) unter Berücksichtigung kultureller Konventionen etc., widerspricht dieser Ansicht nicht. Vielmehr wird vermutet, dass Menschen zugleich auf verschiedene Methoden und Strategien zurückgreifen können, um Andere zu verstehen. Je nach Standpunkt wird der eigentlich empathischen, also ein- bzw. nachfühlenden Annäherung dabei eine mehr oder weniger zentrale Rolle zugeschrieben.<sup>497</sup>

Der epistemische Wert der Empathie ist jedoch nicht gänzlich unumstritten. Düringer und Döring z. B. halten es für unmöglich, dass Empathie dazu dienen könnte, etwas über die *Überzeugungen* („beliefs“) anderer Menschen in Erfahrung zu bringen, denn dies sei schwieriger, als *Absichten* oder *Empfindungen* Anderer zu verstehen. Zu diesem Schluss kommen Düringer und Döring, weil sie die Simulation des mentalen Zustands der Zielperson für ein Schlüsselement der Empathie halten; Simulation und Verstehen sind aber nicht dasselbe<sup>498</sup>

---

496 Siehe z. B. De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 435.

497 Dazu z. B. Stueber, „Varieties of Empathy“, 60.

498 Siehe Düringer und Döring, „Comment on Hollan’s ‚Emerging Issues (...)‘“, 79: „The problem is that empathizing seems to involve having a mental state that is very similar to the other person’s, and that is mediated

Ungeachtet dessen, ob man nun Simulationsprozesse für eine Voraussetzung von Empathie hält und ob man emotionale oder kognitive Komponenten empathischer Prozesse stärker betont, scheint es mir vernünftig, zwar davon auszugehen, dass empathische Prozesse unter anderem der Erkenntnisgewinnung dienen, dass sie aber sicher ein fehleranfälliges Erkenntnisinstrument sind und deshalb zu ihrer Ergänzung weiterer intellektueller Fähigkeiten bedürfen, damit Menschen sich wirklich gegenseitig verstehen können.

Der epistemische Wert des Einfühlungsvermögens begründet wohl auch seinen *sozialpraktischen Nutzen*: Vielerorts wird angenommen, dass die durch Empathie vermittelte Erkenntnis über Gefühle und Gedanken der Mitmenschen eine Kommunikation mit diesen überhaupt erst ermöglicht. Darüber hinaus weist Hollan auf eine weitere soziale Funktion hin: Empathie kann dazu herangezogen werden, eine Gruppenidentität zu formen und aufrechtzuerhalten. Sie kann zur engeren Verbindung der Gruppenmitglieder untereinander, aber auch zur Abgrenzung gegenüber Außenstehenden dienen.<sup>499</sup>

Was den Nutzen der Empathie in der interkulturellen Kommunikation anbelangt, sollte berücksichtigt werden, was Hollan die „doubly culturally- and historically-bound nature of complex empathic awareness and knowledge“ nennt, also „the fact that the subjects of our empathy are people who think, act, and feel in very specific culturally and historically constituted moral worlds while we ourselves, as empathizers, are similarly bound and constrained.“<sup>500</sup> Auch in dieser Hinsicht gilt also: Es kann wohl schlecht gänzlich bestritten werden, dass Empathie eine wichtige Funktion im sozialen Miteinander erfüllt, sonst hätte sie sich im Verlauf der Evolution wohl gar nicht erst entwickelt; aber ihre Vermittlungskraft ist sicher nicht grenzenlos.

Die größte Kontroverse hinsichtlich des Nutzens der Empathie dreht sich um die Frage, ob und inwieweit sie als Motivationsquelle für prosoziales Verhalten wirken kann.<sup>501</sup> Diese Funktion wird teilweise als entscheidender eingeschätzt

---

by the other person's. To empathize with someone who is afraid, it is not enough to be aware of their fear; but I must somehow feel fear because of their fear (...). Both emotions and intentions have manifestations in a person's behavior, the perception of which can cause us to be in a similar state. But is the same true of beliefs? Can we come to have a belief similar to someone else's belief because of their belief?"

499 Hollan, „Emerging Issues“, 74: „Flows of empathy may facilitate in-group cohesiveness and identity, but at the same time, clearly demarcate boundaries between in-group and out-group and reinforce social hierarchies of various kinds.“

500 Hollan, „Emerging Issues“, 71.

501 Damit beschäftigen sich u. a.: de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 435; de Waal, The age of empathy; oder Harris, „The evolutionary neurobiology, emergence and facilitation of empathy“, 169; „The con-

als der rein epistemische Nutzen; denn um Andere zu verstehen, so argumentieren beispielsweise de Vignemont und Singer,<sup>502</sup> könnten wir schließlich auch auf andere Fähigkeiten – wie das bewusste, rational-analytische „perspective taking“ – zurückgreifen, weshalb wir Empathie vielleicht nicht notwendig bräuchten. Allerdings, so räumen sie ein, hat empathische Einfühlung demgegenüber möglicherweise den Vorteil, dass sie den Verständnisprozess beschleunigen kann; vielleicht aber auch nicht – diese Frage gilt als noch nicht geklärt,<sup>503</sup> zudem könnte man zu bedenken geben, dass reines Verstehen des Anderen allein als Motivator für prosoziales Handeln möglicherweise nicht ausreicht, wenn dabei nichts empfunden wird. Wer weiß, dass eine andere Person leidet, aber kein Mitleid empfindet, hat vielleicht gar keinen Antrieb, dieses Leid zu beenden.

In der Literatur wird deshalb häufig die Annahme geäußert, dass Mitleid in einem kausalen Zusammenhang mit prosozialem Verhalten und der Bereitschaft zur Hilfeleistung steht.<sup>504</sup> Ergebnisse einer Studie Bischof-Köhlers mit Kindern beispielsweise deuten darauf hin, dass zumindest im Kindesalter die Fähigkeit oder Bereitschaft zur Empathie Einfluss auf das Sozialverhalten hat. Es wurde beobachtet, dass Kinder, die die Fähigkeit zum Einfühlen bereits entwickelt hatten, sich hilfsbereiter zeigten als solche, die diesen Entwicklungsschritt noch nicht durchlaufen hatten.<sup>505</sup>

Inwiefern jedoch besteht diese Beziehung auch bei Erwachsenen noch erkennbar fort, deren Verhalten ja durch eine Vielzahl von Einflüssen geprägt ist, die bei kleineren Kindern noch keine Rolle spielen? Manche vermuten, Empathie könne – wenn überhaupt – nur zu oberflächlicher Hilfsbereitschaft motivieren, also dazu, vergleichsweise einfache Hilfsleistungen zu erbringen, die einen selbst nichts oder wenig kosten und die schnell zu erledigen sind. Andere sind überzeugt, dass das Einfühlungsvermögen auch im Erwachsenenalter die Basis sozialen Verhaltens darstellt. Singer und Lamm stellen die weit verbreitete letztgenannte Auffassung zusammenfassend dar: Empathie sei ihr zufolge ein erster notwendiger Schritt auf dem Weg zu sozialem Verhalten und Hilfs-

---

sequences of empathy are compassionate behavior towards others, moral agency and ethical behavior based on mercy and justice.“

502 De Vignemont und Singer, *The empathic brain*“, 439.

503 Ebd., 439.

504 Z. B. bei Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 45: „Compassion is considered to play a dominant causal role in prosocial intervention and helping behavior (...).“

505 Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“.

bereitschaft; die Herausbildung von Hilfsbereitschaft beginne mit dem Teilen von Empfindungen und setze sich fort mit dem Verstehen der Gefühle des Anderen, welches dann zu einer auf den Anderen gerichteten Besorgnis („concern“), also unter Umständen auch zu Mitleid, führe und erst in dieser Form die Motivation für ein Handeln zugunsten des Anderen bilde – „Empathy and prosocial behavior are thus closely linked on a conceptual level.“<sup>506</sup> Sie weisen aber auch darauf hin, dass zwar einige Studien einen ursächlichen Zusammenhang zwischen „empathic concern“, also einer mitleidsähnlichen Form von Empathie bzw. einer Vorstufe von Mitleid, und prosozialem Verhalten nahelegen, aber ein Zusammenhang *anderer Formen von Empathie* mit Hilfsbereitschaft noch nicht experimentell nachgewiesen werden konnte. Auch sei noch nicht abschließend geklärt, welche Rolle dabei das eigene Unwohlsein („personal distress“) spiele und in welchem Verhältnis es zum Mitleid stehe.<sup>507</sup>

Überzeugt vom motivationalen Nutzen der Empathie ist Batson. Er gilt als namhafter Vertreter der Empathie-Altruismus-Hypothese, die besagt, dass „empathic emotion evokes motivation to increase the welfare of the person for whom empathy is felt as an ultimate goal (altruism), not as an instrumental means to increase one’s own welfare (...).“<sup>508</sup> Bedingung hierfür sei eine klare Unterscheidung des Selbst vom Anderen im Einfühlungsprozess („self-other distinctiveness“). Er verteidigt diese Hypothese u. a. gegen Cialdini und Kollegen.<sup>509</sup> Deren Argumentation läuft darauf hinaus, dass die von Batson und Anderen gemessenen Effekte auf die Motivation nicht von Empathieprozessen verursacht worden seien, sondern von einer davon zu unterscheidenden Form von „self-other-merging“. Diese Hypothese wurde von Batson und Kollegen wiederum untersucht, konnte aber dabei nicht bestätigt werden.<sup>510</sup> Batson argumentiert, Cialdini und Kollegen irrten, weil sie von einem falschen Verständnis der Empathie-Altruismus-Hypothese ausgingen.

Auch May bestreitet, dass die Bereitschaft zu helfen statt mit Empathie mit einer Verschmelzung des Selbst mit dem Anderen zu erklären sei und deshalb

---

506 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 84.

507 Ebd., 84 u. 92.

508 Batson, „Self-Other Merging and the Empathy-Altruism Hypothesis“, 517.

509 Cialdini, Brown, Lewis, Luce und Neuberg, „Reinterpreting the empathy–altruism relationship“.

510 Batson, „Self-Other Merging and the Empathy-Altruism Hypothesis“. Das Auftreten von sogenanntem „self-other-merging“ wurde mit drei verschiedenen Methoden gemessen; die resultierenden Werte korrelierten sämtlich nicht mit einer Zunahme der Hilfsbereitschaft.

auf egoistischer statt altruistischer Motivation beruhe.<sup>511</sup> Cialdini und Kollegen, aber auch Andere gingen davon aus, dass ein Verwischen der Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen zu einem Helfen aus egoistischer, nicht aus altruistischer Motivation führe – da das Wohl des Anderen in einem solchen Fall das eigene Wohl wäre. May nennt dies die „Empathy-Merging-Hypothese“ bzw. das „Empathy-Merging-Modell“.<sup>512</sup> Dieser Hypothese zufolge könne man von empathischer Sorge („empathic concern“) nicht auf die Bereitschaft zu prosozialem Verhalten schließen, wenn der Anteil, den „oneness“, also die Erfahrung einer Verschmelzung von Ich und Du, subtrahiert werde.<sup>513</sup> Der eigentliche Motivator hinter moralischem Verhalten sei „oneness“. Hier setzt Mays Kritik an: Er analysiert den Begriff der „oneness“.

Auf die Nützlichkeit oder sogar Notwendigkeit von Empathie als Motivator für prosoziales Verhalten jedenfalls könnte man auch aus den Ergebnissen von Studien schließen, die niedrige Empathiefähigkeit mit Aggressionen und antisozialem Verhalten in Verbindung bringen.<sup>514</sup> Weiter oben haben wir in Erläuterung des Konstrukts der dispositionellen Empathie („trait empathy“) aber schon angesprochen, dass die kausale Verbindung aus guten Gründen angezweifelt wird.<sup>515</sup> Es sollte erstens unbedingt berücksichtigt werden, dass angesichts der uneinheitlichen Verwendung des Empathiebegriffs in der Forschungsliteratur äußerst kritisch hinterfragt werden muss, welche Fähigkeiten es genau sind, deren Fehlen sich angeblich negativ auf das Sozialverhalten auswirkt. Zweitens muss in Betracht gezogen werden, dass andere Faktoren als affektive Empathiekapazitäten das Verhalten wesentlich mitbeeinflussen<sup>516</sup> – z. B. die allgemeine Intelligenz, die sozioökonomische Stellung und Umwelteinflüsse wie Erziehung und Erfahrungen.

Einige Forscher\*innen vertreten zudem die These, dass Empathie *alleine* das Sozialverhalten nicht ausschlaggebend beeinflussen kann, wenn sie sich nicht

---

511 May, „Egoism, Empathy, and Self-Other-Merging“, 25.

512 Ebd., 31.

513 Ebd., 31. (May zitiert hierzu Cialdini, Brown, Lewis, Luce und Neuberg, „Reinterpreting the empathy–altruism relationship“).

514 Siehe dazu de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 439: „Individuals with empathy deficits are more likely to display aggressive, antisocial behavior towards others (...). Some have even argued that a lack of empathy during development results in a lack of morality (...). Does this mean that empathy is necessary for prosocial behavior and morality?“

515 Dazu z. B.: Jolliffe Farrington, „Development and validation of the Basic Empathy Scale“.

516 Dazu auch de Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 439: „Empathy has a strong motivational role but it is likely that it is not the only possible motivation for cooperation and prosocial behavior (...).“

erst zu Mitleid („sympathy“, „concern“, „compassion“...) weiterentwickelt.<sup>517</sup> „Reine“ Empathie, so geben z. B. de Vignemont und Singer zu bedenken,<sup>518</sup> könne nämlich auch zu antisozialem Verhalten führen (z. B. zu Ausweichreaktionen, um eigenes Unwohlsein zu vermeiden<sup>519</sup>). Mitleid als motivationaler Faktor für helfendes Verhalten ist weit weniger umstritten als Empathie in dieser Funktion.<sup>520</sup>

Wenn Empathie tatsächlich als Verstärker und mögliche Quelle prosozialen Verhaltens wirken sollte, wirft dies die Frage auf, ob und wie das individuelle Empathiepotenzial von außen beeinflusst werden, eventuell trainiert und gefördert werden kann. Dass kulturelle Normen und Vermittlungsprozesse Einfühlung begünstigen oder unterbinden können, ist wie erwähnt bekannt, wird aber außerhalb des ethnographischen Kontextes selten detailliert angesprochen; seltener noch wird diskutiert, wie sich derartige Prozesse eventuell absichtlich beeinflussen ließen.<sup>521</sup> Wir werden im Anschluss an diesen Abschnitt noch ausführlich darauf zu sprechen kommen, welche Rolle Medien wie Bilder, Texte oder Filme in diesem Zusammenhang spielen könnten.

Zunächst jedoch sollen auch skeptischere Positionen, die einen unmittelbaren Einfluss von Einfühlungsprozessen auf die Motivation zu prosozialem Verhalten infrage stellen, näher betrachtet werden. Sollte sich der Zusammenhang zwischen Empathie und helfendem Handeln als unklar herausstellen, bedeutet

---

517 Siehe z. B.: de Vignemont und Singer, „The empathic brain“; Hoffman, *Empathy and Moral Development*; Eisenberg und Morris, „The origins and social significance of empathy-related responding“.

518 De Vignemont und Singer, „The empathic brain“, 440.

519 Dass das Einfühlen in Andere zu äußerst unangenehmen Gefühlen („personal distress“) führen kann, bedeutet, dass es nicht nur zum Helfen motivieren kann – es kann auch dazu veranlassen, der unangenehmen Situation entfliehen zu wollen oder Maßnahmen zu ergreifen, um sie zu beenden. Es wird vermutet, dass solches Verhalten sich evolutionär aufgrund seines Nutzens durchsetzen konnte: Wer sieht, dass Andere Schmerz empfinden, möchte dem Reflex folgen, sich aus der Gefahrenzone zu begeben (dazu Lamm, Batson und Decety, „The Neural Substrate of Human Empathy“, 52; sie verweisen hier auch auf weitere Studien zum Thema). Batson z. B. sieht aber keinen Grund, deshalb die Hypothese aufzugeben, Empathie motiviere zum Helfen. Das selbst empfundene Leid („personal distress“) sei von eigentlicher Empathie konzeptuell zu trennen. Bei beiden handele es sich um verwandte, aber unterscheidbare Phänomene (Batson, „Distress and Empathy“).

520 Darwall, „Empathy, Sympathy, Care“, 262: „It is obvious and uncontroversial that sympathetic concern for a person involves some concern for her good and some desire to promote it.“

521 Siehe Hollan, „Emerging Issues“, 73: „Although both de Waal and Mago (..) point in the direction of the cultural and social mediation of empathic processes, neither discusses how such mediation might be used to expand the flow of empathy among people and beings or what types of factors might interfere with its flow and expression, even within the in-group.“ Diesbezüglich äußert sich Hollan auch über Hermann, „Empathy, ethnicity, and the self“. „Hermann uses historical data to illustrate how empathic-like ideas and behaviors can be used over time to bridge and connect groups as well as separate them“ (de Waal, *The age of empathy*; Mago, „Empathy and ‘as-if’ attachment in Samoa“).

dies nämlich auch, dass die Frage, ob Bildbetrachtung ein empathisches Nachvollziehen der Erfahrungen Anderer möglich macht, vielleicht gar nicht von so großer Bedeutung ist, da auch eine solche empathische Reaktion kaum praktische Konsequenzen hätte. Wie groß der Einfluss der empathischen affektiven Reaktion auf das Handeln oder die Art der dem Handeln zugrundeliegenden Motivation (als egoistischer bzw. altruistischer Motivation) effektiv tatsächlich ist, ist generell noch stark umstritten.

Insbesondere gibt es Skepsis bezüglich der Rolle, die die emotional-affektive Komponente der Empathie in diesem Zusammenhang spielen könnte. Düringer und Döring sowie Maibom beispielsweise halten rationale Beweggründe und darauf aufbauende bewusste moralische Urteile für weit bedeutendere Einflussfaktoren auf das menschliche Handeln als Empathie und Mitleid.<sup>522</sup> Sogar eine Studie Batsons deutet in diese Richtung, indem sie die Bedeutung der *kognitiven* Prozesse, die mit Empathie in Verbindung stehen, für die Erzeugung altruistischer Motivation hervorhebt.<sup>523</sup>

Es lässt sich, wie wir schon festgestellt haben, umgekehrt auch nicht schlüssig nachweisen, dass ein Fehlen von affektiver, „heißer“ Empathie unmoralisches

---

522 Siehe Düringer und Döring, „Comment on Hollan’s ‘Emerging Issues (...)’“, sowie Maibom, „Feeling for others“.

523 Batson et al., „... As you Would have Them Do Unto You“. In seinem Experiment untersuchte Batson 2003 den Zusammenhang zwischen bewussten Bemühungen, sich in die Lage des Anderen zu versetzen („imagining yourself in the other’s place“), und der Hilfsbereitschaft dieser Person gegenüber. Die Proband\*innen wurden angewiesen, sich und einer anderen Person Aufgaben zuzuteilen. Dabei war es möglich, sich selbst angenehmere und dem Anderen unangenehmere Aufgaben aufzuerlegen – oder aber ein ausgewogenes Verhältnis zu schaffen. Die zusätzliche Instruktion, sich selbst in der Situation des Anderen vorzustellen, beeinflusste die Entscheidung nicht messbar. Wurde diese Anweisung aber modifiziert und die Proband\*in angehalten, sich die Gefühle des Anderen vorzustellen, sorgte die Testperson eher dafür, dass dem Anderen angenehmere Aufgaben zugeteilt wurden; Batson und Kollegen vermuten, dass erhöhte Empathie für die Bereitschaft zu Zugeständnissen verantwortlich war. In einem zweiten Experiment mussten die Teilnehmenden nicht gänzlich selbst entscheiden, wie die Aufgaben verteilt würden. Sie wurden mit einer fertigen, für sie selbst höchst vorteilhaften Aufteilung konfrontiert, bekamen aber die Möglichkeit, diese bestehende Aufteilung zu verändern. In diesem Fall wurde ein messbarer Einfluss des reinen Sich-in-die-Situation-des-Anderen-Versetzens auf die Tendenz, zugunsten des Anderen Privilegien abzugeben, festgestellt. Die Autoren der Studie interpretieren das Ergebnis folgendermaßen: „Many situations of moral conflict are symmetrical; your wants and others’ wants are much the same, but if you satisfy yours there will not be enough to satisfy theirs, and vice versa. In such situations, results of Experiment 1 suggest, putting yourself in their shoes may do little to stimulate you to act morally. If anything, it may focus you more intently on your wants, making you even more likely to ignore theirs. On the other hand, in an asymmetrical situation, specifically one in which you are in a position of advantage, getting you to imagine yourself in the other’s shoes may indeed stimulate moral action, as in Experiment 2. Religious teachers, moral philosophers, and moral psychologists who claim that imagining yourself in the other’s place will stimulate morality appear to be right — some of the time“ (Batson, „...As you would have them do unto you“, 1200).

bzw. antisoziales Verhalten befördern würde. In einzelnen Studien wurden zwar Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen niedriger individueller Empathiefähigkeit und der Wahrscheinlichkeit antisozialen Verhaltens, insbesondere krimineller Taten, gefunden; Jolliffe und Farrington konnten bei einer umfangreichen Zusammenfassung des Forschungsstandes (auf der Basis von 35 Studien) aber keinen starken Zusammenhang feststellen.<sup>524</sup> Interessanterweise hatte die individuelle Ausprägung der Fähigkeit zur *kognitiven* Empathie den untersuchten Studien zufolge einen deutlicheren Effekt auf die Bereitschaft, sich unsozial zu verhalten, als die Tendenz zur *affektiven* Empathie, und mit zunehmendem Alter der untersuchten Personen wurde der Zusammenhang insgesamt schwächer. Wurden weitere Faktoren herausgerechnet, nahm der Zusammenhang ebenfalls ab: Empathiefähigkeit wirkte mit Intelligenz zusammen; wurde sie unabhängig von Letzterer betrachtet, wirkte sie sich kaum noch auf die Delinquenzrate aus. Jeglicher nachweisbare Zusammenhang schwand, als die Zahlen um den Faktor des sozio-ökonomischen Status' bereinigt wurden. Die Autoren der Metastudie schließen daraus:

„This suggests that either (1) empathy is not causally linked to offending, because low socio-economic status causes both low empathy and offending, or (2) low socio-economic status causes low empathy which in turn causes offending.“<sup>525</sup>

Angesichts unvollständiger und teils widersprüchlicher Forschungsergebnisse zum Thema Empathie und antisoziales Verhalten kommen auch Singer und Lamm zu dem Schluss, dass die Frage, ob antisoziales Verhalten durch verminderte Fähigkeit oder Bereitschaft zur affektiven Empathie, durch ein Unvermögen zur Regulation des empathischen Unbehagens („empathic distress“ / „personal distress“) in der Konfrontation mit dem Leiden Anderer, oder möglicherweise durch beides verursacht werden könne, noch nicht als geklärt gelten könne.<sup>526</sup>

Mir scheinen diese Ergebnisse aber insgesamt nahezu legen, dass wirksame Veränderung von Motivation wohl am ehesten durch kognitive Komponenten oder Formen der Empathie in Kombination mit weiteren, empathieunabhängigen

---

524 Jolliffe und Farrington, „Development and validation of the Basic Empathy Scale“.

525 Ebd., 590.

526 Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 92.

Reflexionsprozessen erreicht werden können und dass deshalb Bilder wirksamer sein dürften, wenn sie ihre Betrachter\*innen zum Nachdenken und nicht nur zum einfachen „Spiegeln“ sichtbarer Gefühlsregungen animieren. Ob ein Bild diese Wirkung hat, hängt aber wahrscheinlich nicht nur mit der konkreten Form und Gestaltung des Bildes oder seinem Motiv zusammen, sondern maßgeblich auch mit den Kompetenzen und Haltungen, mit denen die Rezipient\*innen an das Bild herangehen, und mit dem Verwendungs- und Rezeptionskontext, der großen Einfluss auf die Art und Weise haben kann, wie sich Bildbetrachter\*innen mit dem Gesehenen auseinandersetzen. Mit den dieses Kapitel abschließenden Fallanalysen hoffe ich zu demonstrieren, wie man auch schockierende, auf den ersten Blick vor allem affektiv affizierende Gewaltbilder reflektiert rezipieren kann.

Außerdem müssen Bilder sicher sogar dann, wenn sie im Idealfall empathische Prozesse auslösen, mit anderen Einflussfaktoren zusammenwirken, um einen dauerhaften Einfluss auf Überzeugungen, Einstellungen oder Handlungsmotivation ihrer Betrachter\*innen haben zu können. Neben dem Einfühlungsvermögen scheint ja, wie schon angedeutet wurde, auch z. B. das Vorliegen anderer Kompetenzen die Hilfsbereitschaft zu fördern.

So berichtet Bischof-Köhler von der Beobachtung, dass in einer Gruppe Kinder diejenigen eher zur Hilfeleistung bereit waren, die insgesamt weiter fortgeschrittene kognitive Fähigkeiten aufwiesen und unabhängiger waren. Sie vermutet, dass das Gefühl, inkompetent und der Situation nicht gewachsen zu sein, generell vom Helfen abhalten kann.<sup>527</sup> Klann-Delius merkt dazu an, es müsse aber noch untersucht werden, woher das Kind wisse, was in welcher Situation die angemessene Verhaltensweise sei. Dieser Fähigkeit liege, so vermutet Klann-Delius, wahrscheinlich das Erfahrungswissen über vergleichbare Situationen sowie das emotionale Gedächtnis („Wie habe ich mich in dieser Situation gefühlt?“) zugrunde. Es sei der Forschung noch nicht gelungen, die Entwicklung vom Mitgefühl zum Handeln zu erklären und dabei Gefühle, Gedanken und Handlungen in ihrem Zusammenwirken zu berücksichtigen.<sup>528</sup> Hinsichtlich der Rezeption von Bildern des Leids Anderer sind Klann-Delius' Anmerkungen dahingehend interessant, dass sie daran erinnern, dass den Betrachter\*innen solcher Bilder häufig ein geeignetes Erfahrungswissen fehlt,

---

527 Siehe Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 46. Dazu auch: Bischof-Köhler, *Soziale Entwicklung in Kindheit und Jugend*.

528 Klann-Delius, „Commentary on Bischof-Köhler“, 51.

das den abgebildeten Extremsituationen entspricht, und dass an die Stelle der Frage „Wie habe ich mich in dieser Situation gefühlt?“ deshalb die Frage „Wie würde ich mich wohl in einer solchen Situation fühlen?“ treten muss, die möglicherweise zu unrealistischen Einschätzungen führen kann. Allerdings ist in diesem Fall nicht die Medialität des Bildes das Problem, sondern die Enormität des Leids und die Komplexität der Zusammenhänge, in denen dieses Leid steht; durch beides würde das Ein- und Mitfühlen auch dann erschwert, wenn man die leidende Person in unmittelbarer physischer Nähe vor sich sähe und nicht nur auf einem Bild.

Hilfsbereitschaft hängt also, so kann man zusammenfassend feststellen, wohl auch davon ab, ob man über eine ganze Reihe von Kenntnissen, Erfahrungen und Fähigkeiten verfügt, die über Empathie hinausgehen. Äußere Motivationen können außerdem eine ausschlaggebende Rolle spielen, z. B. in Form einer Belohnung für sozial erwünschtes Verhalten, Lob oder Anerkennung; als Werte, Normen und Konventionen, die verinnerlicht wurden; als Selbstbild, das man aufrecht erhalten möchte, etc.<sup>529</sup> Es stellt sich die Frage, ob diese Faktoren in der Praxis meist ausschlaggebend sind oder ob das Mitleid auf einem uralten Instinkt beruht, der zum Helfen motiviert und dafür sorgt, dass der oder die Helfende Belohnung in der Handlung selbst findet.<sup>530</sup>

Bischof-Köhler spricht an, dass außerdem der Preis prosozialen Verhaltens einen wichtigen Faktor darstellt, der die Motivation zum Helfen bestimmen kann. Muss auf viel verzichtet oder eine große Anstrengung erbracht werden, um zu helfen, sinkt die Bereitschaft dazu.<sup>531</sup> In der Situation der Betrachtung von Pressefotos aus Krisengebieten wäre der Preis des Helfens nicht unbedingt hoch, aber der Aufwand, den man betreiben müsste, um herauszufinden, wie man sinnvoll helfen kann, ist unter Umständen recht groß, da das beobachtete Leid so weit entfernt ist und der Einfluss, den die individuelle Rezipient\*in auf den weiteren Verlauf des Konflikts nehmen kann, extrem beschränkt ist. In der Regel ist es möglich, für Hilfsorganisationen zu spenden oder politisch aktiv zu werden, z. B. wenigstens eine Petition zu unterzeichnen oder an einer

---

529 Batson bemüht sich, in seinen Experimenten derartige Faktoren zu kontrollieren: das Bedürfnis, das Unbehagen zu reduzieren; Schuldgefühle zu vermeiden; sozial abgestraft zu werden (durch Missachtung oder Ablehnung); Belohnungen zu erhalten; oder Freude zu erzeugen, an der man empathisch teilhaben kann (siehe dazu: May, „Egoism, Empathy, and Self-Other-Merging“, 29).

530 Dazu siehe Jaap Jacobson, „Empathy and Instinct“.

531 Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 46.

Mahnwache teilzunehmen o. ä., doch um auf diese Weise tätig zu werden, muss man sich erst einmal auf eigene Initiative hin über die bestehenden Optionen informieren; die Mehrheit der Bildrezipient\*innen scheut aber einen so großen Aufwand. Auch hier handelt es sich jedoch nicht um ein Problem, das aus der Medialität des Bildes resultiert, sondern um ein generelles Hindernis, das Hilfeleistungen in verschiedensten Kontexten im Weg stehen kann; dies zeigen u. a. Bischof-Köhlers Beobachtungen, die ja gar nicht im Zusammenhang von Bildrezeption gemacht wurden.

In Anbetracht der umfangreichen, hier nur knapp zusammengefassten Kontroverse kann man insgesamt nur feststellen, dass zwar aus nachvollziehbaren Gründen vermutet wird, dass Empathie und empathieverwandte Phänomene eine wichtige Rolle beim Zustandekommen der Motivation zu prosozialem Verhalten spielen, dass aber noch nicht abschließend geklärt wurde, wie groß ihr Anteil daran tatsächlich ist, welche Formen von Empathie dabei relevant sind, oder wie genau Empathie dabei mit anderen Fähigkeiten, Prozessen und Einflussfaktoren zusammenwirkt.

Davon unberührt bleibt aber die Frage, ob Empathie oder Mitleid trotzdem und unabhängig von konkreten motivationalen Folgen von genuinem moralischem Wert ist. Empirisch arbeitende Forscher\*innen und Philosoph\*innen, die sich aus interdisziplinärer Perspektive mit der natur- und sozialwissenschaftlichen Empathieforschung auseinandersetzen, sind diesbezüglich tendenziell skeptischer als beispielsweise Martha Nussbaum, deren Position wir im vorigen Kapitel ausführlich betrachtet haben.

Unter anderem resultiert die verbreitete Skepsis daraus, dass Empathie keine per se positive, in der Konsequenz stets prosoziale Fähigkeit ist, sondern ebenso unmoralisches Verhalten motivieren oder ermöglichen kann. In kompetitiven Situationen zum Beispiel kann Empathie dazu genutzt werden, die Strategie des Gegners besser zu durchschauen; darauf weist Breithaupt hin, der auch darauf aufmerksam macht, dass Schadenfreude ebenfalls eine Form von Empathie darstelle.<sup>532</sup> Der Anthropologe Hollan beschreibt, dass empathische Fähigkeiten in verschiedenen Kulturen als gefährlich eingeschätzt würden, da sie dazu eingesetzt werden könnten, der Zielperson zu schaden, sie bloßzustellen, zu manipulieren oder sogar physisch zu verletzen. Hollan fasst zusammen:

---

<sup>532</sup> Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 85.

„Such widespread fear and wariness of empathic-like knowledge challenges its conception as an essentially altruistic response to others, or at the very least, demonstrates that if its roots are in altruism, its consequences may end in harm rather than in benefit to others.“<sup>533</sup>

Jedenfalls, so Hollan, werde Empathie in der gesellschaftlichen Praxis nie als „neutrale“ Fähigkeit aufgefasst, sondern stets in einem moralischen Kontext verstanden, der ihr Auftreten, ihre Ausdrucksmittel und ihre sozialen Folgen bestimme. Anders im wissenschaftlichen Diskurs, in dem meist die moralische Neutralität der Empathie hervorgehoben werde.<sup>534</sup>

Und selbst wenn Empathie und Mitleid ein (zumindest begrenzter) moralischer Nutzen zugesprochen werden kann, bedeutet dies noch nicht, dass es nicht auch ein Zuviel an Ein- und Mitfühlen geben kann, das dem selbstlosen Verhalten Anderen gegenüber dann sogar im Weg steht. Laut Breithaupt wäre z. B. zu bedenken, dass die Entscheidung, sich in einem Konflikt zwischen zwei beobachteten Parteien auf eine Seite zu stellen, gewissermaßen ein Ausschalten der Bereitschaft zur empathischen Identifikation mit der anderen Seite voraussetzt,<sup>535</sup> denn wer unterschiedslos „hyperempathisch“ mit jedem fühlen würde, wäre gar nicht in der Lage, im Konfliktfall Position zu beziehen – auch dann nicht, wenn eine Stellungnahme moralisch geboten wäre.<sup>536</sup>

In diversen Studien wurden Hinweise darauf gefunden, dass prinzipiell unmoralisches Verhalten durch Empathie nicht nur unter Umständen nicht verhindert, sondern durch diese sogar hervorgerufen oder verstärkt werden kann. Batson et al. haben Probanden gebeten, in einem fiktiven Szenario finanzielle Mittel unter mehreren Personen zu verteilen. Einige der Versuchspersonen wurden dabei dazu angehalten, sich in einzelne Empfänger\*innen der Zuwendung hineinzusetzen. In der Konsequenz verteilten diese Teilnehmer die zur Verfügung stehenden Mittel objektiv betrachtet ungerechter, sie bevorzugten die Personen, mit denen sie sich durch die empathische Reaktion verbunden fühlten. Die Autor\*innen der Studie schlossen daraus: „Overall, results

---

533 Hollan, „Emerging Issues“, 72.

534 Ebd., 71.

535 Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“.

536 Eine weitere interessante Perspektive auf problematische Auswirkungen eines „Zuviels“ bestimmter Formen von Empathie bietet z. B. der bereits erwähnte Aufsatz von Smith, „The Empathy Imbalance Hypothesis of Autism“, in dem die Hypothese erläutert wird, dass Autismus aus einem Ungleichgewicht zwischen zu viel „heißer“, emotionaler Empathie und zu wenig „kalter“, kognitiver Empathie resultiere.

suggested that empathy-induced altruism and the desire to uphold a moral principle of justice are independent prosocial motives that sometimes cooperate but sometimes conflict.<sup>537</sup>

Nicht nur die Tatsache, dass der durch Mitfühlen ausgelöste Reflex zum Helfen im Gegensatz zu allgemeineren Gerechtigkeitsgrundsätzen stehen kann, macht Empathie zu einem Faktor, der das menschliche Verhalten auch in eine schädliche Richtung lenken kann. Bischof-Köhler führt eine Reihe weiterer Szenarien an:

„Empathic participation in the grief of another person does not necessarily lead to compassion. In cases where the observer has a grudge against the distressed person, empathy can lead to malicious gloating. In this case, the miserable state of the other is empathically shared and, at the same time, enjoyed. Sensation seeking is another example of empathizing. In this case, the observer, without being endangered himself, vicariously shares the thrill of the danger or catastrophe encountered (in reality) by another. Probably the most unpleasant negative consequences of empathy manifest themselves when empathy is combined with aggression. If we define aggression as intentionally harming a person, then we have to keep in mind that intended harming presupposes that the aggressor is aware of how his victim will feel.“<sup>538</sup>

Sie weist zudem darauf hin, dass die Herausbildung der Empathiefähigkeit bei Kindern mit der Entwicklung absichtlichen, gezielten Aggressionsverhaltens einhergehe.

Zahavi möchte hinsichtlich schädlicher Auswirkungen Empathie und Mitleid unterschieden wissen. Mitleid, so Zahavi, „necessarily involves a component of care and concern“;<sup>539</sup> Empathie dagegen könne beispielsweise dazu dienen, im Verhör die verhörte Person gekannt zu manipulieren, einer aus Sadismus Gewalttaten begehenden Person mehr Freude am Leid ihrer Opfer zu verschaffen (laut Breithaupt setzt Sadismus Empathie sogar voraus<sup>540</sup>), oder jemanden

---

537 Batson, Klein, Highberger, Shaw, „Immortality From Empathy-Induced Altruism“, 1042.

538 Bischof-Köhler, „Empathy and Self-Recognition“, 46.

539 Zahavi, „Comment“, 82.

540 Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 86.

wirkungsvoller zu demütigen: „A high degree of empathic sensitivity might precisely be of use if one wants to humiliate somebody.“<sup>541</sup>

Wie Düringer und Döring zurecht anmerken,<sup>542</sup> stellt der große Nutzen des Einfühlungsvermögens für diejenigen, die Anderen schaden wollen, ein Problem für die Vertreter\*innen einer sogenannten „Care Ethic“ dar, da diese davon ausgehen, dass Empathie in der Regel zu altruistischem statt egoistischem Verhalten führt.<sup>543</sup> Zu den Verfechter\*innen einer „Care Ethic“ in diesem Sinne gehört Michael Slote. Seiner Auffassung nach ist Empathie eine bedeutende Quelle des Mitleids (also nicht gleichbedeutend mit Mitleid und nicht unbedingt dessen einzige Quelle);<sup>544</sup> Düringer und Döring wenden gegen Slote und verwandte Positionen ein, es sei der Forschung noch nicht gelungen zu erklären, ob, wie und warum Empathie häufiger die Grundlage altruistischer Motivation als im Gegenteil eine „source of mischief“<sup>545</sup> sei.

Tatsächlich scheint es nicht vernünftig, die potentiell gefährlichen Aspekte von Empathie auszublenden und diese zu einer rein positiven Kraft mit moralischem Eigenwert zu stilisieren. Ein solcher Wert kommt vielleicht bestimmten Sonderformen von Empathie zu – nämlich dem, was üblicherweise mit dem Fachbegriff „empathic concern“ oder umgangssprachlich als „Anteilnahme“ oder „Mitgefühl“ (engl.: „sympathy“ oder „compassion“) bezeichnet wird; aber sicher nicht jeder Form von Einsicht in den mentalen Zustand einer anderen Person. Dennoch scheint es möglich und auch nicht unwahrscheinlich, dass ein Mindestmaß an Empathie Grundvoraussetzung für Altruismus und Hilfsbereitschaft ist und unter bestimmten, förderlichen Umständen dazu motivieren kann, gegen Unrecht einzutreten. Deshalb ist es wichtig, sich mit der Frage zu beschäftigen, ob die Fähigkeit und/oder Bereitschaft zum Mitfühlen durch Bildungs- und Erziehungsmaßnahmen gezielt gestärkt werden kann – und ob die Konfrontation mit medialen Darstellungen des Leids anderer Menschen diesem Zweck dienen kann. In anderen Worten: Können wir durch die Auseinandersetzung mit Bildern von Leid und Unrecht lernen, empathischer zu sein?

---

541 Zahavi, „Comment“, 82.

542 Düringer und Döring, „Comment on Hollan’s ‚Emerging Issues (...)‘“, 79.

543 Ebd.

544 Slote, *The ethics of care and sympathy*, 15; zitiert auch bei Düringer und Döring, „Comment on Hollan’s ‚Emerging Issues (...)‘“.

545 Düringer und Döring, „Comment on Hollan’s ‚Emerging Issues (...)‘“, 80.

### 1.3.12 Ist Mitgefühl erlern- bzw. trainierbar durch mediale Vermittlung?

Auch die Fragen, inwieweit Empathie angeboren ist oder erst erlernt werden muss, und ob und wie empathisches Vermögen trainiert werden kann, können bei weitem noch nicht als geklärt gelten. Das wird deutlich, wenn man sich die bis hierhin referierten Forschungsergebnisse vor Augen hält: Es herrscht bis heute noch nicht mal Einigkeit darüber, welche Arten von Fähigkeiten für Empathie wichtiger sind und besonders trainiert werden müssten: Fähigkeiten zur Gefühlsregulation, die beispielsweise Ansteckungsprozesse und den durch die Konfrontation mit fremdem Leid verursachten Stress kontrollieren helfen; die Fähigkeit, emotionale Zustände zu simulieren, also zu „spiegeln“; oder höhere kognitive Fähigkeiten, die eine bewusste und absichtliche Perspektivübernahme ermöglichen?

Singer und Lamm weisen darauf hin, dass, so lange die Details des Zusammenspiels zwischen „Lowlevel“- bzw. „Bottom-up“-Abläufen einerseits und höheren kognitiven Leistungen andererseits im Einfühlungsprozess nicht bekannt seien, nur spekuliert werden könne, ob ein effizientes Training auf eine Stärkung der unmittelbaren affektiven Reaktionsbereitschaft hin ausgerichtet werden oder im Gegenteil auf eine Schulung der Fähigkeiten zur bewussten, willentlichen Gefühlsregulation abzielen sollte. Letztere, so Singer und Lamm, könne eventuell dazu beitragen, Unwohlsein und Stress bei der Konfrontation mit dem Leiden Anderer zu reduzieren und so zu verhindern, dass die mitfühlende Person sich der unangenehmen Situation entziehe, statt zu helfen.<sup>546</sup> In diesem Sinne, so scheint es, wäre eine affektive „Abstumpfung“ durch wiederholte Exposition, die im Zusammenhang mit Gewaltbildern ja oft beklagt wird, möglicherweise sogar wünschenswert.

Ebenfalls ungeklärt ist bis dato, wie Differenzen in persönlichkeitspezifischer „trait empathy“ (also dem Grad der individuellen Neigung zu empathischen Reaktionen) sich auf die Möglichkeit eines gezielten Trainings der Einfühlungsfähigkeit auswirken: Wenn es Menschen gibt, die aufgrund ihrer Persönlichkeitsstruktur tendenziell weniger dazu neigen, empathisch auf ihre Mitmenschen zu reagieren als Andere, müssten diese dann anders „trainiert“ werden, um größeres Einfühlungsvermögen zu entwickeln, oder würden sie

---

<sup>546</sup> Singer und Lamm, „The Social Neuroscience of Empathy“, 93.

möglicherweise schlechter auf ein solches Training ansprechen als Menschen mit von vornherein größerer Empathieneigung? Singer und Lamm halten zur Untersuchung dieses Zusammenhangs umfangreiche und zeitaufwändige Längsschnittstudien für nötig, versprechen sich von solchen Untersuchungen aber hochrelevante Anreize für den Bildungs- und Erziehungssektor.<sup>547</sup>

Nehmen wir für den Moment einmal an, dass eine gezielte Stärkung des Mitgefühls im Sinne einer Art „Empathie-Trainings“ möglich ist – sei es nun durch eine Verstärkung der affektiven Einfühlung als „Spiegelung“ oder durch Förderung der kognitiven Voraussetzungen von Empathie, evtl. auch im Zusammenwirken mit einer Regulation der affektiven Reaktion z.B. durch gezielte Gewöhnung: Könnten dabei dann Medien eine Rolle spielen, und wenn ja, welche Medien?

Vergleichsweise unumstritten ist die enge Beziehung, in der *Literatur* und Empathie stehen.

Einerseits scheint Empathie nützlich oder sogar nötig, damit literarische Texte überhaupt richtig verstanden werden können; Breithaupt, der sich als Literaturwissenschaftler mit der Empathieforschung befasst, geht beispielsweise davon aus, dass bestimmte Formen von Empathie bei der Literaturrezeption eine Rolle spielen.<sup>548</sup> Andererseits ist Erzählen eventuell nötig für Empathie: Erzählungen verfolgen die Entwicklung von Ereignissen über eine Zeitspanne hinweg, und viele Formen von Empathie setzen, so Breithaupt, eine solche dynamische Entwicklung in der Zeit voraus, die der oder die Mitfühlende verfolgen kann, denn Empathie wird auch und vor allem im Kontext des Nachvollziehens von Handlungen Anderer relevant. Stillstand, Nichtaktivität oder stabile Emotionen ohne Veränderung rufen, so Breithaupt, weniger starke Empathiereaktionen hervor als bewegte Prozesse. Unter anderem deshalb seien Medien der Erzählung also gut dazu geeignet, Einfühlungsprozesse in Gang zu setzen.<sup>549</sup>

Als prominente Vertreter eines Empathiekonzepts, das die narrative Erschließung der Geschichte Anderer als Basis von Einfühlungsprozessen

---

547 Ebd.

548 Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 84.

549 Ebd., 85.; unter anderem stützt sich Breithaupt dabei auf: Keen, *Empathy and the novel*; dort werden Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften mit literaturwissenschaftlicher Erzähltheorie in Verbindung gebracht.

auffasst, können neben Breithaupt Gallagher und Hutto gelten.<sup>550</sup> Karsten Stueber<sup>551</sup> bezieht eine Gegenposition: Seiner Ansicht nach bietet das Konzept der narrativen Empathie keine befriedigende Alternative zu Simulationstheorie und „theory theory“. Den narrationsbezogenen Ansatz, den er kritisiert, fasst Stueber wie folgt zusammen:

„Various authors claim that simulation and theory theory fundamentally mischaracterize our ability to make sense of other agents within the social realm. They suggest that interpersonal understanding is primarily based on embodied and nonconceptual skills of intersubjective engagement and later on depends on what they call narrative competence (...).“<sup>552</sup>

Diese narrative Kompetenz bestehe darin, Handlungen Anderer in einen Kontext mutmaßlich gemeinsamer kultureller Voraussetzungen einzuordnen. Bewusste Überlegungen, wie die „theory theory“ sie für zentral halte, oder Simulation würden in einem solchen Szenario nur herangezogen, wenn die narrative Erschließung scheitere.<sup>553</sup> Stueber ist der Ansicht, dass diesen Faktoren deshalb im Rahmen des Konzepts der narrativen Empathie zu wenig Beachtung geschenkt werde.

Hutto hingegen beruft sich auf Beobachtungen von Entwicklungspsycholog\*innen, die die alltagspsychologischen Fähigkeiten von Kindern untersuchen.<sup>554</sup> Die Ausbildung dieser Fähigkeiten schein in Verbindung mit der Entwicklung der Erzählkompetenz zu stehen – also mit dem Vermögen, Ereignisfolgen im Zusammenhang wiederzugeben und dabei das Handeln, die Absichten und Erfahrungen einer bestimmten Person ins Zentrum zu stellen.<sup>555</sup>

In den meisten Fällen, so Hutto, reiche es aus, die Geschichte eines Menschen (seinen „narrative“) zu verstehen, um auf die Gründe schließen zu können, die ihn zum Handeln bewegen.<sup>556</sup> Zu der Frage, wie viel Information nötig ist, um jemanden zu verstehen – wie detailliert also die Geschichte sein muss, die uns zur Verfügung steht –, äußert sich Hutto ebenfalls: Eine reine Bestandsaufnahme

---

550 Siehe Gallagher und Hutto, „Understanding others“, sowie Breithaupt, *Kulturen der Empathie*.

551 Siehe Stueber, „Varieties of Empathy“.

552 Ebd., 58.

553 Ebd., 60.

554 Hutto, „Folk psychology as narrative practice“.

555 Diesbezüglich verweist Stueber, „Varieties of Empathy“, 61, auf Scalise Sugiyama, „The plot thickens“.

556 Siehe Hutto, „Understanding Reasons“, 66.

aneinandergereihter Geschehnisse und Handlungen reiche nicht aus. Die Beobachter\*in müsse die Geschichte des Gegenübers ausbauen („fleshing out“), brauche dazu aber nur so viele Details wie unbedingt nötig – alle relevanten Fakten: „(...) we need just enough to see the relevant connections“.<sup>557</sup>

Eine auf das Erzählerische abzielende Erklärung von Empathie löst außerdem, so ist zumindest Gallagher überzeugt, eines der Kernprobleme der Simulationstheorie, das sogenannte Diversitätsproblem, das daraus resultiert, dass die mitfühlende Person, wenn sie Empfindungen, Überzeugungen oder Absichten simuliert, ihre eigenen Erfahrungen als Bezugsrahmen nutzt, diese jedoch möglicherweise signifikant von denen der „Zielperson“ abweichen.<sup>558</sup> Was wir selbst in einer bestimmten Situation tun oder fühlen würden, ist deshalb nicht notwendigerweise das, was der Andere vorhat oder fühlt. Gallagher schlägt vor, in solchen Fällen narrative Fähigkeiten zur Erklärung unseres Vermögens heranzuziehen, dennoch nachvollziehen zu können, was in Anderen vorgeht:

„A narrative approach addresses the diversity question by suggesting that we understand others, even those who live in faraway lands and who are very different, only when we can frame their behavior in a narrative that informs us about their history or their situation. On this basis, we can even empathize with monsters or aliens from other planets, as portrayed in films. This is possible only when we know their stories. (...) Narratives give us access to contexts that are broader than our own contexts and that allow us to understand a broad variety of situations.“<sup>559</sup>

Auch die große Bedeutung, die eine wahrgenommene Ähnlichkeit zur Zielperson für unsere Bereitschaft und Kapazität zum Mitfühlen hat, will Gallagher mit Hilfe der Narrationshypothese erklären: „This also explains why we can more readily empathize with those who are close and similar to us. We already know the general lines of their stories.“<sup>560</sup>

Es muss betont werden, dass weder Gallagher noch Hutto bestreitet, dass der Perspektivübernahme bzw. der „theory of mind“ einerseits und der Simulation andererseits ebenfalls Bedeutung zukommt.

---

557 Ebd.

558 Siehe Gallagher, „Comment: Three Questions for Stueber“, 64.

559 Ebd., 64–65.

560 Ebd., 65.

Das erzählerische Erschließen der Gefühlslage, Motivation u.s.w. anderer Menschen setzt, wie Hutto betont, eine gewisse Fähigkeit zum Hineinversetzen und zur Perspektivübernahme sogar voraus;<sup>561</sup> andersherum reicht aber dieses kognitiv-reflektierte Hineinversetzen alleine nach Huttos Ansicht noch nicht aus, um tieferes Verstehen zu ermöglichen.<sup>562</sup> Gallagher stellt klar, dass das Vermögen zum narrativen Nachvollziehen seiner Ansicht nach Simulation nicht überflüssig macht, ihre Bedeutung aber reduzieren und sie als primäres Erkenntnisinstrument der sozialen Kognition ablösen kann.<sup>563</sup>

Andersherum erkennt auch Stueber die Nützlichkeit des Erzählens für das Verstehen anderer Menschen an, sieht seinen Nutzen aber lediglich auf das Beisteuern zusätzlicher Hintergrundinformationen beschränkt.<sup>564</sup> Geschichten können Aufschluss über Fakten geben, die bei einer rationalen Analyse des Verhaltens Anderer hilfreich sein können. Volles Verstehen setzt aber Stuebers Einschätzung nach voraus, dass wir nicht nur über Faktenwissen verfügen, sondern uns zudem durch Simulation vorstellen können, wie der Andere sich fühlt, was er denkt und was er beabsichtigt.<sup>565</sup>

Stueber möchte also in Abgrenzung zur Position Huttos und Gallaghers die Bedeutung der Nachahmung von Zuständen Anderer für die Empathie (und die soziale Kognition insgesamt) hervorheben; narrativ erschlossene Kontextinformationen werden laut Stueber erst in einer späteren Phase des empathischen Prozesses relevant, nachdem das unmittelbare Nachahmen (das „Spiegeln“)

---

561 Siehe Hutto, „Understanding Reasons“, 67: „Is it possible to fully understand someone’s reason for acting without putting ourselves in their shoes, identifying with them, or otherwise simulating their mindset? I agree with Stueber that theory theory is inadequate. Having general knowledge about the laws of folk psychology – that is, how mental states interrelate – will not suffice for understanding a person’s reasons for acting on some occasion.“

562 Dazu Hutto, „Understanding Reasons“, 67, über Stueber, „Varieties of Empathy“, 61: „It is true, as Stueber (2012) stresses, that I accept that the exercise of imaginative capacities – even capacities for cocognition – are important in enabling children to develop an understanding of reasons. But imaginative and cocognitive capacities do not, individually or jointly, add up to ,understanding an agent’s reasons.’ Full mastery of that special kind of understanding only comes as the result of engaging with narratives.“

563 Gallagher, „Comment: Three Questions for Stueber“, 64.

564 Siehe Stueber, „Varieties of Empathy“, 60: „Certainly, we need further information about relevant differences between the interpreter and us in order to be able to grasp their reasons for action. Indeed, I have argued that it is one of the functions of, for example, historical narratives to provide us with the required background information in this respect (...).“

565 Stueber, „Varieties of Empathy“. Diese Position Stuebers kritisiert Hutto ausführlich („Understanding Reasons“).

schon abgeschlossen ist.<sup>566</sup> Eine reflektierende Auseinandersetzung mit diesen erzählerisch vermittelten Informationen könne die unmittelbare Simulation nicht ersetzen, da diese nötig sei, um zu erkennen, „that the beliefs and desires of the agent constitute his reasons for acting within the context of these different background assumptions.“<sup>567</sup> Auch Stueber schließt die Nützlichkeit von Erzählmedien für eine Förderung empathischen Verstehens damit aber nicht aus, da man mit ihrer Hilfe zumindest das Reflektieren von Narrativen erlernen kann, das Stueber zufolge wiederum unmittelbare affektive Reaktionen sinnvoll ergänzen kann.

Neben der Literatur gilt besonders der Film als ein erzählerisches Medium, das anspruchsvolle Empathieleistungen der Rezipient\*innen ermöglicht und sogar fordert. Ein Mindestmaß an Empathie ist beim Anschauen von Filmen nämlich im mindestens selben Maße wie beim Lesen eines Romans Voraussetzung, um Empfindungen und Beweggründe der auftretenden Figuren nachvollziehen zu können. Filme, in denen die Gedanken und Gefühle der Figuren nicht z. B. durch einen als Voice-Over realisierten inneren Monolog oder Erzählerkommentar rational erschließbar gemacht werden, fordern das Einfühlungsvermögen besonders heraus. Je weniger Informationen über das Innenleben der Figuren explizit-sprachlich mitgeteilt werden, desto mehr ist die Zuschauer\*in gezwungen, Mimik, Gestik, Tonfall etc. der Schauspieler\*innen empathisch zu deuten. Der Film wird deshalb stellenweise explizit als ein Medium gehandelt, das dazu dienen könnte, die Fähigkeit oder Bereitschaft zum Mitfühlen gezielt zu trainieren.<sup>568</sup>

Filme verdeutlichen zudem, dass Empathie keine unabänderliche Parteinahme, keine endgültige Festlegung der Sympathien auf eine bestimmte Person, deren Erleben einmal nachempfunden wurde, bedeuten muss. Empathie kann, wie Breithaupt zu bedenken gibt,<sup>569</sup> von einer Person zur anderen springen oder „oszillieren“. Diese Sprunghaftigkeit des Mitfühlens wird, so Breithaupt, im Film typischerweise gezielt ausgenutzt, indem die Zuschauer\*innen das Geschehen aus den Perspektiven verschiedener Figuren gezeigt bekommen o. ä.

---

566 Siehe Stueber, „Varieties of Empathy“, 60; Stueber beruft hier auf seine weiter oben erläuterte Unterscheidung zwischen einer frühen, unmittelbaren Spiegelungsphase und einer späteren, durch kognitiven Input beeinflussten „matching phase“.

567 Ebd., 60.

568 Z. B. bei Shapiro und Rucker, „The Don Quixote Effect“.

569 Breithaupt, „A Three-Person Model of Empathy“, 85.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Literatur und Filme als Empathie vermittelnde oder Empathie ermöglichende Medien nicht besonders umstritten sind. Ihre Bedeutung als solche wird, wie im ersten Kapitel dieses Teils dieser Arbeit schon dargelegt wurde, von verschiedenen Philosoph\*innen herausgestellt; zuletzt wurde hier nun auch deutlich, dass sie auch im Kontext von wissenschaftlichen Empathiediskursen vielfach anerkannt wird. Stillstehende Bilder wie beispielsweise Pressefotos werden in diesen Zusammenhängen aber gar nicht berücksichtigt; es scheint stillschweigend vorausgesetzt zu werden, dass sie keine erzählerischen Medien seien. Dies manifestiert sich, wie sich gezeigt hat, sowohl im Denken von Philosoph\*innen wie Richard Rorty als auch in interdisziplinären wissenschaftlichen Diskursen über die Erkenntnisse der empirischen Empathieforschung: Hier wie dort finden Bilder als *Erzähl*medien keinerlei Berücksichtigung; sie werden nicht einmal erwähnt. Worin aber sollte der entscheidende Unterschied zwischen Literatur und Film einerseits und Bildern andererseits bestehen, der diese Ungleichbehandlung begründet? Dies ist nur schwer mithilfe konkreter Forschungsergebnisse zu beantworten: Empirische Untersuchungen, die die Wirksamkeit von Bildern im Zusammenhang empathischer Prozesse explizit zum Thema machen bzw. infrage stellen oder überprüfen, gibt es so gut wie gar nicht.<sup>570</sup> Implizit geht jedoch wohl die Mehrheit der Forscher\*innen davon aus, dass Bilder (und besonders bildliche Darstellungen von Menschen) durchaus in der Lage sind, Einfühlungsvorgänge in Gang zu setzen, denn als Stimuli, die in sozialpsychologischen und neurowissenschaftlichen Experimenten eingesetzt werden, um jene Reaktionen hervorzurufen, die als Ausdruck von Empathie aufgefasst, dokumentiert und gemessen werden, sind neben Videos, sprachlichen Darstellungen und Audiomaterial ja auffallend häufig Bilder im Einsatz.

---

570 Eine Ausnahme stellt z. B. die Dissertation von Xiaoxia Cao dar, die unter dem Titel *Pathways to Eliciting Aid: The Effects of Visual Representations of Human Suffering on Empathy and Help for People in Need* 2010 an der University of Pennsylvania eingereicht wurde; Cao untersuchte, inwieweit sich der mimische Ausdruck von Emotionen leidender Personen in Medienbildern, die Art bzw. Präsentation des Bildausschnitts und die geografische Nähe oder Ferne der dargestellten Personen auf die Bereitschaft von Betrachter\*innen, empathisch zu reagieren und zu helfen, auswirkt. Ihre Ergebnisse fasst sie wie folgt zusammen: „According to the two studies, the actual geographic distance between a suffering victim and the audience has little effects on the outcome variables, whether a picture of the victim is present or not. Exposure to the picture, however, elicits empathic concern for the victim; the evoked empathic concern, in turn, produces favorable attitudes toward the interventions and helping behavior. In contrast to the positive effect of the picture on empathic concern, seeing the picture reduces perspective taking on the part of the audience“ (Cao, *Pathways to eliciting aid*, Abstract; ohne Seitenzahl).

Einige Unterschiede zwischen Bildern und Erzähltexten, die Unterschiede im jeweiligen Verhältnis dieser Medientypen zu Mitleid und Empathie verursachen könnten, wurden im Zusammenhang mit Rortys Beurteilung der Mitgefühl und Solidarität ermöglichenden Funktion der Literatur schon angesprochen; insbesondere scheint dabei vor allem eine Rolle zu spielen, dass Erzähltexte tendenziell mehr und detailliertere Hintergrundinformationen liefern als einzelne Bilder und dass sie durch die Wiedergabe von Gedanken der Figuren oder durch Beschreibungen von deren Gefühlen unmittelbaren Einblick in mentale Zustände geben können, während Bilder nur äußerlich Sichtbares zeigen und Bildbetrachter\*innen sich den Gefühlszustand der Abgebildeten anhand deren Ausdrucks in Körpersprache und Mimik erschließen müssen. Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Unterschieden und Gemeinsamkeiten von Text und Bild sowie den Möglichkeiten bildlicher Narration in Kapitel 5 wird allerdings zeigen, dass auch Bilder als Erzählmedien funktionieren können und sie in der Konsequenz genauso wenig als potenziell Empathie fördernde Medien ausgeschlossen werden können wie literarische Texte und Filme.

Mit diesen gemeinsam ist ihnen allerdings auch ein Grundproblem, das sich bei der medialen Vermittlung der Gewalterfahrungen Anderer generell stellt: die große physische, räumliche und manchmal auch kulturelle Distanz zu den Betroffenen.

Hinsichtlich der Kontroverse um die Möglichkeit eines medial (also z. B. über Bilder) vermittelten Mitfühlens ist von Interesse, wie Empathieforscher\*innen über die Frage denken, ob und wie stark die körperliche Anwesenheit der Zielperson das Einfühlen erleichtert, oder ob sie sogar eine notwendige Voraussetzung für echte Empathie darstellt.

Wie wir bereits gesehen haben, beschreibt Hollan, dass in verschiedenen außereuropäischen Kulturen Einfühlung auch in Geistwesen (Götter, Geister, Ahnenseelen...) als möglich erachtet wird. Er interpretiert das Mitfühlen mit fremden und weit entfernten Menschen, von denen wir nur durch mediale Vermittlung wissen, als vergleichbaren Akt der Empathie mit imaginären Wesen, und fragt:

„Does the empathy extended to numinous beings or other imagined communities such as those presented to us through the media or Internet differ in either quality or intensity from that we feel for those physically present,

or are they basically the same? More generally, how far beyond its visceral roots can imagination extend the empathic process before it becomes illusion, delusion, or something else?<sup>571</sup>

Ein Mitfühlen mit fiktiven Personen scheint also generell möglich, könnte aber von Skeptiker\*innen als eine bedeutungslose Illusion oder sogar eine Form der Wahnvorstellung abgetan werden. Wenn es um Pressefotos geht, ist jedoch immer davon auszugehen, dass das Bild nicht nur als fiktional rezipierbar ist, sondern echte Personen in einer echten Situation zeigt. Von einer Illusion ist in so einem Fall dann nur zu sprechen, wenn die Betrachter\*in das Gesehene völlig falsch deutet, z. B. Freudentränen für Tränen der Trauer hält oder etwas Harmloses für eine lebensbedrohliche Gefahr, etc. Wenn ein Bild als fiktional rezipiert wird, ist das Mit- oder Nachempfundene eine Illusion, kann aber trotz allem eine aufschlussreiche, allgemeinere Erkenntnis ermöglichende Illusion sein (siehe Kap. 1.4); wenn ein Foto aber als authentische faktuale Dokumentation einer realen Situation rezipiert wird, kann eventuell auftretendes Mitgefühl mit den abgebildeten Personen nicht im selben Sinne als Illusion verstanden werden.

Ob das Mitempfundene eine Illusion ist oder nicht, spielt zudem eigentlich auch nur dann eine relevante Rolle, wenn man Empathie als Erkenntnisinstrument auffasst, sie also auf ihre epistemische Dimension reduziert und weitere mögliche Funktionen im sozialen Bereich, wie die Erzeugung von Solidarität oder Motivation zur Hilfsbereitschaft, ausblendet.

Problematischer als die mögliche Erzeugung von Illusionen durch ein unpräzises, spekulatives Einfühlen aus der Distanz scheint mir potenziell, dass Empathie aus der Ferne vielleicht nicht vollumfänglich mit all ihren Facetten und Komponenten, sondern nur als reduzierte Version auftreten kann, z. B. nur als „basale“ affektive Empathievorstufe oder andersherum nur als emotional entfremdete, auf rein kognitive Versuche zur Perspektivübernahme reduzierte Variante – je nach dem, was das Bild genau zeigt, wie und von wem es verwendet und rezipiert wird. Ob „echte“, voll ausgeprägte Empathie – oder gar Mitleid – auf Distanz überhaupt möglich ist, stellt aus genau diesem Grund auch Dan Zahavi zur Diskussion:

---

571 Hollan, „Emerging Issues“, 77.

„One question to ask though is whether the role of empathy is restricted to face-to-face based forms of interpersonal understanding, or whether there are forms of empathy that reach further. One problem with making the latter claim — that is, the claim that people in Copenhagen can, say, feel empathy with those affected by the March 11 tsunami and that they employ empathy in order to understand the stressful situation of the workers at the Fukushima Daiichi power plant — is that it blurs the distinction not only between empathy and sympathy, but also between empathy and simulation-based or theory-based forms of standard mindreading.“<sup>572</sup>

Zahavi vermutet also, dass empathieähnliche Phänomene, die bei der Betrachtung weit entfernten Leids in den Medien aufkommen, nicht wirklich unter einen sinnvoll abgegrenzten Empathiebegriff fallen. Er geht vielmehr davon aus, dass es sich dabei um empathieähnliche Phänomene, und zwar teils um rein kognitive Erschließungsprozesse und teils um basale Simulationsprozesse, handeln könnte, nicht aber um das ein komplexes Mitfühlen, das all diese Komponenten umfasst. Dies scheint eine recht realistische Einschätzung; daraus ist aber meines Erachtens nicht zu schließen, dass diese Prozesse nicht, wenn sie in einem bestimmten, günstigen Kontext ablaufen, dazu beitragen können, dass Medienrezipient\*innen sich z. B. über Unrecht bewusst werden und dazu motiviert werden, gegen jenes Unrecht Stellung zu beziehen. Es scheint mir auch nicht ausgeschlossen, dass eine wiederholte Exposition mit medialen Stimuli, die solche empathieähnlichen Prozesse auslösen, die generelle Bereitschaft, mitfühlend auf das Leiden Anderer zu reagieren und sich mit Gewaltopfern zu solidarisieren, erhöhen kann, wenn sie z. B. durch geeignete Bildungsmaßnahmen oder multimediale Informationsangebote begleitet wird.

Tragen wir also abschließend noch einmal zusammen, was die Überlegungen in diesem Kapitel bezüglich des *Verhältnisses der Gewaltbildbetrachtung zur Empathie* ergeben haben.

Vor allem wurde festgestellt, dass die Begriffe des Mitleids, des Mitgefühls und der Empathie nicht klar definiert und voneinander abgegrenzt sind und dass es sehr stark von der Position der jeweiligen Autor\*innen abhängt, welche Phänomene diese Begriffe im Zusammenhang eines Textes oder einer Studie umfassen und welche nicht. Schon alleine, weil es kein scharf umrissenes

---

572 Zahavi, „Comment“, 81.

allgemein akzeptiertes Empathiekonzept gibt, muss jedweder Behauptung, Gewaltbilder könnten Empathie bzw. Mitgefühl ermöglichen oder auch nicht, mit großer Vorsicht begegnet werden: Ist denn überhaupt klar, was im aktuellen Kontext damit gemeint ist? Aus demselben Grund lassen sich auch die Erkenntnisse aus der empirischen Forschung nicht problemlos auf Fragen der Bildrezeption anwenden, denn es ist nicht unbedingt klar, dass das, was in einer Studie jeweils untersucht worden ist, deckungsgleich ist mit dem, was in moralphilosophischen, medienethischen und bildtheoretischen Diskursen gemeint ist, wenn man von Einfühlung, Mitgefühl oder Empathie spricht.

Nichtsdestoweniger gibt es Phänomene, die häufig unter den Begriff der Empathie gefasst werden und die bei der Rezeption von Bildern, die Menschen zeigen, die unter Gewalt leiden, tatsächlich eine gewisse Rolle zu spielen scheinen. Dass es zumindest in manchen Betrachtungssituationen bei einigen Rezipient\*innen zu ansteckungsähnlichen Gefühlsübertragungen und möglicherweise dadurch ausgelöstem Stress kommen kann, scheint auf der Hand zu liegen; und es gibt auch keinen überzeugenden Grund dafür, auszuschließen, dass manche Bildbetrachter\*innen in manchen Rezeptionssituationen wirklich willens und in der Lage sind, sich mit einem Bild so intensiv gedanklich zu beschäftigen, dass man sagen kann, sie bemühten sich darum, sich in die Lage der abgebildeten Personen so weit wie eben möglich hineinzusetzen.

Als vollkommen ungeklärt muss jedoch gelten, welche Art von Empathie oder empathieähnlichen Phänomenen bei der Konfrontation mit Gewaltbildern eine wünschenswerte, angemessene oder hilfreiche Reaktion darstellen würde und wie genau beeinflusst werden kann, welche Art von Einfühlen, Mitfühlen oder Hineinversetzen unter bestimmten Umständen durch ein bestimmtes Bild bei einer bestimmten Rezipient\*in herausgefordert werden kann. Mit Sicherheit kann man nicht davon ausgehen, dass ein Bild jemals eine klar definierte und vorhersagbare Reaktion erzwingen kann, doch ist wohl schon davon auszugehen, dass es Faktoren geben kann, die es relativ wahrscheinlich machen, dass ein bestimmtes Bild in einem entsprechenden Verwendungskontext zumindest empathieähnliche Reaktionen der Betrachter\*innen verursacht. Es wären jedoch sehr viel spezifischere, unter Heranziehung bildwissenschaftlicher Expertise durchgeführte Untersuchungen nötig, um solche Faktoren einigermaßen verlässlich identifizieren zu können. Laborexperimente zur Untersuchung von Empathie werden zwar sehr häufig unter Verwendung von Bildern als Stimuli durchgeführt, aus bildwissenschaftlicher Sicht ist jedoch festzustellen, dass

dabei zu wenig berücksichtigt wird, was *genau* die verwendeten Bilder zeigen, und, noch wichtiger: *wie* sie es zeigen, wie sie also strukturiert und gestaltet sind. Zudem ist es mithilfe solcher Experimente in einer künstlich hergestellten Laborsituation nur begrenzt möglich, Erkenntnisse darüber zu gewinnen, wie Menschen in echten Kommunikations- und Rezeptionszusammenhängen, zum Beispiel bei der Nutzung sozialer Medien, beim Zeitunglesen, beim Nachrichtenschauen oder beim Besuch einer Ausstellung in einem Museum oder einer Gedenkstätte auf Gewaltfotos oder andere Bilder reagieren und wie diese Reaktion durch ihr Vorwissen, ihre Erwartungshaltung, die Äußerungen anderer anwesender Personen, die räumlichen und sonstigen äußerlichen Situationsbedingungen, ablenkende Faktoren innerhalb des Bildes (wie eine bestimmte Darstellungsweise, die durch ästhetischen Reiz oder überraschende Effekte vom Motiv ablenkt) oder außerhalb des Bildes (im Präsentationskontext, beispielsweise durch weitere Bilder, Texte, Soundeffekte usw.) beeinflusst wird.

Mir scheinen die hiermit zusammengefassten sehr vagen Erkenntnisse der Forschung deshalb weder Anlass zu einer übergroßen Euphorie bezüglich einer aufklärerisch-erzieherischen, zu Mitgefühl und Solidarität motivierenden Wirkungsmacht der Bilder, noch zu einer radikalen Skepsis hinsichtlich ihrer Wirksamkeit überhaupt zu geben. Jedenfalls lassen sich Zensurforderungen nicht überzeugend auf der Grundlage wissenschaftlicher Untersuchungen zum Thema Empathie begründen – schon alleine deshalb nicht, weil, wie hier immer wieder deutlich geworden ist, die Implausibilitäten und Probleme, die auftreten, wenn man Mitleid oder Einfühlung unkritisch eine zu große Bedeutung hinsichtlich moralischen Handelns zuschreibt, absolut nicht aus Schwächen des Mediums Bild resultieren, sondern praktisch immer auch im Rahmen nicht medial vermittelter „Face-to-Face“-Begegnungen auftreten können. Diese Schwierigkeiten haben mehr damit zu tun, dass das Konzept der Empathie mit zu großen Erwartungen überladen wird, als dass Bilder als Medien des Transports von Emotionen überschätzt würden.

Ebenso wenig begründet schiene es mir, gänzlich zu leugnen, dass Prozesse, die mit Empathie zumindest eng zusammenhängen, einen ausschlaggebenden Einfluss darauf haben können, wie wir Bilder der Gewalt wahrnehmen und über sie nachdenken. Wie Kriegsfotos, die Leidende zeigen, unter Berücksichtigung dieses Umstandes interpretiert werden können, sollen exemplarisch die folgenden Fallanalysen aufzeigen.

### 1.3.13 Bild und Einfühlung – Fallanalysen

Da so viele Fragen offengeblieben sind, müssen alle folgenden Interpretationen auf Spekulationen über mögliche Bildwirkungen beruhen, die noch nicht nachgewiesen werden konnten. Dies ist aber nichts Ungewöhnliches; bei kunstwissenschaftlichen Deutungen stellt es eher den Normalfall dar. Ihren Ausgang werden die Ausführungen bei Bildern nehmen, die so offensichtlich emotional-affektive Reaktionen herausfordern, dass man berechtigterweise vermuten kann, dass ihre Betrachter\*innen mindestens basale empathische Reaktionen zeigen werden, indem sie die Gefühle der Abgebildeten spiegeln oder sich mit diesen „anstecken“. In einem zweiten Schritt werden wir uns dann mit Fotos befassen, die einen Anreiz zu einer solchen vorgezeichneten Mitleidsreaktion verweigern und gerade deshalb geeignet sind, zu Reflexionsprozessen Anlass zu geben, die möglicherweise über den Umweg höherer kognitiver Prozesse (wie dem sogenannten „perspective taking“) zu Empathie oder zumindest empathieähnlichen Reaktionen führen könnten. Ein letzter, dritter Teil der Analysen ist schließlich einem Typ von Gewaltfotos gewidmet, der sich dadurch auszeichnet, dass aus der christlichen Ikonographie das Kompositionsschema der Pietà-Gruppe entlehnt wird.

#### 1.3.13.1 „Einfaches“ Mitleid

Wir haben gesehen, dass die Psychologie davon ausgeht, dass man bestimmte, sehr grundlegende und intensive Gefühle Anderer wie Schmerz, Angst, Wut, Trauer, aber auch Freude sehr schnell und ohne bewusste Anstrengung anhand der Mimik und Gestik der sie empfindenden Menschen erkennt und dass diese Gefühle eine einfache – aus moralphilosophischer Sicht vielleicht zu einfache – Form von Empathie oder Mitleid auslösen, die auf einer Art Ansteckungsreaktion beruht. Zahlreiche Pressefotos zeigen, dass Kriegsphotograf\*innen sehr genau wissen, dass Bilder, die diese Art von Ansteckungsreaktionen auszulösen in der Lage sind, besonders viel Beachtung beim Publikum finden und sich entsprechend gut verkaufen lassen. Zugleich kann man jedes dieser Bilder aber heranziehen, um anhand des darauf Sichtbaren darüber zu reflektieren, ob wir *wirklich* glauben, mit Sicherheit sagen zu können, was die abgebildeten Personen im Moment der Aufnahme fühlten. Zudem kann jedes

Bild zum Anlass genommen werden, kritisch zu hinterfragen, ob die Gefühle, die wir auf dem Bild ausgedrückt zu sehen glauben, der Situation, in der sie entstanden, angemessen waren und ob sie eine Bedeutung für das Leben der Personen über diesen kurzen, im Bild festgehaltenen Moment hinaus gehabt haben können: Hat das Kind mit den weit aufgerissenen Augen, das ich auf einem der Bilder sehe, die der Fotograf Walter Astrada während Unruhen in Kenia aufgenommen hat,<sup>573</sup> nur in diesem einen Moment Angst vor einem aktuell herannahenden Polizisten, oder lebt es in insgesamt dermaßen unsicheren Verhältnissen, dass Angst integral zu seinem Alltag gehört? Muss der Mann, den ich auf einem anderen von Astradas Kenia-Bildern<sup>574</sup> am Boden liegen sehe, während jemand über ihm steht und seinen Kopf mit dem Fuß nach unten drückt, diese Form von Gewalt erleiden, weil er in einem System lebt, in dem er unterdrückt wird? Ist die Frau, die ich auf einer Aufnahme Davide Monteleones<sup>575</sup> in großer Verzweiflung schluchzen oder schreien sehe, wirklich *insgesamt* traurig, generell *verzweifelt*, oder hat sie nur in diesem einen Moment etwas berührt? Die weiteren Bildgegenstände geben mir über Mimik und Gestik der zentralen Figuren hinaus Hinweise zu deren Lebenssituationen, die man dazu heranziehen kann, zu versuchen, Antworten auf diese Fragen zu finden. Im Fall der libanesischen Frau bei Manteleone scheint die Situation relativ klar: im Hintergrund ist ein zerstörtes Haus zu sehen, sie trägt schweres Gepäck, flieht also offensichtlich aus einer gefährlichen Situation und

---

573 Diese Aufnahme ist als erstes Bild der Photo Story unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30618/1/2009-Walter-Astrada-SNS1-AK> (Stand 1.1.2021) zu sehen. Sie entstand nach dortigen Angaben am 17.1.2008 und ist am angegebenen Ort mit folgender Beschreibung versehen: „Monday Lawiland (7) screams as a policeman approaches his home, in the opposition stronghold of Kibera. The ethnic violence that erupted in Kenya following disputed elections in December 2007 carried on until February. Much of the fighting was between members of the Kikuyu tribe, supporters of incumbent president Mwai Kibaki, and the Luo tribe, supporters of opposition candidate Raila Odinga.“

574 Aufgenommen am 6.1.2008; als Bild 4 zu sehen in der in der vorausgehenden Fußnote angegebenen Fotostrecke; dort mit der Beschreibung: „A man accused of looting is tackled by private guards. The ethnic violence that erupted in Kenya following disputed elections in December 2007 carried on until February. Much of the fighting was between members of the Kikuyu tribe, supporters of incumbent president Mwai Kibaki, and the Luo tribe, supporters of opposition candidate Raila Odinga.“

575 Diese Aufnahme vom 31.7.2006 aus Tebnin (Libanon) findet sich als Bild 12 der Fotostrecke unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/31002/12/2007-Davide-Monteleone-SNS1-AL> (Stand 1.1.2021); dort mit der Beschreibung: „A woman flees the village, which the Israelis regarded as a Hezbollah stronghold, following a heavy land battle on July 31. From July 12, the Israel Defense Forces (IDF) conducted a ground and air campaign against Hezbollah in Lebanon. Israel claimed it was targeting pockets of Hezbollah fighters and missile-launching sites hidden in residential areas, but was accused of disproportionate reaction and indiscriminate bombing of civilians.“

muss ihr Zuhause hinter sich lassen. Trauer und Verzweiflung scheinen die naheliegende Reaktion. Doch selbst bei einem solchen scheinbar eindeutigen Affektbild mischen sich schnell Zweifel in die Überlegungen einer kritischen Rezipient\*in: Es ist nicht gesagt, dass sie weint; der aufgerissene Mund und die verzerrten Gesichtszüge könnten Ausdruck eines verzweifelten Wutschreis sein: Wut auf die, die ihre Heimat zerstört haben, ist nämlich eine ebenso naheliegende Reaktion auf den Verlust. Vielleicht empfindet diese Frau auch beides gleichzeitig. Oder sie schreit vor Angst, weil noch immer mit weiteren Angriffen zu rechnen ist. Es ergeben sich durch solche Überlegungen verschiedene Szenarien, die alle gleich plausibel sind. Bilder, die vermeintlich leicht lesbare Affekte zeigen, um damit eine vermeintlich einfache Einfühlung zu ermöglichen, frustrieren unsere Erwartungen in dem Moment, in dem wir tatsächlich einmal selbstkritisch unsere allererste Interpretation des seelischen Zustands der abgebildeten Personen hinterfragen.

Etwas weniger ambivalent scheint sich meist der mimische und gestische Ausdruck von *Schmerz* zu gestalten. Betrachten wir beispielsweise die Körpersprache eines von Anees Mahyoub fotografierten jemenitischen Jungen, der medizinisch behandelt wird, nachdem er bei einem Schusswechsel verletzt worden ist.<sup>576</sup> Dass der aufgerissene Mund und das verzerrte Gesicht Ausdruck eines Schmerzensschreis und nicht etwa eines Wut- oder Trauergeheuls ist, verstehen wir intuitiv, weil wir zudem Hände und Arme des Kindes sehen: die linke Hand hat er verkrampft zur Faust geballt, mit der rechten macht er eine unwillkürliche Abwehrbewegung in die grobe Richtung eines Arztes oder Sanitäters, der seine Kopfwunde berührt. An dieser Stelle fällt außerdem auf, dass tatsächlich relativ häufig ängstliche, trauernde oder Schmerzen leidende Kinder gezeigt werden; wie schon angesprochen wurde, lässt sich empirisch nachweisen, dass Menschen stärker zu automatischen, vorbewussten affektiven Reaktionen tendieren, wenn sie mit den Emotionen von besonders hilfsbedürftigen Menschen, also z. B. Kindern, konfrontiert sind, als wenn sie die selben Gefühle durch starke, gesunde Erwachsene ausgedrückt sehen. Man kann es geschmacklos finden, dass die kommerzielle Kriegsphotografie sich diesen Effekt

---

<sup>576</sup> Gemeint ist eine Aufnahme vom 2.6.2017 aus Taiz (Jemen). Im Bildarchiv [https:// pictures.reuters.com](https://pictures.reuters.com) ist sie über die Suchfunktion zu finden (kein direkter Link), dort mit der Beschreibung „A boy reacts as medics attend to him after he was injured by crossfire during clashes between pro-government fighters and Houthi fighters in the southwestern city of Taiz, Yemen (...)“. Außerdem findet man sie derzeit als zweites Bild in der Fotostrecke unter <https://www.reuters.com/article/us-yemen-security-idUSKBN18T0TK> (Stand 1.1.2021).

zu Nutzen macht. So haben die Bilder des kleinen Omran, der nach einem Angriff auf sein Wohnhaus im syrischen Aleppo ganz verstaubt und wie betäubt vor sich hin starrend in einem Rettungswagen fotografiert wurde,<sup>577</sup> und des tot am Strand angeschwemmten Flüchtlingskindes Aylan Kurdi<sup>578</sup> längst den Status von Ikonen erhalten, sie sind in kürzester Zeit abertausendfach verkauft, publiziert, kopiert, verwendet, angeeignet und abgewandelt worden: in punkto erlangte Aufmerksamkeit eine ungeheure Erfolgsstory. Macht sich also der Aufmerksamkeitsheischerei verdächtig, wer leidende und traumatisierte Kinder fotografiert? Andersherum müsste man allerdings auch erst einmal begründen, weshalb gerade verletzte Kinder *nicht* gezeigt werden sollten, wenn Kinder doch ganz offensichtlich in praktisch jedem gewalttätigen Konflikt zu den Opfern gehören. Diesen Teil der Realität auszublenden und damit totzuschweigen, wäre mindestens genauso unlauter.

Das Motiv des Schmerzen leidenden Verletzten sehen wir aber auch in zahllosen Bildern von Erwachsenen dargestellt. Und auch hier ist die Gestik häufig sehr einfach zu lesen, wie bei dem Mann, der auf einem Foto Cesare Quintos<sup>579</sup> unwillkürlich mit seiner rechten Hand an seinen Kopf greift, während sich jenseits des Bildrands jemand an seiner unteren Körperhälfte zu schaffen macht. Dieser Mann ist Patient in einem Krankenhaus wird nach einer Kriegsverwundung behandelt.

Dass auch Erwachsene zum Kreis der – wie Kinder – besonders vulnerablen Personen gehören können, führen uns Bilder leidender alter Menschen vor Augen, die ebenfalls gerne eingesetzt werden, um eine spontane Reaktion des Mitfühlers zu provozieren. Die fliehenden Zivilisten, die Ivor Prickett im Juni 2017 im umkämpften Mossul fotografiert hat, tragen einen älteren Mann im Rollstuhl über Schutt und Geröll, der sichtlich mit Schmerzen durch die

---

577 Zu finden z. B. unter <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/omran-und-aylan-ueber-die-macht-von-bildern-des-leids/14431912.html#> oder auf [https://www.focus.de/politik/ausland/krise-in-der-arabischen-welt/syrien/syrien-omrans-schicksal-bewegte-die-welt-jetzt-laesst-ihn-das-regime-eine-andere-geschichte-erzaehlen\\_id\\_7599829.html](https://www.focus.de/politik/ausland/krise-in-der-arabischen-welt/syrien/syrien-omrans-schicksal-bewegte-die-welt-jetzt-laesst-ihn-das-regime-eine-andere-geschichte-erzaehlen_id_7599829.html) (beide Stand 1.1.2021).

578 Einige der verschiedenen Aufnahmen des toten Jungen sind unter <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.das-bild-des-ertrunkenen-aylan-kurdi-ging-um-die-welt-das-tote-kind-im-sand.0431d030-ad46-4e96-95a6-bad721bec0a5.html?reduced=true> und <https://www.dw.com/de/vergisst-alan-kurdi-nicht/a-45393090> zu finden (beide Stand 1.1.2021).

579 Als Teil der Serie *The Siege of Halab* aus Aleppo (Syrien), Oktober 2012, zu finden unter <https://www.lensculture.com/projects/231708-the-siege-of-halab> (Stand 1.1.2021), dort nicht nummeriert, mit der Bildunterschrift „A wounded man cries out in pain as a doctor treating him in Dar Al-Shifaa hospital.“

Erschütterungen zu kämpfen hat.<sup>580</sup> Seine Positionierung im Zentrum des Bildes zeigt uns, dass sein Leid – und nicht so sehr die Angst und Ungewissheit, die die jüngeren Erwachsenen um ihn herum plagen dürften – der Fokus ist, auf den wir in diesem Bild unsere Aufmerksamkeit richten sollen.

Eine wichtige Rolle im Zusammenhang der Erzeugung „einfachen“, spontanen Mitleids vermittelt der Mimik und Gestik der dargestellten Figuren spielen Gesten, deren Bedeutung so stark konventionalisiert worden ist, dass wir sehr schnell zu verstehen glauben, was mit ihnen ausgedrückt wird, wenn wir sie sehen. Es handelt sich dabei um kodifizierte Ausdrucksgesten, die ähnlich funktionieren, wie Aby Warburg es unter dem Stichwort der „Pathosformel“ beschrieben hat. In der Kriegsfotografie finden sich solche Gesten aber in der Regel als natürliche, ungestellt wirkende Ausdrucksformen und nicht als ausgeklügelte artifizielle Posen wie oftmals in (insbesondere älteren) Kunstwerken. Auffällig oft finden wir in Kriegsbildern den Gestus der vors Gesicht geschlagenen Hand. Wir lesen ihn beispielsweise als Ausdruck der Trauer oder Resignation, wenn jemand den Kopf gegen die auf die Stirn geschlagene Hand stützt,<sup>581</sup> als Geste der Müdigkeit, Erschöpfung oder Fassungslosigkeit, wenn jemand sich die Hand auf die Stirn legt und zugleich den Oberkörper nach hinten fallen lässt,<sup>582</sup> und als Zeichen hoffnungsloser Verzweiflung, wenn sich jemand mit den Händen beider Augen zuhält und dabei den Körper von etwas wegdreht, das er oder sie offenbar nicht mit ansehen kann oder möchte.<sup>583</sup> Auf

---

580 Diese Aufnahme fliehender Zivilisten in Mossul (Irak) vom Juni 2017 ist zu finden unter <https://www.nytimes.com/2017/06/05/briefing/london-qatar-theresa-may.html> (Stand 1.1.2021).

581 Wie z. B. die Frau, die in einer Aufnahme von Davide Monteleone vom 28.7.2007, die in Tebnin (Libanon) entstanden ist, sichtbar erschöpft auf der Treppe eines offenbar beschädigten Hauses sitzt; das Bild ist zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/31002/2/2007-Davide-Monteleone-SNS1-AL> (Stand 1.1.2021), dort veröffentlicht mit der Beschreibung: „From July 12, the Israel Defense Forces (IDF) conducted a ground and air campaign against Hezbollah, the Islamist group with both a military and a civilian wing based in Lebanon. Israel claimed it was targeting pockets of Hezbollah fighters and missile-launching sites hidden in residential areas, but was accused of disproportionate reaction and indiscriminate bombing of civilians. An internationally brokered ceasefire put an end to the conflict after five weeks.“

582 Siehe z. B. eine Fotografie von Tim Hetherington, die am 16.9.2007 im Korengal-Tal (Afghanistan) aufgenommen wurde und unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30814/1/2008-Tim-Hetherington-WY> (Stand 1.1.2021) zu finden ist, dort veröffentlicht mit der Beschreibung: „Brandon Olson, Specialist of Second Platoon, Battle Company of the Second Battalion of the US 503rd Infantry Regiment sinks into an embankment in the Restrepo bunker at the end of the day. The Korengal Valley was the epicenter of the US fight against militant Islam in Afghanistan and the scene of some of the deadliest combat in the region.“

583 Siehe z. B. eine Fotografie von Wojciech Grzedzinski, aufgenommen am 9.8.2008 in Gori (Georgien), die unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30616/1/2009-Wojciech-Grzedzinski-SNS3-AK> (Stand 1.1.2021) zu sehen ist, dort veröffentlicht mit der Beschreibung „A woman covers her face after

jedem der hier in den Fußnoten angeführten Bilder, auf denen die jeweilige Körperhaltung zu sehen ist, wirkt die Geste also unterschiedlich, jedoch immer ganz natürlich. Anders jedoch mutet die Gestik mehrerer Frauenfiguren auf einem Bild Paolo Pellegrins von einer Beerdigung während des Kosovokriegs an:<sup>584</sup> Unabhängig davon, ob Pellegrin diese Szene real beobachtet hat und durch Glück mit der Kamera einfangen konnte, mutet sie artifiziell an, als hätten die trauernden Frauen absichtlich so pittoresk posiert, als dächten sie Moment der Aufnahme darüber nach, wie sie auf dem Bild wohl wirken werden. Hier sehen wir einen der Gründe, weshalb der sehr künstlerische, stets komponiert wirkende Stil Pellegrins manchmal zu seinen Sujets nicht richtig zu passen scheint.

Nicht nur Mimik und Gestik sprechen die Betrachter\*in auf einer basalen, vorbewussten Ebene effektiv an. Zu den beinahe körperlich spürbar affizierenden Bildtechniken gehört auch die Darstellung von Bewegung im Bild.

Dass stillstehende Bilder Bewegung darzustellen vermögen, hängt maßgeblich mit den menschlichen Fähigkeiten zum Ein- und Nachfühlen zusammen. Selbstverständlich ist uns bei der Betrachtung eines Fotos, so wir es als Aufzeichnung realer Zustände auffassen, zwangsläufig klar, dass hier nur ein Moment aus einer Reihe von Abläufen herausgegriffen wurde. Wenn wir wissen, wie Fotografie funktioniert, wissen wir auch, dass die im Foto sichtbare Körperhaltung einer Person keine länger beibehaltene, bewusst durchgeführte Geste gewesen sein muss, sondern vielleicht nur ein flüchtiges Zwischenstadium einer Bewegung sichtbar macht; wir wissen, dass Gegenstände, die auf einem Foto in der Luft zu schweben scheinen, sich wohl auf einer Flugbahn oder im Fallen begriffen befunden haben müssen, als das Bild gemacht wurde, und dass die Unschärfe von Umrissen darauf hindeuten kann, dass sich ein Objekt im Moment der Aufnahme bewegt hat. Über dieses Verstandeswissen hinaus hat unser Erkennen bildlich dargestellter Bewegung aber auch eine vorbewusste, affektiv-somatische Basis. Sehen wir Körper, die in Bewegung

---

Russian bombardment. Conflict broke out between Russia and Georgia in August over the breakaway region of South Ossetia. On August 7, Georgia launched an attack on South Ossetia, saying its aim was to restore constitutional order. Russia sent troops in support of the separatists, and on August 9 staged an air attack on Gori, a Georgian town near South Ossetia. Russian troops occupied the area around Gori, but later pulled back under a ceasefire.“

584 Diese Aufnahme Paolo Pellegrins aus Pristina (Kosovo) von 1999 findet sich unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/paolo-pellegrin-kosovo-1999-2000/> (Stand 1.1.2021), dort mit der Bildunterschrift: „Funerals of a man killed by a land-mine after the war“.

abgebildet wurden, können wir diese Bewegung *empfinden*. Wir verstehen *intuitiv*, dass eine dargestellte Person beispielsweise vorwärtsstürzt, fällt, sich anschickt jemanden zu schlagen oder etwas zu werfen, sich duckt, dabei ist sich umzudrehen oder vor etwas wegrennt – auch wenn wir Schwierigkeiten hätten, in Worte zu fassen, was uns zu dieser Einschätzung veranlasst hat: Vorbewusstes Körperwissen folgt eben nicht einfach beschreibbaren logischen Prinzipien. Ein solches Verstehen bildlich dargestellter Bewegung hat unsere Wahrnehmung des abgebildeten menschlichen Körpers zur Grundlage, und bei Bildern, die uns besonders beeindrucken, können wir spüren, dass unser eigener Körper reagiert: Das Bild einer oder mehrerer Personen, die sich vor einer Gefahr wegducken, kann den unterschwelligen Reflex auslösen, sich selbst ducken zu wollen. Wirkungsstark tritt dieses Prinzip in einer der Aufnahmen Goran Tomasevics von den Unruhen in Kenia im Sommer 2017 zutage.<sup>585</sup> Ganz vorne im Bild, sodass der Fotografierte den Fotografen im nächsten Moment umzurennen scheint, sieht man in verschwommener Nahaufnahme den nach vorne weggeduckten Oberkörper eines laufenden Mannes. Der Mann scheint vor einer Gefahr, die sich hinten links hinter dem Bildrand befinden muss, fortzulaufen. Er hält einen großen Stein in der Rechten, den er vermutlich als Wurfgeschoss in der Auseinandersetzung einsetzen wollte. Das, was von seiner Mimik der Unschärfe zum Trotz auszumachen ist, wirkt verbissen oder verkniffen – er scheint die Zähne zu blecken. Die unmittelbare Nähe dieses Mannes zur Kamera und die Wiederholung und Vervielfachung seiner Körpersprache im Bildhintergrund – drei weitere Männer laufen ebenfalls gebückt in dieselbe Richtung, einer wendet dabei den Kopf rückwärts der Gefahr zu – verstärkt die Wirkung der Schutzgeste des Duckens auf das eigene Empfinden der Betrachter\*innen. Es entsteht ein Gefühl von Bedrohung und Dringlichkeit, ein absurder Wunsch, vor dem Bild in Deckung zu gehen oder zu fliehen.

Auch andere Bilder der Kenia-Reihe Tomasevics wirken primär durch Dynamik. Eine der Aufnahmen<sup>586</sup> zeigt ebenfalls eine vor etwas davonlaufende

---

585 Gemeint sind drei Aufnahmen von Goran Tomasevic aus Nairobi (Kenia) vom August 2017, zu finden unter <https://de.reuters.com/news/picture/post-election-riots-turn-deadly-in-kenya-idUSRTS1BHB7> (Stand 1.1.2021), in der Fotostrecke als Bild 1 (Bildunterschrift: „Supporters of opposition leader Raila Odinga throw stones at police in Kibera slum in Nairobi, Kenya“), Bild 4 (Bildunterschrift: „Supporters of opposition leader Raila Odinga run away from police during clashes in Kibera slum in Nairobi“) und Bild 13 (ebenfalls mit der Bildunterschrift „Supporters of opposition leader Raila Odinga run away from police during clashes in Kibera slum in Nairobi“).

586 Bild 4 in der oben genannten Fotostrecke (siehe vorhergehende Fußnote).

Gruppe Männer, die diesmal jedoch von hinten aufgenommen sind. Die Flüchtenden rennen hier nicht, wie im zuvor behandelten Bild, auf den Fotografen zu oder grob in seine Richtung, sondern die Kamera folgt der davonstürmenden Menge. Dass hier eine Flucht vor etwas oder jemandem und nicht eine wütende Attacke auf ein im Bild unsichtbares Ziel aufgenommen worden ist, ist wieder aus der vornübergebeugten Haltung der Rennenden zu ersehen. Zudem ist einer der Männer in der Hektik gestürzt, ein anderer springt im Laufschrift über den Gestürzten, statt diesem Hindernis aus dem Weg zu gehen. Wieder erzeugt der Anblick der Körper in ihrer Bewegung einen spürbaren Drang, der Dynamik zu folgen, sich mitziehen zu lassen, fortzulaufen. Die Bildaufteilung entspricht diesem Drang nach vorne: Der Vordergrund ist vergleichsweise leer, der Gestürzte als Hindernis, an dem sich die Bewegung brechen könnte, liegt in der Bildmitte, und im hintersten abgebildeten Bereich drängt die Masse zusammen. Auch durch die Menschenleere ganz vorne und das Zusammendrängen in der Ferne wird der Zug nach vorne, den die Betrachter\*innen spüren können, amplifiziert.

Ein drittes Foto Tomasevics<sup>587</sup> zeigt eine weitere Gruppe Männer, die der Kamera frontal gegenüber in einem Halbkreis versammelt sind. Ein Einzelner steht weiter vorne, direkt vor dem Fotografen. Er ist mitten in einer ausladenden Armbewegung getroffen. Im Moment der Aufnahme holt er mit dem weit zurückgeschwungenen rechten Arm aus, in seiner Hand hält er eine Schleuder aus Schnur mit einem Stein. Über die Armstellung hinaus drückt sein ganzer Körper Anspannung, Kraft und Dynamik aus: der breitbeinige Stand mit gebeugten Knien ebenso wie der nach rechts verdrehte Oberkörper, der im nächsten Moment nach links zurückschnellen wird. Auch diese Dreh- und Schleuderbewegung können die Betrachter\*innen geradezu körperlich nachempfinden.

Keines der drei eben beschriebenen Bilder löst in einem bemerkenswerten Maße Mitleid mit den Abgebildeten hervor, da die Betrachter\*innen keinerlei Vorstellung davon haben, wer in der augenscheinlich aggressiven Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Parteien hier auf welcher Seite steht oder welche Seite im Recht ist. Mitfühlen findet hier eher im Sinne von *Miterleben* als von *Mitleiden* statt, diese Fotos erzeugen einen Nervenkitzel-Effekt. Es gibt jedoch auch Bilder, die Dynamik einsetzen, um tatsächlich auf das Leid der Betroffenen aufmerksam zu machen, so beispielsweise Pellegrins Aufnahme

---

587 Bild 1 in der oben genannten Fotostrecke (siehe zwei Fußnoten weiter oben).

einer aus Basra fliehenden Gruppe von Zivilisten, die teils gebückt laufen, teils am Boden kauern, um vor auf sie niederhagelndem Beschuss in Deckung zu gehen. Auch hier können wir den Zug der sich bewegenden Gruppe förmlich spüren, nehmen aber, zumindest, so wir wissen, dass hier zivile Flüchtlinge dargestellt sind, die Gefährlichkeit der Lage und den Drang, von diesem Ort vorzukommen, ganz anders war als bei den zuvor beschriebenen Bildern. Dieses Bild zielt nicht nur auf Nervenkitzel, wir genießen die Gefahr nicht, die wir sehen, sondern empfinden Bedauern für jene, die hier vor einer Gefahr fliehen müssen, in die sie sich offenbar *nicht* aus freiem Antrieb oder Abenteuerlust begeben haben.

### 1.3.13.2 Wenn „einfaches“ Mitleid scheitert: Von der Unmöglichkeit, mit den Toten zu fühlen

Häufig ist es allerdings nicht möglich, aus Bewegungen, Mimik oder Gestik einer dargestellten Person tatsächlich auf ihr emotionales Befinden zu schließen. Viele Bilder thematisieren diese Tatsache direkt oder indirekt und können damit, obwohl oder gerade weil sie uns keinen Zugang zu den Empfindungen der abgebildeten Personen gewähren können, als nützliche Reflexionsinstrumente dienen, die uns dazu bringen, darüber nachzudenken, was wir über das Innenleben anderer Menschen eigentlich wissen können und was nicht. Wenn wir beispielsweise in das Gesicht Patrick Guararas blicken, der von Walter Alstrada fotografiert wurde, nachdem er zum Opfer eines Angriffs der Angehörigen eines konkurrierenden Stammes geworden war,<sup>588</sup> dann sehen wir eigentlich nur, dass wir nichts sehen. Der Mann ist sichtlich recht schwer verletzt worden, immerhin ist sein ganzer Kopf verbunden und in seinem Gesicht und an seiner Kleidung klebt noch Blut, doch seine Miene zeigt keine Regung. Vielleicht liegt es daran, dass er unter Schock steht und dieser Schock ihn lähmt – vielleicht liegt es aber auch daran, dass er sich in diesem Moment, in

---

588 Siehe die Fotorafie Walter Astradas vom 26.1.2008, zu finden als 6. Bild der Fotostrecke unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30618/6/2009-Walter-Astrada-SNS1-AK> (Stand 1.1.2021), dort mit der Beschreibung: „Patrick Guandara, a member of the Luo tribe, sits in a ward at a hospital after being attacked by members of the Kikuyu ethnic community. The ethnic violence that erupted in Kenya following disputed elections in December 2007 carried on until February. Much of the fighting was between members of the Kikuyu tribe, supporters of incumbent president Mwai Kibaki, and the Luo tribe, supporters of opposition candidate Raila Odinga.“

dem die akute Angst abgeflaut ist und die Schmerzen vielleicht durch Schmerzmittel nachgelassen haben, nur noch stumpf und leer fühlt. Eine andere Möglichkeit ist, dass er intensive Gefühle erlebt, die sich aber nicht auf seinem Gesicht widerspiegeln, zum Beispiel, weil er zugleich konzentriert über etwas nachdenkt, oder weil er sich aus irgendeinem Grund vorgenommen hat, dem Fotografen gegenüber keine Emotion zu zeigen. Die Möglichkeiten sind schier endlos.

Bilder wie dieses geben uns Rätsel auf, die faszinieren können. So erklärt sich auch, dass Bilder, die ein Gefängnisfotograf der Roten Khmer in Kambodscha von einigen der unzähligen Menschen aufgenommen hat, die in den Foltergefängnissen des Terrorregimes starben, heute wie Kunstwerke im Museum of Modern Art in New York aufbewahrt werden.<sup>589</sup> Auch hier schauen wir in vermeintlich ausdruckslose Gesichter, aber es gibt noch einen anderen Grund, warum wir nicht wissen können, was diese Menschen fühlen: Es ist ganz einfach extrem schwer, sich vorzustellen, was man in einer derartigen Ausnahmesituation empfinden würde. Diese Menschen wussten vermutlich, dass sie bald sterben würden und dass man ihnen zuvor wahrscheinlich unerträgliche Schmerzen zufügen würde. Was kann ein Mensch in dieser Situation noch denken oder fühlen? Auch Susan Sontag beschreibt die fürchterliche Faszination, die von diesen Bildern ausgeht: Die Gesichter seien „wie betäubt wirkend[e] Mienen“. Diese Ausdruckslosigkeit Sorge, zusammen mit den Nummernschildchen am Hemd, dafür, dass die Gefangenen „anonyme Opfer“ und „Masse“ bleiben. „Und selbst wenn man sie mit ihren Namen benannt hätte, wären sie ‚uns‘ doch wahrscheinlich unbekannt.“<sup>590</sup>

Ähnliche Beispiele von Bildern Todgeweihter gibt es leider zuhauf. Nicht weniger erschütternd als die Bilder aus Kambodscha – und aus den selben Gründen wie eben jene – ist eine Fotografie aus Somalia, die einen zum Tode durch Steinigung verurteilten Mann zeigt, der bereits bis über die Hüfte eingegraben ist, die Hände auf dem Rücken gefesselt.<sup>591</sup> Auch hier scheitert das

---

589 Einige Fotografien Nhem Eins von Opfern der Roten Khmer befinden sich in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York und sind über die Website des Museums online verfügbar. Beschrieben werden hier die drei Aufnahmen unter <https://www.moma.org/collection/works/55968>, <https://www.moma.org/collection/works/55996> und <https://www.moma.org/collection/works/56003> (alle Stand 1.1.2021), jeweils mit der Angabe „Untitled. Prisoner of the Khmer Rouge“.

590 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 73.

591 Diese Aufnahme Farah Abdi Warsamehs vom 13.12.2009 aus Afgooye (Somalia) findet man unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30311/1/2010-Farah-Abdi-Warsameh-GNS2-AD> (Stand

Vorstellungsvermögen zwangsläufig an der zu großen Aufgabe, sich in die Gedanken- und Gefühlswelt des Dargestellten zu versetzen.

Ein ähnlicher Effekt des so erschreckenden wie faszinierenden Nicht-wissen-Könnens ergibt sich aus bestimmten Bildern, die nicht Porträts von Gewaltopfern, sondern von Gewalttätern sind. Richard Avedons Porträts der beiden Mörder Richard Hancock und Perry Smith, deren Geschichte auch von Truman Capote in seinem dokumentarischen Roman *Kaltblütig* erzählt worden ist,<sup>592</sup> kann man genauso lange vergeblich und fassungslos anstarren wie die Porträts der Gefängnisinsassen von Pnomh Penh. In diesem Fall aber lautet die Frage, die man sich stellt, nicht so sehr: Was empfindest du bloß?, sondern eher: Wie konntest du nur? Das Rätsel, auf das diese Gesichter *keine* Antwort geben, lautet: Wie „tickt“ ein Mensch, der brutal und anscheinend grundlos völlig Fremde ermordet hat?

Noch dringlicher stellt sich diese Frage in der Betrachtung der Aufnahmen von gefangen genommenen KZ-Aufsehern in Buchenwald, die Lee Miller 1945 nach der Befreiung des Lagers geschossen hat.<sup>593</sup> Die Verbrechen dieser Männer sind so unfassbar grausam gewesen, dass man nicht umhin kann, in den Gesichtern nach einer sichtbaren Spur des Bösen, Abartigen zu suchen, das sie angetrieben hat. Man sieht dort aber nur die Spuren der berechtigten Wut und

---

1.1.2021), dort mit der Beschreibung: „Mohamed Abukar Ibrahim, 48, is stoned to death by members of Hizbul Islam, a group of Somali Islamist insurgents in Afgoooye, 30 km from the capital Mogadishu, on 13 December. Ibrahim had been found guilty of adultery by a local Sharia court. In February, the president of a transitional government had agreed to the introduction of Sharia law in Somalia, in order to defuse clashes between the government and local clan-based militia.“ Die Reportage enthält noch weitere, sehr drastische Aufnahmen von dieser Steinigung, auf denen der tote Mohamed Abukar Ibrahim zu sehen ist.

592 Avedon hat beide vielfach fotografiert. Gemeint sind hier die beiden Aufnahmen, die den höchsten Bekanntheitsgrad erreicht haben und beispielsweise auf dem Cover der Neuausgabe von Truman Capotes *In Cold Blood* von Penguin Books (aus der Reihe *Penguin Modern Classics*) aus dem Jahr 2000 abgebildet sind; im Netz derzeit zu finden z. B. unter <https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/booksandarts/perry-and-dick/4858176> (Stand 1.1.2021).

593 Gemeint sind hier zwei Fotografien von Lee Miller, aufgenommen im KZ Buchenwald, befindlich im Besitz der Lee Miller Archives, England; sie sind beide online verfügbar, eine unter [https://www.leemiller.co.uk/media/kxKvDRVolyCtxv9KkH63Q..a?ts=BVMpOqKPQ60M\\_KG15gBdzpVf4em0PE6ZXfChgMf0eg.a](https://www.leemiller.co.uk/media/kxKvDRVolyCtxv9KkH63Q..a?ts=BVMpOqKPQ60M_KG15gBdzpVf4em0PE6ZXfChgMf0eg.a) (Stand 1.1.2021) mit der Bildunterschrift „Beaten SS prison guard“, die andere unter [https://www.leemiller.co.uk/media/Published-in-US-Vogue-June-1945-page-106-and-in-UK-Vogue-June-1945-page-106-Captioned-as-Punishment-S-S-Guards-VVaEUoj1hu9Y5CMKnVd5lA..a?ts=\\_Nls9tW92YZClRHNFkcbfRDTIaZlpgXFDckiSADHo.a](https://www.leemiller.co.uk/media/Published-in-US-Vogue-June-1945-page-106-and-in-UK-Vogue-June-1945-page-106-Captioned-as-Punishment-S-S-Guards-VVaEUoj1hu9Y5CMKnVd5lA..a?ts=_Nls9tW92YZClRHNFkcbfRDTIaZlpgXFDckiSADHo.a) (Stand 1.1.2021) mit der Bildunterschrift „Captured German guards who had donned civilian clothes in the hope of escaping“ (Originalveröffentlichung sowohl in der US-Ausgabe als auch in der britischen Ausgabe der Vogue vom Juni 1945, jeweils auf S. 106).

Rachelust befreiter Gefangener, die die ansonsten nichtssagenden Gesichter blutig geschlagen haben.

Ein weiteres Feld, auf dem wir von Bildern mit der Unmöglichkeit eines Einfühlens in die dargestellten Personen konfrontiert werden, ist das der Abbildung von Toten. Es ist unmöglich, mit den Toten zu fühlen, weil sie eben nicht mehr da sind, nichts mehr empfinden. Dennoch – oder eben gerade genau deshalb – gibt es unzählige Bilder, die uns nichts anderes zeigen als einen toten Menschen und unser eigenes Scheitern bei dem Versuch, Mitleid zu empfinden. Besonders drastisch empfinden wir das Scheitern wohl dann, wenn wir tote Kinder sehen – wir sind ja oben bereits darauf eingegangen, dass leidende Kinder eigentlich starke sympathische Reaktionen herausfordern, was in diesem Fall aber nicht funktionieren kann. Umso schockierender ist ob seiner diesbezüglichen Wirkungslosigkeit eine Aufnahme wie Montealeones Bild eines winzigen Säuglings, der nach einem Luftangriff im Libanon in einem Sarg liegt, der gerade geschlossen wird.<sup>594</sup>

Viele Bilder versinnbildlichen die Barriere, die unüberwindbar zwischen uns und den Toten liegt und uns daran hindert, uns in sie hineinversetzen zu können, indem sie Tote unter Tüchern oder Schleiern zeigen<sup>595</sup> oder Leichname mit anderweitig verdeckten Gesichtern abbilden. Eine besonders berührende Variation dieses Themas des verdeckten Gesichts stellt das Bild eines toten Mädchens dar, das unter Astradas Kenia-Fotos hervorsteht, weil der Kopf des Mädchens zwar im Zentrum des Bildes positioniert ist, dabei aber von den

---

594 Diese Aufnahme Davide Montealeones vom 29.7.2006 aus Tyros (Libanon) findet man als Bild 8 von 21 der Photo Story unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/31002/8/2007-Davide-Montealeone-SNS1-AL> (Stand 1.1.2021), dort mit der Beschreibung „A baby of a few weeks is buried during a mass funeral in Tyre following an air attack. From July 12, the Israel Defense Forces (IDF) conducted a ground and air campaign against Hezbollah in Lebanon. Israel claimed it was targeting pockets of Hezbollah fighters and missile-launching sites hidden in residential areas, but was accused of disproportionate reaction and indiscriminate bombing of civilians.“.

595 So z. B. eine Fotografie von Guillermo Arias aus Tijuana (Mexiko) vom 6. September 2009, zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30268/1/2010-Guillermo-Arias-CI> (Stand 1.1.2021), dort mit der Beschreibung „The body of an alleged drug dealer lies covered by a sheet after being shot outside his home in Tijuana, on Mexico's northern border on 6 September. In a wave of violence following President Felipe Calderón's crackdown on drug cartels, decapitated and bullet-riddled bodies began to appear in Tijuana and other cities on drug transit routes. Many attributed this to reprisal killings of people believed to be informants“. Ein weiteres interessantes Beispiel hierfür ist eine Fotografie von James Nachtwey, die einen Leichnam unter einem weißen Tuch zeigt und in: Nachtwey, *Inferno*, 313-314 (doppelseitig), abgedruckt ist.

Händen einer Angehörigen umfasst und dadurch vom Blick der Betrachter\*innen abgeschirmt wird.<sup>596</sup>

Ein grelles Gegenbild zu diesen die Distanz zu den Toten betonenden Bildern stellt eine der Aufnahmen aus Michael Christopher Browns Fotobuch *Libyan Sugar* dar, auf dem der Leichnam eines attraktiven jungen Mannes fast ganz unbedeckt auf einer Bahre liegend abgebildet ist.<sup>597</sup> Der Mann scheint friedlich zu schlafen, sein Körper ist vom Waschen noch nass und glänzt. Angesichts eines Bildes wie diesem kann man leicht verstehen, woher der vielfach vorgebrachte Pornographie-Vorwurf gegen bestimmte Gewaltbilder rührt. Das Bild steht allerdings nicht für sich, sondern im Kontext eines Fotobuches, in dem es zusammen mit vielen anderen, ganz andersartigen Bildern eine Geschichte erzählt, und sollte deswegen auf keinen Fall auf diesen problematischen Aspekt reduziert werden.

Wenn es Bildern unmöglich ist, Mitgefühl mit den Toten zu wecken, weil man deren Gewfühle zwangsläufig nicht mehr teilen kann, dann kommt der Darstellung trauernder Überlebender umso mehr Bedeutung zu. Entsprechend ist die Figur des oder der trauernden Angehörigen fixer Bestandteil der Kriegskonographie. Nachtwey beispielsweise hat in Bosnien eine umfangreiche Serie von Aufnahmen von Menschen gemacht, die gefallene Familienangehörige betrauern.<sup>598</sup> Die Trauer vor dem Leichnam oder am Grab ist mit so vielen typischen Gesten verknüpft, dass die Emotionen der hier dargestellten Menschen sehr leicht zu lesen sind. Und Mitleid stellt sich hier leicht ein: In einen Toten können wir uns nicht einfühlen, aber in dessen Angehörige, die noch am Leben sind und deshalb etwas empfinden, das wir „spiegeln“ können. Gerne werden deshalb die Gesichter Trauernder auch in Nahaufnahme gezeigt.<sup>599</sup> Pellegrin

---

596 Dieses Bild Walter Astradas vom 18.1.2008 ist unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30618/8/2009-Walter-Astrada-SNS1-HK> (Stand 21.2.2021) zu sehen; es wird dort wie folgt beschrieben und erläutert: „A relative of a 16-year-old girl, reportedly shot dead by police, caresses the body at a morgue. The ethnic violence that erupted in Kenya following disputed elections in December 2007 carried on until February. Much of the fighting was between members of the Kikuyu tribe, supporters of incumbent president Mwai Kibaki, and the Luo tribe, supporters of opposition candidate Raila Odinga.“

597 Brown, *Libyan Sugar*, 91.

598 Dazu gehören zwei Abbildungen von Angehörigen, die in einer Moschee in einem Dorf bei Brcko gefallene bosnische Soldaten identifizieren (Bosnien, 1993/94); man findet sie in: Nachtwey, *Inferno*, 222 (beide); außerdem eine Fotografie, die im Magazin TIME (internationale Ausgabe) vom 16.4.2012 als Titelbild des Beitrags veröffentlicht wurde und online als 58. Bild der Fotostrecke unter <https://time.com/4342277/james-nachtwey-princess-of-asturias-award/> verfügbar ist (Stand 1.1.2021).

599 Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist eine Aufnahme Eugene Richards' aus der Reportage *War is Personal* vom 19.3.2006; sie findet sich unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30281/1/2010->

mit seinem höchstästhetischen, künstlerischen Stil variiert jedoch das Thema „Trauernde“ so, dass uns eher die Grenzen unseres Einfühlungsvermögens vor Augen geführt werden. Er zeigt uns eine Gruppe serbischer Frauen, die in einem düsteren Raum um etwas herumstehen, das wir nicht sehen können.<sup>600</sup> Der Fotograf steht den Frauen gegenüber, man sieht allerdings nur ihre Köpfe, weil der Bildausschnitt unkonventionell gewählt ist. Der größte Teil der Bildfläche wird von der undeutlich zu erkennenden, im Dunklen verschwindenden Wand des Raumes eingenommen. Dass die Köpfe der Frauen nur gerade eben über den unteren Bildrand hinausragen, irritiert umso mehr, als das, worauf sie schauen, sich weiter unten befindet. Sie schauen aus der untersten Partie der Bildfläche noch tiefer herab, und unsere Blicke bleiben ärgerlicherweise über ihren Köpfen an der Wand hängen. Wir sehen traurige Gesichter, wissen aber nicht, worüber diese Menschen traurig sind. Auch hierbei handelt es sich um eine Form der Thematisierung des Scheiterns der Einfühlung im Bild. Ein anderes Foto Pellegrins<sup>601</sup> zeigt ebenfalls trauernde Frauen, diesmal in Jenin; in diesem Fall verwendet Pellegrin das Stilmittel der Unschärfe, um uns vom Geschehen zu distanzieren und unsere Wahrnehmung zu veruneindeutigen. Auf einer dritten Aufnahme zeigt er uns wieder eine Trauernde, die jedoch nur in Rückenansicht zu sehen ist und noch dazu von einem schwarzen Hijab vollständig verhüllt ist.<sup>602</sup> Unser einziger Ansatzpunkt dafür, herauszufinden, was in ihr vorgeht, ist, ihrem Blick zu folgen, der in die Tiefe des Bildraums führt, wo Männer einen Leichnam von ihr weg tragen. Dieses Bild versinnbildlicht die Relation zwischen Betrachter\*in und Fotograf\*in und thematisiert zugleich die Mittelbarkeit und Unzuverlässigkeit jeder Vermittlung von Emotionen in

---

Eugene-Richards-CIS1-AL (Stand 1.1.2021), dort als Bild 1 der Fotostrecke und mit der Beschreibung: „War Is Personal. Carlos Arredondo’s son Alexander, a lance-corporal with the US Marines was killed in combat in Najaf, Iraq, on Carlos’s birthday. By the end of 2009, over 4,300 men and women from US military forces had been killed and some 30,000 maimed or wounded since the beginning of the conflict in Iraq. The incidence of stress-related illness and military suicides was increasing.“

600 Diese Fotografie serbischer Frauen in Obilic (Kosovo), die einen durch albanische Kräfte getöteten Mann betrauern, nahm Paolo Pellegrin 2000 auf; abgedruckt ist sie in: Pellegrin, *Dies Irae*, 2–3.

601 Gemeint ist eine Fotografie der Mutter eines Kindes, das bei einer israelischen Militäroperation in Dschenin, Westjordanland, zu Tode gekommen ist, von 2002; zu sehen unter <http://old.noorderlicht.com/en/photogallery/dies-irae/> (Stand 1.1.2021); sie ist außerdem auch abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 74–75.

602 Diese Aufnahme Paolo Pellegrins vom April 2003 zeigt, wie in der Nähe von Basra (Irak) nach Kampfhandlungen zwischen irakischen Regierungstruppen und den britischen Streitkräften der Leichnam eines Saddam-Anhänger von Einheimischen fortgebracht wird; eine ältere Angehörige des Toten sieht zu; zu sehen ist das Bild unter <http://zephyr-mannheim.com/paolo-pellegrin-as-i-was-dying> und <http://photography-now.com/exhibition/88173> (beide Stand 1.1.2021) sowie abgedruckt in Pellegrin, *As I was dying*.

Bildern: Für gewöhnlich schauen wir beim Betrachten von Fotos dorthin, wo die Fotograf\*in hingesehen hat, und versuchen dabei herauszufinden, was diese gesehen, was sie wahrgenommen hat; was in dieser Situation zu sehen, wahrzunehmen war. Hier tritt an die Stelle der Fotograf\*in die schwarz gewandete Frau: wir folgen ihrem Blick, um zu sehen, was sie sieht; wir versuchen es *mit ihren* Augen zu sehen – und scheitern daran.

Besonders interessant ist im Zusammenhang mit der Mitleidsthematik die häufige Verwendung von Motiven, die an eine klassische *Pietà*-Komposition denken lassen. Wohl prominentestes Beispiel ist das Gewinnerfoto des World Press Foto Awards 2011 von Samuel Aranda.<sup>603</sup> James Nachtwey hat so viele Bilder aufgenommen, die das Motiv aufgreifen, dass er einen Bildband zum Thema zusammenstellen konnte.<sup>604</sup> Im Zentrum der nun folgenden Analysen sollen aber Bilder stehen, die nicht ganz so durchkomponiert wirken wie die „*Pietàs*“ Arandas und Nachtweys und in die das Motiv auf subtilere Weise Eingang gefunden hat.

### 1.3.13.3 Variationen des *Pietà*-Motivs

Eine Figurengruppe, bei der es sich um ein *Pietà*-Motiv im ursprünglichen Sinne handelt, umfasst in ihrer prototypischen Form eine trauernde Frau, die den Leichnam ihres toten Sohnes hält. Der Körper der Frau ist dabei aufrecht positioniert oder eventuell leicht über den Toten gebeugt; der Verstorbene liegt horizontal in ihren Armen. Thematisch ist die *Pietà* durch die Trauer der Mutter um ihren Sohn bestimmt.

Moderne Abwandlungen des Motivs in der Pressefotografie variieren meist einzelne Faktoren dieser Konstellation:

- Die gehaltene Person muss nicht tot sein, teilweise werden auch Verletzte gehalten.

---

<sup>603</sup> Die Aufnahme entstand am 15.10.2011; sie wurde vielfach publiziert und ist unter anderem zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/news/2012-02-10/samuel-aranda-wins-world-press-photo-year-2011> (Stand 1.1.2021), dort mit der Bildunterschrift „Fatima al-Qaws cradles her son Zayed (18), who is suffering from the effects of tear gas after participating in a street demonstration, in Sanaa, Yemen, on 15 October.“

<sup>604</sup> Nachtwey, *Pietas*.

- Bei den gehaltenen toten oder verletzten Personen handelt es sich oft statt um Erwachsene um Kinder.
- Die den verletzten oder toten Körper haltende Person ist nicht notwendigerweise die Mutter – und nicht einmal unbedingt eine Frau.
- Die den verletzten oder toten Körper haltende Person sitzt oder steht manchmal nicht still, sondern läuft und trägt dabei z. B. ein verwundetes Kind.
- In ganz seltenen Fällen liegt der betrauerte Körper nicht im Arm der ihn haltenden Person, sondern sitzt beispielsweise und wird gestützt.

Dennoch weisen viele Kriegs- und Konfliktfotografien noch immer ausreichend viele Übereinstimmungen mit der prototypischen Konstellation auf, dass die Zuordnung zum selben Motivkreis sinnvoll erscheint – zudem die Trauer oder Sorge der älteren Person um die getötete oder gefährlich verletzte jüngere Person das zentrale Element des Motivs bleibt.

Häufig findet man Abbildungen von Frauen mit verletzten Kindern im Arm unter den Fotografien aus dem Vietnamkrieg.<sup>605</sup> Auffällig oft tritt in Bildern aus Vietnam aber an die Stelle der besorgten oder trauernden Mutter der Soldat als Retter.<sup>606</sup> Uniformierte Männer, die verletzte oder tote Kinder im Arm tragen, sieht man so häufig, dass man schon davon sprechen kann, dass sich

---

605 Z. B. in einer Aufnahme Paul Schutzers für LIFE vom November 1965, die über das Getty-Bildarchiv zugänglich ist – derzeit zu finden unter <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/terrified-vietnamese-mother-running-with-her-injured-nachrichtenfoto/53372434?adppopup=true> (Stand 1.1.2021), dort mit der Beschreibung „Terrified Vietnamese mother running with her injured child during a fight between US and Viet Cong forces near Cape Batangan.“ Ein sehr ähnliches Motiv sehen wir auch in einem anderen Foto Schutzers dargestellt, das ebenfalls zur Sammlung des LIFE-Magazins im Getty-Archiv gehört (siehe <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/portrait-of-an-unidentified-woman-as-she-holds-her-nachrichtenfoto/547565067?adppopup=true>, ebenfalls Stand 1.1.2021, dort mit dem Untertitel „Portrait of an unidentified woman as she holds her child, near Cape Batangan, Vietnam, 1965“).

606 Varianten dieses Motivs finden sich unter Schutzers Vietnam-Fotos für LIFE mehrfach wieder; so z. B. die Aufnahme, die derzeit unter <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/american-soldiers-carrying-a-vietnamese-woman-at-cape-nachrichtenfoto/1188722377?adppopup=true> (Stand 1.1.2021) mit dem Untertitel „American soldiers carrying a Vietnamese woman at Cape Batangan, Vietnam, 1955“ zu finden ist (hier wird eine verletzte Frau statt eines Kindes getragen), oder die Fotografie, die unter <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/marine-holding-an-injured-vietnamese-child-nachrichtenfoto/53368171?adppopup=true> (ebenfalls Stand 1.1.2021) mit der Unterschrift „VIETNAM - 1965: US Marine holding an injured Vietnamese child“ gezeigt wird. Bei Pete Hamill, *Vietnam: The Real War*, 156, ist außerdem eine Aufnahme von Horst Faas von 1966 abgedruckt, die zeigt, wie ein US-Soldat ein Kind aus dem Dorf Cam Xe trägt. Die genannten Bilder sind willkürlich herausgegriffene Beispiele; es gibt eine sehr große Menge vergleichbarer Aufnahmen nicht nur aus Vietnam, sondern auch aus anderen Kriegsegebieten.

mit ihnen ein fester neuer, kriegsfotografiespezifischer Pietà-Typus herausgebildet hat. Er ist auch in der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit ausgesprochen beliebt.<sup>607</sup>

Die Popularität des Motivs in dieser spezifischen Form gibt Anlass zu Spekulationen über seine Funktion und den Grund seiner häufigen Verwendung. Fast scheint es, als stellten diese Bilder eine Art Strategie dar, mit der das dominante Bild des männlichen Soldaten als Aggressors korrigiert werden soll; als bestehe ein Bedürfnis, Männer im Krieg nicht nur als die Täter zu sehen, aber eben auch nicht als Opfer, sondern als tapfere Retter oder würdevoll Trauernde, die der Welt die jüngsten und verletzlichsten Opfer anklagend entgegenhalten.

Einige Bilder nehmen nur ganz vage Bezüge zur Pietà-Thematik auf, sind aber dennoch interessante Beispiele, so z. B. Wojciech Grzedzinskis und Gleb Garanichs Bilder von einem Mann, der bei einem Luftangriff auf seine Heimatstadt in Georgien seinen Bruder verloren hat und dessen Leichnam laut klagend im Arm hält.<sup>608</sup> Auf einem der Bilder Grzedzinskis trägt er den Toten

---

607 So gewann beispielsweise Balasz Gardi im World Press Photo- Wettbewerb von 2008 mit einem Foto vom 1.10.2007 aus Yaka China im Korengal-Tal (Afghanistan) den ersten Preis in der Kategorie „General News/Singles“, das einen Mann mit einem augenscheinlich verwundeten Kind im Arm zeigt und unter [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30674/1/2008-Balazs-Gardi-GN1\\_5.8-5.11](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30674/1/2008-Balazs-Gardi-GN1_5.8-5.11) (Stand 1.1.2021) mit der Beschreibung „A man holds a wounded boy in front of a house. The boy received shrapnel wounds from a rocket during a US air strike on a suspected insurgent position in the village“ zu finden ist. Davide Monteleones Aufnahme eines Mannes mit dem Leichnam eines kleinen Mädchens in Qana (Libanon) vom 30.7.2006, die in der Kategorie „Spot News/Stories“ ausgezeichnet wurde, findet man unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/31002/4/2007-Davide-Monteleone-SNS1-AL> (Stand 1.1.2021) als viertes Bild der Foto-strecke mit der Beschreibung „A man carries the body of a girl after the Israeli air attack on Qana, in which a three-storey building sheltering a large number of refugees collapsed. From July 12, the Israel Defense Forces (IDF) conducted a ground and air campaign against Hezbollah in Lebanon. Israel claimed it was targeting pockets of Hezbollah fighters and missile-launching sites hidden in residential areas, but was accused of disproportionate reaction and indiscriminate bombing of civilians.“ Denselben Mann in derselben Situation fotografierte aus einem etwas anderen Winkel übrigens auch Paolo Pellegrin, dessen Aufnahme für angemeldete Nutzer\*innen über das Online-Archiv von Magnum Photos zugänglich ist. Und schließlich gibt es auch unter den prämierten Aufnahmen Tim Hetheringtons ein Beispiel für die selbe Art von Motiv: Eines seiner Fotos aus dem Korengal-Tal in Afghanistan aus dem September oder Oktober 2007, das also im selben Zusammenhang entstanden ist wie die bereits genannte Aufnahme Monteleones, zeigt einen Mann mit dem Leichnam eines Säulings im Arm (<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30681/10/2008-Tim-Hetherington-GNS2-AL>, Stand 1.1.2021, mit der Beschreibung „A wounded child is carried from a house, following the US air strike targeting insurgents in Yaka Chin village, Korengal Valley, Afghanistan. Nearly three-quarters of all bombs dropped by NATO forces in Afghanistan are dropped on and around the Korengal Valley. Yet much of the fighting is on foot, and ground gained is measured in yards, single hilltops, small patches of forest“).

608 Entstanden sind die Aufnahmen am 9.8.2008 in Süd-Ossetien (Georgien); der trauernde Mann heißt Zaza Rasmadze, sein verstorbener Bruder hieß Zviadi Rasmadze. Garanichs Foto ist unter

sogar ein Stück weit auf einen Soldaten zu; er hält ihn im Arm, wie auf den anderen, unmittelbar zuvor erwähnten Bildern die Männer die kleinen Körper der Kinder gehalten haben.

Eine Aufnahme zweier Teilnehmer an einer Gay-Pride-Parade in Ungarn, die Zsolt Szigetváry gemacht hat,<sup>609</sup> wandelt das Pietà-Motiv noch ein Stück weiter ab, indem der Verletzte aufrecht vor den ihm schützend den Arm umlegenden zweiten Mann sitzend gezeigt wird. Die Schutz- und Stützgeste dominiert das Bild, sie drückt Besorgnis und Zärtlichkeit aus, so wie es auch bei einer Fotografie Pellegrins aus einem Militärlazarett in Kambodscha der Fall ist, auf der eine Frau ihren vor ihr sitzenden verwundeten Mann stützend umfasst.<sup>610</sup> Und schließlich finden wir eine äußerst schockierende Variante des Motivs bei Eugene Richards, der in den USA das Leben schwerstversehrter Kriegsveteranen dokumentiert:<sup>611</sup> Dass der Sohn, den diese Mutter in den Armen hält, nicht tot ist, erscheint mehr als verwunderlich, da ihm ein großer Teil seiner linken Schädelhälfte fehlt. Hat man es geschafft, an diesem die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Detail vorbeizusehen, und konzentriert sich auf die Figur seiner ihm aus dem Bett helfenden Mutter, dann wird die Ähnlichkeit zu den Schutzgesten auf den zuvor erwähnten Bildern deutlich. Interessant ist hier auch, dass das Mitleid der Betrachter\*innen – so es überhaupt zustande kommt – wohl eher auf die Mutter als den Sohn gerichtet sein dürfte, weil sie ihm ihr Gesicht entgegenhält und so eine Identifikation eher ermöglicht, als der auf so schockierende Weise

---

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30609/1/2009-Gleb-Garanich-SN3> zu finden, Grzedzinski Aufnahmen als Bild 4 und 7 unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30616/4/2009-Wojciech-Grzedzinski-SNS3-BK> (beide Stand 1.1.2021).

609 Es handelt sich um eine Fotografie aus Ungarn vom Juli 2007, die unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30646/1/2008-Zsolt-Szigetvary-CI2> (Stand 1.1.2021) mit der Beschreibung „A couple targeted in anti-gay violence after the Gay Pride parade wait for medical help. Later in the year, the parliament passed legislation to give same-sex partners many of the same rights as married couples. But after decades under communist rule, when homosexuality in Eastern Europe was either banned or ignored, it is still far less accepted than in Western Europe. For the first time in twelve years, the gay rights parade saw attacks on the participants. Many of the incidents involved neo-Nazi groups and some commentators maintained this was part of an increase of intolerance towards minority groups in Hungary“ zu finden ist.

610 Dieses Bild entstand 1998 in Siem Riep und ist abgedruckt in: Pellegrin, Dies Irae, 12.

611 Der Titel der Reportage von Richards, zu der das Bild gehört, lautet War is personal; sie findet sich unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30281/10/2010-Eugene-Richards-CIS1-IL> (Stand 1.1.2021) und enthält das hier gemeinte Foto als Bild 10 (von 12); dort mit einer Datierung in den März 2008 und der Beschreibung: „Nelida Bagley helps her son Jose Pequeño from his bed at the West Roxbury Veterans Medical Center in Massachusetts. He lost 40 percent of his brain when a grenade exploded in his vehicle while on patrol in Ramadi, in central Iraq. By the end of 2009, over 4,300 men and women from US military forces had been killed and some 30,000 maimed or wounded since the beginning of the conflict in Iraq.“

verwundete junge Mann, von dem man beinahe nur den Rücken sieht. Aufgrund seiner fürchterlichen Verwundung scheint er dem einen oder anderen vielleicht gar nicht mehr menschlich, was das Bild zu einem aus medienethischer Sicht potenziell problematischen Foto macht und uns zum Thema des folgenden Kapitels bringt: dem Humanisierung- und Dehumanisierungspotenzial von Bildern.

## 2 Humanisierung und Dehumanisierung durch Bilder

Gerhard Paul ist der Ansicht: „Die Toten von New York sind in den Reproduktionen verschwunden.“<sup>1</sup> Diese Formulierung bringt die paradoxe Vorstellung zum Ausdruck, dass die Toten des 11. September 2001, *bevor* sie medial repräsentiert worden seien, für uns sichtbar gewesen seien und dass sie erst durch ihre Visualisierung unsichtbar geworden seien. Dies ergibt aber ganz offensichtlich keinen Sinn. Hintergrund dieser Äußerung ist, dass Paul darauf aufmerksam machen will, wie Menschen und ihre Schicksale in der medialen Darstellung unsichtbar *bleiben* können, obwohl uns suggeriert wird, die Medien sähen alles, was wichtig ist, und erfassten stets das Wesentliche eines Ereignisses oder Zusammenhangs. Zudem kritisiert Paul, dass Bilder zur *Entmenschlichung* oder *Depersonalisierung* von Personen oder Personengruppen verwendet werden können.

Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit den Folterbildern aus Abu Ghraib stellt Paul klar, dass diese Fotos nicht in der „Tradition von Antikriegs-Bildern wie denen von Pablo Picasso oder Francisco de Goya“ stünden, und zwar nicht nur aufgrund der konträren Urheberintentionen, sondern auch, weil auf ihnen Menschen als Gegenstände dargestellt würden, als Mittel zu einem Zweck.<sup>2</sup>

Eine solche Darstellung, so müssten zumindest überzeugte Kantianer\*innen folgern, ist unmoralisch, denn der Mensch darf niemals bloß als Mittel behandelt werden. Kants diesbezügliche Forderung, bekannt geworden als „Selbstzweckformel“ des Kategorischen Imperativs, lautet: „Handle so, daß du die Menschheit sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden andern jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchest.“<sup>3</sup> Stellte also vielleicht nicht nur die ursprüngliche Herstellung des Bildes des „Kapuzenmanns“, sondern ebenso jede weitere Verwendung dieses Fotos eine Instrumentalisierung der darauf abgebildeten Person dar?

Andererseits würde eine Verfechter\*in einer utilitaristischen Denkweise an dieser Stelle möglicherweise darauf hinweisen, dass die Erniedrigung und Instrumentalisierung des fotografierten Mannes im Zusammenhang der Veröffentlichung des Bildes außerhalb des Täterkreises im Dienst eines höheren Interesses gestanden habe, dass die öffentliche Zurschaustellung des einen Opfers

---

1 Paul, *BilderMACHT*, 7.

2 Ebd., 611.

3 Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 79.

im Interesse all der anderen Opfer sowie möglicher zukünftiger Opfer erfolgte, da sie einen Aufarbeitungsprozess anstoßen, die Öffentlichkeit für das Thema Folter sensibilisieren und eine Bestrafung der Schuldigen einfordern sollte. An diesem Beispiel wird deutlich, wie grundsätzlich verschieden man medienethische Fragestellungen beurteilen kann, je nachdem, welchem grundsätzlichen Moralbegründungsprinzip man folgt. Das Beispiel verdeutlicht auch, wie zentral die Kategorien der Humanisierung einerseits und der Entmenschlichung andererseits für den Gewaltbilddiskurs sind. Während Paul vor allem die Gefahr einer Dehumanisierung durch Bilder in den Vordergrund stellt, sieht Butler in der Fotografie ein humanisierendes Potenzial angelegt. Dies hängt mit der Beziehung zwischen Fotografie und Trauer zusammen.

Fotografie und Tod werden traditionell als eng miteinander verknüpft betrachtet. Roland Barthes beschrieb Fotografie als im „Futur 2“ verfasst,<sup>4</sup> also als Darstellung dessen, was *gewesen sein wird*. Deshalb ist sie nach Ansicht Butlers dazu geeignet, ein menschliches Leben als betrauerbares darzustellen:

„Zu sagen, dass ein Leben gewesen ist, gewesenes Leben schon innerhalb dieses Lebens selbst gewesen ist, bedeutet, dieses Leben als betrauerbar zu begreifen. In diesem Sinne eröffnet die Fotografie durch ihren Bezug zum *futurum perfectum* der vollendeten Zukunft die Betrauerbarkeit.“<sup>5</sup>

In gewisser Weise ist Fotografie also schon zu Lebzeiten des Fotografierten eine Form der Trauer um diesen: „Die Fotografie ist also über ihre ‚Zeitform‘ mit der Betrauerbarkeit des Lebens verknüpft, sie nimmt diese Trauer vorweg und vollzieht sie selbst.“<sup>6</sup> Betrauerbarkeit aber heißt Anerkennung: Wir halten nur für betrauernswert, wen wir auch als menschlich anerkannt und wessen Leben wir wertgeschätzt haben. Entsprechend ist Fotografie (unter bestimmten Umständen) für Butler eine Form der Anerkennung:

„Die Fotografie wirkt nicht nur oder nicht ausschließlich im Register der Affektivität, sondern auch, indem sie eine bestimmte Art der Anerkennung bewirkt. Sie ‚argumentiert‘ für die Betrauerbarkeit eines Lebens: Ihr Pathos ist zugleich effektiv und deutend. Wenn wir heimgesucht werden

---

4 Siehe dazu Butler, *Raster des Krieges*, 94–95.

5 Butler, *Raster des Krieges*, 94.

6 Ebd., 95.

können, können wir auch anerkennen, dass es einen Verlust gegeben hat und dass es folglich auch ein Leben gegeben hat, und das ist ein Ursprungsmoment der Einsicht, der Wahrnehmung.“<sup>7</sup>

Kern ihrer Ausführungen in *Folter und die Ethik der Fotografie* ist die Frage, welche Mechanismen in den Medien und der Gesellschaft am Werk sind, die steuern, wem solche Anerkennung zuteilwird und wem nicht. Schlüsselbegriff ist in ihren Ausführungen das „Framing“, also die Rahmung der Realität durch Bilder.

## 2.1 Framing, Sichtbarkeit und Menschenwürde

Butler befasst sich in ihrem Aufsatz damit, „welche Rahmensetzungen die Darstellbarkeit des Menschlichen zulassen und welche nicht“.<sup>8</sup> Dies zu klären sei „wichtig zur Formulierung gewisser Maximen zum Schutz zerbrechlichen und gefährdeten Lebens“.<sup>9</sup> Die „*Rahmen*“, von denen die Anerkennbarkeit bestimmter Gestaltungen des Menschlichen abhängt“, hängen ihrer Ansicht nach mit Normen zusammen, „die darüber bestimmen, über welche Leben wir trauern und über welche nicht“.<sup>10</sup> Im Prinzip sind Rahmen Normen; sie setzen die Norm, wer bzw. was als menschlich zu gelten hat. Butler möchte untersuchen, „wie der Begriff des Menschlichen als differenzielle Norm wirkt“, wie und nach welchen Kriterien also entschieden wird, wer als Mensch gilt und wer nicht.<sup>11</sup> Das Menschliche fasst sie dabei „als Wert und als Morphologie, die zugewiesen oder auch entzogen“ werden können, auf.<sup>12</sup>

Wenn menschliche Schicksale aus dem Rahmen des Sichtbaren – und damit aus dem Bereich des Menschlichen – ausgeschlossen werden, wird deutlich,

---

7 Ebd.

8 Ebd., 65.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd., 76.

12 Ebd. Zum Problem des Anthropozentrismus sei angemerkt: Es geht Butler bei ihrer Auseinandersetzung mit dieser Norm nicht darum, eindeutig festzulegen, „worin für mich das Menschliche des Menschen besteht“ (76). Auch ist Menschlichkeit oder Menschsein für sie in diesem Zusammenhang nicht ein anzustrebendes Ideal oder ein moralischer Wert, sondern ein „Machtdifferenzial, dass wir zu entziffern und kulturell und politisch einzuschätzen lernen müssen“ (77).

dass in der Rahmensetzung „Kräfte der Neutralisierung oder Auslöschung“<sup>13</sup> am Werk sind und untersucht werden müssen.

Hieraus ergibt sich für uns in Hinblick auf Bilder natürlich die Frage, inwieweit diese *humanisieren* und *dehumanisieren* können. Im Zusammenhang dieser Fragestellung kommt Butler auf Levinas und seine These zu sprechen, ethische Verpflichtungen resultierten aus dem Antlitz: „Demnach besäßen die Normen, die festlegen, wer Mensch ist und wer nicht, visuelle Form. Diese Normen verleihen ein Antlitz [*give face*] und löschen es aus [*efface*].“<sup>14</sup> Daraus folge, dass „die differenzielle Norm des Menschseins durch visuelle und diskursive Rahmen vermittelt wird.“<sup>15</sup> In diesem Aufsatz geht Butler nicht darauf ein, dass das Antlitz laut Levinas gar nichts visuell Erfassbares ist; mit diesem Thema setzt sie sich andernorts aber ausführlicher auseinander.<sup>16</sup>

Wichtig ist, festzuhalten, dass Butler nicht davon ausgeht, das Framing durch die Bildmedien könne nur dazu dienen, Schicksale aus dem Bereich des Menschlichen, Schützenswerten und Betrauerbaren *auszuschließen*. Bildern schreibt sie auch das Vermögen zu, genau das Gegenteil zu bewirken:

„Es gibt Arten des *Framing*, durch welche das Menschsein in seiner Fragilität und Gefährdung vor Augen geführt wird und durch die es uns möglich wird, für den Wert und die Würde des menschlichen Lebens einzustehen und mit Zorn auf seine Entwürdigung oder Entwertung zu reagieren.“<sup>17</sup>

Selbstverständlich wird bei weitem nicht mit jedem Bild dieses Potenzial genutzt: „Und es gibt Rahmensetzungen, die jede Empfänglichkeit ausschließen und die selbst permanent diesen Ausschluss betreiben, indem sie gleichsam negieren, was nicht explizit gezeigt wird.“<sup>18</sup>

Nichtsdestotrotz folgt aus einer eher dehumanisierenden als humanisierenden Darstellungspraxis von Gewaltopfern in den Medien für Butler nicht, dass man die Übermacht der Bilder beklagen oder einen Verzicht auf Gewaltbilder

---

13 Ebd., 77.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Siehe: Butler, *Gefährdetes Leben*.

17 Butler, *Raster des Krieges*, 77.

18 Ebd.

fordern müsste. Vielmehr sollte diese Entmenschlichungspraxis hinterfragt und durch eine humanisierende Bildpraxis ersetzt werden

„Alternative Rahmen, die andere Inhalte zuließen, würden vielleicht ein Leid vermitteln, das unsere politische Einschätzung der derzeitigen Kriege verändern könnte. Damit Fotografien diese Vermittlungsaufgabe erfüllen können, müssen sie eine transitive Funktion besitzen und uns für unsere ethische Verantwortung sensibilisieren.“<sup>19</sup>

Das Problem ist, dass Butler sich kaum damit auseinandersetzt, welche Art von Bildern mit welcher Erscheinungsform dies leisten können. Die einzigen Bildbeispiele, auf die sie sich konkret bezieht, sind die Abu Ghraib-Bilder:

„Insbesondere werden die über das ‚Menschsein‘ bestimmenden Normen durch die Übermittlung dieser Fotos übertragen und aufgehoben; die Normen werden nicht als solche thematisiert, aber sie fungieren als Mittelglied der Begegnung zwischen den Betrachtern in der Ersten Welt, die verstehen wollen, ‚was dort passiert ist‘, und dieser visuellen ‚Spur‘ des Menschseins unter Bedingungen der Folter. Diese Spur verrät uns nichts über das Menschsein, aber sie ist ein Beleg dafür, dass hier ein Bruch mit der für das Subjekt des Rechts geltenden Norm stattgefunden hat und dass hier etwas auf dem Spiel steht, was wir als ‚Menschlichkeit‘ bezeichnen.“<sup>20</sup>

Was es bedeutet, ein Mensch zu sein, wird in diesen Bildern also laut Butler *ex negativo* thematisiert. Gerade dadurch, dass den Dargestellten ihre Anerkennung als Menschen verwehrt wird, werden aufmerksame Betrachter\*innen darauf aufmerksam gemacht, dass eben dies stattfindet, und so dazu gebracht, sich damit auseinanderzusetzen, was es mit dieser Norm der „Menschlichkeit“ eigentlich auf sich hat. Was Paul als das depersonalisierende Element dieser Bilder kritisiert, legt sie im Umkehrschluss als deren aufklärerisches Potenzial aus.

Allerdings warnt sie zurecht davor, allzu große Erwartungen an das Humanisierungspotenzial der Fotografie zu richten:

---

19 Ebd., 77.

20 Ebd., 78.

„Das Foto kann dem dargestellten Körper seine Unversehrtheit nicht zurückgeben. Die visuelle Spur ist gewiss etwas anderes als die vollständige Restitution des Menschseins des Opfers, so wünschenswert dies offensichtlich ist.“<sup>21</sup>

Dennoch sind Gewaltbilder eben nicht nutzlos:

„Die gezeigte und verbreitete Fotografie wird zur öffentlichen Bedingung, unter der wir uns entrüsten und politische Auffassungen entwickeln, die unserer Entrüstung angemessen sind, und sie zum Ausdruck bringen.“<sup>22</sup>

## 2.2 Wie „humanisieren“ Bilder? – Grundsätzliche Probleme

Wie aber kann es nun Bildern konkret gelingen, einen Menschen als Individuum, als anerkennenswerte Person darzustellen? Wie wir feststellen mussten, war darauf bei Butler keine genaue Antwort zu finden.

Kommen wir noch einmal auf das Foto des sogenannten „Kapuzenmanns“ zurück. Es stellt sich die Frage, ob es einen Unterschied machen würde, wenn wir genau wüssten, wer die auf dem Foto abgebildete Person ist, wenn wir das Bild dieses Mannes also mit einem Namen verknüpfen könnten. Bis heute ist der Gefangene nicht zweifelsfrei identifiziert;<sup>23</sup> mehrere Insassen des Gefängnisses wurden auf die selbe Weise gefoltert, und die Kapuze, die das Gesicht verdeckt, macht es schwierig, die Person darunter zu erkennen.

Bilder, die nicht das Gesicht von Gewaltopfern zeigen, machen sich stets verdächtig, diese Opfer damit zu entindividualisieren und sie durch diese Darstellung wie bloße Gegenstände zu behandeln. Als ebenso problematisch gilt, wenn weder durch Bildunterschriften noch durch sonstige Quellen die Namen der Abgebildeten zu erfahren sind.

So lässt sich unter anderem erklären, weshalb die Bilder des Fotografen Sebastião Salgado oft auf solch vehemente Kritik stoßen: Eines der Probleme bei

---

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Dazu ausführlich: Paul, *BilderMACHT*, 605–606.

Salgados Aufnahmen armer Migrant\*innen ist laut Sontag, dass diesen Ohnmächtigen in den Bildunterschriften kein Name gegeben wird:

„Ein Porträt, das es ablehnt, die abgebildete Person zu benennen, macht sich, wenn auch vielleicht unabsichtlich, zum Komplizen eines Prominentenkults, der ein unersättliches Verlangen nach Fotos der entgegengesetzten Art schürt: Wer nur den Berühmten ihren Namen läßt, degradiert alle anderen zu Fallbeispielen für ihren Beruf, ihre ethnische Zugehörigkeit, ihre Notlage.“<sup>24</sup>

Butler kommt zu anderen Schlüssen, als sie über die Bedeutung von Namen und identifizierbaren Gesichtern nachdenkt, nachdem sie die Ausstellung der Abu-Ghraib-Bilder im International Center of Photography in New York gesehen hat. Auch dort waren die Namen der fotografierten Folteropfer nicht zu erfahren (bekannt aber sind die Namen der Folterer\*innen), und auf vielen Bildern waren die Gesichter der Gequälten von Kapuzen verdeckt:

„Können wir nicht dennoch sagen, dass die verdeckten Gesichter und die fehlenden Namen – obgleich sie eine Lücke in das visuelle Feld reißen – erst recht als visuelle Spur des Menschseins fungieren? Eine Markierung, die nicht nach einer Norm verzeichnet wird, sondern durch die Fragmente, die der Außerkraftsetzung des normativ Menschlichen nachfolgen? Anders ausgedrückt besitzen die gefolterten Menschen nicht mehr einfach eine visuell, körperlich oder sozial (an)erkennbare Identität; deren Blockierung und Auslöschung wird zum fortgesetzten Zeichen ihres Leidens und ihres Menschseins. (...) Fehlen uns die Namen? Ja und nein. Wir haben ein Recht und haben kein Recht, diesen Namen zu erfahren. Wir mögen der Auffassung sein, die Normen der Humanisierung erforderten Namen und Gesichter; das ‚Gesicht‘ ist aber vielleicht gerade als verborgenes viel wirksamer, es wirkt auf uns vielleicht gerade wegen der und durch die Mittel seiner nachträglichen Verhüllung. In diesem Sinn haben wir kein Recht, die Namen und Gesichter zu erfahren, und die Bejahung dieser Begrenzung

---

24 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 92.

unserer Kenntnis ist eine Art der Bejahung des Menschseins, das der visuellen Kontrolle des Fotografen entgangen ist.“<sup>25</sup>

Ein Effekt des Verbergens von Gesichtern der in Fotografien Abgebildeten ist, dass jene scheinbare Kommunikation zwischen Betrachter\*innen und Abgebildetem, die ein direkter Blickkontakt ermöglichen würde, unterbunden ist. Sehe ich als Betrachter\*in einer Bildfigur ins Gesicht, kann ich mir einbilden, diese schaute zurück; ich kann den Eindruck haben, in einen Dialog einzutreten. Ist das Gesicht der Figur aber verhüllt oder aus anderen Gründen nicht zu sehen, dann ist dieser Kontakt unterbrochen. In dieser Ruptur sieht Butler auch eine Chance. Sie geht auf Sontags Auseinandersetzung mit Jeff Walls Foto-Kunstwerk *Dead Troops Talk*<sup>26</sup> ein, die auf die Feststellung hinausläuft, dass die dort abgebildeten Figuren die Betrachter\*innen zwar ansehen könnten – ihre Gesichter sind deutlich sichtbar –, sich aber dafür entschieden haben, dies nicht zu tun. Den fiktiven (toten bzw. untoten) Soldaten, so Sontag, sind wir als Betrachter\*innen vollkommen gleichgültig;<sup>27</sup> so ist auch hier der Blickkontakt zwischen Betrachter\*innen und Figuren unterbrochen, wie eben auch in den Folterfotos aus Abu Ghraib, und Butler folgert:

„Diese Abweisung des visuellen Konsumismus, wie er in den verhüllten Gesichtern [auf den Abu Ghraib-Fotos], den abgelenkten Blicken, den glasigen Augen [bei Wall] zum Ausdruck kommt, diese Gleichgültigkeit uns gegenüber ist bereits eine Selbstkritik der Rolle des Fotografen innerhalb des Medienkonsums. Wir möchten vielleicht sehen, aber die Fotografie sagt uns mit aller Eindeutigkeit, dass es den Toten gleich ist, ob wir sie ansehen oder nicht. Für Sontag liegt hier die ethische Kraft der Fotografie: in der Rückspiegelung des grundlegenden Narzissmus unseres Wunsches zu sehen und in der Weigerung, diese narzisstische Forderung zu erfüllen.“<sup>28</sup>

Gerade die Unterbrechung der scheinbaren Kommunikationsmöglichkeit mit den Bildfiguren, die ja sowieso nie eine wirkliche Möglichkeit echter Verständigung

---

25 Butler, *Raster des Krieges*, 92.

26 Eine Abbildung findet sich unter anderem unter <http://www.medienkunstnetz.de/werke/dead-troops-talk/> (Stand 31.12.2020).

27 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 146.

28 Butler, *Raster des Krieges*, 97.

ist, weil die Figuren ihrerseits nicht auf die Betrachter\*innen reagieren können, kann also die Aufmerksamkeit reflektierter Rezipient\*innen geradezu auf die dargestellten Personen fokussieren, statt diese unsichtbar werden zu lassen. Und dies ist einer der Gründe, weshalb Gesichter verhüllende Masken und Kapuzen ein besonders interessantes wiederkehrendes Motiv in der Kriegs- und Gewaltfotografie sind.

Paul weist auf eine spannungsreiche Ambivalenz des Kapuzensymbols hin, die auch andernorts Beachtung gefunden hat.<sup>29</sup> Traditionell ist die Kapuze Teil der Berufskleidung von Henkern; sie kommt auch in den Kostümen des KuKluxKlan zum Einsatz, wo sie dem Träger den Schutz der Anonymität garantiert. Im Irakkrieg und insbesondere in den Fotos aus Abu Ghraib ist sie zu einem „Symbol der Folter“<sup>30</sup> geworden. Sie wurde dort zu einem anderen Zweck eingesetzt und damit gewissermaßen umfunktioniert: Nun schützt sie nicht mehr Täter\*innen vor Blicken möglicher Zeug\*innen, sondern sorgt dafür, dass die gefolterte Person nichts mehr sehen kann, also nicht weiß, wer ihr Schmerzen zufügt, und nicht voraussehen kann, was als nächstes geschehen wird. Zudem wirkte die Kapuze in Abu Ghraib im Zusammenspiel mit der erzwungenen Nacktheit der Opfer; das Vorgehen der Täter\*innen „kalkulierte gezielt mit dem Wechselbad von Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit, i.e. mit der Scham vor öffentlicher Nacktheit und Erniedrigung der Gefangenen sowie ihrer Desorientierung unter der Kapuze“.<sup>31</sup> Die systematische Desorientierung von Folteropfern durch Sinnesentzugspraktiken hat eine lange Geschichte,<sup>32</sup> und bereits die „Opferikonographie aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges“ kannte das Motiv des Opfers mit einem Sack über dem Kopf.<sup>33</sup>

Beginnen wir also unsere nun folgende Betrachtung einiger Kriegsphotografien im Spannungsfeld zwischen Anonymisierung/Depersonalisierung und Individualisierung/Personalisierung der Opfer mit einigen Beispielen, die herausstellen, wie verbreitet verschiedene Formen der Maskierung und Verbergung des Gesichts in der modernen und gegenwärtigen Kriegsikonographie sind.

---

29 Paul: *BilderMACHT*, 608. Paul verweist auch auf andere Autoren, die die Widersprüchlichkeit der Verwendung dieses Symbols betont haben, unter anderem Sofsky (Paul, *BilderMACHT*, 612).

30 Paul, *BilderMACHT*, 608.

31 Ebd.

32 Literaturverweise dazu finden sich bei Paul, *BilderMACHT*, 613.

33 Paul, *BilderMACHT*.

## 2.3 Fallanalysen: Anonymisierung und Individualisierung in der Kriegsfotografie

Wie bei so vielen wiederkehrenden Motiven und Topoi werden wir auch hier reichlich in der Vietnamkriegsfotografie fündig. Gefangenen Vietcong wurden häufig die Augen und manchmal auch der Mund mit Klebeband zugeklebt oder mit Stoff verbunden. Typische Fotos aus dieser Zeit zeigen desorientierte Gefangene, die zwischen bewaffneten Soldaten am Boden kauern und deren Gesichtszüge durch die Maskierung unkenntlich gemacht worden sind.<sup>34</sup> Auf manchen Bildern wird sichtbar, dass die Fesselung überdies die Fortbewegungsfähigkeit der Gefangenen stark beeinträchtigt, sie also nicht nur desorientiert, sondern auch motorisch hilflos den Soldaten ausgeliefert sind.<sup>35</sup> Es ist schwer zu sagen, wie sich dies auf die Wahrnehmung der gefangenen Vietnames\*innen durch verschiedene Betrachter\*innen auswirkt. Einerseits lassen die Augenbinden, Kapuzen etc. das Vorgehen der amerikanischen Soldaten umso brutaler erscheinen und könnten deshalb zu einer Solidarisierung der Betrachter\*innen mit den Unterlegenen führen. Andererseits verhindert sie durch die Unkenntlichmachung der Gesichter und die damit einhergehende Entindividualisierung der abgebildeten Personen eine leichte Identifikation. Dass Bilder, auf denen man das Gesicht eines oder einer Gefangenen sieht, vielleicht ein größeres Solidarisierungspotenzial mobilisieren können, kann man vermuten, wenn man sich mit Weiterverwendungen und Umnutzungen einzelner Vietnam-Bilder beschäftigt. Eine Aufnahme eines AP- Fotografen von 1967, die Kopf und Oberkörper einer gefangenen Vietnamesin zeigt, der von einem im Bild nicht sichtbaren Soldaten eine Waffe an den Kopf gehalten wird,<sup>36</sup> wurde im Folgejahr bei einer Antikriegsdemonstration in London verwendet, was wiederum von dem anwesenden Fotografen David Hurn in einem

---

34 Auf dem Cover der Ausgabe des LIFE Magazines vom 26.11.1965 war beispielsweise eine Aufnahme Paul Schutzers abgebildet, die Kopf und Schultern eines bei den Kämpfen am Kap Batangan Gefangengenommenen mit verbundenen Augen und zugeklebtem Mund zeigt; dieses Cover ist unter <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/the-cover-of-life-magazine-features-a-photograph-of-a-nachrichtenfoto/50704182?adppopup=true> (Stand 1.1.2021) zu sehen.

35 Dies ist deutlich auf einer Aufnahme einer unbekanntes Fotograf\*in zu sehen, die einen US-Soldaten mit gefangengenommenen Vietcong in An Thi, Südvietnam, im Januar 1966 zeigt und in: Hamill, *Vietnam: The Real War*, 137, abgedruckt ist.

36 Diese Aufnahme ist zu finden in: *Vietnam: The Real War*, 182. Ein\*e Urheber\*in ist nicht namentlich benannt.

Bild dokumentiert wurde.<sup>37</sup> Zu sehen ist sie auf dem Schild, das eine Demonstrantin hochhält, zusammen mit dem Slogan: „Take down your gun, buddy, and go home.“ Meine These ist, dass dieses Bild ohne den unverstellten Blick auf das Gesicht der Frau mit dem Gewehrlauf an der Schläfe nicht annähernd so gut für diese Verwendung geeignet gewesen wäre. Dass die Betrachter\*innen ihr individuelles Aussehen wahrnehmen, macht sie in deren Augen zur Person mit Rechten und Ansprüchen, über die sich das Militär nicht hinwegsetzen darf.

Selbstverständlich verwendet auch die zeitgenössische Kriegsphotografie vielfach das Motiv der Kapuze oder Augenbinde, insbesondere auch heute noch im Zusammenhang mit Gefangennahmen gegnerischer Kämpfer\*innen durch Soldat\*innen.<sup>38</sup> Dass wir als Betrachter\*innen selten das blanke Gesicht eines gefangengenommenen IS-Kämpfers oder -Kollaborateurs zu sehen bekommen, entspricht einer generellen Tendenz der Medien, Streitkräfte islamistischer Gruppierungen, aber auch arabischstämmige, muslimische Soldaten demokratischer Kräfte auffallend häufig mit verhülltem Gesicht zu zeigen<sup>39</sup> –zumindest ist dies der Fall, wenn es sich um Männer handelt: Weibliche Kämpferinnen kurdischer Truppen im Krieg gegen den IS werden beispielsweise ganz anders dargestellt; darauf werden wir noch zurückkommen. Diese Bilder lassen die Männer dieser dem Publikum im sogenannten „Westen“ fremden Kultur

---

37 Hurns Aufnahme ist auf [https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/david-hurn-anti-vietnam-war-protest-london/?utm\\_source=fb-social&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=Editorial](https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/david-hurn-anti-vietnam-war-protest-london/?utm_source=fb-social&utm_medium=social&utm_campaign=Editorial) zu sehen (Stand 1.1.2021).

38 Siehe z. B. Paolo Pellegrins Fotografie von der Gefangennahme eines mutmaßlichen ISIS-Kollaborateurs in bei Omar Qaptchi (Irak), 2016, die derzeit unnummeriert in der Fotostrecke unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/paolo-pellegrin-retaking-mosul/> zu finden ist (Stand 1.1.2021), dort mit der Bildunterschrift „Outside the recently liberated village of Omar Qaptchi, a man and his son were accused of collaborating with ISIS. They were blindfolded and put into a truck, then driven to a location where they would be interrogated by Kurdish intelligence“. Siehe außerdem auch: Benjamin Lowys Serie von Porträts irakischer Gefangener der US-Streitkräfte, die mit verbundenen Augen auf ihren Abtransport ins Gefängnis warten, vom August 2007 (zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2008/30726/2/2008-Benjamin-Lowy-POS2-AD>, Stand 1.1.2021).

39 Eine Aufnahme Rodi Saids aus dem September 2017, die einen maskierten Soldaten der Syrischen Demokratischen Kräfte zeigt, der sich auf einen Einsatz in Raqqa (Syrien) vorbereitet, findet sich z. B. unter <https://www.nzz.ch/international/rakka-stunde-null-ld.13175516.15> (Stand 1.1.2021). Zahlreiche Porträtaufnahmen maskierter und vermummter Angehöriger der sogenannten „Al-Qsa-Märtyrer-Brigade“ hat Paolo Pellegrin 2004 in Gaza aufgenommen – soweit man bei Abbildungen von Menschen, deren Gesicht verborgen bleibt, überhaupt von „Porträts“ sprechen kann. Einige davon finden sich unter <https://www.lensculture.com/projects/85-dies-irae> (Stand 1.1.2021), andere abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 68–71. Auch in Michael Christopher Browns Fotobuch *Libyan Sugar*, das Fotodokumente des libyschen Bürgerkriegs versammelt, begegnet man dem Motiv des maskierten oder mit Schal, Mütze oder Sturmhaube vermummten Kämpfers immer wieder.

besonders bedrohlich wirken. Zur Ikonographie der Maske und Kapuze gehört nämlich auch die Verkleidung des Banditen und die Sturmmaske des Terroristen. Wenn jemand ungezwungen sein Gesicht verdeckt, dann führt er oft Böses im Schilde. Hinzu kommt, dass mir fremd erscheint, wessen Gesicht ich nicht sehen kann, und die Fremdheit dieser Männer ist das, was solche Bilder vor allem herausstellen sollen.

Andererseits finden wir auch in der aktuelleren Kriegsphotografie Beispiele für die genau gegenläufige Tendenz zu dieser entfremdenden Entindividualisierung. Ein Pendant zum erwähnten Bild der Vietnamesin, das die Londoner Demonstrant\*innen für ihr Antikriegsplakat verwendet haben, kann man in Goran Tomasevics Aufnahme von der Gefangennahme eines Taliban in Afghanistan 2008 sehen.<sup>40</sup> Auch hier ist das Gesicht des Gefangenen klar erkennbar und zentral positioniert; hingegen sind die Gesichter der ihn gefangennehmenden Polizisten schlecht bis gar nicht zu erkennen. Ein solches Bild manipuliert subtil die Einstellung der Betrachter\*innen zu dem Gefangenen, der in diesem konkreten Fall aber ja – zumindest den Angaben der Agentur Reuters zufolge – kein unschuldiges Opfer, sondern ein Taliban-Kämpfer ist.

Im Kontrast zu den verummten männlichen Soldaten, die unser Bild von den Kriegen im Nahen Osten prägen, fallen, wie bereits erwähnt, die Fotos der jungen Kurdinnen auf, die in Syrien in rein weiblichen Regimenten gegen den IS gekämpft haben und denen von Seiten der Medien viel Aufmerksamkeit gewidmet worden ist. Ihre Gesichter werden immer gezeigt; zudem werden die Soldatinnen nicht nur mit dem Gewehr in der Hand, beim Salutieren oder bei militärischen Übungen gezeigt, sondern gerne und vielfältig in völlig alltäglichen Situationen, beim Plaudern, lachend oder lächelnd.<sup>41</sup> Diese Frauen sind keine gesichtslosen Killermaschinen für uns; sie werden uns als Individuen präsentiert.

Wenden wir uns nun einen Moment der Darstellung ziviler Kriegsoffer in der gegenwärtigen Fotografie zu. Man könnte meinen, dass Mitgefühl nur dann erzeugt wird, wenn Opfer möglichst individuell und nahbar auftreten, wenn

---

40 Gemeint ist jenes Bild aus dem März 2008, das unter <http://www.nytimes.com/2008/03/24/world/asia/24afgan.html> zu finden ist (Stand 1.1.2021).

41 Rodi Said beispielsweise hat im Juni 2017 in und um Raqqa zahlreiche solcher Porträts der kurdischen Soldatinnen geschossen; sie sind unter anderem auf den folgenden Seiten zu sehen: <https://www.reuters.com/article/us-mideast-crisis-syria-raqqa/fighters-move-cautiously-into-islamic-state-held-raqqa-idUSKBN18Z2F5>, <https://www.aftenbladet.no/meninger/kommentar/i/vq5V5/-Heltar-eller-terroristar> und <https://www.metro.us/news/reuters/women-recruits-prepare-to-join-syrias-raqqa-battle> (alle Stand 1.1.2021).

wir genug über sie erfahren, um sie sympathisch zu finden und uns mit ihnen zu identifizieren. Es gibt aber Bilder, die mit der genau gegenläufigen Strategie trotz allem große emotionale Wirkung entfalten können, so beispielsweise zwei Aufnahmen aus Sebastian Castanedas Reportage *The Battle of Sidon*.<sup>42</sup> Auf beiden kann man die durch die Zerstörung ihrer Stadt betroffenen Zivilist\*innen nur sehr undeutlich erkennen. Der kleine Junge, den man auf dem ersten der beiden Bilder am linken Bildrand sieht, ist noch am deutlichsten zu sehen, aber da das Bild insgesamt recht dunkel ausfällt, kann man auch sein Gesicht eher errahnen als wirklich sehen. Der Mann, der auf dem selben Bild abgebildet ist, wendet dem Betrachter den Rücken zu. Und auf der zweiten Aufnahme sieht man von dem versteckt in einer Ecke kauern den Mann überhaupt nur den Haarschopf, ein Knie und eine schützend über den Kopf gelegte Hand. Und doch ist es gerade diese Geste der verzweifelten Angst, die aus dem Fremden ein Individuum macht. Vielleicht würde Levinas finden, dass in der rohen Angst, die das wenige, das wir vom Körper des Mannes sehen, ausdrückt, sein Antlitz deutlicher zum Vorschein kommt als auf einem gestochen scharfen Porträt.

Besonders viel Material zum Thema der Anonymisierung und Individualisierung von Figuren liefert ein Feld der Gewaltfotografie, das eigentlich nicht zur Kriegsfotografie zählt, nämlich die Demonstrations- und Protestfotografie. Auch diese Sparte hat eine ganz eigene Ikonographie entwickelt, und auch hier gehören Maskierungen fest zum motivischen Repertoire:<sup>43</sup> Demonstrant\*innen nutzen Gasmasken, Strumpfmasken, Sturmhauben oder ums Gesicht gewickelte Tücher, um sich vor Tränengas und Wasserwerfern zu schützen oder von der Polizei oder gegnerischen Demonstrant\*innen nicht erkannt zu

---

42 Entstanden sind diese Fotos 2013 im Verlauf der gewalttätigen Auseinandersetzungen in der libyschen Stadt Sidon. Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stand 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

43 In diesem Zusammenhang sei an die in Teil I schon mehrfach erwähnte Bildreportage Barbaros Kayans von den Unruhen in Kiew (Ukraine) im Frühjahr 2014 erinnert, die vielfach Vermummte zeigen (<https://www.lensculture.com/articles/barbaros-kayan-occupy-Kiew>, Stand 20.12.2020); auch die Aufnahmen Aris Messinis' von den prodemokratischen Protesten in der Türkei im Juni 2013 wurden bereits erwähnt und umfassen viele Beispiele (siehe z. B. <https://www.theatlantic.com/photo/2013/06/a-week-of-furious-protest-in-turkey/100529/>, Stand 1.1.2021). Michele Borzoni hat im Januar 2009 in Srinagar (Kaschmir, Indien) eine eindruckliche Aufnahme von einem maskierten Demonstranten gemacht, der in einer an Rodins berühmte Skulptur des Denkers erinnernden Pose einen Pflasterstein in der Hand hält (siehe <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30336/1/2010-Michele-Borzoni-PN1>, Stand 1.1.2021, hier mit der Bildbeschreibung „A man cradles a stone during a pro-separatist demonstration in Srinagar, India-administered Kashmir (...“).

werden. Bisweilen sind es auch störende äußere Faktoren wie der Strahl des Wasserwerfers<sup>44</sup> oder Rauchschwaden in kleineren Bränden oder explodierenden Knall an, die dafür sorgen, dass einzelne Personen kaum zu identifizieren sind. Zudem ist es natürlich so, dass die Polizei bei Krawallen und Protesten stets in Schutzuniformen mit Helmen und oft auch Masken auftritt und Polizist\*innen sich noch dazu hinter ihren Schilden verstecken können. Polizist\*innen auf Demonstrationsfotos wirken immer ähnlich depersonalisiert wie die charakterlosen Storm Troopers in einem Star Wars- Film. Auf Bildern wie Marco Bellos Aufnahme einer Konfrontation zwischen einer Gruppe Demonstrant\*innen und zwei bewaffneten Polizisten an einem Zaun in Caracas<sup>45</sup> steht diese unattraktive Form der Anonymität der individuellen Verschiedenheit der bunt gekleideten Demonstrant\*innen kontrastiv gegenüber. Demonstrationsfotografie spielt mit Gegensätzen: Neben einem Polizisten, der sich vor der Feuerwolke einer Explosion wegduckt,<sup>46</sup> steht das Bild eines Demonstranten, der mit entblößtem Oberkörper und patriotisch hochgehaltener Landesflagge vor einer weiteren Feuerwolke steht.<sup>47</sup> Polizist\*innen werden mit defensiven Gesten aufgenommen, Demonstrant\*innen in heroischer Pose. Und die Polizist\*innen treten häufig in Gruppen auf,<sup>48</sup> sie sind auch insofern keine Individuen, als sie kaum je alleine stehen. In ihren seltsamen Anzügen wirken sie ein wenig wie kuriose Herdentiere.

---

44 Siehe z. B. das Bild 14 der Fotostrecke unter <https://www.reuters.com/news/picture/editors-choice-pictures-idUSRTS1D4I3> (Stans 1.1.2021); eine Aufnahme von Yara Nardi aus dem August 2017 mit der Beschreibung „Italian Police use a water cannon as they clash with refugee squatters who had occupied a small square in central Rome, Italy“.

45 Entstanden im Mai 2017, derzeit aufzufinden unter <https://www.lapatilla.com/site/2017/05/31/al-cuerpo-y-a-la-cabeza-apunta-y-atina-la-guardia-nacional-bolivariana-en-venezuela-fotos/> (Stand 1.1.2021).

46 Zu sehen auf einer Aufnahme von Carlos Eduardo Ramirez (Reuters), die mit der Bildunterschrift „Riot security forces clash with demonstrators as a motorcycle is set on fire during a protest against Venezuelan President Nicolas Maduro’s government in San Cristobal, Venezuela May 29, 2017“ unter <https://www.newsweek.com/venezuela-opposition-leaders-wounded-anti-government-march-617189> zu finden ist (Stand 1.1.2021).

47 Zu sehen auf einer Aufnahme von Carlos Garcia Rawlins (Reuters), die mit der Bildunterschrift „A protester holds a national flag as a bank branch, housed in the Supreme Court of Justice, burns during a rally against Venezuela’s President Nicolás Maduro, in Caracas, Venezuela, June 12, 2017“ unter <https://www.pri.org/stories/2017-08-02/venezuela-brink-civil-war-heres-how-its-neighbors-could-stop-it> zu sehen ist (Stand 1.1.2021).

48 Z. B. auf einer Aufnahme von Aris Messinis (AFP/Getty) von Protesten in Athen (Griechenland) im September 2012, die unter <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2208924/Athens-riot-Demonstration-Greek-economy-cuts-descends-violence.html> (Stand 1.1.2021) mit der Bildunterschrift „A fire bomb explodes behind a riot police squad. About 50,000 people joined the union-organised march in central Athens, held during a general strike against new austerity measures planned in the crisis-hit country“ aufzufinden ist.

Manchmal ergeben sich einzelne Szenen, bei denen sich die Darstellung der Demonstrant\*innen und die der Polizei einander annähern, zum Beispiel, wenn beide Seiten eine Art Verteidigungswall aus vorgehaltenen Schutzschilden formen; dann geht auch auf Seiten der Demonstrant\*innen die Individualität im Eindruck der Masse verloren. Solche Bilder finden sich in Alfred Yaghobzadehs Bildreportage vom Aufstand in Kiew im Frühjahr 2014.<sup>49</sup> Charakteristisch für Yaghobzadehs Arbeiten ist, dass er sich ausgesprochen um eine Individualisierung seiner Charaktere bemüht. Unter den Aufnahmen aus Kiew sind zahlreiche Einzelporträts<sup>50</sup> sowie Szenen, die den Humor, die Lebensfreude, Modernität und Menschlichkeit der Abgebildeten zeigen und dokumentieren, wie sich eine gewisse Alltäglichkeit und den Barrikaden einstellt - mit Zeit für Handy-Selfies, Kaffeepausen, Telefonate und die Liebe.<sup>51</sup>

Spektakulär und unterhaltsam schließlich sind alle jene Demonstrationsfotos, die dem Thema „Einer gegen Alle“ folgen, also eine\*n Einzelkämpfer\*in gegen die Übermacht der Polizei antreten lassen – vom frechen Demonstranten, der in Argentinien auf Polizisten urinier,<sup>52</sup> über eine Demonstrantin, die sich ganz allein einem gepanzerten Fahrzeug in Caracas in den Weg stellt,<sup>53</sup> was an die ikonische Aufnahme von Jeff Widener von den Protesten auf dem Platz des Himmlischen Friedens 1989 erinnert, die *Tank Man* genannt wird und auf der ebenfalls ein einzelner Demonstrant zu sehen ist, der vor einem Panzer steht,<sup>54</sup> und eine Mutter mit Kind auf dem Arm, die sich von Polizisten

---

49 Zu finden unter <https://www.lensculture.com/articles/alfred-yaghobzadeh-ukraine-revolution-2014-in-black-and-white> (Stand 20.12.2020); man vergleiche hier die Bilder mit der Nummerierung 58 und 59 (keine Titel oder erklärenden Unterschriften): eine zeigt hinter Schilden verschanzte Polizist\*innen, eine hinter bzw. unter Schilden maskiert zusammengedrückte Protestierende.

50 Siehe z. B. die ersten Bilder der Fotostrecke unter <https://www.lensculture.com/articles/alfred-yaghobzadeh-ukraine-revolution-2014-in-black-and-white> (Stand 20.12.2020), bei denen es sich um Porträtaufnahmen aus nächster Nähe handelt.

51 Siehe z. B. die Bilder 72, 73, 82 und 86 der in den beiden vorigen Fußnoten genannten Fotostrecke.

52 Zu sehen in einer Aufnahme Alejandra Bartoliches aus Argentinien, die als drittes Bild in der Fotostrecke unter <https://www.reuters.com/news/picture/protest-of-one-idUSRTS13586> (Stand 1.1.2021) mit der Bildunterschrift „A protester urinates in front of a row of policemen during riots following the death of a 15-year-old boy in San Carlos de Bariloche, Argentina, June 18, 2010“ zu finden ist.

53 Fotografiert von Marco Bello, als erstes Bild der Fotostrecke unter <https://www.reuters.com/news/picture/protest-of-one-idUSRTS13586> (Stand 1.1.2021) mit der Bildunterschrift „An opposition demonstrator blocks the way of an armored car as riot police clashes with demonstrators during the so-called ‚mother of all marches‘ against Venezuela’s President Nicolas Maduro in Caracas, Venezuela April 19, 2017“ aufzufinden.

54 Zu finden u. a. unter <http://100photos.time.com/photos/jeff-widener-tank-man#photograph> und <https://www.bbc.com/news/av/world-asia-48476879> (beide Stand 1.1.2021).

nicht beiseite schieben lässt,<sup>55</sup> bis zum vielfach publizierten und zur Protestikone avancierten Foto von Ieshia Evans, die sich bei einer Demonstration gegen Polizeigewalt seelenruhig verhaften lässt.<sup>56</sup> In jedem dieser Bilder scheint eine ganze Geschichte zu stecken, man möchte mehr über diese Personen erfahren und fühlt sich ihnen verbunden. Weniger deutlich tritt dieser Effekt hervor, wenn die Bilder allzu sehr den Charakter eines Actionfilms annehmen und die Gegenüberstellung der oder des Einzelnen und der übermächtigen Polizeigewalt mehr der Erzeugung von Spannung als der Fokussierung auf das Individuum dient.<sup>57</sup> Derartige Bilder verhindern eine einführende Identifikation mit den abgebildeten Personen eher, weil es Anderes gibt, das vom menschlichen Aspekt ablenkt und die Aufmerksamkeit bindet – ein Effekt, der eben eintritt, wenn ein Gewaltbild zu interessant oder zu spektakulär ist – oder zu *schön*.

---

55 Auf einem Foto von Luiz Vasconcelos, das als viertes Bild in der Fotostrecke unter <https://www.reuters.com/news/picture/protest-of-one-idUSRTS13586> zu sehen ist (Stand 1.1.2021), dort mit der Bildunterschrift „An indigenous woman holds her child while trying to resist the advance of Amazonas state policemen who were expelling the woman and some 200 other members of the Landless Movement from a privately-owned tract of land on the outskirts of Manaus, in the heart of the Brazilian Amazon March 11, 2008. The landless peasants tried in vain to resist the eviction with bows and arrows against police using tear gas and trained dogs.“

56 Aufgenommen wurde dieses Bild von Jonathan Bachman am 9.7.2016 in Baton Rouge (Louisiana, USA); auch dieses Foto ist in der Fotostrecke unter <https://www.reuters.com/news/picture/protest-of-one-idUSRTS13586> zu finden (Stand 1.1.2021), hier als Bild 2.

57 Beispiele für so actionreich spannungsgeladene Bilder, die die Konfrontation einzelner Protestierender mit der Übermacht der Polizei ganz anders darstellen als die zuvor genannten Fotos, finden sich zahlreich, z. B. unter Aris Messinis' Aufnahmen von den Protesten in Athen aus dem Juni 2011: Dort findet sich ein Bild, das zeigt, wie sich ein Demonstrant hinter einer Straßenecke vor Polizisten versteckt (Bild 10 auf [http://archive.boston.com/bigpicture/2011/06/greece\\_still\\_in\\_crisis.html](http://archive.boston.com/bigpicture/2011/06/greece_still_in_crisis.html), Stand 1.1.2021, dort mit der Unterschrift „A protestor evades riot police, June 15, 2011 during a demonstration near the parliament in the center of Athens. Thousands of demonstrators besieged the Greek parliament leaving at least a dozen injured ahead of a critical reform vote in parliament“); ein weiteres Beispiel ist Walter Astradas Foto aus Madagaskar vom Februar 2009, auf dem sich zwei Demonstranten vor der Polizei und den Tränengasschwaden hinter einem Schuttcontainer zu verbergen versuchen (Bild 8 der Fotostrecke unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2010/30426/8/2010-Walter-Astrada-SNS1-GK>, Stand 1.1.2021; dort mit der Beschreibung „Police fire tear gas in the main avenue of Antananarivo on 16 February. Violence broke out in the Madagascan capital, Antananarivo in February (...)“). Außerdem gibt es einige auffällige Fotos von Carlos Garcia Rawlins, die in diesem Zusammenhang interessant sind: Auf einer Aufnahme, die in Caracas (Venezuela) am 29.5.2017 entstanden ist, sieht man eine eng zusammenstehende Gruppe Polizisten in voller Schutzrüstung, deren vorderste Reihe schützend die Schilde hochgehoben hat, weil eine Tränengasgranate vor ihren Füßen hochgegangen ist, und ein Polizist springt filmreif hoch, um den Gaskanister wegzutreten (erstes Bild der Fotostrecke unter <https://www.reuters.com/article/us-venezuela-politics-military/venezuela-jailed-14-army-officers-for-dissent-at-start-of-protests-documents-idUSKBN18X190>, Stand 1.1.2021). Eine Reihe von drei kurz hintereinander aufgenommenen Fotos von Rawlins, die ebenfalls im Mai 2017 in Caracas entstanden, zeigen, wie ein Demonstrant vom Strahl eines Wasserwerfers erfasst und umgeworfen wird (<https://de.reuters.com/news/picture/venezuela-turns-water-cannons-on-protest-idUSRTX387UN>, Stand 1.1.2021).

### 3 Schönheit und Leid: Das Ästhetisierungsproblem

Die ästhetische Form von Bildern selbst kann sie in Kontexte stellen, die dem, was sie zeigen, nicht unbedingt angemessen wirken. Vielerorts finden sich Einwände gegen Bilder von Schrecklichem, die allzu glatt, allzu gestaltet, allzu ästhetisch wirken; so beklagt beispielsweise Sontag, früher, d. h. zur Schaffenszeit Robert Capas, habe es noch „unüberbrückbare Unterschiede im Aussehen zwischen Reklamefotos und redaktionellen Fotos“ gegeben und dieser Unterschied sei seither verloren gegangen.<sup>58</sup> Dass Fotografien im künstlerischen Sinne schön sein können und dürfen, steht für sie zwar grundsätzlich außer Frage; die Fotografie besitzt Sontag zufolge ein doppeltes Wirkpotenzial, insofern als „sie imstande ist, Dokumente hervorzubringen und Bildkunstwerke zu schaffen“.<sup>59</sup> Hierin unvereinbare Gegensätze zu sehen, sei eine Übertreibung, die jedoch in Mode sei, denn häufig werde gefordert, „Fotografien, die Leiden darstellen, sollen nicht schön sein (...)“.<sup>60</sup> Aber sie weist eben auch ganz zurecht darauf hin, dass Grenzen zwischen Verwendungs- und Rezeptionsweisen verschwimmen, wenn zwischen Reportagefotos und den glatten, schönen Bildern der Werbung kein sichtbarer Unterschied mehr besteht.

Nicht jede Kritik ästhetischer ansprechender Gewaltbilder fällt so differenziert aus wie die Sontags. Grundsätzlichere Einwände scheinen aus der Überzeugung zu resultieren, dass Leid eigentlich deshalb nicht schön sein kann, weil es eben schrecklich ist. Dass Leid schlecht ist, klingt wie eine banale Tautologie. Was schlecht ist, kann nicht gut sein. Schönheit ist gut, Leid ist schlecht – folglich kann Leid nicht schön sein.<sup>61</sup> Diese Schlussfolgerung wird nicht mit der selben Vehemenz auf die Malerei und die anderen „schönen Künste“ bezogen wie auf die Fotografie, da letztere ja *reale* Leiden zeigt (oder dies zumindest vorgibt); ein Schlachtengemälde hingegen darf schön sein, weil es erfunden

---

58 Ebd., 140.

59 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 89.

60 Ebd., 90.

61 Sontag zitiert Bataille als einen der seltenen Vertreter der Gegenthese, der der Ansicht sei, Leiden könne mehr werden als reines Leiden, nämlich eine Form von Transfiguration. Darin sieht Sonntag eine Parallele zum religiösen Denken; sie meint aber, dies sei „eine Ansicht, wie sie dem modernen Empfinden fremder nicht sein könnte, das im Leiden stets einen Fehler, einen Unfall oder ein Verbrechen sieht. Etwas, das repariert, in Ordnung gebracht werden muß. Etwas Abzulehnendes. Etwas, das uns die eigene Ohnmacht spüren läßt“ (ebd., 115). Aber genau diese Haltung, die Sontag zufolge nur typisch für die Moderne ist, liegt Moraldiskursen und praktischem sozialem Engagement nicht erst seit Beginn der Moderne zugrunde: Wäre Leid nicht etwas Schlechtes, dann gäbe es keinen Grund, es verhindern oder beenden zu wollen.

ist.<sup>62</sup> „[A]n Kriegsfotos Schönheit zu entdecken“, so Sontag daher, „wirkt gefühllos. Und doch ist die verwüstete Landschaft immer noch eine Landschaft. Auch Ruinen haben ihre Schönheit.“<sup>63</sup> Die Schönheit der Ruinen des World Trade Centers wahrzunehmen, sei „frivol oder wie ein Sakrileg“<sup>64</sup> erschienen. Zwar sei der Ort des Horrors selbst nicht schön gewesen, die Bilder der professionellen Fotograf\*innen von den Ruinen aber durchaus.

Aus einem solchen persönlichen Gefühl des Unwohlseins ob der Schönheit des Schrecklichen (oder, treffender: dem Aufblitzen der Schönheit *im* Schrecklichen) folgt aber noch lange nicht, dass sich *plausibel rational begründen* ließe, weshalb es falsch sein sollte, schöne Bilder von schlimmen Ereignissen herzustellen – oder sie gerne zu betrachten. Begriffe wie „frivol“ oder „Sakrileg“ weisen auf ein Geschmacksurteil, nicht auf ein Vernunfturteil in dieser Angelegenheit hin.

Was also spricht wirklich gegen Schönheit in der Gewaltfotografie?

Eine Möglichkeit, diese Frage zu beantworten, ist der Hinweis auf die mutmaßlich ablenkende Wirkung ästhetischer Gestaltungsstrategien und -elemente.

„Ein schönes Foto“, so lautet laut Sontag eine weitverbreitete Meinung,

„entzieht (...) dem bedrückenden Bildgegenstand Aufmerksamkeit und lenkt sie auf das Medium selbst, wodurch der dokumentarische Wert des Bildes beeinträchtigt wird. Von einem solchen Foto gehen unterschiedliche Signale aus. Es fordert: Schluß damit. Aber es ruft auch: Was für ein Anblick!“<sup>65</sup>

Wenn Dinge auf Fotos schöner aussähen als im realen Leben, „rückt eine moralische Reaktion auf das Gezeigte in den Hintergrund“; das Verschönern werde daher als problematisch aufgefasst, während dem „Verhäßlichen“ eine „moder- nere, didaktische Funktion“ zugeschrieben werde und vorausgesetzt werde, dass es „zur aktiven Auseinandersetzung auffordern“ wolle.<sup>66</sup>

---

62 „Daß eine blutrünstige Schlachtszene schön sein kann – sowie das Erhabene, das Ehrfurchterregende, das Tragische schön sein können –, ist im Hinblick auf Kriegsdarstellungen von Künstlerhand ein Gemeinplatz“ (ebd., 88–89).

63 Ebd., 89.

64 Ebd.

65 Ebd., 90.

66 Ebd., 95.

Ähnliche Befürchtungen bringen Blum, Sachs-Hombach und Schirra zum Ausdruck, wenn sie anmerken, dass Schönheit und formale Prägnanz bei einem Bild, das Furchtbares zeigt, dazu führen können, dass die Betrachter\*innen „ästhetisch‘ entlastet“ werden, indem die „Schrecklichkeit des Geschehens (...) in einer formalen Ganzheitsstruktur ‚auf[gehoben]‘“ wird.<sup>67</sup> Damit stehen vor allem Bilder im Zentrum der Kritik, die eine solche „Ganzheitsstruktur“ aufweisen, die also durchkomponiert und bewusst gestaltet wirken.

Ein weiterer entscheidender Faktor ist die empfundene Künstlichkeit professionell erzeugter Bilder, die manche Rezipient\*innen misstrauisch werden lässt.

Je „künstlerischer“ ein Bild wirkt, desto eher macht es sich erstens verdächtig, Realität nicht authentisch abzubilden; und zweitens könnte es eben in die Schönheitsfalle tappen. Kunst darf schön sein; Gewaltfotografie aber, so scheinen viele Kritiker implizit vorauszusetzen, darf keine Kunst sein, denn, so formuliert es Sontag, „Kunst (...) formt um“<sup>68</sup> und wir wollen nicht, dass das Foto einer Gewalttat Realität verformt. Schöne Fotos verformen teils massiv, was sie ablichten: „[E]twas kann als Bild schön oder erschreckend oder unerträglich oder sehr wohl erträglich sein, was im wirklichen Leben alles dies nicht ist.“<sup>69</sup>

In der Folge werden Fotograf\*innen wie Nachtwey oder Pellegrin für ihre Aufnahmen stärker kritisiert als andere Fotojournalist\*innen, die unpräziser wirkende Bilder schießen. Aus dem selben Grund wird, wie Sontag bemerkt, von Militärangehörigen aufgenommenen Amateurfotos aus den befreiten deutschen Konzentrationslagern landläufig zugeschrieben, „mehr Gültigkeit zu besitzen“ als die Bilder der professionellen Fotografinnen Lee Miller und Margarete Bourke-White, die 1945 ebenfalls authentische Bilder in den Lagern machten.<sup>70</sup>

Eine auf diese Weise begründete Kritik zu schöner Gewaltbilder fußt auf einer rational begründeten Basis; sie ist nicht nur ein Geschmacksurteil. Missverständnisse und Fehldeutungen der im Bild dargestellten Realität sind von signifikant größerer Bedeutung, wenn es um die Realität von Leid oder Unrecht geht, als wenn Harmloseres dargestellt wird, weshalb Skepsis

67 Blum, Sachs-Hombach und Schirra, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 134.

68 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 89.

69 Ebd.

70 Ebd., 90.

gegenüber Fotos, die einen falschen Eindruck von dem, was sie abbilden, vermitteln, durchaus angebracht ist.

Dennoch scheint mir das nicht der hauptsächlich ausschlaggebende Grund für die weit verbreitete Ablehnung ästhetisch ansprechender Gewaltbilder zu sein; viel mehr scheinen mir unbewusst *verinnerlichte Grundsätze* der maßgebliche Faktor zu sein.

Es ist wohl davon auszugehen, dass die meisten Menschen intuitiv schlecht damit zurechtkommen, wenn ihnen auffällt, dass sie Freude am (oder durch das) Leid anderer Menschen erfahren. Man darf keinen Vorteil aus dem Leiden Anderer ziehen – dies ist ein moralischer Grundsatz, den Viele tief verinnerlicht haben und der für die Selbstbeurteilung eine große Rolle spielt. Er beeinflusst das persönliche Gewissen auch dann, wenn sich durch den Verzicht auf den Vorteil keine positiven Konsequenzen für das leidende Gegenüber ergeben. Kriegsoffer werden nicht von ihren Leiden erlöst, wenn ich aufhöre, mir Bilder davon anzusehen, die ich schön finde. Dass ich es dennoch als falsch empfinde, Freude am Betrachten dieser Bilder zu empfinden, ist folglich nur durch einen solchen verinnerlichten Grundsatz erklärbar.

Ähnlich tief verwurzelt im moralischen Bewusstsein einiger Bildkritiker\*innen und ähnlich folgenreich für deren Beurteilung von Gewaltbildern scheint mir die grundsätzliche Überzeugung zu sein, Respekt vor den Opfern von Gewalttaten zu haben bedeute, sich von deren Erfahrungen weitestmöglich zu distanzieren, diese Erfahrungen als etwas weit außerhalb der eigenen Vorstellungskraft Liegendes zu mystifizieren und die Kommunizierbarkeit des erfahrenen Leids grundsätzlich in Frage zu stellen – ganz so als verharmlose jeder Versuch, zu verstehen, was Anderen geschehen ist, deren Leid und als sei auch ein ehrliches Bemühen, mit denen zu fühlen, denen Unrecht geschehen ist, ein Zeichen von respektloser Anmaßung und nicht von Anerkennung und Sorge. Auf dem Fundament dieser Überzeugung hat sich im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg eine Strömung der Medien- und insbesondere Bildkritik entwickelt, die fotografischen und filmischen Zeugnissen des Holocaust Wert und Nutzen abspricht, weil sie wie jedes andere Ausdrucksmittel notwendig daran scheitern müssten, das vollkommen undarstellbare, unvorstellbare, außerhalb jeder Kommunizierbarkeit liegende Grauen nachvollziehbar zu machen. Was in Auschwitz geschehen ist, so wird behauptet, können wir uns nicht vorstellen – auch nicht oder gerade dann nicht, wenn wir Bilder davon gezeigt bekommen.

Prinzipiell scheint diese Behauptung natürlich überzeugend. Mit Sicherheit war das Leid der Getöteten so unermesslich groß, dass es aus der relativen Sicherheit und Bequemlichkeit der Lebensverhältnisse vieler heutiger Betrachter\*innen heraus niemals voll zu erfassen sein wird. Doch ist das wirklich ausschlaggebend und folgt daraus notwendig, dass jeder Versuch, sich dem Geschehenen mit Hilfe von Bildern anzunähern, nutzlos und zum Scheitern verurteilt ist? Ist die einzig angemessene Art des Umgangs mit der Tatsache der Shoah die Kapitulation vor der Unvorstellbarkeit des Horrors? Es gibt auch andere Sichtweisen auf die Problematik, wie beispielsweise Georges Didi-Hubermans Kritik an der Behauptung, die Gräueltaten der Shoah seien nicht vorstellbar.



## 4 Der Undarstellbarkeitsdiskurs

„Gerade das Gegenteil ist der Fall: Auschwitz ist *ausschließlich* vorstellbar. Wir sind auf das Bild angewiesen, wir müssen den Versuch einer fundamentalen Kritik unternehmen, um die zwingende Notwendigkeit und die *unvermeidliche Lückenhaftigkeit* des Bildes zu begreifen. Wenn man etwas über das Innenleben des Lagers erfahren will, wird man der Macht der Bilder früher oder später Beachtung schenken müssen. Man wird versuchen müssen, die Notwendigkeit der Bilder zu verstehen, auch wenn es ihre Bestimmung ist, immer im Unrecht zu sein.“<sup>71</sup>

Mit diesen Worten setzt sich Didi-Huberman vehement gegen jene These zur Wehr, die in der Auseinandersetzung um mediale, insbesondere auch bildliche Darstellungen des Holocaust sehr einflussreich geworden ist: die Undarstellbarkeits- und Unvorstellbarkeitshypothese. Die Überzeugung, dass Leid, Angst, Schmerz, Verzweiflung usw. der Opfer undarstellbar sind, liegt auch jenseits des Diskurses um den Holocaust vielen Urteilen über Gewaltbilder zu Grunde. Wir sollten uns deswegen eingehender damit befassen und insbesondere Didi-Hubermans Position nachvollziehen, da diese einen reflektierten und differenzierten Ausgangspunkt für weitere Überlegungen auch zur zeitgenössischen Kriegsfotografie bietet – wenngleich Didi-Hubermans Tendenz, Bilder animistisch zu deuten und ihnen damit idealisierend größere Macht zuzuschreiben als sie möglicherweise wirklich besitzen, nicht unkritisch begegnet werden sollte.

Die Rhetorik von der Unvorstellbarkeit, Undarstellbarkeit oder Unausprechlichkeit der Shoah und des unermesslichen durch sie verursachten Leids hat laut Didi-Huberman vor allem eine Schutzfunktion für die überforderten Nachgeborenen und Nichtbetroffenen.<sup>72</sup> Sie „verfolgt im allgemeinen gute Absichten, sie ist scheinbar philosophisch, in Wirklichkeit aber ist sie bequem“.<sup>73</sup> Die Weigerung, sich mit dem vermeintlich Undarstellbaren auseinanderzusetzen, entspringe verschiedenen Arten unterschiedlich motivierter „Faulheit“.<sup>74</sup>

---

71 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 73.

72 Ebd., 15.

73 Ebd., 44.

74 Er spricht von der „Faulheit des Ästheten“, der Bilder nur als ästhetische Phänomene, nicht aber als Zeitdokumente rezipiere; der „Faulheit des Gläubigen“, der die Bilder nur als Ikonen des Entsetzens betrachte, die

Didi-Huberman gibt Nidal-Naquet Recht, der der Ansicht sei, dass die Verbannung der Shoah in den Bereich dessen, was nicht denkbar oder verstehbar sei, eine Strategie darstelle, sich eines Problems zu entledigen statt sich ihm zu stellen; dies dürfe nicht hingenommen werden.<sup>75</sup> Nichts sei gewonnen, wenn wir uns hinter der Behauptung versteckten, „daß wir uns diese Hölle ohnehin nie vollständig werden vorstellen können – auch wenn es sich tatsächlich so verhält“.<sup>76</sup> Sinnvoller – und von großer Wichtigkeit – sei es, sich dem Thema dennoch zu stellen; zu versuchen, zu verstehen; zu versuchen, sich einer Vorstellung anzunähern, auch wenn wir dabei zwangsläufig scheitern müssen. Ein gescheiterter Versuch sei besser als kein Versuch; das Scheitern sei sogar gerade ein Hinweis darauf, dass ein Problem berührt werde, das nicht beiseitegeschoben werden dürfe; Hannah Arendt habe gezeigt, dass „wir genau dort, wo das Denken ins Straucheln gerät, weiter denken sollten oder vielmehr dem Denken eine andere Richtung geben müssen“.<sup>77</sup>

Übersteige Auschwitz unser Denken (also das juristische, ethische oder wissenschaftlich-anthropologische Verstehensvermögen), dann müssten wir eben unsere Erkenntnissysteme überdenken – und nicht etwa das Problem als unlösbar zu den Akten legen.<sup>78</sup> Es gelte, eine Mystifizierung des Geschehenen zu verhindern, denn:

„In den Kategorien des Unaussprechlichen über Auschwitz zu reden, bedeutet keineswegs, sich Auschwitz anzunähern. Es bedeutet ganz im Gegenteil, Auschwitz in eine Sphäre zu entrücken, die Giorgio Agamben zu Recht als mystische Anbetung definiert hat (...).“<sup>79</sup>

Letztlich werde die zwar „schöne“, aber „um sich selbst kreisende“ und damit nutzlose Idee von der Unaussprechlichkeit, Unvor- und Undarstellbarkeit durch die „bloße Existenz und die Möglichkeit“ realer Zeitzeugenberichte,

---

man kontemplieren könne, sich aber nicht daran mache, sie zu analysieren; und der „Faulheit des Wissenschaftlers“, der die Bilder nur als Zeitdokumente sehe und eben nicht auch als ästhetische Gebilde oder Objekte der Versenkung und Kontemplation (Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 65). Hieraus ist zu schließen, dass eine angemessene Betrachtungsweise historischer Bilddokumente nach Didi-Huberman alle drei Perspektiven kombinieren müsste.

75 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 45.

76 Ebd., 15.

77 Ebd., 45.

78 Ebd.

79 Ebd., 45–46.

durch ihre „*Äußerung trotz allem*“ widerlegt.<sup>80</sup> Es gibt, so stellt Didi-Huberman richtig fest, wirklich Zeugnisse des Geschehenen in Wort und Bild, und diese dürfen nicht ignoriert werden – worauf ja ein konsequentes Weiterdenken der Undarstellbarkeitsthese letztlich hinauslaufen würde. Weil es diese Zeugnisse faktisch gibt, steht für Didi-Huberman fest, dass wir uns der schweren, ja letztendlich vielleicht unmöglichen Aufgabe, uns vorzustellen, was in Auschwitz und anderen Lagern passiert ist, trotz aller Hindernisse und berechtigten Bedenken stellen müssen.

Einer der Gründe, weshalb er davon überzeugt ist, hängt mir den großen Schwierigkeiten zusammen, die einige Gefangene überwunden haben, um Bilder aus dem fürchterlichen Alltag des Sonderkommandos von Auschwitz herzustellen. Er bezieht sich dabei auf eine Serie von vier Aufnahmen, die heimlich angefertigt und anschließend von ihren Urhebern versteckt wurden, damit sie später, lange nach dem Tod aller an ihrer Entstehung Beteiligten, gefunden würden, um Zeugnis vom Grauen des Lagers und dem massenhaften Morden abzulegen. Diesen vier Bildern und ihrer speziellen Geschichte ist Didi-Hubermans Monografie *Bilder trotz allem* gewidmet, und aus dem Faktum ihrer Existenz ergibt sich für Didi-Huberman eine moralische Verantwortung, sich mit ihnen zu beschäftigen. Schließlich sei es, so Didi-Huberman, für diejenigen, die diese Bilder aufgenommen hätten, schwieriger gewesen, „dem Lager diese wenigen Fetzen zu entziehen, die jetzt in unserer Verwahrung sind“, als es für uns heute sei, uns mit diesen „Fetzen“ auseinanderzusetzen.<sup>81</sup> Diese vier Bilder aus dem Krematorium „*richten sich an das Unvorstellbare* und zugleich *widerlegen sie es* auf die denkbar erschütterndste Weise“, <sup>82</sup> indem sie ihm eben eine Darstellung entgegensetzen – und diese Darstellung ist eine Form von Widerstand. Das Unvorstellbare zu widerlegen, so gibt Didi-Huberman zu bedenken, sei das Ziel gewesen, für das diese Männer das Risiko eingegangen seien, gefoltert und ermordet zu werden.

Damit ist ein ganz entscheidender Punkt angesprochen: Was, wenn die Publikation und Zirkulation von Gewaltbildern im Interesse der Gewaltopfer ist; wenn diese Bilder von den Betroffenen selbst oder auf deren Wunsch hin hergestellt wurden, und zwar mit dem Ziel, so gut es eben geht zum Ausdruck zu bringen, was sie durchleiden mussten? Auch wenn die erlebte Realität nicht

---

80 Ebd., 45.

81 Ebd., 15.

82 Ebd., 35.

vollständig darstellbar ist, kann daraus doch nicht gefolgert werden, dass von Gewalttaten Betroffene nicht das Recht hätten, danach zu streben, so klar wie nur irgend möglich zu dokumentieren und zu kommunizieren, was ihnen widerfahren ist – oder, wie es Theodor W. Adorno in seiner *Negativen Dialektik* formuliert hat: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen“. <sup>83</sup>

Nicht nur den Urhebern der Bilder schulden wir aber Didi-Hubermans Ansicht nach die aktive Auseinandersetzung mit allen Zeugnissen aus den Konzentrationslagern. Wir schulden sie auch „diesem schwer Vorstellbaren“ selbst, „als eine Antwort, die wir zu geben haben, als eine Schuld, die wir *den Worten und Bildern gegenüber* eingegangen sind, die einige Deportierte der schrecklichen Wirklichkeit ihrer Erfahrung *für uns* entrissen haben“. <sup>84</sup> Die Zeugnisse in Wort und Bild „fordern uns dazu auf, sie verpflichten uns, den genuine Gehalt ihrer Worte zu studieren (...)“. <sup>85</sup> Wie aus dieser Formulierung klar ersichtlich ist, neigt Didi-Huberman zu animistischer Rhetorik. Bilder scheinen ihm nicht nur über eine eigene, keinen Menschen oder Institutionen geschuldete Wirkkraft zu verfügen, sondern auch eigene Interessen zu verfolgen, indem sie auf uns wirken. Deshalb können sie hier auch als eine Instanz auftreten, der gegenüber wir eine moralische Verpflichtung haben. Diesem Standpunkt schließe ich mich aus den in Teil I ausgeführten Gründen nicht an. Bilder sind keine Personen, weshalb wir ihnen zu nichts moralisch verpflichtet sind. Dessen ungeachtet können wir durchaus den Menschen etwas schulden, die die Bilder hergestellt haben; die sie aus guten Gründen bewahren; die auf ihnen dargestellt sind oder die auf irgendeine Weise mit den auf ihnen Dargestellten verbunden sind; denen geschehen ist, was auf den Bildern dokumentiert wurde, oder denen in der Zukunft Ähnliches geschehen *könnte*. All diesen Menschen, so meine These, und nicht den Bildern selbst schulden wir eine eingehende, gezielte Auseinandersetzung mit den Bildzeugnissen des Holocaust – und darüber hinaus mit den Bildzeugnissen jedes anderen geschehenen Unrechts. Zuzustimmen ist Didi-Huberman also, wenn er fordert, „[s]ich trotz allem ein Bild zu machen“, und darin die „schwierige Aufgabe“ gestellt sieht, eine „Ethik des Bildes“ zu entwickeln. <sup>86</sup>

---

83 Adorno, *Negative Dialektik*, 353.

84 Ebd., 15; Hervorhebungen durch Kursivdruck wurden von mir hinzugefügt.

85 Ebd., 45.

86 Ebd., 46.

Den Bildern dürfe dabei weder zu wenig zugetraut, noch dürften übersteigerte Erwartungen an sie herangetragen werden. Selbstredend könnten sie „nicht die Totalität der Ereignisse zeigen (...), nicht das ganze System der Lager erfassen“.<sup>87</sup> Die Enttäuschung der Historiker ob dieser Tatsache entlarvt Didi-Huberman als naiv. Sie resultiere aus dem verfehlten Ansatz, Bilder nur als historische Dokumente zu betrachten. Keinesfalls jedoch solle darf man sie ausschließlich als solche rezipieren, weil man sie damit „ihrer Phänomenologie, ihrer Besonderheit und ihrer ganz eigenen Substanz“ berauben würde.<sup>88</sup>

Sich der Aufgabe zu stellen, einen ehtischen Umgang mit Bildern und anderen Zeugnissen aus den Lagern zu finden und sich darum zu bemühen, sich mit ihrer Hilfe vorzustellen, was passiert ist, bedeutet Didi-Huberman zufolge auch, sich *nicht* zum Erfüllungsgehilfen der Mörder zu machen, sondern sich der Verwirklichung ihrer Absichten, so weit dies noch möglich ist, in den Weg zu stellen.

Denn die Nationalsozialisten selbst, so Didi-Huberman, hätten den Horror der Lager zum Undarstellbaren und Unvorstellbaren machen wollen. Sie hätten „[o]ffensichtlich (...) daran geglaubt, die Juden und zugleich mit ihnen auch die Vernichtung selbst unsichtbar zu machen“.<sup>89</sup> Geplant hätten sie nämlich nicht nur die Auslöschung der Menschen in den Lagern, sondern ebenso jeglicher Spuren, die diese Menschen und der Vernichtungsapparat hinterlassen hätten: „Zusammen mit den Werkzeugen der Vernichtung mußten auch *die Archive, das Gedächtnis der Vernichtung, zum Verschwinden gebracht werden* – hier zeigt sich ein weiteres Mal die Absicht, die Auslöschung im Bereich des Unvorstellbaren zu halten“.<sup>90</sup> Didi-Huberman legt ausführlich dar, wie die Lagerleitungen versuchten, zu verhindern, dass Bilder und schriftliche Aufzeichnungen aus dem Lageralltag nach draußen gelangten (u. a. sei das Fotografieren im Umkreis der Lager unter harter Strafe verboten gewesen), und bemerkt, die Nazis hätten darauf spekuliert, dass der Rest der Welt die einzelnen dennoch nach außen durchsickernden Berichte über das, was in den Lagern geschah, gar nicht glauben werde. Auch die Gefangenen selbst hätten befürchtet, dass ihnen nicht geglaubt werden würde, sollten sie überleben und von den

---

87 Ebd., 47.

88 Ebd., 57.

89 Ebd., 40.

90 Ebd.

unermesslichen Verbrechen berichten können.<sup>91</sup> Es seien in der Höllewelt der Lager „Mechanismen der *Entbildlichung*“<sup>92</sup> am Werk gewesen.

Für die in den Lagern Gefangenen sei es aber von drängender Wichtigkeit gewesen, in irgendeiner Form auf ihr Leid aufmerksam zu machen:

„Es galt, diesem Unvorstellbaren um jeden Preis eine Form zu geben. Die Aussichten, zu fliehen oder sich aufzulehnen, waren in Auschwitz so gering, daß das einfache *Aussenden eines Bildes* oder einer Information – eines Plans, einiger Ziffern oder Namen – zur größten Dringlichkeit wurde, eine der letzten Gesten der Humanität.“<sup>93</sup>

Die Isolation der Gefangenen von der Außenwelt habe mit zum Unterdrückungssystem gehört und sei deshalb selbst eine Form von Gewalt gewesen, weshalb die vier Fotografien der Gefangenen des Sonderkommandos von Auschwitz, die durch ihre bloße Existenz „auch vier *Widerlegungen*“ des Undarstellbaren darstellten, so besonders bedeutungsvoll seien: „Sie wurden einer Welt entrissen, die nach dem Willen der Nazis dunkel bleiben sollte: ohne Worte und ohne Bilder.“<sup>94</sup>

Im noch immer präsenten Undarstellbarkeitsdiskurs sieht Didi-Huberman einen Effekt der Bemühungen der Nationalsozialisten, den Völkermord unsichtbar zu machen, um ihn aus dem Gedächtnis zu tilgen: „Sie haben sich so sehr darum bemüht, daß auch viele ihrer Opfer daran geglaubt haben und daß auch heute noch viele daran glauben“, dass der Holocaust nicht darstellbar

---

91 Dies belegt er unter anderem, indem er entsprechende Äußerungen des Überlebenden Primo Levi zitiert (ebd., 36).

92 Ebd., 36.

93 Ebd., 26. Eine schmerzhaft, aber notwendige Frage, die sich hier stellt, ist: An wen richteten sich die Informationen, die die Gefangenen beispielsweise in den „Rollen von Auschwitz“ aufzeichneten und vergruben, um sie vor der Vernichtung zu schützen? Ausgesendet werden sollten diese Zeichen, vermutet Didi-Huberman, „in eine vom abendländischen Denken bestimmte Sphäre (...), eine Sphäre der Kultur und der politischen Entscheidungsbildung, in der solche Vorkommnisse noch als unvorstellbar gelten konnten“ (ebd., 35). Doch hatte ja gerade das Abendland mit seinem vermeintlich aufklärerischen Denken den Nationalsozialismus und die Vernichtungslager hervorgebracht, und es kann nur darüber spekuliert werden, ob die anderen „aufgeklärten“ Europäer und Amerikaner durch diese Zeugnisse, wären sie früher an die Öffentlichkeit gelangt, hätten motiviert werden können, schneller und entschiedener zu handeln. Die Existenz von Vernichtungslagern war den Alliierten ja durchaus bekannt; dennoch stellte das Aufbrechen des Lagersystems kein vorrangiges Ziel der Kriegführung dar.

94 Ebd., 37.

sei.<sup>95</sup> Wer noch immer die Ansicht vertritt, über Auschwitz könne nicht gesprochen (und auch nicht bildlich kommuniziert werden), dessen Position, so Didi-Huberman, laufe daher „letztlich sogar auf eine unbewußte Wiederholung des von den Nazis selbst beschworenen *Arkanums* hinaus“.<sup>96</sup> Gerade deshalb sei die Widerlegung der von den Tätern selbst gestützten und eigentlich im Interesse dieser Täter weiterwirkenden Undarstellbarkeitshypothese durch die Bilder so wichtig.

Fotografie sei folglich eine Form von Widerstand gegen das Undarstellbarkeitsgebot, weil sie über die „besondere Fähigkeit, sich dem absoluten Willen zur Auslöschung zu widersetzen“,<sup>97</sup> verfüge. Die Fotografie ein weiteres Mal personalisierend, schreibt Didi-Huberman ihr „die Regungen eines unbewußten Verlangens“ zu, die dazu führten, dass „auch ihre Dynamik eigenen Gesetzen“ folge.<sup>98</sup> Er sieht in der Geschichte eine „List des Bildes gegen die Vernunft“ am Werk: „Überall zirkulierten Bilder – jene *Bilder trotz allem* – aus den besten und den schlimmsten Beweggründen“.<sup>99</sup>

Unter diesen *Bildern trotz allem*, die gegen die Pläne der Nationalsozialisten Widerstand geleistet haben, sind Didi-Huberman zufolge auch Täterbilder gewesen. Detailliert beschreibt er, welche große Rolle das Bemühen um fotografische Dokumentation der Ereignisse allen Verschleierungs- und Auslöschungsabsichten zum Trotz innerhalb des Lagersystems gespielt habe. Nazis, die selbst Fotos in den Lagern aufgenommen hätten, und höhere Funktionäre, die diese Bilder sammelten, hätten „einer privaten Pornographie des Massakers“ gefrönt.<sup>100</sup> Zudem sei die Naziverwaltung in ihrem „speziellen bürokratischen Narzißmus“<sup>101</sup> darauf fixiert gewesen, das Grauen zu dokumentieren und zu verzeichnen, auch mit Fotos, obwohl es doch eigentlich geheim bleiben sollte.<sup>102</sup>

---

95 Ebd., 40.

96 Ebd., 46.

97 Ebd., 41.

98 Ebd., 42.

99 Ebd.

100 Ebd., 43.

101 Ebd.

102 Es gab, wie Didi-Huberman ausführt (43–44), zwei Fotolabore in Auschwitz, da unter anderem erkundungsdienstliche Fotos von neu eingelieferten Häftlingen angefertigt wurden; andererseits konnten die SS-Mörder diese Labore auch nutzen, um ihre eigenen Bilder aufzunehmen und zu entwickeln, wenn sie folterten und mordeten. Auch wurden die gesamten Anlagen ordentlich fotografiert und natürlich gab es medizinische Aufnahmen von den Experimenten mit Häftlingen. Die Fotoarchive sollten kurz vor der Befreiung der Lager verbrannt werden, allerdings konnten Gefangene einen Teil der Bilder verstecken; heute sind noch ca. 40.000 Negative erhalten, was wohl nur ein kleiner Teil dessen ist, was ursprünglich vorhanden war.

Didi-Huberman stellt diesen Zusammenhang so dar, dass die Nationalsozialisten die Menschen, die sie töteten, eigentlich mitsamt aller Spuren und Zeugnisse ihrer Existenz, ihres Leids und ihrer Tötung vollkommen ausradieren, nicht nur aus der Welt, sondern auch aus der Erinnerung tilgen wollten, gleichzeitig aber durch ein Bedürfnis zum Abbilden, zur fotografischen Dokumentation, hinter dem ein dubioser Eigenwillen oder Eigensinn der Bilder steht, immer wieder dazu angetrieben wurden, selbst solche Spuren dessen zu erschaffen, das sie eigentlich für immer aus der Sphäre des Sichtbaren verdrängen wollten.

Auch hier irritiert Didi-Hubermans animistische Beschwörung eines eigenen Willens der Bilder. Begreift man den Drang zum bildlichen Festhalten der Ereignisse aber nicht als Ausdruck eines solchen gespenstischen Bildwillens, sondern als offenbar weit verbreitetes und tief verwurzeltes *menschliches* Bedürfnis, das sich nicht nur in harmlosen Alltagszusammenhängen manifestiert, sondern auch in Verhaltensmustern brutalster Gewalttäter, dann sind Didi-Hubermans Ausführungen dazu durchaus erhellend. Über den Kontext des Holocaust hinaus lässt sich beobachten, dass Mörder ihre Opfer vernichten, ihnen ihre Individualität und damit ihre Menschlichkeit nehmen wollen, zugleich aber anscheinend viele dieser Gewalttäter den Moment ihrer Tat für die Zukunft im Bild konservieren wollen: Das Opfer soll vernichtet werden, aber nicht so vollständig vernichtet, dass damit auch die eigene Gewalttat aus dem Bewusstsein und der Erinnerung verschwindet. Hier scheinen widersprüchliche Wünsche am Werk: das Vernichtenwollen und das Bewahrenwollen. Die Täter streben eine Vernichtung ihrer Opfer an, die nicht vollständig und nicht endgültig sein darf, weil sie immer wieder stattfinden soll, indem sie in der Erinnerung wieder und wieder nachvollzogen wird. Täterbilder, die in solchen Zusammenhängen entstehen, können sicher nicht adäquat darstellen, was die Opfer erleben mussten; solch unermessliches Leid in seiner Gänze zu erfassen, kann wohl in keinem Medium gelingen. Aber dieses Leid ist nicht das Einzige, was Bilder dokumentieren. Es gibt Aspekte des Geschehenen, die sie tatsächlich darstellen und die durch sie vorstellbar werden: nämlich eben dieses Wollen der Täter, jene beinahe gegensätzlich wirkenden Wünsche, den Mitmenschen zu zerstören und den Moment seiner Vernichtung zu erhalten. Vielleicht folgt hieraus das wichtigste Argument gegen Reiterationen der Undarstellbarkeitshypothese: dass nicht nur an das Leid der Opfer immer wieder und nötigenfalls mit allen dafür zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln, also auch mit Bildern, erinnert werden muss; dass darüber hinaus auch der Sadismus, die

Grausamkeit, die Vernichtungswut der Täter in möglichst vielen ihrer Aspekte verstanden, erklärt und in Erinnerung behalten werden sollten, wenn wir nicht nur verstehen wollen, *was* geschehen ist, sondern versuchen wollen, zu begreifen, *warum* es geschehen ist. Die wiederholte Beschwörung der Undarstellbarkeit und Unvorstellbarkeit des Leids der Getöteten hilft hierbei nicht weiter.

Dass sie dennoch beinahe zu einem Reflex geworden ist, mit dem vielerorts auf die Frage nach den Bildern des Grauens reagiert wird, hängt auch mit kontingenten kunst- und kulturgeschichtlichen Entwicklungen zusammen, die Didi-Huberman beschreibt.

Die Hypothese von der Undarstellbarkeit der von den Nazis begangenen Gräueltaten hat sich seiner Einschätzung zufolge unter anderem deshalb so stark durchsetzen können, weil einige herausragende Kunstwerke, die sich mit dem Vernichtungssystem befassten, auf unmittelbare bildliche Darstellungen verzichtet haben. Es habe in der Folge „mißbräuchliche Verallgemeinerungen“ von den in diesen einzelnen Werken gewählten Darstellungsmitteln auf eine generelle „Unsichtbarkeit“ des Holocaust gegeben: „So hat die formale Gestaltung von Claude Lanzmanns Film *Shoah* als Alibi für einen ganzen Diskurs über das Undarstellbare, das Unsichtbare und das Unvorstellbare gedient“. <sup>103</sup> Dabei schreibe die Gestaltung dieses Films „keinerlei Regel vor“. <sup>104</sup> Zudem bestehe auch dieser Film aus Bildern – und zwar aus sichtbaren und ausgesprochenen. <sup>105</sup> Ein weiteres Beispiel, von dessen Gestaltung auf eine generelle Norm verallgemeinert worden sei, sei das Dachau-Projekt von Jochen Gerz gewesen. Auf Grundlage solcher Kunstwerke sei eine „Ästhetik der Negation“ <sup>106</sup> formuliert worden.

Diese Feststellung Didi-Hubermans ist meines Erachtens noch zu ergänzen durch die weitergehende Beobachtung, dass der ganze Undarstellbarkeitsdiskurs nicht nur von einzelnen Kunstwerken, sondern von breiten ästhetischen und kunsttheoretischen Diskursen beeinflusst und durchwoben ist. Nicht nur wird von einzelnen Kunstwerken auf alle Kunstwerke geschlossen, sondern von einer ganz bestimmten Auffassung von Kunst auf bildliche Darstellung allgemein verallgemeinert.

---

103 Ebd., 47.

104 Ebd.

105 Ebd., 48.

106 Ebd.

Ein klares Beispiel für diese Tendenz stellen die Thesen Jean-Francois Lyotards zu Undarstellbarkeit dar, die im Folgenden zusammengefasst werden sollen, weil sie äußerst fotografiekritisch sind und viele Parallelen zu aktuellen Diskussionen um Gewaltfotografie aufweisen.

Ganz konträr zu Didi-Hubermans Ansicht, derzufolge gerade die Rede von der Undarstellbarkeit des Holocaust einen Verdrängungsmechanismus und einen Entlastungsversuch darstellt, meint Lyotard, dass gerade die Darstellung des Geschehenen in Buch, Film und Fotografie, ja sogar in Interviews mit Überlebenden, beim Verdrängen helfe – weil sie den RezipientInnen das trügerische Gefühl gebe, dass man das Thema bewältigen, abschließen könne – wodurch man es anschließend beiseiteschiebe:

„Was für ein grauensvolles Massaker, ruft man aus, welch ein Schrecken! Es war sicher nicht das einzige, ‚nicht einmal‘ im heutigen Europa (die Verbrechen Stalins). Schließlich appelliert man an die Menschenrechte, ruft ‚nie wieder‘, und läßt es sein Bewenden haben. Man ist damit fertig geworden.“<sup>107</sup>

Die Darstellung des Holocaust ist nach Lyotards Ansicht also eine Möglichkeit, „das Verbrechen durch seine Darstellung vergessen zu machen“.<sup>108</sup> Mit seiner Kritik denke er, so präzisiert er, „nicht nur an schlechte Filme oder Fernsehserien, an schlechte Romane oder ‚Augenzeugenberichte‘“, sondern gerade „an Bilder und Texte, die aufgrund ihrer Strenge und Genauigkeit am ehesten geeignet sein könnten, zu verhindern, daß vergessen wird“<sup>109</sup> – es scheint naheliegend, davon auszugehen, dass er hier auf die Medien Fotografie und Film abhebt. Auch diese in ihrer dokumentarischen Deutlichkeit „stellen noch dar, was undarstellbar bleiben muß, um nicht, als das Vergessene selbst, vergessen zu werden“.<sup>110</sup>

Eine Ausnahme macht Lyotard für Lanzmanns Film *Shoah*, auf dessen Einfluss Didi-Huberman teils die Popularität der Undarstellbarkeitshypothese zurückführt, weil, so Lyotard,

---

107 Ebd., 39.

108 Lyotard, *Heidegger und „die Juden“*, 37.

109 Ebd.

110 Ebd.

„das Undarstellbare der Vernichtung sich darin nur in wenigen, geringfügigen Indizien ankündigt – für einen Augenblick, in der Veränderung des Timbres einer Stimme, einer Bewegung, die die Kehle zuschnürt, einem Schluchzen, in Tränen, in der Flucht des Zeugen aus dem Bildraum, einer Störung im Ton der Erzählung, einer unbeherrschten Gebärde. So daß man erkennt, daß die scheinbar ungerührten Zeugen, wer immer sie sein mögen, lügen, etwas ‚vormachen‘, verbergen.“<sup>111</sup>

Nach Lyotard sollte es bei der Darstellung der Shoah – oder genauer: bei jeder Form ihrer künstlerisch-medialen *Thematisierung* – darum gehen, Brüche sichtbar zu machen und die Möglichkeit, ein authentisches Zeugnis des Geschehenen abzulegen, kritisch zu hinterfragen. So kann indirekt auch zum Thema gemacht werden, was nicht dargestellt werden kann. Was aber ist nun dieses Undarstellbare – worin besteht es?

Bildlich dargestellt werden können Personen, Gegenstände, Orte. Es ist also möglich, Frauen dabei abzulichten, wie sie in eine Gaskammer gehen; oder Männer, die erschossen werden; oder die Leichname von Kindern. Was nicht sichtbar gemacht werden kann, ist der Grund des Mordens; die Ideologie, die für die Entstehung des Konzentrationslagersystems verantwortlich war; der irrationale Hass auf die Juden; und nicht einmal die Zugehörigkeit der abgebildeten Mordopfer zu der verfolgten Gruppe der Juden lässt sich bildlich darstellen. Dies wäre aber, so Lyotard, gerade wichtig, denn „nicht als Männer, Frauen oder Kinder, sondern als der Name des Verfemten, als ‚Juden‘, ermordet man sie“; und zwar deshalb, weil, so Lyotards Deutung, das „Judentum“ einen unbewussten Affekt dargestellt habe, der „das Abendland mit unbewußter Angst erfüllte“.<sup>112</sup> Diese Angst ist in Bildern aus den Lagern nicht sichtbar. Sie gehört zum Undarstellbaren.

Lyotard definiert das Undarstellbare als „Gegenstand einer Idee, für die sich kein Beispiel, kein Fall und auch kein Symbol zeigen (darstellen) läßt“.<sup>113</sup> Dafür könne man den kantischen Begriff des *Absoluten* verwenden. Als Beispiele für Absolutes, also Undarstellbares, nennt er das Universum, die Menschheit, den Augenblick, das Gute u. a. Nimmt man diese Definition wörtlich, dann kann der Holocaust – oder das Leid der Opfer – aber nicht als Absolutes und auch

---

111 Ebd., 38.

112 Ebd., 40.

113 Lyotard, *Das Inhumane*, 146.

nicht als Undarstellbares gelten, denn es gibt sowohl Fälle oder Beispiele dafür – nämlich eben den Fall jedes Einzelnen der über sechs Millionen Toten. (Ebenso wenig scheinen im Übrigen Lyotards andere Beispiele zu seiner Definition des Absoluten zu passen; denn es gibt auch Beispiele für „die Menschheit“ oder „das Gute“, nämlich Menschen; und Dinge, Taten oder Menschen, die als „gut“ beurteilt werden.)

Ein Absolutes darzustellen heißt nach Lyotard, es zu relativieren, es „in Zusammenhänge und unter Bedingungen der (...) Darstellung bringen.“<sup>114</sup> Das Absolute kann nicht relativiert werden – sonst ist es nicht mehr das Absolute, sondern ein Konkretes – und „[d]as Absolute kann man also nicht darstellen.“<sup>115</sup>

Wohl aber könne man „darstellen, daß es Absolutes gibt“,<sup>116</sup> und zwar in Form einer „negative[n]“ oder „abstrakte[n]“ Darstellung.<sup>117</sup> Eine solche zeichne sich dadurch aus, dass sie „[n]icht das Schöne, sondern das Erhabene“ anspreche.<sup>118</sup> Lyotard plädiert daher für eine solche „Ästhetik des Erhabenen“, in deren Dienst „die Künste, welches auch immer ihre Materialien sind, auf der Suche nach intensiven Wirkungen von der Nachahmung (...) absehen und sich an überraschenden, ungewöhnlichen und schockierenden Kombinationen versuchen [können und müssen]“.<sup>119</sup> Kurzgefasst ist er der Ansicht, dass konventionelle, gegenständlich darstellende Medien ungeeignet sind, sich mit Themen wie der Shoah zu befassen, die abstrakte Kunst der Avantgarden aber in der Lage ist, zumindest sichtbar zu machen, woran diese traditionelleren Medien scheitern. Wenn überhaupt Kunst „über“ Auschwitz, dann abstrakte Kunst.<sup>120</sup> Malerei – und nur diese, nicht aber die gewöhnliche Fotografie kann diese Ästhetik des Erhabenen erzeugen – muss deshalb eine „philosophische Tätigkeit“ werden. Sie darf nicht einfach bereits bestehende Regeln anwenden, sondern muss „selbst nach jenen Regeln bildnerischer Gestaltung (...) suchen, wie auch die Philosophie nach den Regeln philosophischer Sätze zu suchen hat“.<sup>121</sup>

---

114 Ebd., 146.

115 Ebd.

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Ebd.

119 Ebd., 177.

120 Die dann eben keine Kunst *über* Auschwitz, sondern über die Unmöglichkeit einer Kunst über Auschwitz wäre.

121 Ebd., 141.

In Lyotards Kritik der Fotografie tritt hier ein gewisser Elitismus zutage: Durch das Philosophische der Malerei, so findet er, „schneiden sich die Avantgarden vom Publikum ab“. <sup>122</sup> Das Publikum – der Pöbel – „handhabt seine gut eingestellten Photoapparate“ und versteht die abstrakte Malerei nicht, die darauf hinarbeitet, „darzustellen, daß es Undarstellbares gibt“. <sup>123</sup>

Die Malerei der Avantgarden ist seiner Ansicht nach notwendige Ergänzung zur populären Fotografie, deren philosophisches Potenzial begrenzt ist:

„Die ‚modernen Maler‘ entdecken, daß sie Bilder gestalten müssen, die die Photographie nicht darstellen kann (...). Sie beginnen die vermeintlichen ‚Gegebenheiten‘ des Visuellen in einer Weise umzuwälzen, die sichtbar macht, daß das Gesichtsfeld Unsichtbares verstellt (...).“ <sup>124</sup>

Um mehr zu leisten als die Fotografie, müssen diese „modernen“ Maler sich vom Gegenständlichen lösen, müssen abstrakt malen; denn „um darstellen zu können, daß es etwas Nicht-Darstellbares gibt, muß die Darstellung gleichsam zum Märtyrer werden.“ <sup>125</sup> Konkret bedeutet dies, dass keine „festgelegte[n] Symbole, Gestalten und plastische[n] Formen“ verwendet werden können, um zu kommunizieren, „daß es im Werk um Ideen der Vernunft oder der Einbildungskraft geht“ und eben nicht um konkrete Gegenstände, einzelne Personen usw. <sup>126</sup> Auf das Absolute, Undarstellbare (also das Gute, Gerechte o.ä, aber folglich auch das Unrecht, das Leid, die Gewalt, die Verzweiflung...) kann nicht mit konventionell festgelegten Symbolen verwiesen werden.

Wir konnten also sehen, dass Lyotard die Fotografie als Medium der Darstellung drastischer Gewalt prinzipiell ablehnt, dass seine Ablehnung aber eng zusammenhängt mit einer generellen Bevorzugung der abstrakten Kunst gegenüber der gegenständlich darstellenden Kunst und zudem wohl auch Folge eines unterschweligen Elitismus ist, der Fotografie als banale Unterhaltung für die Massen ablehnt und Kunst als intellektuelles Vergnügen für die gebildeten Eliten propagiert. Daran zeigt sich, dass die Kritik an Gewaltbildern manchmal ebenso sehr durch ästhetische bzw. kunsttheoretische Diskurse und

---

122 Ebd.

123 Ebd.

124 Ebd., 145.

125 Ebd.

126 Ebd., 145–146.

persönliche Vorstellungen davon, was Kunst leisten kann und soll, motiviert ist wie durch grundsätzliche ethische Fragen. Lyotards Ablehnung der Gewaltfotografie erscheint bei Lektüre seiner Texte strikt und kategorisch, ist allerdings eben unbedingt vor dem Hintergrund seiner allgemeinen kunsttheoretischen Überzeugungen zu verstehen, die man nicht unbedingt teilen muss.

Christina Pfestroff behauptet in einem Aufsatz über Lyotards Bildkritik, in seinen Schriften sei „die Undarstellbarkeitsthese (...) weniger normativ als deskriptiv verwendet.“<sup>127</sup> Undarstellbar sei „seiner Auffassung nach alles das, wofür in vertrauten Diskursen noch keine ‚Sprache‘ (sei es ein Idiom oder eine Ikonographie) gefunden“ sei.<sup>128</sup> Lyotard gehe es außerdem „um die Einsicht, dass jede Repräsentation Undarstellbares produziert, weil sie die Unbestimmtheit des Affekts in die Bestimmtheit repräsentationaler Ordnung überführt.“<sup>129</sup> Dies bedeutet Pfestroff zufolge jedoch nicht, dass er grundsätzlich gar keine Möglichkeit sähe, sich auch in künstlerischen Medien mit der Gewalt und dem Leid auf angemessene Weise auseinanderzusetzen. Allerdings könne dies seiner Ansicht nach nur unter der Bedingung geschehen, dass eine (selbst-) kritische Darstellungsweise gewählt werde:

„Eine künstlerische Darstellung, die der ‚Falle des Sekundärprozesses‘ zu entgehen sucht, müsste [nach Ansicht Lyotards] in ihrer genuinen Form anzeigen, dass sie die Gesetze der Repräsentierbarkeit, denen sie unweigerlich unterworfen ist, nicht respektiert und zu durchbrechen sucht.“<sup>130</sup>

Mit seinem Aufruf an die künstlerischen Avantgarden, „die gegebenen Sensibilitäten und ihre Formen zu verändern“,<sup>131</sup> fordere Lyotard also ein Experimentieren mit selbstreflexiver ästhetischer Form ein. So verbinde seine Ästhetik „ein *Gebot* des Figuralen mit der Warnung vor jeglicher nicht-selbstreflexiver Gestaltung von Erinnerungsmedien.“<sup>132</sup>

Was Lyotard aber nicht zu erkennen scheint, ist, dass es noch andere Arten selbstreflexiver Bezugnahme gibt als die reine Abstraktion und dass auch eine

---

127 Pfestroff, „Bildlichkeitsgebot“, 57.

128 Ebd.

129 Ebd.

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Ebd.

auf den ersten Blick plump und banal wirkende Fotografie Ausgangsmaterial für komplexe, aufschlussreiche Analysen bieten kann. Der Selbstreflexivität in der Kriegsfotografie ist im Teil III dieser Arbeit deshalb ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem an zahlreichen Beispielen gezeigt werden soll, dass dem Medium Fotografie durchaus Möglichkeiten zur kritischen Selbstreflexion zur Verfügung stehen. Aus diesem Grund vertrete ich die Ansicht, dass Lyotards grundsätzlichen Einwänden gegen die fotografische Darstellung von Gewalt nicht zuzustimmen ist, wenngleich seine Bedenken gegen eine naive Rezeption von Bildern als verlässlichen Tatsachenbelegen gerechtfertigt sind und seine Warnung davor, zu glauben, durch das Anschauen von Bildern oder Filmen könne man erfassen, was geschehen sei, und die Vergangenheit damit als abgeschlossen zu den Akten legen, sollte ernst genommen werden. Mir erscheint es aber sinnvoller, Lyotards Vorbehalte als berechtigte Kritik an einer naiv unterkomplexen Rezeptionshaltung aufzufassen und sie nicht an die Bilder selbst zu richten. Die Frage sollte nicht sein, welche Arten von Bildern Brüche sichtbar machen, ihre eigene Unzulänglichkeit thematisieren und damit aufzeigen können, was sie als das Undarstellbare nicht zeigen können. Es ist davon auszugehen, dass es eine Vielzahl von Möglichkeiten für ganz verschiedene Arten von Bildern gibt, ein solch selbstreflexives Potential zu beinhalten. Vielmehr sollten wir uns deshalb fragen, welche Präsentationsformen, welche Kontextualisierungen, welches Rezeptionsverhalten bzw. welche Haltung der BetrachterInnen es ermöglichen, dieses Potential hervortreten zu lassen.

Wie Didi-Hubermans Auseinandersetzung mit der Undarstellbarkeitsthese ist auch Lyotards Gewaltbildkritik zudem so tief verwurzelt in der Thematik des Holocaust, dass nicht jeder seiner Gedanken unmittelbar auch auf Bilder aus anderen Gewaltzusammenhängen bezogen werden kann.

Betrachten wir beispielsweise den Einwand, Bilder könnten das Wesen und die Ursachen des europäischen Antisemitismus nicht aufzeigen und die jüdische Identität der ermordeten Juden nicht sichtbar machen, weshalb beides in den Bereich des Undarstellbaren fällt. Ein derartiger Einwand greift beispielsweise nicht, wenn auf einer Fotografie von gewalttätigen Auseinandersetzungen bei Protesten DemonstrantInnen zu sehen sind, die ihre Gruppenzugehörigkeit und ihre Anliegen auf Plakaten oder T-Shirts tragen, und auf der anderen Seite PolizistInnen, die durch ihre Uniformen als solche identifiziert sind. Zwar lässt das Bild auch in einem solchen Fall Vieles an Informationen zum Hintergrund des Geschehens aus, es liefert aber genug Hinweise, um das

Wesentliche dessen, was hier passiert und weshalb die abgebildeten Personen tun, was sie tun, begreifen zu können. Zudem ist das Ausmaß des Leids der Dargestellten selbstredend nicht ansatzweise vergleichbar mit dem, welches die in den Konzentrationslagern Ermordeten erfahren mussten. Wie es sich anfühlt, Tränengas ins Gesicht oder einen Pflasterstein an den Kopf zu bekommen, ist durchaus nicht unvorstellbar. Nicht jede Fotografie, die Gewalt zeigt, ist also im selben Maß mit dem Problem des Undarstellbaren konfrontiert wie die Bilder aus dem Zusammenhang der Shoah, mit denen sich Didi-Huberman und Lyotard befassen. Eine weitere, aktuellere Variante der Undarstellbarkeitshypothese soll hier deshalb noch vorgestellt werden, da sich diese vom Thema des Holocaust wegbewegt und genereller die Frage nach der Darstellbarkeit von Leid stellt. Es handelt sich um den Ansatz der amerikanischen Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Elaine Scarry, die die Meinung vertritt, dass körperlicher Schmerz nicht ausgedrückt oder dargestellt werden kann.

Scarrys Kritik betrifft nicht nur, wie bei Lyotard, bestimmte Bildmedien wie die Fotografie, und auch insgesamt nicht so sehr bildliche, sondern primär nicht-visuelle Darstellungsformen. Sie zweifelt ganz generell die Mitteilbarkeit von Leidenserlebnissen an, unabhängig vom Medium, in dem das geschehen soll. Während andere VertreterInnen der Undarstellbarkeitsthese ausdrücklich bildskeptisch auftreten, bezieht sich Scarry als Literaturwissenschaftlerin vor allem auf Texte. Ihre These, Schmerzerlebnisse seien nicht kommunizierbar, meint, das Empfundene sei nicht erzählbar, nicht beschreibbar, nicht *sprachlich* mitteilbar.

Scarry behauptet: „Der körperliche Schmerz hat keine Stimme“. <sup>133</sup> Die fundamentale „Schwierigkeit, körperlichen Schmerz auszudrücken“, <sup>134</sup> stelle unter anderem kreative Ausdrucksformen vor Herausforderungen. Der Schmerz widersetze sich der Sprache; man könne beispielsweise, wenn man an Kopfschmerzen leide, die Art des Schmerzes nicht klar beschreiben. <sup>135</sup>

Dieses Beispiel Scarrys wirkt bei oberflächlicher Betrachtung gut gewählt, da die Empfindung in ihrer Gänze nicht durch einen spezifischen Begriff erfasst werden kann. Dennoch kann man aber auf bedeutsame Weise auch über ein solches Schmerzerlebnis sprechen. Man kann z. B. von stechenden oder dumpfen Schmerzen, brennenden oder ziehenden Schmerzen, pochenden Schmerzen

---

133 Scarry, *Der Körper im Schmerz*, 11.

134 Ebd.

135 Ebd., 13.

usw. sprechen und zumindest, wo es um alltägliche, nicht extreme, nicht lebensbedrohliche Schmerzen geht, muss wohl davon ausgegangen werden, dass doch vielen Menschen durch solche Metaphern eine zumindest ungefähre Vorstellung davon zu vermitteln ist, wie sich diese spezielle Schmerzempfindung gerade anfühlt. Schwieriger mitzuteilen sind natürlich Schmerzerfahrungen, die den Rahmen dessen weit übersteigen, was der Andere selbst schon erlebt hat, oder die so intensiv sind, dass sie es unmöglich machen, einen klaren Gedanken zu fassen. Aber in den meisten Fällen ist metaphorische Sprache in der Lage, eine Annäherung an das Erlebnis zu ermöglichen. Scarrys These von der Nichtkommunizierbarkeit des Schmerzes scheint daher nicht grundsätzlich (oder nicht in jedem Zusammenhang im selben Maße) zuzutreffen.

Auch ihr Argument, Schmerz „zerstöre“ die Sprache, weil er uns „in einen Zustand zurück[versetzt], in dem Laute und Schreie vorherrschen, deren wir uns bedienen, bevor wir sprechen lernten“,<sup>136</sup> überzeugt nur bedingt. Natürlich schreien oder heulen Menschen oft auf, wenn sie sehr starke Schmerzen haben. Sie schreien aber manchmal auch aus rasender Wut, vor Schreck, aus Angst, aus Erleichterung, aus Begeisterung, aus Trauer oder Verzweiflung. Und wer nur leichte oder mittelmäßig erträgliche Schmerzen empfindet, ist für gewöhnlich noch zu ganz normaler sprachlicher Konversation in der Lage. Schmerz, so muss man folgern, raubt uns die Fähigkeit zu sprechen nicht aufgrund der *Art* oder *Natur* der Empfindung, sondern aufgrund ihrer *Intensität* – und unterscheidet sich darin nicht von anderen extremen Empfindungen.

Scarry sieht dies anders. Sie ist der Ansicht, dass Schmerz sich *kategorisch* und seinem Wesen nach von anderen seelisch-affektiv-emotionalen Zuständen unterscheidet. Der wichtigste Faktor hierbei sei, so begründet sie diese Einschätzung, dass der physische Schmerz „im Unterschied zu allen übrigen inneren Zuständen (...) keinen Referenten“ besitze. Diese Behauptung sucht Scarry durch eine die Grammatik sprachlicher Äußerungen über Schmerz betreffende Beobachtung zu stützen: Schmerz sei „nicht *von* oder *für* etwas“. Aus der Tatsache, dass diese beiden Präpositionen in Äußerungen über Schmerz nicht geläufig sind, schließt sie darauf, dass Schmerz auf nichts Bezug nimmt. In dieser Bezugslosigkeit liege seine Nichtkommunizierbarkeit begründet:

---

136 Ebd.

„Und gerade weil er kein Objekt hat, widersetzt er sich mehr als jedes andere Phänomen der sprachlichen Objektivierung. Bewusstseinsverfassungen, die ihres Objekts beraubt werden, nähern sich häufig dem körperlichen Schmerzerlebnis an, und umgekehrt schwindet der Schmerz (oder verliert zumindest einen Teil seiner Gesetzlichkeit), wenn er in eine objektivierte Gestalt verwandelt wird.“<sup>137</sup>

Scarry vernachlässigt hier, dass Schmerz zwar nicht „von“ oder „für“ etwas ist, aber meist als „durch“ etwas (durch Hitze, durch Kälte, durch Druck...) verursacht und „in“ etwas (in meinem Zahn, in meiner Hand...) empfunden wird.

Wenn Präpositionen wie „von“ oder „für“ auf einen Referenten verweisen, „durch“ aber nur auf eine Ursache und „in“ nur auf einen Ort – und wenn darin wirklich ein substantieller Unterschied in Hinblick auf die Worte zum Ausdruck gebracht sein sollte, die mit diesen Präpositionen verbunden sind (was keineswegs vorausgesetzt werden kann und erst noch begründet werden müsste) –, dann müssen wir uns auch fragen, ob beispielsweise Glück, Zufriedenheit, Geborgenheit, Wut oder Trauer ebenfalls objektlos und damit nicht kommunizierbar sind. Schließlich bin ich nicht „von“ oder „für“ jemanden oder etwas glücklich, und auch Wut bezieht sich nicht immer auf ein einzelnes, konkret benennbares Objekt. Nicht jede Empfindung hat zwangsläufig einen Referenten.<sup>138</sup> Trotzdem können wir über diese Gefühle sprechen und sie (in einem gewissen Maße) Anderen nachempfinden, auch wenn das nicht bedeutet, dass wir sie dabei in unserer eigenen Vorstellung perfekt replizieren können. Scarrys Argumentation scheint mir daher auch an dieser Stelle nicht aufzugehen.

Da Schmerzerlebnisse aufgrund ihrer angeblichen Besonderheit Scarry zufolge nicht kommunizierbar sind, ist für sie auch fraglich, woher man überhaupt wissen kann, dass jemand Schmerzen hat. „Für einen Menschen, der Schmerzen hat,“ so stellt Scarry fest, „ist der Schmerz fraglos und unbestreitbar

---

137 Ebd., 14. Vgl. auch an anderer Stelle: „Wenn wir hören oder fühlen, so hören oder fühlen wir etwas, das außerhalb des Körpers liegt; ein Wunsch ist ein Wunsch nach x, Angst ist Angst vor y, Hunger ist Hunger nach z; der Schmerz ist nicht Schmerz von oder nach etwas; Schmerz ist nur er selbst. Diese Objektlosigkeit, das Fehlen jeglichen referenziellen Gehalts, macht es nahezu unmöglich, ihn in Worte zu fassen“ (ebd., 242).

138 Scarry jedoch behauptet: „Der einzige Sachverhalt, der eine vergleichbare Anomalität aufweist wie der Schmerz, ist die Vorstellung. Während der Schmerz sich durch das Fehlen eines Objekts auszeichnet, ist die Vorstellung der einzige Zustand, der gänzlich sein eigenes Objekt ist. In der Vorstellung gibt es keine Aktivität, kein erfahrbares Geschehen und keine Befindlichkeit, die von den Objekten getrennt wären. Die alleinige Evidenz für den Akt des Vorstellens ist, daß ein vorgestelltes Objekt in meinem Kopf auftaucht“ (ebd., 242–243).

gegenwärtig, so daß man sagen kann, ‚Schmerzen zu haben‘ sei das plausibelste Indiz dafür, was es heißt, ‚Gewißheit zu haben‘.<sup>139</sup> Eine gänzlich andere Erfahrung mache man jedoch, wenn man die Schmerzen des anderen nur von außen wahrnehme, was gar nicht einfach sei; denn „(...) es ist leicht, den Schmerz des anderen zu übersehen; selbst wenn man sich nach Kräften bemüht, mögen Zweifel bleiben, ob er wirklich da ist, und es bleibt auch die verblüffende Freiheit, seine Existenz zu leugnen.“<sup>140</sup>

Wenn man nun diesen Umständen zum Trotz den Schmerz des Anderen „unter Aufbietung aller Aufmerksamkeit wahrnimmt, dann ist, was man da wahrnimmt, in seiner Unannehmlichkeit nur ein Schatten dessen, was der wirkliche Schmerz ist“.<sup>141</sup>

Da der nachempfundene Schmerz und der originale Schmerz, auf den dieser sich bezieht, zwei so verschiedene Erfahrungen darstellen, ist es Scarry zufolge nicht möglich, Schmerzen zu teilen und dadurch einander verbunden zu sein. Vielmehr trennt das Erleben von Schmerz die Menschen unüberbrückbar voneinander. Schmerz steht wie eine „unüberwindbare Mauer“<sup>142</sup> zwischen ihnen, weil der Eine das Gefühl des Anderen nicht mit- oder nachzuempfinden vermag. Der Leidende fühlt sich isoliert, weil er den Schmerz nicht mitzuteilen vermag und ihn mit niemandem teilen kann; sein Gegenüber fühlt sich isoliert, weil der Schmerz des Mitmenschen ihm so grundsätzlich fremd, so weit von ihm entfernt ist:

„Hört man vom Schmerz eines anderen Menschen, so mag das, was in dessen Körper geschieht, ähnlich fremd und fern erscheinen wie ein Ereignis irgendwo tief in der Erde, wie die Beben in einer unsichtbaren Geographie, die, so ungeheuerlich sie auch sein mögen, noch keine erkennbaren Spuren auf der Erdoberfläche gezogen haben, oder jene Vorfälle im interstellaren Raum, von denen bisweilen die Astrophysiker sprechen: geheimnisvolle und noch nicht identifizierbare intergalaktischen Schreie (...). Auf unbestimmte Weise alarmierend sind diese Vorgänge und dennoch unwirklich; sie sind durchaus folgenreich, aber vor dem Zugriff der Vernunft verflüchtigen sie

---

139 Ebd., 12.

140 Ebd.

141 Ebd.

142 Ebd.

sich wie Dunst, weil sie der Bestätigung durch sinnliche Wahrnehmung nicht zugänglich sind.“<sup>143</sup>

Wenn schon unter den Bedingungen einer ganz gewöhnlichen Begegnung und auf kurze Distanz ein Teilen von Empfindungen wie Schmerz nicht möglich wäre und niemand wirklich wissen könnte, was die anderen empfinden, dann wäre natürlich auch eine Art „Ferneinfühlung“ durch Bilder nicht möglich, was bedeuten würde, dass Schmerz tatsächlich überhaupt nicht darstellbar wäre – außer allegorisch durch konventionell festgelegte Symbole, durch die die Betrachter\*innen darauf hingewiesen würden, dass er an dieser Stelle an *sein eigenes* Schmerzempfinden denken und dies auf einen Darstellungskontext projizieren soll.

Allerdings vernachlässigt eine solche Sichtweise, dass es jenseits der direkten Abbildung konkreter, benennbarer, sinnlich erfahrbarer einzelner Gegenstände durchaus Möglichkeiten gibt, im Bild etwas auszudrücken, das nicht in diesem Sinne darin *sichtbar* ist, dennoch aber durch das Bild *transportiert*, dem Betrachter *suggeriert* wird. Diese Art der Bedeutungsgenese arbeitet mit teils bewussten, teils unbewussten Assoziationen der Betrachter, mit deren Vorstellungsvermögen und mit synästhetischen Verknüpfungen, die geübte und aufgeschlossene Betrachter herzustellen in der Lage sind.

Sehen wir uns beispielsweise einmal an, was Gerhard Paul über Robert Capas berühmte unscharfe Fotografien von der Landung der amerikanischen Truppen an den Stränden der Normandie im Jahr 1945 sagt:

„Die verwackelte Optik der Aufnahmen war nur zum Teil ein von Capa gezielt eingesetztes Stilmittel, um die Gefährlichkeit und Dramatik der Aufnahmesituation festzuhalten; sie war primär in der Kampfsituation selbst begründet, die sich auf diese Weise scheinbar objektiv in die Bilder eingebrannt hatte. Die verwischten Konturen der sich im Wasser des Ärmelkanals vorwärts kämpfenden Soldaten suggerierten gleichermaßen Nähe zum Geschehen wie die Bewegung und Dramatik des Augenblicks. De facto war dieser Eindruck indes zu einem wesentlichen Teil Folge einer technischen Panne im Entwicklungsprozess (...).“<sup>144</sup>

---

143 Ebd., 11–12.

144 Paul, *BilderMACHT*, 214–215.

Diese Fotografien wirken also vor allem deswegen so faszinierend, weil ein Betrachter, der weiß, dass ein Foto unscharf wird, wenn man versucht, unter ungünstigen Bedingungen sich schnell bewegende Gegenstände aufzunehmen, durch die Erscheinungsform dieser Bilder ein Gefühl für Hektik und Dramatik der Situation vermittelt bekommt; und weil sein Vorstellungsvermögen und seine Lebenserfahrung vermutlich dafür sorgen, dass er wahrscheinlich zugleich Assoziationen mit verschiedenen Sinneseindrücken wie kaltem Salzwasser, dunstiger, kühler Luft, Rufen, Wellenrauschen und Gefechtslärm hat. All diese Assoziationen verbinden sich mit dem Bild gerade deshalb, weil es so unfertig und spontan wirkt. Paul bezeichnet diese Art von Bildern als „immersiv“, weil sie den Betrachter emotional ins Geschehen hineinziehen. Ein Stück weit bauen sie dem Betrachter durchaus eine Brücke zu den Erfahrungen anderer Menschen, sodass er deren Angst, Aufregung, Hektik, aber auch körperliche Gefühle wie Kälte und Schmerz in der Vorstellung nachfühlen kann. Dass das vorgestellte Gefühl dabei immer weit weniger intensiv bleibt als ein „real“ empfundenes – eine Unterscheidung, die zugegebenermaßen nur wenig Sinn ergibt, weil ja auch ein vorgestelltes Gefühl im Moment der Vorstellung „real“ gefühlt wird – tut der Sache keinen Abbruch. Im Gegenteil wären wir wohl kaum in der Lage, überhaupt Bilder zu betrachten oder ein Buch zu lesen, wenn wir dabei alles mit derselben Intensität durchleben müssten, wie wenn die dargestellten Ereignisse sich in unserem eigenen Leben abspielten. „Darstellen“ heißt, und dies kann nicht deutlich genug hervorgehoben werden, ja nicht „kopieren“ oder „verdoppeln“. Darstellung kann auch durch bloße Andeutung erfolgen; den Rest erledigt die Vorstellungskraft der RezipientInnen, die das in der Darstellung Fehlende ergänzt.

Mit der Rolle des Vorstellungsvermögens bei der Kommunikation über Schmerzerlebnisse setzt sich auch Scarry durchaus auseinander. In der Objektlosigkeit des Schmerzes sieht Scarry nämlich nicht nur ein Problem, das seine Darstellung u. a. in der Literatur und im Theater erschwert, sondern in gewisser Weise auch eine anregende Wirkung auf die menschliche Vorstellungskraft begründet:

„Doch eben diese Objektlosigkeit kann auch den Akt des Vorstellens initiieren (...). Alle übrigen Zustände veranlassen uns eher, in die natürliche Welt

einzutreten, als sie um Neues zu erweitern, gerade weil sie auf bestimmte Objekte ausgerichtet sind.“<sup>145</sup>

Die Erfahrung von Schmerz in verschiedensten Erscheinungsformen ist deshalb also auch nach Scarrys Meinung ein geeignetes Sujet für Literatur und Theater – als Literaturwissenschaftlerin müsste sie, wenn sie das nicht so sähe, ja auch einen Großteil der bedeutendsten literarischen Werke verwerfen. Allerdings handelt es sich bei der literarischen bzw. dramatischen Darstellung von Schmerzerleben meist um fiktionale Darstellung, die darauf abzielt, etwas, das nicht real existiert hat, in der Vorstellung der RezipientInnen wirklich werden zu lassen – und nicht um den Versuch, wirkliche Erfahrungen einer realen Person für Andere nacherlebbar zu machen. Fotografie aber wird, wie in vorausgegangenen Kapiteln erläutert wurde, selten als fiktional rezipiert, sondern meist als tatsachengetreue Wiedergabe der Realität aufgefasst. Teilte man also Scarrys radikale Skepsis bezüglich der Darstellbarkeit von Schmerzerlebnissen, müsste man somit zu dem Schluss kommen, dass Fotografien, die in dem Bemühen aufgenommen wurden, festzuhalten, was darauf abgebildete Gewaltopfer erfahren haben, stets daran scheitern müssen, den Schmerz zu offenbaren, den diese Personen durchlitten haben. Wie aber zu sehen war, ist Scarrys Argumentation nicht durchgehend schlüssig, und in vorausgegangenen Kapiteln wurde hier zudem deutlich gemacht, dass es Sinn machen kann, auch fotografischen Bildern eine fiktionale Bedeutungsdimension zuzusprechen bzw. sie unter bestimmten Umständen als fiktionale Bilder zu rezipieren; insofern lässt sich eine radikale Ablehnung von Gewaltbildern auch so nicht überzeugend begründen. Zumal es mir, wie in den der empirischen Empathieforschung gewidmeten Kapiteln deutlich wurde, fraglich scheint, dass vollständiges Nachempfinden des Erlebens Anderer im Sinne eines exakten Kopierens oder Simulierens der Erfahrungen im eigenen Empfinden überhaupt eine Bedingung für gelingende empathische Annäherung darstellt. Die begrenzten, imperfekten Fähigkeiten zum ansatzweisen Nachvollziehen, Nacherleben und Verstehen der Erfahrungen Anderer, über die die meisten Menschen verfügen, scheinen wichtige Funktionen im sozialen Miteinander zu erfüllen; sie sind offenbar durchaus von Nutzen, auch wenn sie nicht dazu ausreichen, das Erleben Anderer *vollständig* fassbar zu machen. Der beharrlich

---

145 Ebd., 242.

vorgebrachte bildskeptische Standardeinwand, Bilder (oder andere Medien) könnten inneres Erleben niemals *ganz* verständlich machen, irritiert insofern, als überhaupt nicht begründbar ist, warum nur vollständiges, umfassendes Verständnis dessen, was im Anderen vorgeht, von Nutzen oder von Interesse sein sollte. Auch in der bloßen *Annäherung* an die Erkenntnis dessen, was der Andere empfindet, liegt möglicherweise bereits großes Potenzial für moralische Motivation und die Eröffnung ethischer Reflexionen begründet.

Darüber hinaus sollte bedacht werden, dass die Undarstellbarkeitsthese in ihrer besonders radikalen Form, wie sie unter anderem von Scarry vertreten wird – als die Behauptung, dass Schmerzempfinden grundsätzlich nicht vermittelbar, nicht kommunizierbar und damit für Andere nicht nachempfindbar sei –, nicht falsifizierbar und folglich auch nicht beweisbar ist. Es handelt sich bei dieser These letztlich um ein Dogma oder einen Glaubenssatz, dem man anhängen kann oder eben nicht. Es bleibt unklar, welchen Sinn und Zweck es überhaupt hätte, sich diesem Dogma anzuschließen; was wäre damit gewonnen, wenn sich die Bildkünste, Literatur und Theater und die sogenannten Massenmedien jedes Versuchs enthielten, Leid, Schmerz, Angst und Unrecht darzustellen?

Ungeklärt bleibt nach Betrachtung der verschiedenen hier vorgestellten Positionen im Undarstellbarkeitsdiskurs auch, weshalb die angebliche Undarstellbarkeit des Leids, der Grausamkeit und Ungerechtigkeit im Zusammenhang mit Gewalttaten oft besonders dann hervorgehoben wird, wenn es um bildliche Darstellungen geht, und Texten, die sich mit derartigen Themen befassen – ob es sich nun um literarische Texte oder um philosophische oder wissenschaftliche Texte handelt –, tendenziell heute weniger Misstrauen entgegengebracht wird. Scarrys Position stellt diesbezüglich wirklich einen Sonderfall dar. Sprache wird ansonsten häufig als Kontrastfolie verwendet, gegen die sich die vermeintlichen Unzulänglichkeiten des Mediums Bild besonders abheben sollen. Insbesondere erscheint dies merkwürdig, wenn man bedenkt, dass die durch das unfassbare Grauen des Holocaust begründete Kulturkritik Theodor Adornos sich bekanntermaßen explizit gegen *literarische* wendete.<sup>146</sup>

---

146 Der vielzitierte Satz „[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft“, 49) bezieht sich allerdings nicht ausschließlich auf Texte, die sich thematisch mit der Shoah befassen, sondern steht im Zusammenhang einer generellen und umfassenden Kritik an einer europäischen Kultur, die die Barbarei des Nationalsozialismus mit hervorgebracht hat und daher nicht mehr als unschuldiges Vergnügen oder gar aufklärerisches Werkzeug des Guten aufgefasst werden kann. In ihrem unmittelbaren

Macht es überhaupt Sinn, davon auszugehen, dass Erzählungen eventuell darzustellen vermögen, was Bilder nicht darstellen können? Und wenn ja, ließe sich dasselbe nicht auch andersherum behaupten? Griselda Pollock beispielsweise ist der Meinung: „In 1945 there was no alternative but to show in graphic detail photographs of the atrocity because words so palpably failed before the unimaginable“.<sup>147</sup>

Didi-Huberman vertritt den Standpunkt, dass sprachliches Zeugnis und Bildzeugnis gleichermaßen sorgfältig betrachtet werden müssen,

„[d]enn in jedem Zeugnis, in jedem Akt des Gedenkens sind Sprache und Bild sich gegenseitig verpflichtet und beziehen sich stets auf die Lücken des jeweils anderen: wo das Wort zu scheitern droht, stellt sich häufig ein Bild ein – wo die Einbildungskraft zu scheitern droht, stellt sich häufig ein Wort ein.“<sup>148</sup>

Auch wenn sich beide Kommunikationsweisen in dieser Weise ergänzen können, bleibt natürlich zu befürchten, dass manche Probleme für beide gleich schwer aufzulösen sind. So erzeugt möglicherweise jeder Versuch, das Leid,

---

Zusammenhang liest sich Adornos kontroverse These wie folgt: „Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzt und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation“ (ebd.). Adorno hat sich aber auch explizit mit der Frage nach der Möglichkeit einer angemessenen Darstellung der Gewalt und des Leids selbst beschäftigt, und er lehnt eine Darstellung aus pragmatischen Gründen nicht grundsätzlich ab, weil für ihn die Bewahrung der Erinnerung an das Geschehene Priorität hat, auch wenn keine Darstellung in irgendeinem Medium der Realität jeweils ganz gerecht werden kann. Wichtig ist dabei, dass die Darstellung keine Unpolitische sein darf, sondern eine „engagierte“ Darstellung sein muss: „Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt. (...) Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen (...). Aber jenes Leiden (...) erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet; kaum woanders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, der es nicht sogleich verbiete. Die bedeutendsten Künstler der Epoche sind dem gefolgt. Der kompromißlose Radikalismus ihrer Werke, gerade die als formalistisch verfehmten Momente, verleiht ihnen die schreckhafte Kraft, welche hilflosen Gedichten auf die Opfer abgeht“ (Adorno, „Engagement“, 53–54). Einen ausführlicheren Überblick über die kunst-, literatur- und allgemein kulturkritische Auseinandersetzung Adornos und Anderer mit den Möglichkeiten und Grenzen künstlerischen Schaffens nach der Shoah findet man in: Kiedaisch, „Einleitung“.

147 Pollock, „Response to Mitchell“, 209.

148 Didi-Huberman: Bilder trotz allem, 46.

das Menschen durch Gewalt zugefügt wird bzw. zugefügt worden ist, darzustellen, nur eine eigentlich unzulängliche *Metapher*, und zwar sowohl im Bild als auch im Sprechen über Gewalttaten.

Auch unzureichende Metaphern jedoch erfüllen einen Zweck. Dies zeigt Didi-Huberman am Beispiel der häufig bemühten Metapher „Hölle“ auf, die gerne verwendet werde, um auf die absurde, grausame Welt der Lager Bezug zu nehmen: „Wie *ungenau* das Bild der Hölle auch sein mag, der *Wahrheit* von Auschwitz gehört es dennoch an“.<sup>149</sup> Es gehöre eben dazu, weil es nun einmal häufig – auch von Insassen selber – verwendet worden sei. Um uns über Geschehnisse verständigen zu können, wie schrecklich sie auch sein mögen, brauchten wir Wörter und Bilder, so Didi-Huberman, und wir brauchten sie, obwohl sie unzulänglich seien. Auch wir selbst als RezipientInnen, und auch darin ist Didi-Huberman recht zu geben, sind eigentlich unzulänglich; bessere RezipientInnen stehen aber nun einmal nicht zur Verfügung, und Didi-Hubermans Credo „Bilder *trotz allem*“ bedeutet deshalb auch: „Trotz unserer eigenen Unfähigkeit, sie so anschauen zu können, wie sie es verdienten (...)“.<sup>150</sup> Dem ist unbedingt zuzustimmen; immerhin kann man versuchen, ein immer reflektierterer, selbstkritischer Rezipient zu werden. Die Notwendigkeit dieses Bemühens besteht meines Erachtens bei der Bildrezeption nicht mehr und nicht weniger als wenn man Texte liest.

Da aber im Zusammenhang der Frage nach Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit von Leid sowie der Möglichkeit oder Unmöglichkeit echten Mitfühlens durch Bilder häufig vorgebracht wird, Bilder könnten – anders als sprachlich verfasste Texte – nicht *erzählen*, stellt der Problembereich der Bildnarration, insbesondere im Zusammenhang mit Gewalterzählungen, ein weiteres Feld dar, auf dem noch Missverständnisse aufzuklären sind. Es hätte auch Sinn ergeben, diesen Fragen im Kontext der bildtheoretischen Erörterungen in Teil I nachzugehen; sie werden erst hier ausführlich behandelt, weil das (vermeintliche) Unvermögen der Bilder, Geschichten zu erzählen, als einer der Gründe dafür herangeführt wird, warum sie angeblich nicht in der Lage dazu seien, echtes Einfühlen in (und Mitfühlen mit) den dargestellten Personen zu ermöglichen, und weshalb in visuellen Medien die Realität des von Anderen erlebten Leids nicht darstellbar sei. Das Problemfeld der visuellen Narration und ihres

---

149 Ebd., 72.

150 Ebd., 15.

Verhältnisses zur Erzählung im Medium Text hängt deshalb eng mit jenen Fragen zusammen, die hier in Teil II bezüglich Mitleid und Empathie in der Bildbetrachtung und bezüglich der Undarstellbarkeitshypothese diskutiert worden sind.

## 5. Bilder, Gewalt und Erzählung

„Dass Bilder interpretiert und nicht nur betrachtet werden, liegt an ihrem medienspezifischen Unvermögen. Sie können bestimmte Leistungen nicht erbringen, die anderen Medien keine Schwierigkeiten bereiten.“<sup>151</sup>

Die hier zitierte Äußerung des Historikers und Geschichtsdidaktikers Hans-Jürgen Pandel steht exemplarisch für den erwähnten Trend unter Bildtheoretiker\*innen, den Blick auf vermeintlich „medienspezifische“ Mängel des Bildes zu richten und dem angeblich fehlerbehafteten Medium andere, vermeintlich weniger unzulängliche Medien gegenüberzustellen. Nicht expliziert wird in der zitierten Äußerung, welche Kommunikationsformen als „andere Medien“ angesprochen sind. Es steht zu vermuten, dass Pandel auf die vieldiskutierte Dichotomie von Bild und Text bzw. Bildkommunikation und Sprache abhebt. Seine Formulierung offenbart allerdings die Widersprüchlichkeit einer die Sprache favorisierenden Bildkritik. Selbstredend wird auch ein Text nie „nur gelesen“, sondern im Lesen stets interpretiert.

Pandels kritischer Rundumschlag spricht Bildern die Fähigkeit ab, Ereignisse anders als gleichzeitig – also in ihrer zeitlichen Abfolge – darzustellen oder ohne Rückgriff auf die Interpretationsleistung des Rezipienten ein Vorher und Nachher von Einzelereignissen zum Ausdruck zu bringen, was aber Voraussetzung dafür wäre, Entwicklungen darstellen zu können.<sup>152</sup> Des Weiteren erklärt Pandel in Anlehnung an Danto, Bilder seien außerstande, sogenannte Projektverben darzustellen;<sup>153</sup> sie vermöchten es nicht, Negationen auszudrücken<sup>154</sup> oder Eigennamen darzustellen;<sup>155</sup> es falle ihnen schwer, korrekt zu quantifizieren (also Mengen, Größenordnungen oder Größenverhältnisse anzugeben, Häufigkeitsaussagen oder Aussagen über Einmaligkeit oder Wiederkehren von Ereignissen zu machen, oder Gegenstände z. B. als „alle“, „nicht alle“, „viele“ oder „wenige“ einer bestimmten Klasse von Gegenständen auszuweisen);<sup>156</sup> dieses Problemfeld wurde hier in Teil I schon angerissen. Und schließlich, so

---

151 Pandel, „Interpretieren als Selbsterzählen“, 21.

152 Ebd.

153 Ebd.

154 Ebd., 22. Hier widerspricht Pandel sich selbst: an anderer Stelle (ebd., 26) spricht er von einer im Bild nicht dargestellten „Bildvergangenheit“.

155 Ebd.

156 Ebd.

Pandel, sei es nicht möglich, Rede oder Gedanken von Personen in Bildern wiederzugeben,<sup>157</sup> was aber eine äußerst wichtige Voraussetzung dafür zu sein scheint, dass ein Medium Empathie mit Anderen möglich machen kann.

Der bildkritischen Position Pandels stehen Ansätze von Kunsthistoriker\*innen wie Wolfgang Kemp gegenüber, die sich mit dem Erzählvermögen und den narrativen Strukturen von Bildern befassen. Kemps Einschätzung zufolge hat sich das sprachliche Erzählen nicht aus prinzipiellen und notwendigen, sondern lediglich aus *kommunikationsökonomischen* Gründen gegenüber der Bilderzählung durchgesetzt. Bilderzählungen müssten dichter sein<sup>158</sup> und große Zusammenhänge auf engstem Raum zusammenbringen, um ähnlich effizient kommunizieren zu können wie Texte. Zudem ist die Vervielfältigung und Verbreitung von Text ungleich leichter als die von Bildern – zumindest galt das vor dem Internet-Zeitalter –, und die mit der Erschaffung eines Textes verbundene Arbeitszeit fällt oft geringer aus als die zur Erschaffung eines entsprechend komplexen Bildes, zumindest wenn es sich um ein handgezeichnetes oder gemaltes Bild handelt.

Wir werden uns hier mit der Frage nach dem erzählerischen Potenzial von Bildern recht ausführlich befassen, weil ein Teil der Bilder, die im Zusammenhang mit Gewalttaten entstehen, in narrativen Zusammenhängen produziert, präsentiert oder rezipiert werden, zugleich aber Bildern häufig pauschal vorgeworfen wird, sie seien nicht in der Lage, komplexe Geschichten zu erzählen – und deshalb als Medium der Auseinandersetzung mit Gewaltproblematiken nicht gewachsen. Ein erster wichtiger Schritt in der Auseinandersetzung mit diesem Stereotyp der Bildkritik muss sein, zu überprüfen, ob sich Text und Bild als Phänomenbereiche überhaupt sinnvoll und kategorisch voneinander abgrenzen lassen.

---

157 Ebd., 23.

158 Kemp, „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten“, 62.

## 5.1 Unterscheidungsversuche: Die Text-Bild-Differenz und ihre Bedeutung für die Möglichkeit bildlichen Erzählens

Eingehend hat sich mit der Problematik der Text-Bild-Unterscheidung W. J. T. Mitchell in *Picture Theory* befasst. Er setzt sich dort mit einer Reihe verschiedener Kriterien auseinander, die zur Unterscheidung zwischen Bildern und Texten herangezogen werden können, und kommt letztlich zu dem Schluss, dass keines der Kriterien zur Basis einer trennscharfen Unterscheidung taugt. Teilt man diese Einschätzung Mitchells, ist davon auszugehen, dass es schon allein deshalb Bilder geben muss, die erzählen können, weil Bilder sich ja gar nicht kategorisch von Texten unterscheiden.

Hier kann nicht im Einzelnen wiederholt werden, was Mitchell ausführt. Deshalb sollen nur kurz diejenigen angeblichen Unterschiede zwischen Text und Bild umrissen werden, die in Hinblick auf das erzählerische Potential von Bildern eine Rolle spielen.

Zu den vermeintlich fundamentalen Differenzen zwischen Bildern und Texten, auf die für gewöhnlich hingewiesen wird, gehört die respektive Bindung an Raum (bzw. Fläche) und Zeit als Dimension der Ausdehnung. Bilder, so wird behauptet, dehnen sich im Raum aus, Texte hingegen in der Zeit. Pandel beispielsweise meint, Bilder seien „zeitlos“, in Bildern werde „die Zeit eingefroren“ und „jeder Prozess zu einem Zustand und jede menschliche Handlung zu einer Pose“.<sup>159</sup>

Während die Elemente einer bildlichen Darstellung sich neben-, über- und untereinander befinden oder sich das Bild statt aus klar differenzierbaren einzelnen Elementen aus mehr oder weniger klar voneinander abgrenzbaren, oftmals organisch ineinander übergehenden Farbflächen besteht, die ebenfalls in räumlichem Verhältnis neben- und zueinander stehen, entfaltet sich ein Text durch das zeitliche Nacheinander von Wörtern und Sätzen. Es kostet Zeit, einen Text zu hören oder vorzutragen oder ihn zu lesen. Diese immanente Zeitlichkeit des Mediums Text ist verwoben mit der Zeitlichkeit des Erzählten: Wenn in einem Text eine Reihe von Ereignissen wiedergegeben wird, dann geschieht das in einem zeitlichen Nacheinander, ganz so wie eben Ereignisse sich in der außertextlichen Welt nacheinander in der Zeit abspielen. Ganz anders im Bild: Hier wird, so die gängige, aber (wie wir sehen werden) nicht ganz korrekte

---

<sup>159</sup> Pandel, „Interpretieren als Selbsterzählen“, 21.

Annahme, stets nur ein isolierter Augenblick gezeigt, in dem zwar die räumliche Anordnung von Körpern und Gegenständen erkennbar ist, nicht aber das vor oder nach dem eingefangenen Moment Geschehene. Mit der Gleichzeitigkeit alles im selben Bild Abgebildeten korrespondiert, so die naive Vorstellung, eine Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung aller Bildteile durch den Betrachtenden.<sup>160</sup>

Auf Grundlage dieser Unterscheidung wird man, so man sie für plausibel hält, dazu tendieren, Bildern die Fähigkeit zum Erzählen gänzlich abzuspriechen. Als untypischer Ausnahmefall werden dann mehrteilige Bildsequenzen behandelt, da diese eine Serie von Einzelmomenten zeigen können, woraus die Betrachter\*in einen zeitlichen Verlauf konstruieren kann, indem sie die Leerstellen zwischen den verbildlichten Augenblicken in der Imagination füllt. Dass diese sequenzielle Erzählform oft nicht als prototypisch oder genuin bildkommunikative Technik, sondern als Ausnahme von der Regel der Verwendung einzelner Bilder aufgefasst wird, zeigt sich beispielsweise in Pandels fast beiläufiger Einschränkung seiner Thesen auf allein stehende Bilder: „Bilder – gemeint sind hier stets Einzelbilder und keine Bildfolgen – sind nicht-narrative Medien.“<sup>161</sup>

Es scheint mir aber rein willkürlich und schlecht begründbar, Bildfolgen von einer Betrachtung der narrativen Möglichkeiten bildlicher Darstellung auszuschließen. Weshalb werden Bilder in der Theoriebildung so häufig als singuläre, von anderen Werken und Äußerungsakten isolierte Phänomene betrachtet? Diese merkwürdige, meist unreflektierte und unbegründete Tendenz zeigt sich auch bei Sontag, über deren Fixierung auf Einzelbilder Butler schreibt, für Sontag seien Bilder „immer Atomkern, punktuell und für sich stehend“ und besäßen folglich „keine narrative Kohärenz“.<sup>162</sup>

Pandel begründet den Ausschluss von Bildfolgen damit, sie seien „[n]ur durch besondere Techniken und sprachliche Einbindungen (...) in der Lage, dem

---

160 Es ist leicht plausibel zu machen, dass es es gar nicht möglich ist, alle Einzelheiten eines Bildes im selben Moment zu erfassen – es sei denn, es handelt sich um ein extrem einfaches Bild, wie beispielsweise das Bild eines einfarbigen Kreises auf andersfarbigem Grund ohne weitere Details. Sobald man mit einem komplexeren Bild konfrontiert ist, wird man sich die verschiedenen Elemente nicht gleichzeitig, sondern erst nacheinander bewusstmachen können. Betrachtet man z. B. eine Porträtfotografie, kann man der abgebildeten Person entweder ins Gesicht schauen oder Einzelheiten ihrer Kleidung oder den Bildhintergrund studieren, aber nicht alles gleichzeitig – es ist schwierig bis unmöglich, die bewusste Aufmerksamkeit zugleich auf mehrere verschiedene Bildbestandteile gerichtet zu halten.

161 Ebd., 21.

162 Butler, *Raster des Krieges*, 68.

Betrachter einen narrativen Zusammenhang nahezulegen.<sup>163</sup> Er führt nicht weiter aus, was genau er mit „besonderen Techniken“ meint. Dass das Erzählen in Bilderfolgen auf sprachliche Hilfsmittel angewiesen sei, ist schlicht eine falsche Tatsachenbehauptung. In der expressionistischen Druckgrafik der 1920er und 1930er Jahre beispielsweise gibt es einen Werktypus, der als „Bildroman“ bezeichnet wird (was insofern irreführend ist, als es sich dabei um vergleichsweise kurze sequenzielle Bilderzählungen handelt, die vielleicht besser einfach „Bildgeschichte“ oder „Bilderzählung“ genannt werden sollten, da der Romanbegriff einen größeren Umfang suggeriert). Insbesondere sei an dieser Stelle auf Arbeiten Frans Masereels hingewiesen.<sup>164</sup> Noch deutlicher widerlegen einige zeitgenössische Graphic Novels das Vorurteil, ohne Rückgriff auf das Hilfsmittel Text seien bildlich keine Geschichten zu erzählen. Es gibt mehrere Beispiele für umfangreiche, komplexe, vielschichtige Graphic Novels, die vollkommen ohne Dialoge oder Bildunterschriften auskommen.<sup>165</sup>

Kritisch könnte allerdings eventuell eingewandt werden, dass Bilderserien nur deshalb erzählen können, weil sie Prinzipien der Sprache und der Schrift adaptiert haben: Durch das sequenzielle Hintereinander, das räumlich, also in der Fläche organisiert sein muss, wird auch ein zeitliches Nacheinander geschaffen, indem der Betrachter, der zwar ein einzelnes Bild, nicht aber mehrere auf einen Blick erfassen kann, wiederum in einen über eine längere Zeitspanne ausgedehnten Rezeptionsprozess eingebunden wird. Über die Reihenfolge der Betrachtung entscheidet nicht nur die räumliche Struktur der Bilderserie; es sind auch mehr oder weniger explizite Konventionen vonnöten, die beispielsweise eine Leserichtung von links nach rechts und oben nach unten (wie in Comics aus dem westlichen Kulturkreis) oder aber von rechts nach links (wie in japanischen Mangas) vorgibt – oder überhaupt erst festlegt, dass die einzelnen Bilder als zusammengehörige Serie zu interpretieren sind und nicht als autonome Einzelwerke. Sequenzielle Bilderzählungen, so könnte man dies interpretieren, haben medienpezifische Eigenschaften von Sprachtexten übernommen: Sie folgen einer immanenten linearen Zeitlichkeit, sie sind nur lesbar, wenn die Rezipient\*in über die Kenntnis verschiedener arbiträrer Konventionen verfügt, und sie sind – dies scheint besonders

---

163 Pandel, „Interpretieren als Selbsterzählen“, 21.

164 Zu Masereels Holzschnitt-„Romanen“ siehe beispielsweise: Keazor, Schmitt und Solte-Gresser: *In Bildern erzählen*.

165 Ein besonders beeindruckendes Beispiel für diesen Typ der Graphic Novel ist Shaun Tans *The Arrival*.

bemerkenswert – aus diskreten Einzelementen zusammengesetzt. Und das, obwohl es als ureigenstes Charakteristikum von Bildern gilt, dass jedes Bild insofern nur als prinzipiell unteilbares Ganzes existiert, als kein Teil ohne Bedeutungsverlust verändert oder entfernt werden könnte, da Bedeutung und ästhetische Gestalt holistisch durch das Zusammenspiel aller noch so kleinen Details konstituiert werden. Die erzählende Bildsequenz hingegen ist kein derartig organisch zusammenhängendes Ganzes, sondern eben eine Reihe diskreter Elemente: Die Bilder der Serie entsprechen, so könnte man meinen, einzelnen Lauten bzw. Buchstaben im Wort, einzelnen Wörtern im Satz oder Sätzen im Text. Die Serie als Ganzes stellt somit einen Text dar und nicht eigentlich ein Bildgefüge; sie bedient sich nicht der prototypischen Kommunikationsmittel des Bildes, sondern derer der Sprache.

Es gibt zahlreiche mögliche Einwände gegen derlei Überlegungen. Erstens werden wir später am Beispiel der Fotoserie *The Minova Rape Trials* von Diana Zeyneb Alhindawi sehen, dass auch für narrative Bildsequenzen gelten kann, dass sie als organisches Ganzes funktionieren und die einzelnen Bilder, aus denen sie bestehen, eben nicht wie Buchstaben im Wort oder Wörter im Satz als diskrete Zeichen fungieren.

Zweitens hat sich mit einem wenig hilfreichen Zirkelschluss schlussendlich selbst widerlegt, wer argumentiert, Bilder könnten nicht erzählen, weil sie nicht über Möglichkeiten verfügten, Zeitlichkeit zu verkörpern bzw. erzählerisch Zeitverläufe zu schaffen, und die These, dass sie dazu nicht in der Lage seien, dann unter anderem damit begründet, dass bildliche Erzählungen wie Graphic Novels, Comics, mittelalterliche Bilderzyklen zu biblischen Erzählungen usw., die es offenbar doch können, genau deshalb eben keine eigentlich bildlichen Phänomene, sondern sprachliche Pervertierungen bildlicher Darstellung seien. Dass die Fähigkeit zur Sequenzbildung aus diskreten Elementen, die Regulierung des Rezeptionsvorgangs durch arbiträre Konventionen und die aus Beidem resultierende inhärente Zeitlichkeit des Dargestellten landläufig ausschließlich der sprachlichen Darstellung zugeschrieben werden, ist selbst nichts Anderes als eine durch eine etablierte kulturelle Praxis erzeugte und gestützte Konvention. Wo immer über Bilder im Vergleich zu Texten geschrieben wird, steht mit großer Selbstverständlichkeit das Einzelbild im Fokus; das für sich selbst stehende, in sich abgeschlossene Einzelbild wird als Normalfall der Bildkommunikation präsentiert, die Bilderserie als ihr Ausnahmefall. Zugleich wird diesen isolierten Einzelbildern nie das einzelne Wort gegenübergestellt,

sondern stets ein Textganzes als Vergleichsgröße herangezogen. Diese an sich unlogische Asymmetrie ist mit großer Wahrscheinlichkeit unter anderem auf neuzeitliche und moderne Kunsttraditionen und Gebrauchsweisen von Bildern zurückzuführen: Mindestens seit dem Ende des Mittelalters übersteigt die Anzahl für sich selbst stehender, prinzipiell autonomer Einzelbildwerke die zusammenhängender Bilderreihen zumindest im elitären Bereich der schönen Künste. Das Prinzip der narrativen Bildsequenz ist über Jahrhunderte hinweg primär im Bereich der Gebrauchskunst, der alltäglichen Kommunikation und des Kunsthandwerks anzutreffen. Eine bemerkenswerte Ausnahme hierzu stellt beispielsweise William Hogarths facettenreiches erzählerisches Bildschaffen dar; allerdings muss hierbei berücksichtigt werden, dass der britische Maler und Grafiker mit eben diesem Teil seines Gesamtwerks nicht auf Anerkennung durch Kritik und die Institutionen des Kunstmarktes aus war, sondern seine erzählerischen Serien von Gemälden von Anfang an mit dem Ziel geschaffen wurden, als Reihen von Stichen mit möglichst hohen Auflagen an ein breites Publikum verkauft zu werden. Nach Hogarths Absicht und im Verständnis seiner Zeitgenossen handelte es sich hierbei also durchaus um Alltags- oder Gebrauchskunst, auch wenn die populären Bilderzyklen von der jüngeren Geschichtsschreibung in den Olymp der hohen Kunst erhoben wurden. Kurz gefasst lässt sich also sagen: Als Kunstwerk stellt man sich üblicherweise ein Einzelbild vor, mit erzählenden Bildsequenzen rechnet man eher in Bereichen wie der kommerziellen Werbung, in Bilderbüchern für Kinder, als Verzierung auf Schmuckgegenständen und – aufgrund noch deutlich älterer Traditionen – in der christlichen Kunst, die der Unterweisung in Glaubensdingen dienen soll. Die sequenzielle Bilderzählung wurde in der Wahrnehmung europäischer und amerikanischer Kunsthistoriker\*innen und Theoretiker\*innen also verknüpft mit dem Bereich des Erzieherischen, des Moralisierenden, der von kommerziellen Interessen gesteuerten medialen Werbekommunikation sowie modernen Unterhaltungsmedien wie dem Comic, und nicht mit seriöser, anspruchsvoller „Hochkunst“ – und werden wohl als Konsequenz aus dieser Entwicklung von der Bildtheorie weitestgehend ignoriert, wenn es um die Frage geht, was Bilder von (Erzähl-)Texten unterscheidet. Dieser Ausschluss ist aber willkürlich und wenig zielführend; er resultiert in einer dubiosen, weil schlecht begründeten Abwertung des Bildes gegenüber dem Medium Text bzw. Sprache und passt auch nicht so recht zur Praxis heutiger Medienkommunikation, z. B. an der

Dynamik zusammenhängender Bildcluster<sup>166</sup> wie der World-Trade-Center-Fotos, die sich im kollektiven Gedächtnis zu einem zusammen wirkenden Gesamtkorpus vereint haben. Daran zeigt sich, dass die Theorie vielerorts noch eher an Bildkunstwerken als an „Gebrauchsbildern“ interessiert zu sein scheint. Blendet man diese Tradition aus, ergibt es überhaupt keinen Sinn, das Erzählen in Form mehrteiliger Serien nicht als ureigene kommunikative Möglichkeit von Bildern anzuerkennen – und schon allein deshalb Bildern ebenso ein narratives Vermögen zuzusprechen wie Texten.

Über das Prinzip des Seriellen hinaus gibt es auch andere Möglichkeiten, mit denen Bilder – auch im Einzelbild – Zeitverläufe darstellen können, womit eine Grundbedingung für das Erzählenkönnen gegeben ist.<sup>167</sup> Die meisten dieser Techniken sind für die Fotografie jedoch irrelevant, da sie komplizierte Bildkompositionen voraussetzen, die eine Maler\*in bestimmen, eine Fotograf\*in aber kaum in der Realität vorfinden kann.<sup>168</sup>

Erzählung setzt voraus, dass nicht nur die zeitliche Abfolge von Ereignissen, sondern auch Ursache-Wirkungs-Beziehungen zwischen diesen dargestellt werden können. Hinsichtlich der Darstellung von *Kausalzusammenhängen* ergibt sich, wie im Zusammenhang der Bildargumentation in Teil I bereits dargestellt, ein ähnliches Bild wie in der Diskussion um die Möglichkeit der Darstellung von Zeitverläufen. Wer behauptet, Bilder könnten *per se* und *grundsätzlich* keine Kausalzusammenhänge zum Ausdruck bringen, begeht denselben Fehler wie derjenige, der behauptet, es sei ihnen unmöglich, zeitliche Abläufe darzustellen: Er schließt aus dem, was in unserem Kulturkreis *üblich*

---

166 Paul definiert Bildcluster in *BilderMACHT* (586) als „eine Menge stehender und laufender Bilder unterschiedlicher Akteure aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich zu einem Image, einem Eindruck des Ereignisses verdichten.“

167 Dazu ausführlich: Kemp, „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten“, 70–72; unter anderem kommen hier Lichtverhältnisse, Fragen der Perspektive und konventionelle Regelungen wie einzelnen Bildelementen zugewiesene symbolische Bedeutungen ins Spiel.

168 Als Meister des bildlichen Erzählens dieser Art gilt Nicolas Poussin. Sein Gemälde *Les Israélites recueillants la Manna dans le désert*, das von Elisabeth Oy-Marra treffend als „Paradestück einer Bilderzählung“ (Oy-Marra, „Poussins ‚Mannalese‘“, 201) bezeichnet wird, stellt eine Reihe zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattfindender Ereignisse in einem einzigen, zusammenhängenden Bildraum dar. Dass die Betrachter\*innen verstehen können, welche Beziehungen zwischen den einzelnen Szenen bestehen, wird durch kompositorische Mittel erreicht, zu denen die Platzierung der Figurengruppen, aber auch die Gestik einzelner Figuren gehört (dazu ausführlich z. B. Oy-Marra, „Poussins ‚Mannalese‘“, und Imdahl, „Zur Zeitstruktur in Poussins Mannalese“). Auf derartige Faktoren hat eine Fotograf\*in, die dokumentarische Aufnahmen bzw. Reportagefotos macht, wenig Einfluss. Nur, wenn man inszenierte Szenen abfotografiert oder Fotografien nachträglich bearbeitet oder zu Collagen zusammenschneidet, kann man einen ähnlichen Grad an Kontrolle über die Komposition gewinnen und sich der komplexen narrativen Mittel bedienen, auf die ein Maler wie Poussin zurückgreifen kann.

ist, auf das, was prinzipiell *möglich* wäre und was nicht. So wie die zeitliche Reihenfolge von Ereignissen könnte prinzipiell auch die Kausalbeziehung zwischen zwei oder mehr Ereignissen durch bildliche Mittel ausgedrückt werden. Voraussetzung wäre auch hier das Vorhandensein entsprechender Konventionen, die die Leserichtung regeln, beispielsweise also festlegen, dass Ursachen weiter links und Folgen weiter rechts stehen, oder dass Prämissen oben von links nach rechts nebeneinanderstehen und die daraus ziehende Schlussfolgerung sich optisch abgesetzt darunter befindet. Dass derlei Visualisierungen von Kausalzusammenhängen unüblich sind, hängt schlicht damit zusammen, dass sie weit aufwendiger und ineffizienter wären als eine einfache sprachliche Formulierung. Theoretisch wäre es aber genauso möglich, ein kausales Nacheinander bildlich auszudrücken wie ein temporales. Zudem ist davon auszugehen, dass die Betrachter\*in eines Bildes oder einer Reihe von Bildern, wenn sie im Dargestellten einen zeitlichen Ereignisverlauf erkennt, ihr Weltwissen einbringen wird, um Zusammenhänge zwischen den Einzelteilen der Darstellung nicht nur hinsichtlich der zeitlichen Abläufe herzustellen, sondern auch auf eventuelle Kausalbeziehungen hin zu überprüfen. Im Bild oder in der Bilderserie mögen letztere weniger explizit hergestellt werden als in einem Text, die kompetente Betrachter\*in erbringt aber ja eine interpretative Verstehensleistung, die Lücken füllen kann.

Es ist also festzustellen, dass es durchaus möglich ist, mit bildlichen Mitteln nicht nur die zeitliche Abfolge von Ereignissen, sondern auch Kausalzusammenhänge zwischen diesen darzustellen; bildliches Erzählen ist somit grundsätzlich möglich. Es bestehen allerdings tatsächlich einige (meist eher graduelle als kategorische) Unterschiede zwischen Bildnarration und textuellem Erzählen, die gerade in Hinblick auf die Gewaltbildproblematik von Bedeutung sind.

Dazu gehört die Tatsache, dass Texte über die Geschehnisse, von denen sie erzählen, explizit *werten* und *urteilen* können. Sie können Personen, Handlungen, Ereignisse und Zustände als fair oder ungerecht, richtig oder falsch, angemessen oder inadäquat, gut oder schlecht bezeichnen usw. Dies kann in Form wertend-kommentierender Bemerkungen des Erzählers oder auch vermittels der Wiedergabe von Gedanken oder Äußerungen von Figuren geschehen. Damit verfügt der Erzähltext über eine effektive und effiziente Möglichkeit, die Beurteilung des Erzählten durch den Leser zu beeinflussen. Gräueltaten, über die sprachlich berichtet wird, können als Solche benannt und

explizit kritisiert werden. Wie das Kapitel zur Argumentation mit Bildern und durch Bilder in Teil I bereits ausführlich dargelegt hat, beruht die Überzeugungskraft von Bildern aber auf anderen Wirkungsmechanismen; eine unmittelbare, explizite und eindeutige Wertung können Bilder ohne Rückgriff auf die Integration sprachlicher Mittel wie kommentierender Bildunterschriften oder Bildtitel kaum leisten. Der bildlichen Darstellung fehlt nämlich die wertende Stimme eines kommentierenden Erzählers und auch die Möglichkeit, Äußerungen der dargestellten Personen wiederzugeben, die das Geschehen bewerten. Zwar wird Bildern im Diskurs über Gewaltdarstellungen häufig auf typisch personifizierende Weise unterstellt, sie könnten Gewaltakte „verherrlichen“ oder „beschönigen“, letztendlich muss jedoch dieser Annahme mit großer Vorsicht begegnet werden: Bilder selbst glorifizieren und relativieren so wenig wie sie kritisieren; sie tun dies nur insofern, als ihre Gestalt nahelegt, dass sie von jemandem mit der Absicht geschaffen wurden (oder gegenwärtig mit der Absicht verwendet werden), eine Gewalttat in positives oder negatives Licht zu rücken, oder dass ihre Gestaltung assoziativ eine positive oder negative Bewertung beim Betrachter hervorruft – dies wurde in den dem Phänomen der Bildargumentation gewidmeten Abschnitten von Teil I auch anhand mehrerer Beispiele gezeigt.

Fraglich scheint, so wurde dort auch bereits deutlich, ob es überhaupt als Schwäche von Bildern zu beurteilen wäre, dass sie nicht so explizit und eindeutig werten können wie Texte. Umgekehrt beruht ja auch ihr subversives Potenzial gerade darauf, dass sie in unterschiedlichen Kontexten völlig gegenteilige Bewertungen der gezeigten Taten nahelegen können.

Auch das häufig zu beobachtende Phänomen, dass Bilder unabhängig von den Geschehnissen, die sie eigentlich abbilden, bzw. weit über diese konkreten Ereignisse hinaus, eine überzeitliche symbolische Bedeutung bekommen können – dass sie als Ikonen für etwas stehen können, das größer und allgemeiner ist, als das, was sie tatsächlich zeigen – basiert auf einer Eigenheit von Bildern, die ihnen im Vergleich mit Texten gerne als Schwäche ausgelegt wird: dass sie nämlich, wie unter anderem Pandel hervorhebt,<sup>169</sup> ohne Rückgriff auf die Sprache Orte, Personen und Daten weniger präzise bestimmen können als Erzähltexte.<sup>170</sup> Sie geben wenig oder keine Details der Biografie der dargestellten

---

169 Pandel, „Interpretieren als Selbsterzählen“, 22.

170 Dazu siehe auch die Ausführungen zur Möglichkeit von Nomination und Prädikation durch bildliche Darstellung in Teil I.

Personen oder Informationen über deren persönliche Eigenschaften preis. Gerade deshalb transzendieren besonders einprägsame oder emotional wirksame Bilder ihre konkreten Entstehungszusammenhänge: Da sie die Dargestellten ohnehin nur bedingt identifizieren und charakterisieren, können diese von den Rezipient\*innen um so leichter wie Schauspieler aufgefasst werden, die Andere repräsentieren.<sup>171</sup>

Da also so Manches, was Bildern als Schwäche ausgelegt werden kann, andererseits auch ein wichtiges und besonderes Wirkpotential begründet, ist es möglicherweise sinnvoller, sich nicht allzu sehr auf die Frage zu versteifen, was Bilder als Erzählmedien (angeblich) nicht leisten können, sondern stattdessen zu untersuchen, was sie wirklich können: Wie erzählen Bilder?

Zuzustimmen ist Pandel, wenn er feststellt, dass das Erzählen von Bildern auf einer „Eigenleistung des Betrachters“ beruhe.<sup>172</sup> Er führt dies weiter aus:

„Für den Prozess der Bildinterpretation eines sozialwissenschaftlichen Laien [im Gegensatz zum Wissenschaftler] möchte ich den Begriff des Selbsterzählens beziehungsweise der narrativen Empathie vorschlagen. Der Erzähler erzählt sich selbst eine Geschichte. Im Selbsterzählen fallen Erzähler und Zuhörer zusammen. Wir können Menschen mit ihrem Handeln und Leiden auf Bildern verstehen, wenn wir uns selbst ihre Geschichte erzählen. Narrative Empathie impliziert allerdings eine Parteinahme. Sie ist nicht so kühl und leidenschaftslos wie der professionelle Wissenschaftsbetrieb. Nicht in der illustrativen, sondern nur in der interpretativen Betrachtung kommen wir vom Selbsterzählen zum Verstehen.“<sup>173</sup>

Texte sind offenbar nicht im selben Maß auf diese Eigenleistung des Rezipienten angewiesen. Doch wäre es naiv, anzunehmen, dass nicht auch der/die Leser\*in eines Erzähltextes eines gewissen Maßes an „Selbsterzählen“ bedarf, um dem Gelesenen Sinn zu entnehmen. Jeder Text ist lückenhaft, voller bemerkter und unbemerkter Leerstellen, die der/die Leser\*in füllen muss. Ohne schlussfolgernde Deutung und Zwischen-den-Zeilen-Lesen blieben tiefere Sinnschichten

---

171 Wenn diese Umdeutung geschieht, operieren Bilder zugleich auf verschiedenen Authentizitäts- oder Realitätsebenen; sie zeigen in verschiedenen Rezeptionskontexten unterschiedliche Wirklichkeiten; vgl. hierzu die Überlegungen zur Frage, ob Bilder lügen können, in Teil I.

172 Pandel, „Interpretieren als Selbsterzählen“, 21.

173 Ebd., 37.

den Rezipient\*innen verborgen; wer wirklich nur aufnimmt, was in einem Text wortwörtlich gesagt wird, liest den Text nur mechanisch und versteht ihn nicht. Es kann kein bedeutsames Erzählen ohne Selbsterzählen auf der Rezipient\*innenseite geben. Warum also sollte es im Zusammenhang der Gewaltbildproblematik von Bedeutung sein, dass (prototypische) Bilder graduell mehr von diesem Selbsterzählen verlangen als (prototypische) Texte?

Der eigentlich entscheidende Unterschied zwischen der Art und Weise, wie Bilder erzählen, und der Funktionsweise von Erzähltexten besteht meines Erachtens in etwas ganz Anderem. Er hängt mit dem schwer zu fassenden Phänomen der Einfühlung oder Empathie zusammen.

Um diesen Unterschied zu verstehen, muss man sich zunächst fragen, was eigentlich die Grundlage des moralphilosophischen Potenzials literarischer Erzählungen bildet. Philosophen, die davon ausgehen, dass Erzähltexten eine bedeutende Funktion in moralischen Diskursen und in Hinblick auf die individuelle moralische Entwicklung ihrer Leser zukommt, heben implizit oder explizit darauf ab, dass es diesen Texten gelingt, den Leser dazu zu bringen, die Figuren zu *verstehen*, ihr Handeln *erklären* und ihre Gefühle *nachempfinden* zu können – womit wir an die umfassenden Erläuterungen zur Empathieforschung in vorausgehenden Kapiteln und die damit verbundenen Fragen bezüglich der Möglichkeiten und Grenzen von Einfühlung durch Texte und Bilder anknüpfen können. Hier soll nun die ganz grundlegende Frage geklärt werden, welche strukturellen Eigenschaften des Erzählmediums Text einerseits und des (Erzähl-)Mediums Bild (bzw. genauer: des fotografischen Bildes) andererseits dafür verantwortlich zeichnen, dass der Zugang der Betrachter\*innen zum Innenleben sprachlich bzw. bildlich dargestellter Personen auf je unterschiedliche Weise hergestellt wird. Es geht hier also um *Innen- und Außensicht* von Figuren und *Modi der Herstellung von Innensicht*.

Pandel konstatiert im Zuge seiner Bildkritik, dass Bilder keine Gedanken der auf ihnen abgebildeten Personen ausdrücken und auch keine Personenrede wiedergeben können.<sup>174</sup> Wer einen Text liest, dem werden Ereignisse, Zusammenhänge, Entwicklungen, Zustände, Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken entweder durch Personenrede, durch unmittelbare Wiedergabe von Gedanken z. B. in Form eines inneren Monologes oder als „Stream of Consciousness“, oder aber mittelbar durch den *Diskurs des Erzählers*, d. h. durch seine

---

174 Ebd., 23.

„Stimme“, seinen Bericht, seine Kommentare zugänglich gemacht. Wer jedoch ein Bild betrachtet, der hört nicht die Stimme eines Erzählers; er sieht etwas, das jemand anderes gesehen haben könnte. Dieser Unterschied ist fundamental. Anders als die anderen, von Mitchell zurecht abgelehnten Unterscheidungskriterien zwischen Text und Bild berührt dieser tatsächlich das Wesen der jeweiligen Darstellungsform. Ein Text gibt dem Leser sozusagen die Gedanken des Erzählers als dessen Äußerungen wieder; man könnte sagen, der Erzähler spricht mit dem Leser oder der Leser hat direkten Zugang zur Gedankenwelt des Erzählers. Ein Bild dagegen hat keinen Erzähler. Ihm fehlt die sprechende Stimme. Bilderzählung ist Erzählung ohne Erzähler. Ein Bild lässt den Leser den (visuellen) Wahrnehmungseindruck einer anderen, realen oder fiktiven Person erleben; es eröffnet den Blick in eine fremde *Wahrnehmung* und nicht (bzw. zumindest nicht direkt oder unmittelbar) den in fremde *Gedanken* oder *Gefühlswelten*. Aus dieser offensichtlichen Tatsache ergeben sich eine Reihe interessanter Konsequenzen.

In einem Text können Gefühle des Erzählers oder, je nach Erzählperspektive, auch Gefühle von Figuren innerhalb der Handlung explizit benannt und auch ausführlich be- oder umschrieben werden. Die Darstellung von Gefühlszuständen ist damit im Idealfall recht präzise, der Leser kann sich emotionale Zustände anhand dessen vergleichsweise genau vorstellen, sich also in der Vorstellung an den inneren Zustand einer anderen, realen oder fiktiven Person annähern – auch wenn dieser Annäherung letztlich Grenzen gesetzt sind, was in den Debatten um die These von der Undarstellbarkeit des Leids, wie wir gesehen haben, herausgestellt wird.

Bilder dagegen können Gefühle von Personen nur indirekt darstellen. Die Betrachter\*innen müssen sich Empfindungen und Emotionen der abgebildeten Personen aus deren Körpersprache und Mimik erschließen. Was die Stimmung der realen oder fiktiven Person angeht, deren Blick auf die Szenerie die Betrachter\*in sich sozusagen „leiht“ – also beispielsweise des real anwesenden Fotografen oder einer zur Bildwelt gehörigen unsichtbaren Beobachterfigur, durch deren Augen die Betrachter\*innen auf die dargestellte Welt blicken –, so können die Betrachter\*innen hier nur von ihrem eigenen Eindruck und den Emotionen, die dieser Eindruck bei ihnen selbst hervorruft, auf dessen vermutliche emotionale Reaktion schließen.

Entsprechendes wie für die Darstellung von *Gefühlen* gilt im Prinzip auch für die Darstellung von *Gedanken*: Bilder können einen *Wahrnehmungseindruck*

simulieren, Texte einen (verbalisierten) *Gedankengang*. Beschreibungen von Wahrnehmungseindrücken in Texten funktionieren über den Umweg der Wiedergabe von Gedanken: das Wahrgenommene wird so in Worte gefasst, wie es ein wahrnehmender Geist täte, der in verbaler Form über das Gesehene und Empfundene nachdächte. Umgekehrt können Gedanken in Bildern nur über den Umweg der Wahrnehmungsnachahmung vermittelt werden: Wenn wir sehen, was jemand anderes gesehen hat, fällt uns ein, was wir selbst gedacht hätten, wenn wir diesen Eindruck real und unmittelbar – und nicht erst durch ein Bild – wahrgenommen hätten. Damit ist natürlich nicht gesagt, dass wir die Gedanken einer realen Person nachvollziehen können, die ein Foto gemacht hat, nur indem wir auf dem Bild sehen, was diese Person im Moment der Aufnahme vor sich gesehen hat. Hier besteht das in den vorausgehenden Kapiteln zur Empathieforschung wiederholte thematisierte Problem des Schließens von sich selbst auf Andere: Ich glaube vielleicht, mich in einen anderen Menschen hineinzusetzen, wenn ich die Perspektive dieser Person einnehme, also aus ihrem Blickwinkel auf ein abgebildetes Ereignis blicke, das diese Person live miterlebt hat. Dabei projiziere ich aber letztlich nur meine eigenen Gedanken, Gefühle und Assoziationen angesichts des Gesehenen auf diesen Menschen hinter der Kamera. Ich denke und empfinde nach, was ich empfunden und gedacht hätte, wenn ich an der Stelle der Person mit der Kamera gewesen wäre und diese Dinge wirklich gesehen hätte. Das kann zufällig mit dem übereinstimmen, was die Fotograf\*in wirklich gedacht hat – oder etwas vollkommen Anderes sein.

Dieser tatsächlich fundamentale Unterschied, dass Texte aus einer Erzählperspektive verfasst sind und Bilder aus einer *Wahrnehmungs-* oder *Betrachterperspektive* zeigen, was sie zeigen, hat also interessante Folgen für die Möglichkeiten von Identifikation und Miterleben.

Exemplarisch lässt sich dies an Capas Aufnahmen von der Landung der amerikanischen Truppen in der Normandie aufzeigen. Wie im Zusammenhang der Ausführungen zur Authentizitätsproblematik in Teil I bereits dargelegt wurde, beschreibt Gerhard Paul diese Bilder als *immersiv*, weil sie es den Betrachter\*innen ermöglichen, in das dargestellte Szenario einzutauchen und es aus der Perspektive des Fotografen zu erleben. Gemeint ist damit nicht nur, dass der rein visuelle Wahrnehmungseindruck, dem Capa ausgesetzt war, für die Betrachter\*innen seiner Aufnahmen sichtbar wird. Durch Assoziationen, die aufgrund der Gestalt der Bilder erzeugt werden, werden auch andere Dimensionen sinnlicher Wahrnehmung und emotionalen Erlebens angesprochen, denn

die Unschärfe der Aufnahmen zeugt von den psychisch und physisch herausfordernden Bedingungen, unter denen sie entstanden sind. „Wie kaum je zuvor“, so bringt es Paul auf den Punkt, „bezeugte der Fotograf durch die Reaktionen seines Körpers die Authentizität seiner Bilder. Todesangst, Anstrengung und Hast hatten sich in seinen Aufnahmen eingeschrieben.“<sup>175</sup>

Ganz ähnlich beschreibt Didi-Huberman den Effekt der Unschärfe der wenigen Aufnahmen aus dem KZ Auschwitz, die Häftlinge des Sonderkommandos dort anfertigen konnten und denen die im vorigen Kapitel ausführlich thematisierten Überlegungen Didi-Hubermans zur Undarstellbarkeitsproblematik in *Bilder trotz allem* gewidmet sind. Diese Fotografien konfrontieren ihre Betrachter\*innen, so Didi-Huberman,

„auf erschütternde Weise mit einer notwendigen Geste der Empathie, (...) einer Art von Annäherung: Die Bewegungen des Fotografen – und das ‚Beben‘ des Bildes – begleiten die Bewegung der Frauen, die Hast der Aufnahme entspricht der Bedrängnis in diesen letzten Momenten des Lebens.“<sup>176</sup>

Ein weiteres wichtiges Instrument, mit dem Bilder Immersionseffekte erzeugen können und das in Capas Normandie-Fotos wirksam wird, ist die Abbildung von Personen, die für die Betrachter\*innen nur von hinten zu sehen sind und die als eine Art Stellvertreter- oder Identifikationsfigur für diese funktionieren können, wie es innerhalb des Paradigmas der Rezeptionsästhetik unter anderem von Wolfgang Kemp immer wieder beschrieben worden ist.<sup>177</sup>

Capas D-Day-Aufnahmen zeigen also solche „typische[n] Repoussoirfiguren“,<sup>178</sup> und sie lassen sich dort Paul zufolge genau so interpretieren, wie es die rezeptionsästhetisch geprägte Kunstgeschichte in Bezug auf die Malerei etabliert hat:

„Wie in der Bildenden Kunst erfüllten vor allem Capas Rückenfiguren Identifikationsfunktionen. Meist waren auch sie mittig im Bild positioniert und verdeckten den Fluchtpunkt, wodurch der Betrachter animiert wurde,

---

175 Paul, *BilderMACHT*, 214.

176 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 74.

177 Bekannterweise hat Kemp dieses Paradigma in *Der Anteil des Betrachters* und durch seine Herausgabe des Sammelbands *Der Betrachter ist im Bild* begründet.

178 Paul, *BilderMACHT*, 214.

sich in die Figur des Fotografen hinein zu versetzen und mit diesem in den Bildraum einzutauchen.“<sup>179</sup>

Fotos wie die Capas werden also so rezipiert, dass die Betrachter\*innen ins Bild hineingesogen werden, wobei sie in die Rolle der Fotograf\*in schlüpfen und das Gezeigte aus deren Perspektive und der der anderen, im Bild anwesenden Figuren wahrnehmen.

Dass die Wahrnehmungsperspektive, die die Betrachter\*innen von der Fotograf\*in übernehmen, bei der Rezeption solcher Bilder als Bilderzählung von den Ereignissen, deren Zeug\*in die Fotograf\*in geworden ist, den Platz der Erzählperspektive einnehmen, bedeutet aber nicht, dass bildliches Erzählen nicht möglich wäre. Man muss es sich nur möglicherweise eher als eine Erzählung aus der Ich-Perspektive vorstellen und nicht aus der eines auktorialen Erzählers.

Dass man mit Bildern sowohl von Krieg und Gewalt erzählen kann, werden die folgenden Untersuchungen von Beispielen in verschiedenen Formaten der visuellen Narration aufzeigen.

## 5.2 Formen der Bilderzählung

Geläufig sind im Zusammenhang der Kriegs- und Krisenberichterstattung vor allem folgende Formate der Bilderzählung:

1. Fotoreportagen, Fotoessays und Fotostories
2. Fotobücher
3. Bild-Text-Kombinate: Comicjournalismus und Graphic Novels

Mit der letztgenannten Kategorie möchte ich mich hier deshalb nicht lange aufhalten, weil Comics und Graphic Novels in der Regel (mit wenigen rein-bildlichen Ausnahmen) durch das Zusammenwirken von Bild und Text erzählen und dabei Texte und Bilder nicht wie bei Reportagen oder in Fotobüchern nebeneinanderstehend zusammenwirken, sondern miteinander so verwoben sind, dass der Text ein Teil der Bilder ist und von diesen nicht zu trennen ist, weshalb sie nicht unbedingt gut dazu geeignet sind, um aufzuzeigen, wie Bilder auch

---

179 Ebd.

relativ unabhängig von Sprache erzählen können. Deshalb sollen hier nur ein paar wenige Hinweise zu Kriegscomics gegeben werden.

Wohl den größten Bekanntheitsgrad hat unter den Comics und Graphic Novels, die sich mit Krieg und Gewalt beschäftigen, Ari Folmans und David Polonskys *Waltz with Bashir* erlangt; bei dieser Graphic Novel handelt es sich um eine Adaption des gleichnamigen Kinofilms Folmans, in dem dieser Jugenderlebnisse als israelischer Soldat im ersten Libanonkrieg in den 1980er Jahren aufarbeitet. Aber es gibt noch etliche weitere Beispiele grafischen Erzählens über Kriege, von denen manche auch die Arbeit von Fotojournalist\*innen zum Thema haben oder sich sogar auf einer Metaebene mit dem Verhältnis zwischen Fotografie und anderen Bildmedien befassen.

Interessant ist z. B. das Werk Joe Saccos. Sacco ist ein Journalist, der sich im Medium Comic bzw. Graphic Novel mit seinen Erfahrungen aus dem Kontext des Nahost-Konfliktes und des Bosnienkriegs, über die er berichtet hat, und anderen Themen auseinandersetzt. Er gilt als Erfinder des Genres und Begriffs Comicjournalismus.<sup>180</sup>

Manu Larcenet, ein weiterer Comic-Autor, reflektiert die Tätigkeit von Kriegsfotograf\*innen, deren Konflikte und Traumata in seinem mehrteiligen Comic *Le combat ordinaire* (Titel der deutschen Übersetzung: *Der alltägliche Kampf*), der vier zwischen 2003 und 2008 bei Dargaud erschienene Bände umfasst. Seine Romanadaption *Le Rapport de Brodeck* (dt.: *Brodecks Bericht*) befasst sich ebenfalls mit einem Gewaltthema; die Handlung dreht sich um einen Mord im französisch-deutschen Grenzgebiet in der unmittelbaren Nachkriegszeit.

Äußerst bemerkenswert ist zudem *Shooting War*, eine auch Teile fotografischer Bilder enthaltende Graphic Novel von Anthony Lappé und Dan Goldman, die die fiktive Geschichte eines Kriegsfotografen erzählt und dabei immer wieder auch deutliche Kritik an medialer Berichterstattung über Gewalt und Leid übt.<sup>181</sup>

Die Comicforschung hat ebenfalls bereits begonnen, sich mit der Darstellung von Krieg und Gewalt in Comics und Graphic Novels zu befassen. Hillary

---

180 Siehe z. B. Steinhauer, „The Outsider“; Steinhauer stützt sich diesbezüglich auf die Einschätzung Hillary Chutes aus: Chute, *Disaster Drawn*.

181 Lappé und Goldman, *Shooting War*.

Chute<sup>182</sup> und Johannes Schmid<sup>183</sup> haben Monografien zum Thema verfasst; Schmid analysiert Will Eisners *Last Day in Vietnam*, Emmanuel Guiberts dreibändiges Werk *La Guerre d'Alan* (dt.: *Alans Krieg*), das die Kriegserinnerungen des Veteranen Alan Cope schildert, und *Le Photographe* (dt.: *Der Fotograf*) von Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre und Frédéric Lemerrier, eine (auto)biographische Graphic Novel, die von Lefèvres Erlebnissen als Fotojournalist im sowjetisch-afghanischen Krieg in den 1980er Jahren erzählt. Zudem untersucht Schmid in dieser Monografie auch den bereits genannten *Waltz with Bashir*. In einem Aufsatz im Fachjournal *Closure* befasst sich Schmid mit Comics aus dem Themenfeld Krieg und Gewalt, in die neben den gezeichneten Bildern Fotos integriert sind, und dem intermedialen Zusammenwirken der verschiedenen Bildtypen im Gesamtkunstwerk.<sup>184</sup>

Hier möchte ich mich aber, wie bereits angekündigt wurde, auf die anderen Typen von Bilderzählung konzentrieren, die im Zusammenhang der Kriegs- und Gewaltfotografie relevant sind – voran den aus mehreren Aufnahmen bestehenden Fotoessays und Fotoreportagen.

## 5.2.1 Fotoessays, Fotostories, Fotoreportagen

Paul ist der Ansicht, dass erst die Etablierung des Fotoessays in der modernen Kriegsfotografie es ermöglicht habe, dass jene Art der die Betrachter\*innen besonders involvierenden Darstellung, die er als Immersion beschreibt, „überhaupt ein Publikum erreich[en]“ konnte.<sup>185</sup> In den zusammenhängend aufgenommenen Serien von Kriegsfotografen wie Capa fungierten Bilder „nicht mehr wie bisher als Illustrationen des Textes, sie erzählten vielmehr eigene Geschichten und konstituierten eigene visuelle Narrative, die ein Text allenfalls knapp ergänzte.“<sup>186</sup> So haben sich Paul zufolge im 20. Jahrhundert Fotoreportagen entwickelt, die „aus zu thematischen Bildstrecken mit eigenen

---

182 Chute, *Drawing Disaster*.

183 Schmid, *Shooting Pictures, Drawing Blood*.

184 Schmid, „Bilder des Grauens.“

185 Paul, *BilderMACHT*, 209.

186 Ebd.

Narrativen montierten Fotografien“ bestanden;<sup>187</sup> als frühes Beispiel führt Paul eine Reihe von 27 Aufnahmen Capas aus dem Spanischen Bürgerkrieg an, die 1938 bei Fraga am Rio Segre aufgenommen und am 3. Dezember des Jahres in der *Picture Post* als zusammenhängender Essay unter dem Titel *This is War* veröffentlicht wurden.<sup>188</sup>

Nicht überall wird für derartige Bildserien der Terminus „Essay“ verwendet. Sontag nennt diese in Illustrierten des 20. Jahrhunderts häufig veröffentlichten Bildreportageserien beispielsweise „Bildberichte“ (und weist darauf hin, dass diese oft von einem begleiteten Artikel erläutert wurden).<sup>189</sup>

Begriffe wie „Fotoessay“ sind ausgesprochen unscharf umrissen. Einerseits sind damit zusammenhängende Fotoserien gemeint, die ein und dieselbe Fotograf\*in im Kontext des selben Ereignisses aufgenommen hat, wie Larry Burrows klassischer Vietnamkriegs-„Essay“ für das Magazin *Life* mit dem Titel *One Ride with Yankee Papa 13*.<sup>190</sup> Andererseits werden so auch Zusammenstellungen von Bildern verschiedener Fotograf\*innen bezeichnet, die beispielsweise Zeitungen oder Fotoagenturen rund um ein Ereignis oder Thema für ihre Webseiten gruppieren.<sup>191</sup> Oft werden Bildessays sogar als Solche bei Fotograf\*innen direkt in Auftrag gegeben. Viele Fotowettbewerbe, darunter der World Press Photo Award, vergeben Preise für ganze Bildserien in eigenen Kategorie (die dann beispielsweise „Reportage“ oder „Feature“ heißen kann).

Der Unterschied zwischen Fotoessay und Fotostory ist ebenfalls nicht klar definiert. Beispielsweise vergibt der Blog LensCulture der Agentur Magnum regelmäßig einen „Visual Storytelling Award“, bei dem letztlich Fotoessays bzw. Fotoreportagen prämiert werden,<sup>192</sup> und auch die „Photo Stories“ auf der Website des Imperial War Museums<sup>193</sup> unterscheiden sich nicht grundlegend

187 Ebd.

188 Diese Bilder sind u. a. zu sehen unter <https://www.slightly-out-of-focus.com/product-page/robert-capas-this-war-picture-post-3rd-december-1938> (Stand 20.1.2021).

189 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 40.

190 Veröffentlicht in der Ausgabe von LIFE vom 16.4.1965; die Bilder sind zu finden unter <https://time.com/3879815/vietnam-photo-essay-larry-burrows-one-ride-with-yankee-papa-13/>, einige auch unter <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/larry-burrows?all/all/all/all/0> (Stand 20.1.2021).

191 Siehe z. B. den „Essay“ zu verschiedenen Kriegen des 20. Jahrhunderts, der hier zusammengestellt wurde: <http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1682713,00.html>; oder die „Essays“ zum Vietnamkrieg, die hier zu finden sind: <https://www.theatlantic.com/photo/2015/03/the-vietnam-war-part-i-early-years-and-escalation/389054/> und [https://lens.blogs.nytimes.com/2013/09/12/vietnam-war-photos-that-made-a-difference/?\\_r=0](https://lens.blogs.nytimes.com/2013/09/12/vietnam-war-photos-that-made-a-difference/?_r=0) (alle Stand 20.1.2021).

192 Siehe <https://www.lensculture.com/2019-visual-storytelling-award-winners> (Stand 20.1.2021).

193 Zu finden unter <http://www.iwm.org.uk/history> (Stand 20.1.2021).

von dem, was anderswo als „Visual Essay“ oder „Fotoessay“ bezeichnet wird – abgesehen von der Tatsache, dass die Bilder hier durch längere Begleittexte ergänzt sind.

Michael D. Davis, der als Bildredakteur u.a. bei National Geographic gearbeitet und Dokumentarische Fotografie an der Syracuse University unterrichtet hat, versucht sich auf seinem persönlichen Blog an einer Definition und Begriffsunterscheidung:

„A lot of people say a picture story has a beginning, middle and end whereas a photo essay doesn't necessarily. Not exactly. I'd say a picture story tends to be about one place or person or situation whereas an essay tends to be about one type or aspect of many places, things or people.“<sup>194</sup>

Er verweist hiermit auf eine ähnlich problematische Unterscheidung, wie sie in den Literaturwissenschaften zwischen erzählenden KurzprosaGattungen wie Parabel, Kurzgeschichte u. ä. einerseits und der Textart Essay andererseits vorgenommen wird. Während in Gattungspoetiken für klassische Erzähltextgattungen häufig eine innere Abgeschlossenheit oder eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung oder aber zumindest eine chronologische Linearität der Handlung gefordert wurde und abrupte Einstiege ohne Einleitung und offene Enden dezidiert moderne Phänomene darstellen, die als gezielte Regelverstöße gedacht waren, ist für den Essay hingegen seit seiner Entstehung die Unabgeschlossenheit und Skizzenhaftigkeit ein konstitutives Merkmal; ebenso gehört die Sprunghaftigkeit des Gedankengangs zu den typischen Eigenheiten von Essays. Ereignisse müssen im Essay nicht in einer sinnvollen, explizierten Chronologie dargestellt werden.

Enstprechendes scheint auch für fotografische Essays zu gelten; woraus jedoch nicht folgen kann, dass eine willkürliche Ansammlung von Bildern ohne verbindendes Element als Fotoessay bezeichnet werden kann. Es muss eine innere Verbindung bestehen; darin wiederum besteht eine Gemeinsamkeit zwischen Essay und Story:

„Regardless, each type of story requires the same thing: A thread that holds them together. The thread can, and should, vary widely from one story or

---

194 Davis, „The difference between a picture story and a photo essay.“

essay to the next. You could make pictures of a thousand guys with beards but not have a cohesive body of work unless something other than beards makes the images relate to each other, for instance. Or you could follow one person's life for years and still not have a set of pictures that tell a story if you've not had a narrative in mind."<sup>195</sup>

Entscheidend ist Davis zufolge für die Essayform vor allem, dass die Verbindung zwischen den Einzelbildern mit besonderer Gründlichkeit hergestellt und fassbar gemacht wird:

„Essays [...] require a clarity of seeing. You define the point of view entirely, often by connecting seemingly unrelated objects, occurrences or times. They require diligence and persistence that is different from a story.“<sup>196</sup>

Manchmal äußern sich auch Fotograf\*innen selbst über ihre Absichten, Prioritäten und Herangehensweisen beim Aufnehmen von Fotostories und Fotoessays. Unter den vielen Texten, die die Agentur Magnum regelmäßig auf ihrer Webpräsenz veröffentlicht, findet sich ein Bericht über die Zusammenarbeit zwischen Paolo Pellegrin und dem Journalisten Scott Anderson, die gemeinsam von den Kämpfen kurdischer Einheiten gegen den Islamischen Staat berichtet haben. Die Arbeit der beiden folgte dabei, so ist dort zu lesen, dem Prinzip, möglichst Einzelschicksale ins Zentrum zu stellen, also einige wenige Personen zu portraituren und deren individuelle Geschichten zu erzählen. Diese Entscheidung wird ausführlich begründet:

„The benefits of telling stories through the accounts of real characters, according to Pellegrin, are two fold: on one level there is a visceral emotive response to the human tales, and in a wider context, their stories become emblematic of an issue that affects the entire world. ‚These stories could reflect and help the understanding of the larger story, so, in a sense, they become metaphors of the larger story,‘ says Pellegrin. ‚The history in the Middle East is so complicated that telling it could become a very academic

---

195 Ebd.

196 Ebd.

exercise, so the fact these people have such compelling stories helps the viewer or reader to understand it from a human standpoint.“<sup>197</sup>

Die Nähe dessen, was Pellegrin und Anderson dieser Äußerung zufolge zu erreichen hoffen, zum literarischen Erzählen ist deutlich erkennbar. Erzählt wird das subjektive Schicksal; durch die Erzählung wird es zur Metapher für ein größeres Ganzes.

Die visuelle Erzählung, die im nun folgenden Abschnitt untersucht werden soll, rückt ebenfalls den Blick auf Einzelschicksale, allerdings indem sie nicht die Geschichte einer einzelnen Person, aber die Geschichte eines Ereignisses, nämlich eines Gerichtsprozesses, erzählt. Es handelt sich um eine Fotoreportage, also ein der Fotostory verwandtes Format, nämlich eine Bildserie, mit der eine Journalistin berichtet, was sie beobachtet und in Erfahrung gebracht hat. Diese Reportage wurde zwar nicht unabhängig von Text veröffentlicht; ein einleitender Text und die Bildunterschriften machen tatsächlich wichtige Rezeptionsvorgaben, indem sie notwendige Informationen liefern. Die Bilder aber leisten auch relativ unabhängig vom Text und stellenweise weit über diesen hinausgehend Bedeutendes für die Erzählung einer komplexen Geschichte. Ausgewählt wurde hier diese spezifische Fotoreportage, weil sie damit das Stereotyp vom der Sprache unterlegenen Erzählmedium Bild widerlegt.

### 5.2.2 Fallanalyse: Erzählung durch Bilder in einer Fotoreportage

Bei der Bildreihe, die im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen wird, handelt es sich um eine Bildreportage der Fotografin Diana Zeyneb Al-Hindawi, die im internationalen Wettbewerb Visa pour l'Image ausgezeichnet worden ist. Al-Hindawi dokumentiert damit einen Gerichtsprozess in einer Kleinstadt in der Demokratischen Republik Kongo, bei dem der Massenvergewaltigung an Zivilistinnen beschuldigte Soldaten auf der Anklagebank saßen.

---

<sup>197</sup> Dieser Bericht findet sich derzeit (Stand 28.2.2021) unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/paolo-pellegrin-conflicts-consequences/>.

Die Bildreportage wurde sowohl auf der Website der Fotografin als auch auf der des Fotofestivals *Visa pour l'Image* veröffentlicht; letztere zeigt allerdings nur einen Teil der Bilder, weshalb die folgenden Ausführungen sich an der Version auf der persönlichen Website Al-Hindawis orientiert. In beiden Publikationen sind die Bilder mit einleitendem Text und Bildunterschriften versehen. Die begleitenden Texte unterscheiden sich allerdings im Detail. In der Version auf der Website von *Visa pour l'image* lautet die vorangestellte Einleitung wie folgt:

„Between February 12 and 19, 2014, a temporary courtroom was set up in Minova, a market town on the shore of Lake Kivu in eastern DR Congo. Trials are usually held in Goma, but for the rape victims living in Minova, the trip to Goma would have been prohibitively expensive, so the court came to them, to hear their testimony.

Thirty-nine members of the DRC Armed Forces (FARDC) were on trial on charges relating to violence committed in a ten-day rampage in November 2012 when, according to estimates, more than 1,000 women, children and men were raped in the town of Minova alone. In the end, 37 members of the military faced rape charges. The civilians were attacked when FARDC troops were fleeing rebels from the March 23 Movement that had captured the strategic city of Goma.

In 2011, a UN special representative on sexual violence in conflict described the Democratic Republic of Congo as the ‚rape capital of the world.‘ The Minova trials stand as a great step forward in justice for rape victims, particularly given the unprecedented situation with such a large number of members of the armed forces accused. The cases were heard by a military tribunal, and there is no recourse to any court of appeal.

For victims, there is great stigma associated with rape, so those who appeared in court were swathed in garments to conceal their identity, and even then only 47 women came forth to testify.

When the verdicts were handed down on May 5, 2014, two of the 37 members of the armed forces accused of rape were convicted. One of the two was given a life sentence.<sup>198</sup>

Auf der Website der Fotografin fällt der einleitende Text etwas kürzer aus, gibt jedoch im Wesentlichen die selben Informationen wieder.<sup>199</sup>

Die Bildunterschriften sind auf der Website der Fotografin hingegen etwas ausführlicher gestaltet als auf der des Wettbewerbs, weshalb hier, wenn Bildunterschriften zitiert werden, diese längere Version wiedergegeben wird. Auch in den Bildunterschriften werden aber die zum Verständnis der Situation relevanten Informationen in beiden Versionen gleichermaßen gegeben.

Das auf Al-Hindawis Seite zuerst zu sehende Foto zeigt frontal eine mit einer Art schwarzem Kapuzengewand oder Schleier verhüllte Person, die vor einem Mikrofon oder mit einem Mikrofon in der vom Gewandstoff verhüllten Hand in einer Halle steht. Hinter ihr sind verschwommen die Umrisse sitzender Menschen zu sehen. Die Verschleierung wirkt grotesk; Augen und Mund sind, ähnlich wie bei einer afghanischen Burka, hinter undurchsichtigem Netzgewebe verborgen. Über den Ohren bauscht sich ähnliches Netzgewebe, sodass die Silhouette des Kopfes an ein Tier mit Schlappohren erinnert. Die verhüllten Löcher über Mund und Augen bilden eine Art maskenartige Fratze, die Schwärze des Stoffes trägt zum düster-unheimlichen Eindruck bei. Naheliegende Assoziationen verbinden das Motiv der unter einer schwarzen Kapuze verborgenen Person mit Abbildungen von Kriegsgefangenen und Inhaftierten, denen dunkle Säcke über den Kopf gestülpt wurden, um ihnen die Orientierung zu nehmen – derartige Bilder kennt das Publikum seit dem Vietnamkrieg und, in jüngerer Zeit, aus dem Kontext der Folterungen in Abu Ghreib.

Läge das Bild losgelöst vom Zusammenhang der Sequenz und unkommentiert vor, so wäre die erste Vermutung der meisten Rezipient\*innen vermutlich, dass die verhüllte Person entweder gefangengehalten wird, oder dass es sich um eine entrechtete Frau handelt, die wie im Afghanistan der Taliban zur Vollverschleierung gezwungen wird.

---

198 <https://www.visapourlimage.com/en/festival/exhibitions/viols-proces-de-minova> (Stand 20.1.2021).

199 <https://www.dianazeynebalhindawi.com/the-minova-rape-trial-drc-congo> (Stand 20.1.2021).

Erst die Bildunterschrift klärt darüber auf, dass es sich bei der Person unter dem schwarzen Tuch nicht um eine Gefangene, sondern um eine Zeugin der Anklage in einem Vergewaltigungsprozess handelt:

„A victim testifies. On a November evening in 2012, around 8 p.m., Congolese government soldiers knocked on her door. Her five children scattered and hid in the bedroom. Her husband was already gone. He fled when he heard bullets fired earlier. When the soldiers entered the house, two of them threw her on the ground and began to rape her. The others pillaged her home, carrying off sacks of rice and corn, cans of cooking oil that her family had received from an aid organization. Her husband returned in the morning. When he learned she had been raped, he left and never returned.“<sup>200</sup>

Schon durch den Einleitungstext wurde die aufmerksame Leser\*in bzw. Betrachter\*in zudem darüber informiert, dass die Verschleierung der Zeuginnen in diesem Prozess dem Schutz ihrer Identität gilt, womit Racheakten durch Angeklagte, deren Familien oder andere Angehörige des Militärs vorgebeugt werden soll. Der Schleier ist hier also nicht Werkzeug der Unterdrückung, sondern schützt die Trägerin.

Das nächste Bild der Reihe zeigt, wie eine ebenfalls verschleierte Frau aus einem weißen Van steigt. Das Fahrzeug ist umringt von uniformierten Schulkindern, im Hintergrund ist eine Wiese mit Bolzplatz vor einem L-förmig angelegten Schulgebäude zu sehen. Das Foto selbst gibt keinen Hinweis auf seinen Zusammenhang mit dem Vergewaltigungsprozess. Auch hier stellt erst die Bildunterschrift die Verbindung her: „Students observing the van transporting women to testify in the courtroom set up in the auditorium of a local Catholic school in Minova.“<sup>201</sup>

Das Bild selbst ist von vergleichsweise geringem ästhetischem Reiz. Ihm fehlen die Spannung und Dramatik, die viele andere Aufnahmen der Serie auszeichnen. Seine erzählerische Funktion jedoch liegt klar auf der Hand: Es verortet den Raum, in dem der Großteil der anderen Bilder aufgenommen wurde, in einem Schulgelände und macht ihn damit als Schulsportthalle identifizierbar. Durch diese räumliche Kontextualisierung wird deutlich, wie sehr die

---

200 Ebd.

201 Ebd.

Umstände, unter denen dieser Prozess stattfindet, sich von den Bedingungen unterscheiden, unter denen Gerichte in reicheren Ländern arbeiten.

Auf dieses eher unauffällige Foto folgen die zwei vielleicht eindrucklichsten Aufnahmen der Serie.

Beim ersten der beiden stand die Fotografin zum Zeitpunkt der Aufnahme hinter den uniformierten Mitgliedern des Tribunals, die nebeneinander an einem Tisch sitzen. Links und rechts im Vordergrund des Bildes sind verschwommen Schultern und Hinterkopf zweier dieser Offiziere zu erkennen; der Blick der Fotografin (und der Kamera, somit auch der Betrachter\*innen) fällt zwischen diesen beiden Personen hindurch auf eine ihnen gegenüberstehende verschleierte Zeugin – augenscheinlich die verängstigte Frau aus dem Bild mit dem Ei –, die gerade eine Aussage macht. Sie steht im Zentrum des Bildes. Ihr Schleier lässt die Augenpartie unverhüllt und die weit aufgerissenen Augen der Frau sind zu sehen. Flankiert wird die Zeugin von Anwälten in schwarzweißen Roben; einer der Anwälte macht sich Notizen auf einem Block, eine andere Anwältin hält das Mikrofon, in das die Zeugin spricht. Die Zeugin selbst hat die Arme fest über der Brust verschränkt, als friere sie oder halte sich selber fest – eine Geste, die ihre Anspannung offenkundig werden lässt und sowohl für mutige Entschlossenheit als auch für große Angst und den Reflex, sich vor einer Konfrontation schützen zu wollen, stehen könnte. Hinter der Gruppe um die aussagende Zeugin sieht man in mehreren Stuhlreihen die angeklagten Soldaten sitzen; wie die Vordergrundpartie des Bildes ist dieser Hintergrund unscharf verschwommen, die Kamera fokussiert auf die Zeugnis ablegende Frau. Dennoch sind die Gesichter der Angeklagten ungefähr zu erkennen; sie sind zum größten Teil nach vorne, auf den Rücken der Zeugin und die Offiziere des Tribunals gerichtet.

Betrachtet man das Bild unabhängig von der begleitenden Bildunterschrift, so wird eine Atmosphäre äußerster Anspannung greifbar. Die stumme, verschwommene Männergruppe im Hintergrund wirkt auf unbestimmte Weise bedrohlich, gerade weil sie sich im Rücken der nervösen Zeugin befindet. Diese wiederum scheint durch ihre Positionierung den Offizieren gegenüber dem Tribunal ausgeliefert, als wäre sie selbst die Angeklagte, die sich verteidigen muss: Sie hält den Blick auf einen der Offiziere gerichtet, und ihre Körpersprache wirkt defensiv.

In diesem Bild tritt das Angsteinflößende der Situation für die Zeugin somit deutlich hervor – ein Aspekt der Verhandlungen, der im lakonischen Text der Bildunterschrift ausgelassen wird:

„A victim testifies before the closed military tribunal. A member of the prosecution team holds a microphone up for her while a defense lawyer makes notes. The accused soldiers are seated in the rear. Victims are often extremely reluctant to step forward due to the stigma that Congolese society places on victims of rape. In Minova, only 47 victims testified.“<sup>202</sup>

Das Bild kommuniziert also zugleich mehr und weniger als die Unterschrift, die ihm beigegeben wurde. Es ist ausschlaggebend wichtig für die Geschichte, die Al-Hindawi erzählt, und durch sprachliche Paraphrase nicht zu ersetzen. Das Selbe lässt sich über das Folgebild sagen.

Auf diesem sind zwei sich gegenüberstehende Frauen im Profil zu sehen. Die linke verbirgt ihr Gesicht hinter einem leicht transparenten schwarzen Schleier, ihre gefalteten Hände liegen auf den Knien; die rechte, unverschleiert und leger gekleidet, beugt sich nach vorne und hält ihrem Gegenüber ein Hühnerei entgegen, den Blick konzentriert auf das Gesicht hinter dem Schleier gerichtet; sie scheint auf die andere Frau einzureden.

Die abgebildete Szene ist ohne Informationen aus dem begleitenden Text kaum einzuordnen. Sie wirkt bizarr, das Ei deplaziert – weshalb sollten die beiden abgebildeten Frauen mit solcher Intensität über einen so banalen Gegenstand sprechen? Erst die Bildunterschrift liefert den zum Verstehen notwendigen Kontext:

„Many victims have post-traumatic stress disorder. Here, a woman about to testify, became deeply afraid. Her mind had fixated on the events of the night she was raped. To calm her, a psychologist told her, ‚Do you know where you are now? There is nothing to fear here. You are safe. Look at this egg in front of you. Look at the shell that I peeled off. Focus on the present.“<sup>203</sup>

---

202 Ebd; die ursprüngliche Version der Bildunterschrift auf der Seite von *Visa pour l'image* fiel knapper aus und enthielt noch weniger Informationen.

203 Ebd.

Bei der Szene, deren Zeug\*innen die Betrachter\*innen in diesem Bild werden, handelt es sich also um eine therapeutische Maßnahme. Gerade die Banalität des fokussierten Gegenstandes, der willkürlich aus den Dingen des Alltagslebens ausgewählt ist, lässt ihn seinen Zweck erfüllen: Er dient als Anker im Hier und Jetzt, als Signal, dass keine Gefahr mehr droht. Sich ganz auf sinnliche Wahrnehmungen im aktuellen Moment zu konzentrieren, wie hier auf die visuelle Wahrnehmung eines Eis, beruhigt und hilft, traumatische Erinnerungen auf Distanz zu halten. Das Bild des Eis verdrängt für den Moment die dem Gedächtnis eingegrabenen Schreckensbilder und entmachtet sie damit. Mit diesem Hintergrundwissen ausgestattet, können die Betrachter\*innen der Fotografie den Vorgang nachvollziehen: Auch sie starren auf das Ei im Zentrum des Bildes. Die Aufforderung „Look at the egg“ erreicht auch sie. Ohne die Eindrücklichkeit der bildlichen Darstellung fiel es dem Text schwer, die Wirkung des fokussierten Sehens verständlich zu machen. Das Sichtbare ist hier nicht schmückende Oberfläche, es ist keine irrelevante Äußerlichkeit, sondern hat unmittelbaren Einfluss auf die Innenwelt der Sehenden – und diese Tatsache wird durch das von der Fotografin eingefangene Bild veranschaulicht.

In der Variante der Erzählung, die auf der Seite von *Visa pour l'Image* veröffentlicht wurde, ist die Reihenfolge der beiden letztgenannten Bilder interessanterweise vertauscht, und sie folgt in gewisser Weise einer stimmigeren chronologischen Ordnung: Zuerst sieht man, wie sich eine Zeugin vor ihrer Aussage zu beruhigen versucht, dann, wie eine Zeugin aussagt. Allerdings handelt es sich um zwei verschiedene Frauen, was man erkennen kann, obwohl beide schwarz gekleidet und die Gesichter verdeckt sind, denn die Details der Stickmuster auf der Kleidung der beiden unterscheiden sich. Anhand solcher Überlegungen wird deutlich, dass Al-Hindawis Erzählung nicht strikt linear-chronologisch aufgebaut sein muss, um zu funktionieren: Die Bilder wirken als hierarchieloses Ganzes zusammen, sie verbinden sich zu einem Gesamteindruck der Ereignisse, auch wenn sie wie die aufeinanderfolgenden Seiten oder Kapitel eines Buches einzeln nacheinander betrachtet werden müssen.

Auf vielen der nun folgenden Bilder der Reportage sind nur noch Männer zu sehen: drei die Köpfe zusammensteckende, offenbar über etwas beratende Anwälte in Roben; einer der angeklagten Soldaten bei seiner Befragung, von dem allerdings nur der Rücken zu sehen ist, der der Kamera zugekehrt ist, und der linke Arm, den er hinter dem Rücken hält und an dessen Hand ein Finger fehlt; eine Reihe auf weißen Plastikstühlen sitzender Angeklagter, alle in

Uniform, die das Prozessgeschehen beobachten; und eine Gruppe der angeklagten Soldaten mit niedrigerem Rang, die am Ende des Verhandlungstages auf ihren Abtransport mit einem Laster warten, sich miteinander unterhalten und dabei guter Laune zu sein scheinen (die Bildlegende klärt darüber auf, dass die Angeklagten höheren Rangs sich im Unterschied zu diesen einfachen Soldaten nicht in Haft befanden und einfach nach Hause gehen konnten).

Unterbrochen werden diese Fotos durch einzelne Aufnahmen, die einen Blick auf die Situation der betroffenen Frauen erlauben: Eine der Zeuginnen sitzt während ihrer Aussage, vollverschleiert und mit Mikrofon in der Hand, hinter einem blauen Vorhang, der sie vor den Blicken der Soldaten schützen soll. Eine weitere Aufnahme zeigt aus der Ferne das Flüchtlingscamp, in dem sich viele der Vergewaltigungen ereignet haben und das oberflächlich betrachtet fast idyllisch wirkt, wie ein kleines Dorf inmitten grüner Natur mit Bergen im Hintergrund. Erst wenn man genauer hinsieht, wird deutlich, wie ärmlich die Behausungen sind. Auf zwei weiteren Bildern ist das Innere von Hütten zu sehen, in denen die geflüchteten Frauen mittlerweile leben – allerdings in einem anderen, in der Nähe des Camps befindlichen Dorf: Auf einem der Bilder liegt ein schreiendes Baby auf einem der Betten in einem ansonsten scheinbar menschenleeren Raum. Auf dem anderen hält eine junge Frau das Foto eines Kleinkinds vor ihrer Brust und schaut direkt in die Kamera. Hier erklärt die Bildlegende:

„A victim, 18 years old, holds a photo of her son, Arlain, who died as a consequence of the events of November 2012. FARDC attacked houses all over the Minova, including a center for rape survivors, run by human rights activist and rape survivor herself, Rebecca Masika. Many of the women at the center -- already victims of rape -- were raped again by the soldiers. When they pillaged, they also stole my son. They put him in a suitcase and left. We found him a few days later in the same suitcase, abandoned near our center. He was so ill afterwards. He died a month later.‘ Arlain was 18 months old.“<sup>204</sup>

Die genaue Reihenfolge der Bilder in diesem Teil der Reportage scheint nicht wichtig, weil keine linear-chronologische Erzählung stattfindet; einzelne

---

204 Ebd.

Bilder könnten verschoben oder gegeneinander ausgetauscht werden. Ausschlaggebend scheint hier, dass zwischen Bildern der Täter und Bildern der betroffenen Frauen in ihrer aktuellen Lebenssituation alterniert wird.

Das letzte Bild allerdings ist wohl mit Absicht an den Schluss gestellt worden und gehört eindeutig hier hin: Es zeigt eine Frau in Robe, die außen vor dem von Soldaten bewachten Gebäude steht, in dem die Verhandlung stattfindet, und ein Telefongespräch führt. In der Bildlegende wird sie als Amani Mireille Kahatwa, eine der die Anklage vertretenden Anwältinnen, identifiziert. Auf allen Fotos zuvor waren nur männliche Anwälte zu sehen; hier, am Schlusspunkt der Erzählung, wird eine Person eingeführt, die Hoffnung auf eine künftige Egalisierung der Geschlechterverhältnisse im Land symbolisiert.

Die Untersuchung der Reportage *The Minova Rape Trials* sollte aufgezeigt haben, dass es sich dabei nicht einfach nur um eine Zusammenstellung von Bildern ohne größeren inneren Zusammenhang, sondern um eine narrative Bildserie handelt, deren Einzelbilder teils nur im Kontext der Erzählung einen verständlichen Sinn ergeben, wie beispielsweise das Foto, auf dem man sieht, wie eine der Zeuginnen auf dem Schulgelände aus dem Bus steigt. Eine Besonderheit der Erzählform Bildreportage, die man hier gut beobachten kann, ist die relative, aber nicht vollständige Flexibilität der Anordnung der Einzelbilder; die Erzählung verläuft nicht streng linear, sondern die Bilder wirken relativ unabhängig von der Reihenfolge, in der man sie betrachtet, zusammen, um einen Gesamteindruck vom Prozessgeschehen und seinen Hintergründen zu geben. Dennoch gibt es einzelne Bilder, die an Schlüsselstellen stehen und von dort nicht wegzudenken sind: Das Foto der aus dem Bus aussteigenden Zeugin gehört ganz klar an den Anfang, da die Ankunft der Frauen logischerweise vor ihrer Zeugenaussage stattgefunden haben muss; das Foto der telefonierenden Anwältin ergibt, wie wir festgestellt haben, als Schlussbild am meisten Sinn. Die Fotos der aussagenden Zeuginnen und der Therapeutin, die eine Zeugin beruhigt, gehören inhaltlich zusammen und es ist deshalb verständlich, dass sie unmittelbar hintereinander gezeigt werden.

Es dürfte schwerlich zu bestreiten sein, dass die Bilder in dieser Reportage eine Geschichte erzählen und damit das Vorurteil widerlegen, dass Bilder nicht erzählen, keine Zusammenhänge zwischen und Hintergründe hinter den dargestellten Ereignissen verständlich machen können. Zwar ist definitiv festzustellen, dass in dieser Reportage die Bilder nicht allein erzählen, dass die Rezipient\*innen teils auf die Bildunterschriften und den einleitenden Text

angewiesen sind, um die Bedeutung der Bilder zu erfassen; andersherum sind aber, wie wir gesehen haben, auch die begleitenden Texte auf die Ergänzung durch die Bilder angewiesen, weil große Teile des Geschehens auf der Ebene des subjektiven Erlebens der Zeuginnen in den kurzen, sachlich gehaltenen Text nicht deutlich werden.

Fotoreportagen wie diese, Fotostories und Fotoessays sind Kurzformen der Bilderzählung, die, wie wir sehen konnten, bereits über ein großes Repertoire erzählerischer Mittel und Ausdrucksmittel verfügen. Noch um ein vielfaches komplexer kann man in längeren Formen mit Bildern erzählen. Im Bereich der Kriegsfotografie spielen diesbezüglich Fotobücher eine große Rolle, in denen erfolgreiche Fotograf\*innen Einblicke in ihre Arbeit geben.

### **5.2.3 Fotobücher**

Mehrere der Fotograf\*innen, deren Bilder hier schon diskutiert worden sind, haben solche Fotobücher veröffentlicht. Ein großes Publikum haben Paolo Pellegrins *Dies Irae* und *As I was dying* sowie James Nachtweys *Inferno* erreicht. Bei allen drei genannten Beispielen handelt es sich aber eher um Zusammenstellungen, die Kunstaustellungen ähneln, und nicht direkt um visuelle Erzählungen in Buchform; die Bilder werden nach ihrem Entstehungsort und –kontext sortiert in einzelnen Gruppen präsentiert, die man vollkommen unabhängig voneinander betrachten kann, ohne dass ein notwendiger Zusammenhang besteht. Das verbindende Element ist die Person des Fotografen; die Bilder in diesen Büchern sind teils im großen zeitlichen Abstand zueinander in ganz verschiedenen Kriegs- und Krisengebieten entstanden.

Ein ganz anderes Konzept steht hinter Michael Christopher Browns Buchprojekt *Libyan Sugar*, das die Kriegserlebnisse des jungen amerikanischen Fotojournalisten im libyschen Bürgerkrieg 2011 erzählt und das im folgenden Abschnitt sehr ausführlich untersucht werden soll. Brown liefert hier nicht einfach eine Werkschau ab, sondern er hat eine fotografische Erinnerungserzählung geschaffen.

Von diesem Konzept hebt sich noch einmal deutlich Edmund Clarks *Guantanamo: If the lights go out* ab, das abschließend knapp mit Browns Buch verglichen werden wird.

## 5.2.4 Fallanalysen: Erzählstrukturen in Fotobüchern

Browns Fotobuch *Libyan Sugar* entfaltet eine autobiografisch-dokumentarische Erzählung, die Reportagecharakter und gleichzeitig das Subjektive eines persönlichen Tagebuchs hat. Die zahlreichen Farbaufnahmen, die Brown während eines Aufenthalts im Bürgerkriegs zerrütteten Libyen im Frühjahr 2011 angefertigt hat, werden in diesem Buch zusammen mit anderen Dokumenten - Tagebuchaufzeichnungen, vollgekritzelten Notizzetteln, Texten von SMS- und E-Mail-Nachrichten verschiedener Angehöriger des Autors, privaten Fotos aus dem Alltagsleben der Eltern, Screenshots von WhatsApp-Kommunikationen mit anderen Journalisten oder Kämpfern vor Ort – sowie längeren kommentierenden Texten präsentiert. Aus der Aneinanderreihung zusammengestellter Bilder und Texte entspinnt sich die Erzählung. Die Mehrheit der Fotografien wird ohne erklärende Bildunterschrift gezeigt, so dass bisweilen schwer zu verstehen ist, was oder wen sie zeigen oder unter welchen Umständen sie entstanden sind; allerdings gibt es auf den letzten Seiten des Buches einen Anhang mit Anmerkungen zu den Bildern, den man zu Rate ziehen kann, um Hintergrundinformationen zu erhalten.

Eingeleitet wird der Band mit einem literarischen Zitat aus Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five*; einer persönlichen Widmung („For the Revolutionaries“); einem programmatischen Foto einer Gruppe junger Männer, die mit einem Messer auf einen nicht sichtbaren Gegner losstürmen; dem Text einer E-Mail vom Vater des Autors inklusive einer Abbildung aus deren Anhang, der Fotografie eines alten Telegramms; und schließlich einem zweiseitigen, als „Prolog“ betitelten Einführungstext. In diesem Text schildert Brown die Umstände, die dazu führten, dass er als Fotoreporter in den Krieg zog. Das alte Telegramm, das auf der gegenüberliegenden Seite abgebildet ist, kommt hier explizit ins Spiel: Es handelt sich dabei um eine Nachricht des Großvaters des Autors, in der dieser seine Rückkehr aus dem Zweiten Weltkrieg ankündigt. Brown betont, es gebe in seiner Familie „a history of military service“, sein Vater habe in Vietnam und sein Großvater in Europa gegen die Nazis gekämpft. Auf die Ereignisse, die im restlichen Buch erzählt werden, nimmt der Autor in seinem einführenden Text ebenfalls schon Bezug; die Leser\*innen erfahren, dass er schon nach wenigen Wochen seines ersten Aufenthaltes in Libyen, im April 2011, bei der Explosion verletzt wurde, die die prominenten Fotografen Tim

Hetherington und Chris Hondros tötete, und recht bald nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus die Rückreise in die USA antreten musste. Seine Entscheidung, aus seinen Bildern des libyschen Kriegsgeschehens ein Buch zu machen, begründet er damit, dass ihm dies dabei geholfen habe, das Erlebte zu verarbeiten und mit dem Gefühl zurechtzukommen, zu früh vor der Gefahr geflohen zu sein:

„[I]t was as if I had not done enough. I felt if I left, a certain potential would never be fulfilled. There is an awareness in war that can never be touched, heard, smelled, seen, or understood by any but those who go looking for it – a chance to exist outside oneself, an experience one is shown in pieces but never in full. And it does not end when one leaves. The wounds open doors to an insight you would never have had otherwise. In making this book there was a sense of the fleeting nature of this awareness and of wanting to hold that experience by its neck and examine it before time took it away. Both Libya and I changed that year. I came to see war and was awakened to mortality. Leaving Misrata may have been the ‚right‘ thing to do, but I was never convinced of that. This book is a way to retrace my steps, and find myself along the way back home.“<sup>205</sup>

Bilder und Texte in dem Buch erzählen von Christopher Browns erstem Aufenthalt in Libyen, seiner Verwundung, dem anschließenden Aufenthalt zuhause in den USA, einer auf die Genesung folgenden Rückkehr ins libysche Kriegsgebiet im August und Ereignissen aus dem Monaten September und Oktober 2011 bis zur endgültigen Rückreise des Fotografen nach Sturz und Tod Gaddaffis.

Der Plot der Erzählung ist nicht leicht zusammenzufassen, weil er weniger strigent verläuft als man das von konventionelleren Erzählungen gewöhnt ist und weil das Bedeutungsspektrum der Bilder, ihre ambivalenten „Aussagen“ und wie diese zusammenwirken, sowie der ästhetische Gesamteindruck äußerst schwer durch bloße Beschreibung zu erfassen sind. Das, was das Buch als Ganzes kommuniziert, ist nicht etwa ein einfaches, lineares Narrativ, sondern eine deutungsoffene, enigmatische Erzählung und zugleich künstlerischer Ausdruck des unendlich komplexen subjektiven Erlebens und Erfahrens Browns;

---

205 Brown, *Libyan Sugar*, 9.

das Buch ist Zeugnis, aber kein prosaischer Augenzeugenbericht, sondern poetische, ästhetisierte und möglicherweise teils fikionalisierte Darstellung von (mutmaßlich) authentisch Erlebtem.

Die Leser\*innen gewinnen zu Beginn den Eindruck, dass der Autor mit naiver Abenteuerlust nach Libyen aufgebrochen ist; dies wird zum Einen durch die Bildauswahl am Anfang des Buches suggeriert, wo vor allem Aufnahmen mit harmloseren Motiven in leuchtenden Farben zu sehen sind. Zum Anderen deutet auch der Auszug aus Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five*, der der Bilderzählung vorangestellt ist, in diese Richtung: „You were just babies then!‘ she said (...) You were just babies in the war – like the ones upstairs!‘ I nodded that this was true. We had been foolish virgins in the war, righth at the end of childhood.“<sup>206</sup> Viele der Bilder am Anfang des Buches gleichen Touristenfotos; sie zeigen staubige Wüstenstraßen, Kamelherden, Landschaften und einen Jungen, der am Ufer eines größeren Gewässers – wahrscheinlich handelt es sich um eine Mittelmeerbucht – posiert. Einige andere Aufnahmen sind vergleichsweise gewöhnliche, wenn auch sehr gelungene Porträts von Kindern und Erwachsenen, die das Kriegsthema nur dadurch ansprechen, dass die Porträtierten Waffen in den Händen halten. Die ersten sichtbaren Spuren des Kriegsgeschehens, mit denen die Leser\*innen konfrontiert werden, sind Bilder von Trümmern und zerstörten Gebäuden, darunter unter anderem eine Panzertür, die auf schlammigem Boden liegt und offenbar aus ihrer Fassung gesprengt wurde. Schritt für Schritt wird die Stimmung düsterer, die Gesichter der Porträtierten verschlossener und besorgter; es folgt eine Reihe von Bildern von Anti-Gaddafi-Demonstrationen, die aus Untersicht schnappschussartig einzelne Menschen aus der Menge fixieren und die aggressive Energie in ihren Gesten dokumentieren. Einige Demonstrant\*innen halten Schusswaffen in die Höhe, eine Frau zielt mit einer Pistole auf den Kopf einer Gaddafi-Puppe. Der erste Tote, den man zu sehen bekommt, ist in einem Sarg unter einem weißen Tuch verborgen und wird durch die Straßen getragen; wieder folgen vergleichsweise harmlose Bilder von jungen Männern, die zwar mit militärischem Gerät hantieren, jedoch noch nicht in echte Kriegshandlungen verwickelt sind. Textnachrichten der Eltern zeigen, dass diese das Geschehen in Libyen in den Medien verfolgen und ihren Sohn über größere politische Zusammenhänge und Entwicklungen auf dem Laufenden halten. Urplötzlich, ohne, dass ein

---

206 Ebd., 3.

weiteres Bild dazwischengeschaltet wäre, wechselt das Thema der Nachrichten: Browns Vater, ein Arzt, fordert ihn auf, sein verletztes Bein zu beobachten, um auszuschließen, dass sich bedrohliche Komplikationen entwickeln. Auf den nächsten Seiten folgen das Foto eines syrischen Kämpfers mit Einschuss- oder Schrapnellwunde in der Brust, versehen mit dem Untertitel „behind me in the ambulance“, und eine Aufnahme von Browns verletztem Bein („my right calf“). Der Kontrast der beiden Bilder zeigt auf, mit welcher vergleichsweise geringen Verwundungen der junge Fotojournalist einer gefährlichen Situation entkommen ist und mit welchen weit schlimmeren Verletzungen Andere aus dieser Gefahrensituation gerettet werden mussten. Die Gegenüberstellung steht also in Zusammenhang mit Browns im Einleitungstext ausgeführten Schuldgefühlen angesichts seiner für sein Gefühl verfrühten Abreise aus dem Kriegsgebiet. Allerdings handelt es sich hier noch nicht um die spätere, größere Verletzung, deretwegen der Fotograf im April 2011 im Krankenhaus behandelt werden und das Land schließlich verlassen muss; die begleitenden Textnachrichten und Tagebuchaufzeichnungen datieren diesen Zwischenfall in den März.

Erst nachdem Bilder von diesem einschneidenden Ereignis gezeigt worden sind, sehen die Betrachter\*innen nun auch Aufnahmen aus Feuergefechten, Bilder von Schwerverletzten, Blutlachen und Leichen im Krankenhaus und Leichenschauhaus, ausgebrannten Panzern und verkohlten Toten im Wüstensand - zwischendurch unterbrochen durch idyllische Bilder, die die Eltern Browns aus der Heimat schicken. Schließlich steigert sich die Grausigkeit der immer drastischer werdenden Bilder bis zu einer Reihe von fünf Aufnahmen der kopflosen Leiche eines uniformierten Kampfpiloten, neben der ein Teil des zerfetzten Gesichts auf dem Boden liegt.

Es folgt eine kurze Atempause für die Leser\*innen mit harmlosen, ästhetischen Bildern unter anderem von einer Wasseroberfläche aus dem Hafen von Misrata – Bilder, deren Zusammenhang zu den Kriegsereignissen teils nicht klar werden. Zudem liest man eine Reihe von Mails mit den Eltern und dann Mails, die zwischen Brown und einer Bekannten mit Namen Nicole Tung hin und her geschickt wurden und in denen es um dringend benötigte medizinische Ausstattung geht; Tung bittet Brown, eine Medikamentenlieferung per Boot aus Misrata zu organisieren.

Was nun folgt, ist eine der erschreckendsten Sequenzen: zuerst sieht man Screenshots aus einem Skype-Chat Browns mit jemandem mit dem Namen Blake Vilders. Brown berichtet, dass er mit einem libyschen Bekannten an die

Front habe fahren wollen, um die Gefechte zu dokumentieren, dann aber doch nicht mitgefahren sei und dieser Bekannte bei diesen Kampfhandlungen getötet worden sei;<sup>207</sup> Brown selbst sei im Krankenhaus gewesen und habe die Leiche des Bekannten gesehen, dessen Kopf unter den Bandagen nur noch zur Hälfte vorhanden gewesen sei. Die Antwort Vilders' auf diesen Bericht Browns lautet: „that is fucked“;<sup>208</sup> Brown lässt weitere drastische Beschreibungen folgen: „basically his brain was out and his eyes dangling on pieces of flesh“;<sup>209</sup> dann erzählt er, woher er den Toten kannte: „this was the guy i knew because he was taking too long in the house bathroom last night i will never get antsy with anybody who needs to use a bathroom for a significant amount of time ever again“.<sup>210</sup> Wieder antwortet Vilders knapp: „fucking gnarly“.<sup>211</sup> Und dann folgen Fotos vom Leichnam mit dem bandagierten Kopf, den Brown in seinen Nachrichten beschrieben hat, und eine Aufnahme von Händen einer nicht identifizierten Person, die ein Handy in die Kamera halten, auf dessen Bildschirm ein Foto zu sehen ist, das zeigt, wie der zertrümmerte Kopf ausgesehen hat, bevor er eingewickelt wurde. Als eine der wenigen Aufnahmen aus *Libyan Sugar*, die eine Bildunterschrift bekommen haben, ist diese mit „before his head was wrapped“ unterschrieben.<sup>212</sup>

Das Zusammenwirken von Bild und Text bei der Erzählung dieser Episode ist ausgesprochen interessant. Bevor die Leser\*innen die Bilder zu sehen bekommen, wird ihnen schon beschrieben, was zu sehen sein wird; dadurch werden erschreckende Vorstellungsbilder generiert, mit denen die tatsächlichen Fotos dann zusammenwirken bzw. verglichen werden (sie sind kein bisschen weniger fürchterlich als man sie sich vorgestellt hat). Auch die eigene emotionale Reaktion auf die Bilder hat einen Vorgänger im vorgeschalteten Text, mit dem sie verglichen werden kann: Vilders' lakonisch wirkende, knappe, fast wortkarge Reaktion auf Browns Bericht kann, so aus dem weiteren Kontext gerissen, auf uns Außenstehende gefühlkalt wirken – was unmittelbar die Frage aufwirft: Und ich? Reagiere ich adäquater auf das, wovon Brown berichtet, und das, was ich hier zu sehen bekomme? Kann man angesichts

---

207 Ebd., 145.

208 Ebd., 146.

209 Ebd., 147.

210 Ebd.

211 Ebd.

212 Ebd., 149.

solcher Schrecken überhaupt „adäquat“ reagieren? Was hätte Vilders schon sagen sollen? Was *kann* man zu so etwas überhaupt sagen?

Die Rolle der Betrachter\*innen reflektiert Browns Darstellung seines Erlebnisses auch noch durch einen anderen erzählerischen Kniff: Das Foto des verstümmelten Kopfes vor dem Bandagieren wird nicht direkt gezeigt, sondern als Bild im Bild – auf dem Handy einer anderen Person, die es Brown zeigt. Brown selbst ist hier der Bildbetrachter erster Ordnung, und die Leser\*innen seines Buches werden Betrachter\*innen zweiter Ordnung, die ihm beim Betrachten des Bildes zusehen.

Im Anschluss an diese erschütternde Episode werden Bilder aus dem Straßen- und Häuserkampf gezeigt, die ästhetisch durchkomponiert wirken und auch aus einem Film oder Computerspiel entnommen sein könnten. Unterbrochen wird dieser Erzählstrang abrupt durch eine abgedruckte Benachrichtigungs-Mail von Facebook, die Brown darauf hinweist, dass sein Vater Gary auf einen seiner Posts geantwortet habe: „How are things going? Flowers bursting all out over here!“<sup>213</sup> Dem Text zur Seite gestellt ist eine Fotoaufnahme einer Pflanzenden Frau im Garten, die – wie sich anhand des Kontextes vermuten lässt und die Anmerkungen bestätigen – Browns Mutter ist.

Die plötzliche Disruption des Plots wirkt irritierend, und diese Irritation lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass das friedliche Leben der Eltern Browns – und der Leser\*innen selbst – ungestört weitergeht, während anderswo der Krieg tobt. Des Mittels der abrupten Unterbrechung des Erzählstrangs und des Hin- und Her-Springens zwischen Libyen und den Gegenwelten USA und Europa bedient sich Brown mehrfach im weiteren Verlauf der Erzählung.

Wieder folgen Aufnahmen von Gefechten in der Stadt – mehrere darunter zeigen blutige Leichen – und eine Aufnahmeserie von einer Gefangennahme eines Unbekannten durch Bewaffnete, die nicht durch eine Bildunterschrift kommentiert oder erklärt wird, gefolgt vom abgedruckten Text einer Mail Browns und (laut Bildunterschrift) Tim Hetheringtons an den Fotojournalisten und amerikanischen Landsmann Benjamin Lowy:

„just finished the most amazing day i’ve probably ever had. (...) we are here in misrata, the city is under siege but everywhere you point your camera are great pics. (...) it’s like the day i’ve dreamed about as a photographer for

---

213 Ebd., 157.

a long time. The hospitals are super busy, tripoli street is arnold schwarzenegger meets sylvestor stallone meets akiro kuwasawi and martin scorsese (without the helicopters) (...).“<sup>214</sup>

Lowys Enthusiasmus und seine Vergleiche realer Kampfhandlungen mit Actionfilmszenen wirken geschmacklos, weil man unmittelbar, bevor man diesen Text liest, so Schlimmes gesehen hat, und weil durch das von Brown intensiv verwendete erzählerische Mittel der Irritation durch Disruption schon ein Bewusstsein für das Nebeneinanderexistieren von Schrecken und harmlosem Alltagsleben geschaffen wurde.

Ein weiteres Mal folgen schockierende Aufnahmen: Bilder eines blutenden Verletzten – diesmal Selbstporträts, die Brown nach dem fatalen Mörserangriff auf dem Weg ins Krankenhaus zeigen, wie die Anmerkungen spezifizieren – eine Bildunterschrift gibt es nicht. Brown hat die Bilder offenbar wie banale Selfies auf dem Rücken liegend selbst geschossen. Die Anmerkungen im Anhang datieren diese Aufnahmen auf den 20. April.

Dem letzten dieser Bilder ist eine abgedruckte Nachricht gegenübergestellt, die der französische Kriegsphotograf Rémi Ochlik auf Facebook am Tag nach Browns Verwundung hinterlassen hat und in der dieser den Verletzten dazu auffordert, das Land zu verlassen; die Anmerkung zu dieser Seite informiert darüber, dass Ochli weniger als ein Jahr später selbst in Homs zu Tode kam.

Das erste Bild, das auf die Selbstporträts des verwundeten Brown folgt, zeigt den durch den Granateneinschlag aufgesprengten Asphalt in der Tripoli Street in Misrata und wird in den Anmerkungen beschrieben als „impact from the mortar that hit us“; es handelt sich um eine Aufnahme, die Brown den Angaben im Anhang zufolge im Oktober desselben Jahres während seines zweiten Aufenthalts in Libyen gemacht hat.

Es folgen ein längerer, tagebucheintragsähnlicher Text über die Explosion und das letzte Bild, das Brown vor dieser aufnehmen konnte (ein unspektakuläres Bild eines am Boden liegenden Helms mit Einschussloch).

Anschließend sieht man Bilder eines Toten und eines Verletzten, die nicht durch Bildunterschriften identifiziert werden, sowie Aufnahmen von Wänden, an denen Porträtfotos verschiedener Personen aufgehängt sind – die Anmerkungen zu diesen letztgenannten Bildern erklären, dass es sich um Fotos

---

214 Ebd., 168.

vermisster Kämpfer handelt, die im Gerichtsgebäude in Benghazi und einem Krankenhaus in Tripoli ausgehängt wurden. Thema dieses Abschnitts sind also die Verluste und Todesfälle auf Seiten der Rebellen und der Journalist\*innen.

Neben den zahlreichen Bildern Toter und Verletzter sieht man auch Aufnahmen von Blutlachen in einem Krankenhaus, dann ein Bild der mit einem Seil gefesselten Füße einer Leiche. Plötzlich und ohne erkennbaren Zusammenhang sieht die Leser\*in sich mit dem Bild eines toten Rehs konfrontiert (laut Anmerkung wurde das tote Tier auf dem Anwesen eines Sohns von Gaddafi fotografiert); dann folgt eine Serie von Fotos, die auf dem Boden liegende, mit Blut beschmutzte Augenbinden zeigen. Auch ohne die Anmerkungen zur Hilfe zu nehmen, kann man sich denken, dass diese Augenbinden für Gefangene verwendet worden waren, die entweder gefoltert wurden oder aufgrund vorausgehender Kampfhandlungen verletzt wurden. Liest man in den Anmerkungen nach, wird dies dort bestätigt: Regierungstruppen hatten mit diesen Binden ihren Gefangenen die Augen verbunden.

Interessant ist hier auch die Datierung: Viele dieser Aufnahmen sind erst im August und September entstanden, während kurz zuvor noch Bilder aus dem Frühjahr zu sehen waren. Die eigentliche Chronologie der Ereignisse wird erst deutlich, wenn man aufmerksam die Anmerkungen liest. Die Bilder und abgedruckten Texte selbst erzählen die Ereignisse auf andere, weniger lineare Weise; sie sind eher assoziativ als chronologisch angeordnet. Die Zeitsprünge, die in der Erzählung stattfinden, sind denen vergleichbar, die im spontanen, mündlichen Erzählen häufig zu beobachten sind. Browns Buch erzählt also eher wie jemand, der im Gespräch von seinen Erlebnissen berichtet, und berichtet nicht systematisch wie eine historische Abhandlung.

Im Anschluss an die Bilder der Augenbinden sieht man zerstörte und einstürzende Gebäude, Aufnahmen von kargen Friedhöfen und einem leeren, verwüsteten Gefängnis und schließlich wieder eine Fotowand – diesmal, wie die Anmerkung im Anhang erklärt, mit Bildern von gesuchten Regierungskämpfern und nicht von vermissten Rebellen bestückt. Hier findet ein Rückbezug zu den früheren Aufnahmen mit dem sehr ähnlichen Motiv statt. Dass die Betrachter\*innen ohne Hinzuziehung des Anhangs nicht nachvollziehen können, wer die auf den Bildern abgebildeten Gesuchten sind – Gaddafi-Loyalisten oder Rebellen – führt eindrucksvoll vor Augen, wie schwer das komplexe Kriegsgeschehen anhand dekontextualisierter Bilder zu verstehen ist.

In der Folge werden Gefangene beim Verhör und in einer Zelle gezeigt und dann beginnt eine Serie von Aufnahmen, die durch das Thema Feuer miteinander verbunden sind: Eine zeigt einen ausbrennenden Bus und eine andere noch schwelende Asche, in der ein aufgeschlagenes Buch liegt, dessen oberste Seite das Fotoporträt eines jungen Mannes zeigt. Dieses Foto scheint auf den ersten Blick dem in der Kriegs-, Gewalt- und Katastrophenfotografie häufig auftretenden Typus des Opferfotos als Bild im Bild zuzugehören; in Teil III wird eine genauere Untersuchung solcher selbstreflexiver Bilder von Bildern vorgenommen. Tatsächlich handelt es sich aber, wie man in der Anmerkung liest, bei dem verbrannten Buch um das sogenannte „Grüne Buch“ von Muammar al-Gaddafi, in dem dieser seine politischen Ansichten darlegte und das vor dem Umsturz in vielen libyschen Haushalten vorhanden war; im Zuge der Revolutionsbewegung wurde es vielerorts öffentlich verbrannt.

Die erschütterndsten Bilder in dieser Serie zeigen aber vom Feuer zerstörte Innenräume, auf deren Boden inmitten der Asche die Überreste menschlicher Skelette zu erkennen sind. Wieder erklären die Anmerkungen im Anhang die Zusammenhänge: es handelt sich um verkohlte Leichen der Opfer eines Massakers an Gefangenen in einem Regierungsgefängnis, das in Brand gesteckt wurde, als die Rebellentruppen vorrückten.

In diesen Zusammenhang passen die Bilder Trauernder auf den folgenden Seiten, denen erst das Porträt eines Kindes vor Einschusslöchern in einer Wand folgt und dann eine Reihe von Innenaufnahmen zerstörter Geschäfte und Büros.

An dieser Stelle ereignet sich wieder einer der für das Buch charakteristischen Brüche: Brown zeigt plötzlich harmlose Alltagsszenen mit spielenden Kindern, die aussehen, als seien sie anderswo, weit weg vom Krieg entstanden, aber noch in Libyen aufgenommen wurden, und dann Bilder von seiner Überfahrt mit einer Fähre nach Malta. Der Hintergrund der Bilder vom Schiff erklärt sich auf der nächsten Seite mit einer abgedruckten Mail einer Person namens Chiara Goia neben ihrem Porträt; in der Mail vom 22.4. – zwei Tage nach Browns Verwundung, hier wird klar, wie wirr die Zeitstruktur der Erzählung ist – fragt sie, ob er mit dem Boot nach Malta komme, um von da nach Italien weiter zu reisen; sie möchte Zeit mit ihm verbringen.

Im Anschluss daran folgt ein ganzer Block von Bildern und Texten, die nicht in Libyen entstanden sind, sondern während Browns Aufenthalt in den USA, wo er sich von seiner Verwundung erholte.

Dazu gehört unter anderem ein Bild seines Bruders mit Freunden, die sich für eine Parade verkleidet haben, neben dem Text einer Mail von Browns Vater, in der dieser die Erfahrung beschreibt, dass man durch einschneidende Ereignisse verändert wird und das Leben weitergeht („My impressions would change only me... then I would sometimes see the world differently... (...) The change would be there but... only in me“<sup>215</sup>).

Die Reihe von Fotos und Texten aus dem Heimataufenthalt wird kurz unterbrochen durch ein Bild, das Tim Hetherington mit einem Freund und Kollegen in Misrata zeigt – an einer Stelle in der Erzählung, an der Hetherington bereits tot ist und Brown in den USA damit ringt, das Erlebte zu verarbeiten. Der Text, der der Aufnahme gegenübergestellt ist, thematisiert die Bewältigungsversuche; er wurde in Italien kurz nach der Abreise aus Libyen und vor der Weiterreise in die USA verfasst. Hier zeigt sich Brown plötzlich kritisch gegenüber der Fotografie:

„I’ve moved on, beyond color light composition and moment. Beyond photography. Fuck everything else; it’s not what you do that makes one human. It’s about what you need and what you feel. Who you are. After the bomb, when blood poured from my body, a booming voice from somewhere exclaimed: Never again do you take stupid risks for pictures, no matter how good. Life is too precious. I just wanted to give and felt like I’d given nothing.“<sup>216</sup>

Im Anschluss an die zitierte Passage schildert Brown Erinnerungen von Reisen nach Misrata mit Tim Hetherington. Der Text auf dieser Seite endet mit der Bemerkung: „Flies land on my jeans, the ones worn in Misrata, as I write this in the sun in a big park in Milan. The jeans were washed but perhaps some blood remains.“<sup>217</sup> Statt ein Bild zu zeigen, lässt Brown durch seine Beschreibung hier eines entstehen – in der Vorstellung der Leser\*innen. Und dieses Vorstellungsbild versinnbildlicht den Kontrast zwischen dem Alltagsleben im friedlichen, sicheren Europa und der Kriegsrealität im geografisch gar nicht so weit von Italien entfernten Libyen; zudem zeigt es die unsichtbaren Spuren auf, die die Kriegserfahrungen in Browns Seelenlandschaft hinterlassen haben: Das Blut der Opfer klebt noch an ihm, auch wenn es nicht mehr sichtbar ist.

---

215 Ebd., 243.

216 Ebd., 245.

217 Ebd.

Der abrupte Übergang von den schrecklichen Bildern verkohlter Leichen zu Fotos aus der amerikanischen Heimat markierte eine Zäsur im Erzählfluss; im Bild Browns, der auf der Parkbank in Mailand Fliegen auf seiner Jeans landen sieht, werden die beiden kontrastierten Welten des Kriegs und des Friedens näher zusammengerückt: Der Krieg bricht jetzt – als Erinnerung, als Blutspur – in den friedlichen Alltag ein.

Eine positivere Wendung nimmt die Erzählung mit Bildern und Texten, die sich mit der Geburt des Babys von Freunden Browns befassen, die dieser in New York miterleben kann, und einer Reihe beruhigend banaler Alltagsbilder von Menschen, Haustieren und einer Familienfeier.

Der nächste Wendepunkt der Handlung wird mit Mailkonversationen eingeleitet, die Brown im August 2011 unter anderem mit seinem Vater und Chiara Goia führt und die dramatische aktuelle Entwicklungen in Libyen zum Thema haben. Es wird die Frage aufgeworfen, ob Brown noch einmal nach Libyen reisen wird; diese Frage wird umgehend dadurch beantwortet, dass wieder Bilder aus Libyen gezeigt werden; darunter ein älteres Bild aus dem Februar, das ein Auto in einem Sandsturm auf einer leeren Straße zeigt; wieder finden durch individuelle Assoziationen motivierte Zeitsprünge statt, die die Chronologie der Ereignisse verundeutlichen.

Wie zu Beginn des Bandes lässt Browns Erzählung es auch im zweiten Teil der Geschichte, nach seiner Rückkehr nach Libyen, erst einmal ruhig angehen: Man sieht ein Bild fliehender Zivilisten im Auto, das kaum schockieren kann, und mehrere Aufnahmen leerer verlassener Straßen sowie eine eines verlassenen Gebäudes. In einem längeren Text schildert Brown nun, wie es war, an den Ort des Granateneinschlages zurückzukommen, der Hetherington und Hondros das Leben kostete und ihn selbst beinahe auch; direkt im Anschluss an diesen Text zeigt er Bilder, die er in Misrata am Ort des fatalen Angriffs aufgenommen hat, wo er nach den Spuren des Einschlags, seines eigenen Blutes sucht. Die Anmerkung zu einem im Oktober aufgenommenen Foto, das ausgeblichene Blutspuren auf einem Fußboden zeigt und die Bildunterschrift „where I stood when the mortar hit“<sup>218</sup> trägt, lautet: „blood of the revolutionary blown off his feet in front of me. Possibly some of mine as well.“ Daneben findet sich ein Bild mit der Unterschrift „the helmet, marble and impact“, das

---

218 Ebd., 288.

auch im Oktober aufgenommen wurde;<sup>219</sup> dann springt die Erzählung wieder in die Vergangenheit, und zwar mit einer Aufnahme einer zerklümpelten blutigen Masse in einem Tuch ohne Bildunterschrift, deren Motiv in den Anmerkungen im Anhang als „remains from an explosion“ identifiziert wird und die diesen Anmerkungen zufolge am 11. März in Brega entstand.<sup>220</sup> Direkt daneben liest man eine Mail von Chris Herzberg an Brown vom Mai 2011 mit einem Jon Stewart-Zitat in durchgehender Großschreibung:

„MAYBE WE SHOULD ALWAYS SHOW PICTURES. BIN LADEN. PICTURES OF WOUNDED SERVICE PEOPLE. PICTURES OF MAIMED INNOCENT CIVILIANS. WE CAN ONLY MAKE DECISIONS ABOUT WAR IF WE SEE WHAT WAR ACTUALLY IS. AND NOT AS A VIDEO GAME WHERE BODIES DISAPPEAR LEAVING BEHIND A SHINY GOLD COIN.“<sup>221</sup>

Wieder begibt sich Brown mit der Aufnahme dieser Mail in sein Buch auf eine die Fotografie reflektierende Metaebene; zudem liefert er mit ihrem Wortlaut im Vorhinein eine Rechtfertigung für die Bildauswahl der Folgeseiten.

Im Anschluss an diese Mail werden nämlich ausgesprochen schockierende, ekelerregende Bilder von der Front aus dem Zeitraum von August bis Oktober aus Tripoli und Sirte gezeigt, auf denen teils entstellte und bereits verwesene Leichname zu sehen sind; darunter auch der Kopf eines Kamels, das, wie in der Anmerkung im Anhang erläutert wird, gegessen worden ist. Die Serie endet mit Bildern von den Kämpfen rund um Gaddafis Ergreifung und Tötung am 21.10.2011. Viele Bilder zeigen seine toten Gefolgsleute, unverhüllt und mit noch offenen Augen; dann folgen Fotos vom toten Gaddafi selbst und von Zivilisten, die Schlange stehen, um den Leichnam zu sehen.

Anschließend sieht man verwackelte Bilder von Feiernden in den Straßen und von zerkratzten und zerstörten Porträts Gaddafis auf einem Poster und einem Wandgemälde, sowie von Tieren im Zoo von Tripoli, einem Jungen mit Maske auf einer Kirmes, aber auch von Patienten in einer Psychiatrie sowie einen Text, in dem ein Psychiater zitiert wird, der über die Kriegstraumata der Lybier\*innen spricht. Ein Patient zeigt Narben auf seinem Rücken; dieses Foto

---

219 Ebd., 289.

220 Ebd., 290.

221 Ebd., 291.

ist eines der wenigen, die eine Bildunterschrift tragen: „he was beaten at abu salim prison“.<sup>222</sup>

Dieser Teil der Erzählung befasst sich also mit den Zuständen und Entwicklungen im Land nach dem Fall des Gaddafi-Regimes. Eines der Themen, die hier angeschnitten werden, ist der Umgang der libyschen Gesellschaft mit Migranten aus afrikanischen Ländern, die Gaddafi ins Land geholt hatte und die deshalb nach der Absetzung des Regimes angegriffen wurden. Auf einem der Bilder sind einige Schwarze Männer an einem Hafenbecken mit leuchtend blauem Wasser zu sehen; die Anmerkung zu diesem Foto erklärt, dass diese Männer unter Verdacht stehen, Anhänger Gaddafis zu sein, und übers Meer nach Europa zu gelangen hoffen.

Es folgen Bilder aus einem Haus einer Tochter Gaddafis, das von den Rebellen besetzt wurde; ein Soldat posiert auf dem geschmacklos protzigen Mobiliar, im Indoor-Pool schwimmt Müll. Dann sieht man Bilder von Geschäftsleuten, die das Land wieder aufbauen wollen, kontrastiert mit einer Luftaufnahme des zerstörten Tripoli und Fotos verlassener und verwüsteter Gebäude in Tripoli und Tawergha; auf der Hauswand einer Grundschule in Tawergha, wo, wie man in den Anmerkungen im Anhang erfährt, zahlreiche afrikanische Immigranten lebten, prangt die Aufschrift „fuck all nigars“(sic).<sup>223</sup> Anschließend werden die Bilder wieder enigmatischer und zugleich grausiger; man sieht ein Bild von Schuhen eines Kämpfers, der wohl tot ist; einen mit Draht erdrosselten Hund, einen vollkommen von Schüssen zerfetzten Laternenmast, zerrissene Fotos aus einem geplünderten Haushalt und das halb zerstörte Jahrbuch einer Schule aus Tawergha; dann ein Porträt eines Mannes, der ein Foto betrachtet. Die Anmerkung zu diesem Bild im Anhang erklärt, dass der Mann um einen gefallenen Freund trauert; es ist anzunehmen, dass dieser tote Freund auf dem Foto abgebildet ist, das er anschaut.

Auf der diesem Bild gegenüberliegenden Seite wird das Thema der Trauer fortgeführt; hier berichtet Brown in einem Text vom 29. September, dass er auf YouTube Videoaufnahmen von Tim Hetherington, Chris Hondros und Guy Martin, einem weiteren Fotografen, der beim Einschlag des Granatgeschosses verwundet worden war, im Krankenhaus gefunden habe – es zeige Tim schon tot, Chris im Koma, Guy auf dem Operationstisch. Interessanterweise ist hier

---

<sup>222</sup> Ebd., 349.

<sup>223</sup> Ebd., 366.

kein Bild abgedruckt – Brown hätte ja z. B. einen Screenshot des Youtube-Videos verwenden können – und es wird auch nicht allzu detailliert beschrieben, was in dem erwähnten Video zu sehen ist. Stattdessen beschreibt Brown im Text seine Reaktion auf das, was er gesehen hat:

„Chris I never knew well enough but it was like seeing my high school classmate Riley, before he died in 1997. Tim was like a brother I barely knew though had always known. After he and I photographed a number of dead bodies earlier this year, I looked at him now and tried to understand what it was that I saw. The hospital staff had wrapped his head in cloth and his feet were already wrapped in the way they wrap the dead. His eyes and mouth were open, his skin white and frail. Tim was no longer there but perhaps his mix of genetics and exposure, the way his neutrons fired to create a certain presence, perhaps it all went somewhere. I think of all the dead men I saw during the war but felt no connection with, not as I do now with Tim. It was like seeing death for the first time.“<sup>224</sup>

Der bewusste Verzicht auf Bilder, wie Brown ihn an dieser Stelle seiner Erzählung wählt, ist auch eine Strategie der visuellen Kommunikation. Brown setzt Bild und Text gezielt komplementär ein. Die Texte Browns und die Texte der abgedruckten Nachrichten ziehen Vergleiche zwischen Situationen und früheren Erlebnissen über größere Zeitspannen hinweg; die Bilder zeigen und aktualisieren Emotionen: Der um einen Freund trauernde Libyer auf dem dem Text vorangestellten Bild steht stellvertretend für Browns eigene Emotionen.

Mit dieser Reflexion des eigenen Traumas und der Trauer geht die Erzählung dem Ende zu. Die letzten Bilder, die man zu sehen bekommt, sind zunehmend verschwommen, dann teils ganz ohne erkennbares Motiv, schließlich folgen Luftaufnahmen von Benghazi und Misrata, die aus einem Flugzeug geschossen wurden; auch in den Anmerkungen wird nicht aufgeklärt, ob sie auf Browns endgültigem Heimflug entstanden sind, doch diese Deutung liegt nahe.

Ganz am Ende wird ein Screenshot von einem Skype-Chat Browns mit Chiara Goia gezeigt:

---

224 Ebd., 383.

„and i will not start talking about what I'm doing here / but I will say that it has been important / because it is about the limits / and if I would never test my limits I would never have been secure / you know this, it's part of why I used to be so frustrated / and now I can tell you / that i've been to that place I needed to go to / its given me confidence, more awareness, brought me closer to myself“<sup>225</sup>

Statt die Erzählung mit einem extra zu diesem Zweck verfassten Fazit abzuschließen, werden hier also mutmaßlich authentische Ausschnitte einer persönlichen Konversation verwendet, um Browns Einschätzung und Bewertung der erzählten Erlebnisse zu subsummieren. Damit betont der Autor den subjektiven Charakter des Buches, das eben mehr individueller Reisebericht als objektiv-neutrale Reportage sein will. In Anlehnung an die im Bereich der Philologien übliche Unterscheidung zwischen literarischen Texten einerseits und Sachtexten bzw. pragmatischen Texten andererseits kann man also sagen, es handelt sich hier um eine literarische multimediale Bilderzählung und nicht um einen pragmatischen Bildbericht.

Browns Erzählstrategie lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die Fotos werden oft nicht durch Bildunterschriften erklärt; wenn man Hintergrundinformationen bekommen möchte, muss man aktiv im Anhang nach einer Anmerkung suchen, aber auch dort ist nicht jedes Bild ausführlich kontextualisiert. Dadurch werden viele der Fotos rätselhaft, manchmal ist kaum zu verstehen, was man da sieht. Das tut der Gesamtwirkung keinen Abbruch; im Gegenteil ist das Enigmatische zentrales Wirkprinzip: Der Eindruck der Rezipient\*in, nicht alles verstehen zu können, ist dem Thema des Buches durchaus angemessen, denn auch, wenn man signifikant mehr Informationen zu den Bildern bekäme, könnte man die Erfahrungen, die Brown gemacht hat, nicht vollständig nachvollziehen – und die der vom Bürgerkrieg betroffenen libyschen Bevölkerung wohl noch weniger. Brown selbst äußert ja stellenweise, wie schwer es ihm fällt, die Realität mancher Tatsachen wirklich zu erfassen – beispielsweise Tim Hetheringtons Tod zu begreifen.

Browns Erzählung ist ein Augenzeugenbericht; das Buch erzählt aus seiner persönlichen Perspektive und macht keinen Versuch, darüber hinauszugehen. Äußerungen anderer Menschen werden nur wiedergegeben, wenn sie als

---

225 Ebd., 397.

Nachrichten an Brown gerichtet waren und damit in sein Blickfeld gerückt sind; außerhalb solcher persönlichen Nachrichten an ihn lässt Brown niemanden das geschilderte Geschehen kommentieren.

Ein weiteres wichtiges Merkmal des Erzählstils Browns ist das wiederholte Reflektieren der Fotografie als Medium und der Tätigkeit von Kriegsphotograf\*innen auf einer Metaebene. Zu dieser selbstreflexiven Vorgehensweise gehört auch die spezielle Art und Weise, wie Brown manche der schockierendsten, grausigsten Aufnahmen innerhalb der Erzählung kontextuiert, indem er die Betrachter\*innen durch vorangestellte Texte auf diese Fotos vorbereitet; und auch der bewusste Verzicht darauf, ein Bild des toten Hetherington aus dem von ihm erwähnten YouTube-Video zu zeigen.

Das interessanteste Charakteristikum der Erzähltechnik in *Libyan Sugar* ist der besondere Umgang mit Text und Bild in ihrer Wechselwirkung. Ein großer Teil der Texte erscheint nicht als prototypischer Text, abgetippt und abgedruckt, sondern wird zu Bildern gemacht, indem Screenshots von Chat— bzw. Messengerkommunikationen gezeigt werden. Auch bei denjenigen Texten, bei denen es sich um Transkripte von E-Mails handelt, spielt das optische Erscheinungsbild der Originalnachricht noch eine Rolle: beispielsweise wird konsequente Kleinschreibung in der Transkription nicht korrigiert. Dass die Kategorien Text und Bild durch diese Verwendungsweisen ineinander übergehen, weist darauf hin, wie wichtig die intermediale Wechselwirkung von Bild und Text für das Gesamtkonzept ist. Zwar stehen Bilder und Texte weitgehend autonom neben- und hintereinander, die Texte greifen nicht auf die Bilder über oder ordnen sie sich unter – dies wird unter anderem dadurch verhindert, dass viele Bilder keine Bildunterschriften haben, die das Deutungsspektrum massiv einschränken würden –, zugleich aber beeinflussen sich alle Elemente wechselseitig in ihrer Wirkung. Es ist möglich, die Bilder zu betrachten, ganz ohne die Texte zu lesen – auch dann erzählt das Buch eine Geschichte, wenn auch eine rätselhaftere. Andersherum kann man sich allein auf die Texte konzentrieren und die Bilder ausblenden – auch dann entspinnt sich eine Geschichte, der bestimmte wichtige Aspekte allerdings fehlen. Das Buch enthält also gleich mehrere Narrationen in einer; voll realisiert sich das Bedeutungsspektrum aber erst, wenn man alle Bestandteile zusammen rezipiert. Daraus folgt, dass auch diese Bilderzählung, wie Al-Hidawis oben untersuchte Reportage *The Minova Rape Trials*, zeigt, dass das Vorurteil, Bilder eignen sich grundsätzlich

nicht als Medium der Auseinandersetzung mit Gewalt und Tod, weil sie nicht über narratives Potenzial verfügten, nicht zutrifft.

Ebenso interessant ist Edmund Clarks *Guantanamo: If the lights go out*, das hier wie angekündigt noch zum Vergleich Browns Buch gegenübergestellt werden soll, weil es eine andere Art von Erzählung durch Fotos exemplifiziert.

Clark beschäftigt sich in seinem Fotobuch mit dem Ort Guantanamo. Den groben Rahmen dieser Auseinandersetzung bildet die Geschichte eines dort Inhaftierten, mit dem der Fotograf in Kontakt stand und für dessen Freilassung sich international viele Menschen eingesetzt haben. Letztendlich ist dieser aber auf keinem der Bilder zu sehen; das Buch erzählt von einem Ort und nicht von einer Person oder eine Reihe von Ereignissen, es hat keine Handlung im konventionellen Sinn. Damit unterscheidet es sich ganz wesentlich von Browns Erzählung, die Entwicklungen über einen längeren Zeitverlauf hinweg schildert (wenn auch stellenweise nicht-linear mit Zeitsprüngen und Rückblenden).

Viele der Bilder Clarks befassen sich mit der Grausamkeit, die der Ort selbst ausstrahlt, mit den Formen von Gewalt, die in seine Architektur eingebaut sind: sie zeigen Stacheln auf Mauern, die verhindern sollen, dass man darüber klettern kann;<sup>226</sup> Maschendrahtzaun, der die Bewegungsfreiheit einschränkt;<sup>227</sup> Innenräume, die nur durch Gefängnisgitter hindurch zu sehen sind<sup>228</sup> oder mit ihrer Enge und der Vergitterung wie Tierkäfige wirken.<sup>229</sup> Andere Bilder zeigen auf, wie das Überwachungssystem Gefängnis funktioniert: Man sieht, wie Gemeinschaftsräume von allen Seiten einsehbar sind,<sup>230</sup> und kann einen Blick durch ein winziges Fenster in eine Gefängniszelle erheischen, in der tatsächlich ein Mensch liegt, der sich vor Blicken durch das Fenster nicht verstecken kann.<sup>231</sup> Manche der Einrichtungsgegenstände wirken wie Foltergeräte: Ein Stuhl, der in den Textanmerkungen als „Force Feeding Chair“ bezeichnet wird, also der Zwangsernährung dient,<sup>232</sup> und eine Liege mit für Betrachter\*innen zunächst unklarem Zweck,<sup>233</sup> bei der es sich ebenso gut um eine medizinische Untersuchungs- wie um den Ort von Folterungen handeln könnte; konsultiert

---

226 Clarks, *Guantanamo: If the lights go out*, dort Abb. 39.

227 Ebd., Abb. 22.

228 Ebd., Abb. 49.

229 Ebd., Abb. 5.

230 Ebd., Abb. 19.

231 Ebd., Abb. 3.

232 Ebd., Abb. 61.

233 Ebd., Abb. 34.

man die Anmerkung zu dem Bild, stellt man fest, dass es sich um einen Autopsietisch handelt. Ähnlich unheimlich wirkt eine merkwürdige Betonwanne in einem kahlen Raum,<sup>234</sup> die die Fantasie der Betrachter\*innen geradezu dazu einlädt, sich vorzustellen, wozu sie dienen könnte. Clark liefert zu diesem Bild keine weiteren Hinweise und hält sich generell mit Erklärungen zurück; er lässt seine Bilder einfach unkommentiert nebeneinander stehen und zusammenwirken.

Neben den Orten, die so klar und deutlich ein Gefängnis darstellen, zeigt Clark eine Reihe merkwürdiger, menschenleerer Wohnräume, die daran erinnern, dass zur Zeit der Entstehung der Aufnahmen auf Guantanamo Militärangehörige mit ihren Familien ein vollkommen normales Alltagsleben führten. Die Interieurs wirken teils klinisch sauber, unterkühlt und unbewohnt.<sup>235</sup> Auch diesen Bildern haftet etwas Rätselhaftes an, eine Kinderrutsche aus buntem Plastik, die in einem Raum mit blinden Fenstern steht, wirkt vollkommen deplatziert;<sup>236</sup> und der Betrachter\*in fällt, je weiter sie durch das Buch blättert, immer stärker auf, dass auf keinem der Bilder wirklich Menschen zu sehen sind (von ganz wenigen Ausnahmen, z. B. einer Aufnahme, auf der zumindest die Beine eines ausgestreckt liegenden Mannes zu sehen sind,<sup>237</sup> einmal abgesehen). Der Band enthält auch Außenaufnahmen; aber auch dort draußen, vor den Wohnhäusern und Geschäften, ist niemand zu sehen. Im Open-Air-Kino, dessen im Abenddunkel leuchtende Leinwand Clark fotografiert hat,<sup>238</sup> ist auch kein Mensch aus Fleisch und Blut zu sehen, sondern nur ein Bild einer jungen Frau auf der Leinwand, ein Filmstill, das als Bild im Bild fungiert. Clarks Guantanamo ist ein Geisterort durch und durch. Und doch haben Menschen hier Spuren hinterlassen: eine Decke auf und Schuhe unter einem Bett,<sup>239</sup> eine Plastikzahnbürste und eine Tube mit unbestimmtem Inhalt.<sup>240</sup> Die Betrachter\*innen – oder, und diese Bezeichnung in Anlehnung an Pandel wäre in diesem Fall wohl passender – die „Selbsterzähler\*innen“, die dem Gesehenen erst einen Sinn entlocken und sich die Geschichte erschließen müssen, können detektivisch versuchen

---

234 Ebd., Abb. 44.

235 Ebd., Abb. 9, 42, 47.

236 Ebd., Abb. 47.

237 Ebd., Abb. 3

238 Ebd., Abb. 6.

239 Ebd., Abb. 31.

240 Ebd., Abb. 58.

zu rekonstruieren, welche Menschen diese Spuren hinterlassen haben, und an welchem Ort sich die jeweilige Spur eigentlich befindet.

Zu den Erkenntnissen über das Leben der Menschen auf Guantanamo, zu denen sie dabei gelangen können, gehört, dass auch die vermeintlich nicht Gefangenen in einer Art von Käfig leben. Sogar das leer und unheimlich wirkende McDonalds-Schnellrestaurant, das Clark fotografiert hat,<sup>241</sup> erinnert an einen Käfig oder eine Zelle, weil es von einem an Gitter erinnernden Metallzaun umgeben ist, und unterscheidet sich kaum von den rätselhaften, eingezäunten Außenanlagen,<sup>242</sup> die genauso gut Sportplatz wie Teil eines Gefängnistraktes sein könnten und von allen Seiten vergittert sind.

Manche Wohnungen, die Clark fotografiert hat, stehen leer und es sind erste Zeichen von Verfall zu erkennen, wie beispielsweise Löcher in einer Gardine, durch die das Licht scheint.<sup>243</sup>

Mit Verfall hat auch das enigmatischste der Bilder zu tun: eine sich zersetzende Rose in einem Wassergefäß auf einer Fensterbank.<sup>244</sup> Verfallen wirkt auf einem anderen Bild außerdem ein obskurer kleiner eingegitterter Bereich, bei dem es sich eigentlich nur um einen Menschenkäfig handeln kann<sup>245</sup> – wir merken hier, wie schwer das Gesehene in Worte zu fassen ist und wie sehr doch die Erzählung von diesem Ort nur in diesen Bildern vollzogen werden kann; es gibt nicht einmal Wörter für die Bauteile, aus denen Guantanamo errichtet ist: genauso wenig für den Menschenkäfig wie für eine dubiose Art betonierter Bodensenke,<sup>246</sup> die auch schon deutliche Zeichen von Verschmutzung und Verwahrlosung zeigt. Ohne jeden offensichtlichen Zusammenhang zu den anderen Bildern zeigt uns Clark auch den islamischen Friedhof von Guantanamo,<sup>247</sup> der sich genauso kahl und leer vor unserem Blick erstreckt wie die Anlagen des Gefängnisses. Auf dem Friedhof herrscht exakte geometrische Ordnung, in der Ferne kann man Grabsteine aufgereiht sehen, die jedoch wohl zu einem christlichen Friedhof weiter hinten gehören; der islamische Bereich vorne im Bild ist leer. Strikte geometrische Ordnung scheint nicht nur den Friedhof zu bestimmen. Auf einem weiteren rätselhaften Bild liegen diverse Mützen mit

---

241 Ebd., Abb. 33.

242 Z. B.: ebd., Abb. 1.

243 Ebd., Abb. 66.

244 Ebd., Abb. 2.

245 Ebd., Abb. 53.

246 Ebd., Abb. 21.

247 Ebd., Abb. 46.

Armee-Print und ein Bauarbeiterhelm ordentlich sortiert in einem Regal mit lauter gleichgroßen quadratischen Fächern.<sup>248</sup>

Auf jeder Seite des Buches erscheint der Ort Guantanamo bedrückender und sonderbarer; am bedrückendsten aber vielleicht dort, wo ein vollkommen unscheinbares, fast vollständig schwarzes Bild abgedruckt ist, auf dem sich in weiter Ferne helle Lichtpunkte erahnen lassen.<sup>249</sup> ...

Clarks Bilder sind in ihrer bedrückenden Rätselhaftigkeit unabhängiger von Texten als die Fotos, mit denen Al-Hindawi und Brown ihre Geschichten erzählen. *Guantanamo: if the lights go out* zeigt sehr eindrucksvoll die Möglichkeiten auf, wie man sich durch Bilder, die in einer Buchpublikation zusammenwirken, auf hintergründige und herausfordernde Weise mit einem Gewaltthema wie dem der rechtlich fragwürdigen Inhaftierung und Folterung Terrorverdächtiger auseinandersetzen kann, ganz ohne dafür Schockbilder oder erniedrigende Aufnahmen Gefangener zeigen zu müssen.

Auch Clarks Buch zeigt also, welch vielfältige Möglichkeiten es gibt, mit Bildern und durch Bilder von Gewalt zu erzählen, ohne dass dies pietätlos wirken oder die Würde Betroffener verletzen muss.

Keine der hier untersuchten Bilderzählungen kann einfach als oberflächlich, als zu simpel oder bloß effektheischerisch abgetan werden. Sie zeigen, dass dem bildlichen Erzählen unter den Medien, mit denen Menschen sich reflektiert und tiefgründig über Gewalt und Krieg auseinandersetzen können, ebenso ein Platz zukommt wie dem Erzählen durch Texte.

Damit konnte gezeigt werden, dass auch der letzte der in den vorausgehenden Kapiteln kritisch untersuchten Einwände von Bildkritiker\*innen gegen Gewaltbilder nur sehr bedingt Gültigkeit hat: Bilder können durchaus erzählen; sie sind deshalb nicht grundsätzlich schlechter (oder besser) geeignet dazu, das Undarstellbare zu thematisieren, als andere Medien, und auch nicht grundsätzlich unfähig, Einfühlungsprozesse zu ermöglichen; und das gilt sogar, wenn es sich dabei um schöne Bilder handelt. Dass nicht jedes Bild zu all diesen Dingen in der Lage ist, und dass nicht jede Rezipient\*in in ihrer Deutung eines Bildes dieses Wirkpotential realisieren kann, versteht sich von selbst; daraus ist zu schließen, dass öffentliche und fachwissenschaftliche Diskurse über Gewaltbilder sich von einer grundsätzlichen Verdammungs- und

---

248 Ebd., Abb. 48.

249 Ebd., Abb. 67.

Verbotshetorik wegbewegen und sich auf die Fragen konzentrieren sollten, welche Art von Bildern in welchem Verwendungskontext und unter welchen Rezeptionsbedingungen eine angemessene Art sein können, Gewalt und das durch die verursachte Leid zu thematisieren.

Im abschließenden Teil III dieser Arbeit sollen deshalb Beispiele dafür gezeigt werden, wie bestimmte Typen von Kriegsfotos so analysiert und interpretiert werden können, dass dabei Interessantes und Bedeutendes über Kriege und Gewalt oder über Bilder und ihre Funktionsweisen zu Tage gefördert werden kann.

## Teil III

# „Bild-Theorien“ der Gewalt?

Der Fokus der bisherigen Ausführungen lag auf einer kritischen Auseinandersetzung mit Bildkritik im Zusammenhang der Darstellung von Gewalt; bislang wurde kaum beleuchtet, was im Zusammenhang von Gewalt, Leid und Unrecht an Positivem über mögliche Funktionen und Wirkungen von Bildern gesagt werden kann. Wenn aber bildliche Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt nicht kategorisch abgelehnt werden sollte – und das ist die Schlussfolgerung, zu der wir im Verlauf der vorausgehenden Kapitel gelangt sind –, dann sollte auch untersucht werden, welchen Beitrag Bilder kraft ihrer medienspezifischen Ausdrucks- und Darstellungsleistung zur öffentlichen Auseinandersetzung mit Gewalt leisten können. Sofern eine verantwortungsvolle, reflektierte, authentische Kommunikation über Krieg und Gewalt mit Bildern und durch Bilder möglich ist, muss erklärbar sein, was die Bilder selbst in diesen Kommunikationszusammenhängen leisten, wie sie funktionieren und was manche Bilder zu so viel hintergründigeren, weniger banalen Kommunikationsmitteln macht als andere Bilder. Ein ausschlaggebender Faktor scheinen mir dabei Formen von Selbstreferenz und Selbstreflexion zu sein; ich möchte zeigen, dass es Bilder gibt, die dank dieser Charakteristika so etwas wie eine theoretische Reflexion des Phänomens Gewalt und/oder ihrer eigenen Rolle im Rahmen von Gewaltakten leisten.



## 1 „Metabilder“? – Selbstreflexivität / Selbstreferenz in der Kriegsfotografie

Wenn Authentizität nur Konstruktion ist, „wird das Sichtbarmachen der Bedingungen medialer Produktion zur zentralen ethischen Anforderung, die Transparenz herstellt und Voraussetzungen schafft für die Möglichkeit, Medienaussagen als wahrhaftig zu begreifen“.<sup>1</sup> Wie aber kann ein Bild aussehen, das die Bedingungen seiner Produktion, seiner Verbreitung oder seiner Wirk- und Funktionsweise sichtbar macht?

Wie Schwarte bemerkt, bilden Bilder generell „nicht nur Ereignisse ab, sondern auch ihre eigene Geschichte“.<sup>2</sup> Entscheidend dabei ist laut Schwarte, dass wir über die Fähigkeit zu einem Bildersehen verfügen, das von Beginn an das Bild als Bild begreift, ohne zuerst nur das Dargestellte zu sehen und gewissermaßen nachträglich das Dargestellte als ein Dargestelltes zu erkennen“.<sup>3</sup> „Ein Bild“, schreibt Schwarte, „zeichnet sich selbst vor anderen Dingen aus, es zeigt sich, bevor es etwas zeigt“.<sup>4</sup> Allerdings muss die Rezipient\*in das auch sehen können bzw. sehen wollen; es sei angemerkt, dass Schwarte hauptsächlich über autonome Kunstwerke schreibt, die wohl nicht so sehr als ein einfaches „Fenster zur Welt“, also eine treue Abbildung der Wirklichkeit, (miss)verstanden werden können wie „pragmatische“, dokumentarische Fotografien.

Die Vorstellung, dass Selbstreflexivität ein „notwendiges Merkmal des neuzeitlichen Kunstwerks“ sei, geht laut Blum, Schirra und Sachs-Hombach<sup>5</sup> auf Ausführungen Lessings in *Laokoon* zurück. Selbstreflexiv, so schreiben sie, sei ein Bild dann, „wenn es seine mediale ‚Verfasstheit‘ und seine kunsthistorischen Voraussetzungen mit bildimmanenten Mitteln ‚ausstellt‘, für Beschauer zum Thema macht“.<sup>6</sup> Leisten kann dies ihrer Ansicht nach ein Bild wie Nick Uts *Terror of War* in seiner ursprünglichen, unbeschnittenen Version, die, wie hier zuvor bereits ausgeführt wurde, nicht nur die fliehenden Kinder zeigt, sondern auch die sie verfolgende Pressemeute und die auf sie gerichteten Kameras. Darin ist eine „bildimmanente Reflexion auf die Medialität des

---

1 Lünenborg, „Politik, Sport und Krieg nach den Regeln der Medien“.

2 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 9.

3 Ebd., 19.

4 Ebd.

5 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft“, 130.

6 Ebd., 135.

Bildes“<sup>7</sup> zu sehen, und „neben den Schrecken des Krieges [ist] auch die Herstellung eines Bildes von den Schrecken des Krieges thematisch, und damit die Rolle der Medien im Vietnamkrieg“.<sup>8</sup>

Selbstreferenzialität in der Fotografie ist nicht nur, wie wir an diesem Beispiel gesehen haben, möglich, sondern in der Tat ein verbreitetes Phänomen – wird aber häufig übersehen, weil sie sehr subtil ausfallen kann. Sie beruht auf der von Butler festgestellten Tatsache, dass die Fotografie „[a]ls visuelle Deutung (...) nur innerhalb bestimmter Grenzen und damit innerhalb bestimmter Arten von Rahmen betrieben werden“ kann, und wird wirksam, wo der „vorgegebene Rahmen [...] selbst Teil der erzählten Geschichte“ wird.<sup>9</sup> Wenn es, so Butler, einen Weg gibt, „den Rahmen selbst zu fotografieren“,<sup>10</sup> ist es möglich, das den Rahmen zeigende Bild zum Ausgangspunkt kritisch-aufklärerischer Diskurse zu nehmen:

„Das Foto, das die Deutung seines Rahmens gestattet, öffnet sich damit der kritischen Prüfung der Beschränkungen, die über die Deutung der Wirklichkeit verhängt wurden. Es verdeutlicht und thematisiert den Mechanismus dieser Beschränkung und stellt selbst einen Akt des ungehorsamen Sehens dar.“<sup>11</sup>

Butler geht es dabei explizit „nicht um Hyper-Reflexivität, sondern um die Prüfung der Frage, welche Formen gesellschaftlicher und staatlicher Macht, einschließlich staatlicher und militärischer Ordnungsvorschriften, in den Rahmen ‚eingebettet‘ sind“.<sup>12</sup> Ein selbstreflexives Bild der Art, die Butler interessiert, ist eines, das den „Inszenierungsapparat selbst“ zeigt und „die Rahmung des Rahmens selbst“ sichtbar macht.<sup>13</sup> Ihrer Ansicht nach sieht man dann „die Strukturierungseffekte umfassenderer Normen“, die aufgrund von Faktoren wie „Rassen- und Zivilisationszugehörigkeit“ festlegen, „welches menschliche

---

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Butler, *Raster des Krieges*, 72.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., 74.

Leben als menschlich und als lebendig“ – und damit schützenswert und betrauerbar – gilt und welches nicht“.<sup>14</sup>

Butler fordert nicht eigentlich *andere Bilder*, sondern eher andere *Rezeptionsweisen*. Nicht nur besondere, absichtlich selbstreferentiell gestaltete Bilder, sondern prinzipiell *jedes* Bild, das etwas darstellt, bezeichnet „damit auch seine Zulässigkeit in der Sphäre der Repräsentierbarkeit und in eins damit die Abgrenzungsfunktion des Rahmens, auch wenn oder gerade weil es diesen selbst nicht mit repräsentiert“.<sup>15</sup> Sie fordert die Rezipient\*innen deshalb zu einem *anderen, kritischen Sehen* auf. Kritisches Sehen bedeutet in diesem Zusammenhang, darauf zu achten, was „als Ausgeschlossenes im Rahmen selbst kryptiert wird“.<sup>16</sup>

Bilder, die ein solches kritisches Sehen ermöglichen oder befördern können, weil sie über inhärent selbstreflexives Potential verfügen, könnten auch mit einem von Mitchell entlehnten Begriff als „Metabilder“ bezeichnet werden.<sup>17</sup> Als „Metabilder“ bezeichnet Mitchell alle jene Bilder, die nicht nur Abbildungen von etwas anderem sind, sondern zugleich ihre eigene Bildhaftigkeit zeigen und damit einer tieferen Reflexion zugänglich machen. Unter anderem aufgrund solcher Bilder hält Mitchell es für angebracht, unter Bildtheorie – im englischen Original: „Picture Theory“ – nicht nur in Text niedergeschriebene Theorien über Bilder, sondern auch durch Bilder generierte Theorien zu verstehen. Metabilder betreiben also demnach selbst Bildtheorie.

Ungeachtet der auch hierin wiederum offenbar werdenden starken Tendenz Mitchells zu personalisierend-animistischen Beschreibungen von Bildern kann man durchaus zugestehen, dass etliche Bilder das Potential mitbringen, von reflektierten Betrachter\*innen als Bildtheorien „gelesen“ zu werden. Neben den Beispielen, die Mitchell in *Picture Theory* selbst anführt, sind auch viele Gewaltfotografien in dieser Weise interpretierbar. Insofern als sie also Bildtheorie „betreiben“, handelt es sich dabei um eine Theorie der Verbildlichung von Gewalt – also um „Bild-Theorien“ der Gewalt. Anhand einer Reihe von Fallanalysen soll dieses Phänomen dargestellt werden.

---

14 Ebd.

15 Ebd., 75.

16 Ebd.

17 Mitchell, *Picture Theory*, Kapitel I.2 („Metapictures“).

## 1.1 Fallanalysen: Thematisierung der Entstehungsbedingungen

Beginnen wir mit einem Bild, das Jeroen Oerlemans am 29.7.2006 im Libanon aufgenommen hat.<sup>18</sup> Oerlemans schockierende Aufnahme gehört zu einer Klasse von gewaltbezogenen Metabildern, die die Bedingungen ihrer eigenen Entstehung bildlich offenlegen. Der Fotograf befindet sich zum Zeitpunkt der Aufnahme in einer ganzen Gruppe von Fotojournalist\*innen, die im Kreis um einige wenige Männer herumstehen, die einen toten Kinderkörper in die Höhe halten. Oerlemans selbst sieht von seinem Standpunkt aus den kleinen Leichnam nur von hinten; frontal bekommt er aber seine ihm im Kreis gegenüberstehenden Kolleg\*innen vor die Linse, die ihrerseits eifrig das tote Kind fotografieren. Ihre Gesichter sind hinter den Kameras oder hinter anderen, vor ihnen stehenden Fotograf\*innen verborgen – wer hinten steht, hebt seine Kamera über die Köpfe der anderen, um blind ein Bild zu schießen. Die Pressemeute wirkt kaum menschlich – der zum Mitfühlen fähige Augenzeuge scheint gänzlich hinter dem kalten, nüchternen Auge der Kamera zu verschwinden. Nirgends im Bild ist ein einziges Gesicht erkennbar, auf dem sich Emotionen abzeichnen könnten. Kein menschliches Auge ist auf den kleinen Toten gerichtet, nur schwarze Kameraaugen starren ihn an. Der leblose Körper selbst wird hochgehalten wie ein bloßer Gegenstand, er wird präsentiert und nicht betrauert.

Für die Darstellung dieser Art von Motiv gibt es in der Kriegsfotografie auch ältere Beispiele. Während des Zweiten Weltkriegs hatten bereits viele Soldaten eigene tragbare Kameras dabei; so entstanden unzählige Aufnahmen, die den Kriegsalltag dokumentieren – einschließlich der von der Wehrmacht begangenen Verbrechen und der zahlreichen Hinrichtungen. Manchmal bilden diese Fotodokumente nicht nur Gewaltakte, sondern auch deren fotografische Dokumentation durch andere Soldaten ab. Wenn einer der Zuschauer bei einer Exekution neben dem Opfer auch seine ebenfalls neugierig gaffenden Kameraden

---

18 Zu sehen unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/30995/1/2007-Jeroen-Oerlemans-SN> (Stand 2.1.2021), dort mit der Beschreibung „Paramedics hold up the dead body of a child before members of the press. The boy’s body had been recovered from the rubble of an apartment building, after an Israeli air attack. Both sides in the conflict in Lebanon were accused of manipulating the media to their own ends. Allegations were made – largely by bloggers over the Internet – that situations had been staged for the press for propaganda purposes.“

vor die Linse bekam, entstanden Bilder, die, vergleichbar dem Foto Oerlemans, als Metabild die Entstehung von Gewaltbildern und damit die eigene Entstehungsgeschichte sichtbar machen. Eindrucksvolles Beispiel hierfür ist eine in dem Ausstellungskatalog *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945* des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karlshorst abgedruckte Aufnahme eines Militärbildberichterstatters mit Namen Koll,<sup>19</sup> die vermutlich gemacht wurde, um an das Erhängen der rechts im Bild sichtbaren, an einem Baum aufgeknüpften Person zu erinnern, zugleich aber – vielleicht nur zufällig – festhält, wie eine Gruppe Uniformierter, die dem Fotografen auf der anderen Seite der Leiche im Bildhintergrund gegenüber steht, dasselbe Motiv wie Knoll aus einer anderen Perspektive betrachtet und einige ihre Kameras zücken, um es zu fotografieren. Man kann sehen, wie dicht gedrängt die Menge der Männer um den Toten herumsteht, und dass unter den Zuschauern sogar ein noch recht jung wirkende Junge ist (vorne links). Mimik und Körpersprache der Anwesenden wirken entspannt, einige haben den Kopf zur Seite gewandt, wahrscheinlich, um mit ihrem Nachbarn zu plaudern; einer lächelt verhalten. Niemand scheint aufgeregt oder empört. Am linken Bildrand erkennen wir Kopf und Schulter eines weiteren Gefangenen, der ein Schild um den Hals gebunden trägt. Wenn man mit derartigen Bildern aus den Weltkriegen vertraut ist, weiß man, dass auf solchen Schildern meist Schmähungen und Schimpfwörter standen oder der Grund der Hinrichtung angegeben war. Ob die Person links im Bild bereits tot ist oder noch auf ihre Exekution wartet, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen; der Kopf jedoch ist im selben Winkel geneigt wie der des Erhängten weiter vorne, was hier darauf schließen lässt, dass auch diese Personen mit einem nicht sichtbaren, hinter dem Bild verborgenen Strick gehenkt worden ist. Wie Oerlemans schockierende, provozierende Aufnahme zeigt dieses Bild deutlich, dass Gewaltakte oder ihre Folgen als Spektakel inszeniert und vom Publikum auch als solches wahrgenommen werden können; es erinnert uns daran, dass viele Menschen das Erschreckende sehen wollen und dass in ihrer Begeisterungsfähigkeit etwas Grausames liegt. Sie thematisieren damit nicht nur ihre eigenen Entstehungsbedingungen, sondern indirekt auch ihre Rezeption durch ein Publikum, das nach solchen Bildern giert. In diesem Sinne sind

---

19 Abgedruckt in: Jahn und Schmiegelt, *Foto-Feldpost*, 45; die Aufnahme befindet sich im Besitz des Bundesarchivs Koblenz (Bild 1011-287-0872-28A) und ist derzeit (Stand 28.2.2021) auch in dessen Online-Archiv (<http://www.bundesarchiv.de/DE/Navigation/Finden/Bilder/bilder.html>) verfügbar.

sie selbstreflexiv und damit „Metabilder“, die ihre Entstehens -und Rezeptionsbedingungen verhandeln.

## 1.2 Fallanalysen: Thematisierung der Bildoberfläche

Eines der gängigen Klischees der Bildtheorie besagt, dass Bilder sich selbst unsichtbar machen, indem sie ihre Oberfläche hinter dem Dargestellten verschwinden lassen. Wir sehen – um das Vokabular der Phänomenologie zu verwenden – den physischen Bildträger oder Bildkörper nicht, sondern nur das Bildsubjekt. Bilder täuschen uns somit über ihre eigene Natur, indem sie wirken, als zeigten sie nicht sich selbst, sondern einen Ausschnitt der Welt, auf den sie sich beziehen. Tatsächlich gibt es jedoch eine Klasse von Metabildern, die durch die Darstellung von Oberflächen auf ihre eigene Oberfläche verweisen. Wenn das Bildsubjekt eine bildtragende Oberfläche ist, wird eine reflektierte Rezipient\*in auch auf die Materialität des den Bildträger abbildenden Bildträgers aufmerksam gemacht – und damit auf die Mittelbarkeit des Realitätsbezugs, also darauf, dass sie eben nicht durch ein Fenster in eine Wirklichkeit schaut, sondern eine gestaltete Oberfläche betrachtet, in der sie Wirklichkeit zu sehen glaubt. Oberflächen macht die Kriegsfotografie vor allem als *verwundete Oberflächen* zu ihrem Thema.

Die verwundete Oberfläche trägt sichtbare Spuren des Geschehenen und steht zugleich als Metapher für menschliches Leid und menschliche Prekarität, indem der Bildkörper an die Stelle des verwundbaren menschlichen Körpers tritt. Verwundete Oberflächen begegnen uns in der Kriegs-, Gewalt- und Konfliktfotografie in vielerlei Formen: Als von Einschusslöchern übersäte Wand; als vom Feuer der Scharfschützen durchschossene Glas- oder Spiegelscheibe; als von Mörsern zerfetzte Asphaltfläche. *Spiegel und Glasscheiben* spielen als besondere Art von Oberfläche zudem ebenfalls eine tragende Rolle.

Eine Aufnahme Dworzaks aus Bishkek (Kirgisistan), die während gewalt-samer Auseinandersetzungen im März des Jahres 2005 entstanden ist,<sup>20</sup> zeigt

---

20 Zu finden unter <https://www.magnumphotos.com/events/event/one-year-course-creative-documentary-and-photojournalism-with-magnum-photos-and-speos-2018-19/attachment/nyc44529-7/> (Stand 2.1.2021), dort mit der Bildunterschrift: „During the night after the ‚revolution‘ bands of thugs had looted the main shops (...)“.

Einschusslöcher in einer zersplitterten Glasscheibe, die ein farbiges Werbeplakat bedeckt. Vom Plakat ist nur ein kleiner Ausschnitt zu sehen; dieser zeigt den rot geschminkten, leicht geöffneten Mund einer Frau, die die Zungenspitze zwischen den Zähnen etwas hervortreten lässt. Durch seine Isolation vom Rest des Plakats wirkt dieser Bildausschnitt zugleich grotesk und obszön. Erschütternd ist nicht die sexuelle Konnotation der roten Lippen, sondern gerade die Alltäglichkeit solcher Bilder in der medialen Landschaft, die uns vor Augen führt, dass hier das Grauen der Gewalt in den Kosmos des Gewohnten eingedrungen ist. Im neuen Zusammenhang mit seiner verletzten Glashaut, den Dworzaks Fotografie herstellt, legt der Plakatausschnitt zudem zugleich mit der Verwundbarkeit des Bildkörpers auch die Verwundbarkeit des dargestellten Frauenkörpers offen. Bei dieser Fotografie handelt es sich sozusagen um ein Meta-Metabild; es gibt eine dreischichtige Indexikalitätsrelation: Auf der Fläche der Fotografie manifestiert sich die Spur einer Fotografie unter zersprungenem Glas, die ihrerseits das Abbild eines Körpers ist.

Dem ausdrucksstarken Bild Dworzaks ähnelt eine Aufnahme Erik de Castros aus dem Kontext der Auseinandersetzungen philippinischer Sicherheitskräfte mit der dschihadistischen Maute-Gruppierung vom Mai 2017.<sup>21</sup> Eingeschlagen sind die Kugeln hier in einen Spiegel an der Wand eines rosa gestrichenen Schlafzimmers, der dem Fenster des Raumes gegenüberhängt. Die größte Einschussstelle befindet sich unmittelbar über der Spiegelung des Bettes, in dem vielleicht – vielleicht auch nicht – Menschen gelegen haben, als das Geschoss den Spiegel und gleich noch die Wand dahinter durchschlug. Das Bett als intimster Ort einer Wohnung, als persönlichster Rückzugsort und als derjenige Ort, an dem wir – weil schlafend – am schutzlosesten sind, kann nicht in der unmittelbaren Schusslinie gelegen haben, wird durch seine Positionierung im Spiegel aber symbolisch vom Einschussloch bedroht. Das Durchschlagen einer Grenze und damit das Eindringen der Gewalt in einen privaten, geschützten Raum wird hier dargestellt, in dem eine durchschlagene Grenzfläche abgebildet wird. Spiegelnde Flächen sind als Begrenzungen zu verstehen, weil sie den Blick auf das hinter ihnen Liegende verstellen, indem sie das Licht zurückwerfen; sie eignen sich damit hervorragend als Metapher für die Funktionsweise

---

21 Zu finden als Bild 7 der Fotostrecke unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/philippines-battles-to-retake-city-from-idUSRTX37KFM> (Stand 2.1.2021), dort mit der Bildunterschrift: „A sniper bullet shatters a mirror during fighting between government soldiers and the Maute group in Marawi City.“

der Fotografie, die Bilder erzeugt, welche ebenso wie ein Spiegelbild der Realität täuschend ähnlichsehen und dennoch von ihr abweichen können.

Dem Motiv des zerschossenen Spiegels verwandt ist jenes der durchschossenen, zersplitterten Fensterscheibe. Es tritt unter anderem in einer Fotografie Michael Christopher Browns aus Libyen zum Vorschein.<sup>22</sup> Der Blick der Kamera fällt durch die Frontscheibe eines Autos auf einen vor diesem fahrenden Wagen, auf dessen Ladefläche eine Gruppe junger Männer sitzt. Die Straße führt durch eine Wüste unter leuchtend blauem Himmel; die Himmelsfläche mit ihrem beinahe künstlich wirkenden Blau dominiert den größten Teil der Bildfläche. Dass eine Glasscheibe zwischen dem Kameraauge und dem beschriebenen Szenario liegt, ist nur deshalb erkennbar, weil jene Scheibe von Bruchlinien durchzogen ist, die sich um einen Einschlagspunkt herum gebildet haben. Der Schaden macht die transparente Scheibe erst sichtbar. Ist sie intakt, bleibt sie unsichtbar, so wie auch die Bildlichkeit des Bildes erst sichtbar wird, wenn eine Irritation des Blickes auf die Künstlichkeit des Abbilds hinweist.

Eine weitere, oberflächlich weniger komplex und hintergründig wirkende Variation des Motivs „durchschossenes Fensterglas“ finden wir unter den Aufnahmen Romeo Ranocos,<sup>23</sup> der wie de Castro mit der oben beschriebenen Aufnahme das Vorgehen von Militär und Polizei gegen islamistische Kräfte auf den Philippinen dokumentiert. Wie in der Aufnahme von Brown aus dem Inneren eines Autos schauen wir auch hier nicht von außen auf eine zerstörte Scheibe, sondern aus einem Innenraum durch das Fenster nach draußen auf einen Balkon, auf dem ein uniformierter Polizist oder Soldat steht und von dem aus der Blick auf einen offenen Platz fällt, auf dem Menschen zu sehen sind. In dieser eigentlich so unspektakulären Aufnahme ist das Spannungsverhältnis von Innen und Außen, Verborgenheit und Öffentlichkeit, Gefahr und Gegenwehr geschickt in Szene gesetzt. Ranoco bewegt sich mit seiner Kamera in einem Raum, von dem wir nichts zu sehen bekommen außer dem Fensterrahmen, in dem es aber im Vergleich zu draußen dunkler zu sein scheint. Das Fenster ist geschlossen, der Mann auf dem Balkon hat sein Gewehr noch in der Hand, bereit, den Raum

---

22 Aufnahme aus Libyen 2011, abgedruckt in: Brown, *Libyan Sugar*, 98.

23 Zu finden als Bild 3 der Fotostrecke unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/philippines-battles-to-retake-city-from-idUSRTX37KFM> (Stand 2.1.2021), dort mit der Bildunterschrift: „A policeman stands on guard behind a window full of bullet holes as government soldiers assault the Maute group in Marawi City.“ Auch diese Aufnahme entstand im Mai 2017.

gegen Gefahr von außen zu verteidigen; die Menschen auf dem Platz sind kaum zu erkennen, aber offenbar nicht uniformiert, also wahrscheinlich Zivilisten; es ist unklar, ob von ihnen Gefahr ausgeht. Das Gefühl der Bedrohung ist dennoch greifbar, denn der Blick vom geschützten Innen auf das Draußen, aus dem die Gefahr kommt, bleibt an den vielen spinnenförmigen Durchschusslöchern im Fensterglas hängen, die die Sicherheit des verborgenen Raumes als eine Täuschung entlarven. Fensterscheiben trennen – wie Bildflächen – ein Innen und Außen; im Gegensatz zur Bildoberfläche können sie beide Welten aber nicht unüberbrückbar trennen; die Barriere kann zerstört werden, das Außen ins Innen dringen oder das Innen ins Außen hinausdrängen. Die Betrachter\*in vor dem Bild ist sicher; der Beobachter, der durch dieses Fenster auf den Platz davor schaut – also der Fotograf –, ist es definitiv nicht. Er braucht den bewaffneten Soldaten auf dem Balkon, um sich überhaupt vor diesem Fenster aufhalten zu können, denn im Unterschied zum Foto ist es ein echtes „Fenster zur Wirklichkeit“ – und deshalb gefährlich.

Die Faszination der Fotografie für transparente oder spiegelnde Oberflächen lässt sich bis zu ihren Anfängen zurückverfolgen. Insbesondere in der künstlerischen Fotografie des Surrealismus, in der wie vielleicht in keiner anderen Epoche die Selbstreflexivität des Mediums herausgestellt wurde, hat sich das Spiegelbild zum weitverbreiteten Topos entwickelt.<sup>24</sup> Die vielleicht philosophischste Strömung der Kunstgeschichte nutzte Spiegelungseffekte aktiv und geschickt aus, um Fotografien zu erschaffen, die im Mitchellschen Sinne „Metabilder“ waren. Häufig war auf diesen Aufnahmen die Figur des der Fotograf\*in in einer Spiegelung zu sehen, womit auf den Entstehungszusammenhang des Bildes und die Autorschaft verwiesen wurde; oder aber Spiegelungen verdoppelten andere Personen oder Bildgegenstände, womit der Spiegel ein Teil des fotografischen Instrumentariums wurde, indem er mit der Kamera zusammen die Aufnahme erschuf. Zugleich wird der Spiegel dabei zu einer Metapher für den fotografischen Abbildungsvorgang insgesamt: Die Fotografie wird als Spiegelung der Wirklichkeit thematisiert.

Zu den auffälligsten Spiegelbildern der Kriegsfotografie der jüngeren Vergangenheit gehört eine Aufnahme Sebastian Castañedas aus der Reihe *Battle of*

---

24 Spiegel und andere reflektierende Oberflächen finden sich reichlich im fotografischen Werk Man Rays, Brassais und Henri Cartier-Bressons. Besonders intensiv beschäftigten sich mit dem Phänomen der Spiegelung auch einige weniger bekannte oder kommerziell erfolgreiche Fotograf\*innen der selben Ära, unter anderem die französische Bauhausschülerin Florence Henri und Claude Cahun.

*Sidon*.<sup>25</sup> Es ist nur schwer auszumachen, was auf dieser Aufnahme überhaupt zu sehen ist. Die Umrisse der Gegenstände sind unscharf und scheinen sich teils zu überschneiden, Lichtreflexe überlagern die sich undeutlich abzeichnenden Formen. Die verschwommene Gestalt einer Frau mit dunklem Kopftuch, die man zuerst wahrnimmt, entpuppt sich als Spiegelung, sobald man die Einschusslöcher in der rechten unteren Bildpartie bemerkt hat, von denen ausgehend sich Bruchlinien wie Spinnweben durch die Bildfläche ziehen. Offenbar wurde hier also eine Glasscheibe fotografiert, hinter der sich ein geschlossener Raum befindet – nun kann man auch Details der Einrichtung dieses Raumes erkennen, die sich schemenhaft hinter und unter den Spiegelbildern abzeichnen: eine gemusterte Tapete, ein niedriger Tisch, etwas, das vielleicht an einen Barhocker erinnert. Die Scheibe reflektiert die Straße vor dem Gebäude: Die Formen der Lichtreflexe lassen beispielsweise an Leuchtschriftreklame oder Straßenlaternen denken; bei der Frau mit Kopftuch könnte es sich um eine Passantin handeln, die eine Einkaufsstraße entlangschlendert. Aber hält sie da etwas in der Hand – und wenn ja, was? Ist das Muster ihrer Kleidung ein gewöhnliches dekoratives Muster oder trägt sie Tarnkleidung? Ist sie Zivilistin oder Soldatin? Das Faktum der Einschusslöcher im Fensterglas straft jeden Anschein der Alltäglichkeit und Normalität Lügen – umso mehr, wenn man um die Entstehungsgeschichte des Bildes weiß. Es gehört zu einer Fotoserie Sebastian Castañedas, die dieser während der bürgerkriegsähnlichen Unruhen im Libanon 2013 in der Stadt Sidon südlich von Beirut aufgenommen hat, in der Gefechte zwischen einer extremistischen sunnitischen Gruppierung unter Scheich Ahmed al-Assir und der libanesischen Armee tobten. Dieses Bild allerdings hilft uns nicht, die komplexe Situation in Sidon zu verstehen. Wie die spiegelnde Fläche des Fensters, das es abbildet, gibt es keine verständlichen Informationen preis, sondern verunklärt Fakten und Zusammenhänge, indem es sie zeigt. Seine „Aussage“ ist anderswo zu suchen: Es führt uns mit sich selbst das Kriegsbild als Zerrspiegel vor Augen und erinnert uns daran, wie beschränkt und unvollständig unser Blick auf Krisenherde ist, wenn wir nur bruchstückhaft Widerspiegelungen des Geschehens in den Medien wahrnehmen. Auch hier haben wir es also mit einem ausgesprochen selbstkritischen, also bildkritischen, Meta-Kriegsbild zu tun.

---

25 Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stans 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

Es sei abschließend noch darauf hingewiesen, dass auch im fotografischen Werk Paolo Pellegrins Glasscheiben – spiegelnd oder durchscheinend – eine auffällige Rolle spielen.<sup>26</sup> Diese Aufnahmen sind ebenso interessant wie das beschriebene Beispiel von Castañeda, sollen hier aber nicht mehr ausführlich berücksichtigt werden, da das Wesentliche anhand des Bildes Castañedas dargestellt werden konnte.

### 1.3 Fallanalysen: Thematisierung des Indexikalitätsaspekts: Das Bild als Spur einer Spur

„Seit ihrer Erfindung im Jahre 1839 pflegte die Fotografie Umgang mit dem Tod. Weil das mit einer Kamera hergestellte Bild tatsächlich die Spur von etwas ist, das man vor das Objektiv gerückt hat, waren Fotografien als Erinnerung an eine entschwundene Vergangenheit und die lieben Verstorbenen jedem gemalten Bild überlegen.“<sup>27</sup>

Sontag resümiert in der hier zitierten Passage einen Zusammenhang, der die Fotografie als indexikalisches Medium hervortreten lässt. Sofern Fotografien Zeichen sind, sind sie in gewissem Sinne Indexe, weil sie Spuren dessen konservieren, was aufgenommen wurde. Diesen Aspekt der Indexikalität können Metabilder ebenfalls thematisieren und herausstellen, beispielsweise, indem sie andere indexikalische Zeichen abbilden, die indexikalische Zeichenrelation damit sozusagen verdoppeln, indem sie die Spur einer physischen Spur von etwas werden.

Ein Beispiel hierfür, das heraussticht, sind Fotografien der sogenannten „Rosen von Sarajevo“. Sie finden heute in Reiseführern Erwähnung, werden von

---

26 Beispielsweise in einer Aufnahme aus dem libanesischen Tyros vom Juli 2006, die hinter einer Glasscheibe – vielleicht der Fensterscheibe eines Autos – eine Frau und ein Kind zeigt, die wegen israelischer Luftangriffe aus ihrem Dorf geflohen sind (abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 147). Ganz ähnlich wirkt ein Bild von einem Mann und einer Frau, die aus dem Kosovo nach Albanien geflohen sind (abgedruckt ebd., 19–20); es ist nicht klar zu erkennen, ob die Aufnahme die Spiegelbilder der beiden in einer Scheibe zeigt oder ob sie hinter einer Scheibe fotografiert wurden, in der sich wiederum die dunklen Silhouetten anderer Personen vor einem Zaun spiegeln. Eine weitere Aufnahme aus dem Kosovo von 2000 zeigt den Blick durch das stellenweise schnee- verklebte Fenster eines Zuges auf den Bahnsteig von Obilic und die dort ausgestiegenen Personen (abgedruckt ebd., 26–27).

27 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 31.

Tourist\*innen als Sehenswürdigkeiten hundertfach fotografiert und die Bilder auf Flickr, Pinterest oder Instagram geteilt. Über ihre Geschichte wurde ein Dokumentarfilm gedreht.<sup>28</sup> Sie sind sichtbare Narben, die der Stadt nach der Belagerung 1992-1996 geblieben sind, während der unzählige Zivilist\*innen durch Scharfschützenbeschuss und Granateneinschläge zu Tode gekommen sind. Eine solche „Rose“ entstand überall da, wo eine Granate den Straßenbelag aufgesprengt hatte und durch ihre Explosion Menschen zu Tode gekommen waren. Um Denkmäler für die Getöteten zu schaffen, füllten die Bewohner von Sarajevo die aufgeplatzten Stellen im Boden mit rotem Wachs. Form und Farbe der entstandenen Gebilde erinnern vage an Blumen, daher der poetische Name.

Wir haben schon festgestellt, dass der Krieg auf der ganzen Welt immer wieder dieselben Bildtypen hervorzubringen scheint. Da eine Granate, die auf einen Asphaltboden trifft, in jedem Land und jedem Krieg zu jeder Zeit dasselbe charakteristische Muster hinterlässt, erstaunt es nicht, dass aus den verschiedensten bewaffneten Konflikten Fotografien hervorgehen, die die selben kreisrunden Narben im Bodenbelag abbilden – nur eben ohne das charakteristische rote Wachs der Sarajevo-Rosen.<sup>29</sup>

Ein weiteres Feld, auf dem sich das Prinzip der verdoppelten Indexikalität beobachten lässt, ist die fotografische Dokumentation von *Körper Spuren* erlittener Gewalt.

Kriegsfotografien registrieren nicht nur Spuren von *Ereignissen*, manchmal zeichnen sie auch Spuren von verstorbenen und verschwundenen *Menschen* auf. Zwei Bilder der Fotografen Gary Knight und James Nachtwey aus dem Kosovokrieg 1999 halten denselben Umriss eines menschlichen Körpers fest, der sich auf unheimliche Weise in den Boden eingeschrieben hat.<sup>30</sup> Bei einem serbischen Massaker in Meja war der Mann den Angaben Gary Knights zufolge in einem Kinderheim oder einer Kindertagesstätte getötet und vor Ort verbrannt worden. Der verkohlte Leichnam war bereits entfernt worden, als Nachtwey und Knight ihre Aufnahmen machten; er hatte jedoch ein Abbild

---

28 Ein Beispiel ist auf <http://www.sarajevotimes.com/film-sarajevo-roses-premiered-sff/> (Stand 2.1.2021) zu sehen.

29 So findet sich ein derartiges Bild beispielsweise in Michael Christopher Browns Fotobuch *Libyan Sugar*, 177.

30 Knights Aufnahme ist bei Gerhard Paul, *Bilder des Krieges*, 430, abgedruckt; Nachtweys Bild findet sich unter <https://i.pinimg.com/564x/2e/0a/b9/2e0ab93515aad108ef0bbe0471b39b98-james-nachtwey-war-photography.jpg> (Stand 2.1.2021).

seiner selbst auf dem Boden hinterlassen. Der Leichnam selbst tritt hier als Bilderzeuger in Aktion; die Kamera fängt nur das Bild ein, das er hergestell hat. Beide Fotografien sind sozusagen Bilder zweiter Ordnung, also Abbilder eines Bildes. Beide Abbildungsvorgänge vollziehen sich indexikalisch: Das erste Bild, das auf dem Boden in Meja, entsteht als Spur eines zerstörten Körpers; das zweite Bild, das sich auf dem Film in der Kamera des Fotografen manifestiert, entsteht als Spur der auf dem Boden verzeichneten Spur. Das Einbrennen eines Umrisses auf einer Oberfläche, dessen Ergebnis hier dokumentiert wurde, spiegelt zugleich die Funktionsweise der Fotografie wieder, die darauf beruht, dass Umrisse von Gegenständen durch Lichteinfall auf einem Film „eingebrennt“ werden. Darüber hinaus verweist die Spur des Körpers geradezu schmerzhaft deutlich auf die *Abwesenheit* eben jenes Körpers, den es nun nicht mehr gibt und der das Abbild seiner selbst und den Moment seiner Zerstörung durch seine Zerstörung aufgezeichnet hat. Wenn Gerhard Paul Gary Knights Aufnahme als Beispiel einer „unspektakuläre[n] Dokumentation“ von Kriegsverbrechen lobt,<sup>31</sup> dann ist ihm zwar insofern Recht zu geben, als die schlichte Erscheinungsform des Fotos und der Verzicht auf die Darstellung entstellter Leichname das Bild von jedem Verdacht eines unangemessenen Sensationalismus freispricht; es kann aber keineswegs die Rede davon sein, dass das Bild an sich „unspektakulär“ wäre. Ganz im Gegenteil sind die beiden Aufnahmen Knights und Nachtweys ungeheuer fesselnd, gerade weil sie nur Spuren des Grauens festhalten und nicht versuchen, das Schreckliche in seiner Gänze abzubilden.

Wenn Fotografen Spuren abwesender Körper dokumentieren, handelt es sich bei diesen Spuren häufig um Blut. Mit seiner leuchtenden Farbe signalisiert Blut unmittelbar Gefahr, es wird unweigerlich und vorbewusst mit dem Tod in Verbindung gebracht. Eine Blutlache ist der geläufigste bildliche Verweis darauf, dass ein Gewaltakt stattgefunden hat; sie wird am Ort eines Massakers geradezu erwartet. Entspricht ein Bild vom Schauplatz eines Massakers dieser Erwartung nicht, ist die Versuchung groß, durch Manipulation den Publikums-erwartungen entgegenzukommen, wie im Fall der nachbearbeiteten Fotos vom Ort des Attentats in Luxor, die das Schweizer Boulevard-Blatt „Blick“ 1997 veröffentlicht hat.<sup>32</sup> Die Blutlache ist eine physische Spur, die der menschliche

---

31 Paul, *Bilder des Krieges*, 430.

32 Die Abbildung findet sich unter <https://www.spiegel.de/fotostrecke/manipulierte-bilder-fotostrecke-107186.html> (Stand 21.1.2021).

Körper am Schauplatz der Gewalt hinterlässt. In Abwesenheit des Körpers steht das Blut für dessen Verwundung oder gewaltsamen Tod. Blutbilder können geschmacklos sensationalistisch wirken, Assoziationen mit Horrorfilmen oder Computerspielen hervorrufen. Sie können jedoch auch auf subtilere Weise wirksam werden und über tiefere, komplexere Bedeutungsschichten verfügen.

Cesare Quintos in vorausgehenden Kapiteln schon erwähnte Fotoserie *The Siege of Halab* umfasst ein Bild,<sup>33</sup> das blutbeschmierte Treppenstufen zeigt, die wohl von einem Geschäft, einem Imbiss o. ä. durch eine weit geöffnete Schiebetür auf die Straße führen. Im Inneren des Raumes hat anscheinend bereits jemand die Lache mit Wasser zu beseitigen begonnen: Die Flüssigkeit auf dem sichtbaren Ausschnitt des Bodens sowie auf der obersten Stufe ist größtenteils klar, während die unteren Stufen unübersehbar rot leuchten. Im Vordergrund läuft ein mit einem Gewehr bewaffneter Mann an der Treppe vorbei. Kopf und Füße sind vom oberen und unteren Bildrand abgeschnitten. Zu sehen ist aber ein weißes Tuch, das er in seiner linken Hand hält, vielleicht ein Taschentuch oder Verbandmaterial. Das noch unbefleckte Tuch steht in geradezu schmerzhaftem Kontrast zur Menge des Blutes auf dem Boden, das nicht einfach wegewischt werden kann. Die Bilderzählung weist mehrere klaffende Leerstellen auf, die Betrachter\*innen werden mit einer frustrierenden Menge nicht zu beantwortender Fragen alleine gelassen: Was hat sich in dem unbekanntem Raum hinter der Schiebetür abgespielt? Sind dort Menschen angegriffen worden? Werden dort Verletzte versorgt? Wer sind die Menschen im Hintergrund, deren Füße gerade noch zu erkennen sind? Wer ist der Mann mit dem Tuch in der Hand, wohin ist er unterwegs, was will er mit dem Tuch tun? Die Ästhetik des Schnappschusses, die strenge Ausschnitthaftigkeit hebt das Unzureichende der bildlichen Darstellung, ihren Fragmentcharakter und ihre blinden Flecken hervor, lenkt zudem aber vor allem auch die Aufmerksamkeit auf das abgebildete Blut. Letztlich, so scheint es, ist dieses Foto ein Bild von nichts als Blut. Die Blutlache – und damit auch das Foto der Blutlache – ist Bildspur eines Ereignisses, das uns vollkommen rätselhaft bleibt, dessen Realität sie zwar belegt, über das sie aber nichts anderes aussagt, als dass es stattgefunden hat.

---

33 Dieses Bild ist als Teil der Serie *The Siege of Halab* aus Aleppo (Syrien), Oktober 2012, zu finden unter <https://www.lensculture.com/projects/231708-the-siege-of-halab> (Stand 1.1.2021); ohne Nummerierung, mit der Bildunterschrift „A puddle of blood trickling down from Dar Al-Shifa hospital entrance.“

Dieses Wirkprinzip, den Betrachter\*innen durch das Blut zwar zu signalisieren, dass etwas Wichtiges, Schreckliches geschehen ist, sie ansonsten jedoch über das Geschehene vollkommen im Dunkeln zu lassen, wird in Aufnahmen Lars Lindqvists aus Georgien<sup>34</sup> sowie Paolo Pellegrins aus dem Libanon<sup>35</sup> auf die Spitze getrieben. Beide Fotos zeigen nur Blutlachen am Boden, ohne menschliche Akteure, ohne explizite Hinweise darauf, wo und in welchem Zusammenhang hier Gewalt geschehen ist. Die Spur ist isoliert vom Ereignis, das sie hervorgebracht hat. Pellegrin geht dabei noch radikaler vor als Lindqvist, der seine Blutspur so fotografiert hat, dass im Hintergrund zumindest noch eine Hauswand mit zerschlagener Fensterscheibe zu sehen ist. Auf Pellegrins Bild hingegen ist außer einem kleinen blutbeschmierten Ausschnitt des Bodens eben gar nichts zu sehen. Zudem hat Pellegrin – seinem persönlichen Stil treu bleibend – das Bild als Schwarz-Weiß-Aufnahme veröffentlichen lassen, sodass das charakteristische Signal-Rot das Blutes verloren geht. Ohne Bildunterschrift kann die Betrachter\*in nur erahnen, ob ihr Wasser, Öl, Blut oder eine andere Flüssigkeit gezeigt wird. Fotos, so eine Erkenntnis, die man aus der Kontemplation dieser Beispiele gewinnen könnte, sind nur physische Spuren von Spuren von Ereignissen, über deren Einzelheiten und Hintergründe uns die Spur einer Spur nichts sagen kann. In gewisser Hinsicht handelt es sich hier also um höchst selbstkritische Meta-Bilder.

Den Typus des Blutbildes kombiniert Michael Christopher Brown in zweien seiner Aufnahmen aus Libyen mit dem des fotografierten Körperabdrucks. Auf einer Trage oder Liege, vermutlich in einem Krankenhaus, ist ein blutiger Abdruck in der Form eines auf der Seite liegenden Körpers zurückgeblieben,<sup>36</sup> an einer weißen Wand sehen wir teilweise verwischte blutige Handabdrücke.<sup>37</sup> Auch hier haben Tote oder Sterbende ephemere Spuren hinterlassen, die die Kamera in einem Abbild konserviert. Auch hier zeichnet die Fotografie ein Bild auf, das ein menschlicher Körper von sich gemalt hat. Auch hier spricht die Signalfarbe des Blutes unmittelbar und wirkungsvoll unsere Ängste, aber auch

---

34 Das hier gemeinte Foto Lindqvists ist als Bild 6 der Fotostrecke zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30495/6/2009-Lars-Lindqvist-GNS2-AJ> (Stand 2.1.2021), dort mit der Beschreibung „The blood of a casualty lies in a pool on the street, after a Russian air attack.“

35 Gemeint ist hier ein Schwarz-Weiß-Foto Pellegrins aus Tyros aus dem August 2006, das unter <https://www.magnumphotos.com/> für angemeldete Besucher\*innen auffindbar ist und dort den simplen Titel bzw. die Bildlegende „Blood Stain“ trägt.

36 Abgedruckt in: Brown, *Libyan Sugar*, 192.

37 Ebd., 194.

unsere Sensationslust an. Und auch hier werden wir letztlich frustriert, wenn wir gerne mehr sehen, mehr über diesen Menschen erfahren würden, der aus der Welt verschwunden ist, dessen Spuren uns aber erhalten bleiben.

Ein weiterer fester Bestandteil der Ikonographie der Kriegs- und Konfliktfotografie, der auf der metaphorischen Herausstellung der Indexikalität des Mediums beruht, ist die Darstellung zurückgelassener Munition, Geschosshülsen usw. nach einem Gefecht. Dieses Motiv lässt sich bis zu den Anfängen der Kriegsfotografie im Krimkrieg zurückverfolgen; erstmals prominent umgesetzt wurde es in Roger Fentons ikonischer Fotografie *The Valley of the Shadow of Death* von 1855, die eine von Kanonenkugeln übersäte Straße durch ein Tal auf der Krim nach einer verlustreichen Schlacht zeigt. Wie die oben behandelten Bilder von Körperspuren ist auch diese ikonische Fotografie, um es in den Worten Susan Sontags zu sagen, ein Porträt der Abwesenheit, des Todes ohne die Toten<sup>38</sup>. Nicht verwundete Körper, sondern die Waffen, die eingesetzt wurden, um anderen Gewalt anzutun, haben hier sichtbare Spuren des Ereignisses hinterlassen, die Fenton seinerseits fotografiert hat. Seither ist das Thema vielfach aufgegriffen worden.<sup>39</sup>

Patronenhülsen sind, wie jede Leser\*in von Kriminalromanen weiß, forensische Beweisstücke, die belegen, dass eine Waffe an einem bestimmten Ort abgefeuert wurde. Bilder, die Munition und Geschosshülsen von Gewaltschauplätzen zeigen, gewinnen dadurch eine Art Beweischarakter: Sie sollen belegen, dass Gewalt tatsächlich stattgefunden hat.

Während der gewaltsam niedergeschlagenen Unruhen in Kenia im August 2017 präsentierte eine Gruppe regierungskritischer Demonstranten dem Fotografen Goran Tomasevic in Nairobis Kibera-Slum Patronenhülsen, die belegen sollten, dass die Polizei auf Demonstrationsteilnehmer geschossen hatte. Tomasevic fotografierte die Hülsen auf den Handflächen der Männer, deren Geste als stumme Anklage zu lesen ist.<sup>40</sup> Andernorts werden herumliegende Geschosshülsen am Ort eines Gefechts wie in Fentons *Valley of the Shadow of Death*<sup>41</sup> so präsentiert, dass vor allem ein Eindruck der ungeheuren Menge

---

38 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 60.

39 Zu zahlreichen Beispielen aus dem Ersten Weltkrieg siehe beispielsweise Anton Holzners Publikationen (Holzer, *Die andere Front*, und Ders., *Die letzten Tage der Menschheit*).

40 Diese Aufnahme ist als 11. Bild der Fotostrecke unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/post-election-riots-turn-deadly-in-kenya-idUSRTS1BHB7> (Stand 2.1.2021) zu sehen.

41 Siehe <http://100photos.time.com/photos/roger-fenton-valley-shadow-death> (Stand 2.1.2021).

erzeugt wird und der Betrachter so eine Vorstellung von der Vehemenz des Feuergefechts bekommt; so beispielsweise auf einer in der Schweizer Zeitung „Blick“ publizierten Fotografie aus Libyen, die aus einem ungewöhnlichen Blickwinkel aufgenommen wurde.<sup>42</sup> Die Kamera befindet sich unmittelbar auf dem sandig-staubigen Boden der libyschen Wüste, sie erfasst einige Hülsen von Granatwerfern in Nahaufnahme, scharf gestellt ist jedoch auf den Hintergrund des Bildes, wo in einiger Entfernung zwei Autos und bewaffnete Soldaten zu sehen sind. Die Hülsen selbst dominieren zwar den Vordergrund des Bildes, erscheinen aber unscharf. Durch die extreme Perspektive wirken sie zudem übergroß (auch wenn es sich hier nicht um kleine Patronenhülsen, sondern um deutlich größere Granatenhülsen handelt, sind diese doch in der Realität nicht so riesenhaft, wie sie auf diesem Bild wirken). Aris Messinis hat nach Gefechten in Sirte zurückgebliebene Geschosshülsen auf dem Boden fotografiert, zwischen denen die Uniformmütze eines Angehörigen der Streitkräfte Gaddafis liegt.<sup>43</sup> Und auch unter den Libyen-Bildern Michael Christopher Browns findet sich auch ein Beispiel einer Variation des Bildmotivs: Hier sind Geschosse neben verstreut liegenden Munitionskisten zu sehen.<sup>44</sup> Der Masseneffekt ist auch hier das zentrale Wirkprinzip; hierfür gibt es noch weitere Beispiele: Ebenso geht es bei zwei besonders eindrücklichen Bildern aus Ruanda um diesen Masseneindruck, die beide einen riesigen Haufen Macheten und nichts anderes zeigen. James Nachtwey<sup>45</sup> und Gilles Peress<sup>46</sup> haben sie im Zusammenhang der Massaker der Hutu an den Tutsi im Jahr 1994 aufgenommen. Beides sind Schwarz-Weiß-Fotografien, bei beiden wurde mitten in den Machetenhaufen hinein fotografiert, sodass die Bildränder ein Rechteck aus diesem Haufen herauschneiden und bis an jeden Bildrand nur Macheten zu sehen sind, kein Hintergrund, keine herumstehenden Personen, kein Hinweis auf den genauen

---

42 Ungenannter Fotograf: ohne Titel; Libyen, undatiert; dieses Bild war zu finden unter <https://www.blick.ch/news/ausland/libyen/das-habe-ich-noch-nie-gesehen-rebell-spielt-gitarre-im-kugelhagel-id88082.html> (Stand 31.12.2018), ist dort derzeit (Stand Februar 2021) nicht mehr auffindbar.

43 Zu finden unter <https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/libya-the-end-of-qaddafi-and-the-fall-of-sirte/100173/> (Stand 3.12.2020), dort als drittes Bild mit der Beschreibung: „A hat that belonged to a member of Qaddafi's forces lies on the ground amid spent bullet cartridges during heavy clashes against anti-Qaddafi forces outside the State Security compound in Sirte, on October 9, 2011“.

44 Brown: *Libyan Sugar*, 112.

45 Zu finden unter <http://www.americansuburbx.com/2015/08/wim-wenders-a-speech-for-james-nachtwey.html> (Stand 2.1.2021).

46 Zu finden unter [https://www.fotomuseum.ch/de/explore/collection/artists/16746\\_gilles\\_peress](https://www.fotomuseum.ch/de/explore/collection/artists/16746_gilles_peress) (Stand 2.1.2021).

Ort. Die schwindelerregenden Opferzahlen des Völkermords (man spricht von 500.000-1.000.000 Toten) sind für den Verstand kaum zu fassen; das Meer aus tödlichen Waffen, das sich hier in jede Richtung erstreckt, verweist auf den unfassbaren Umfang der Grausamkeiten. Diese Fotografien setzen ein Prinzip um, dass in der Gedenkstättenpädagogik entwickelt worden ist, um ein Gefühl für das entsetzliche Ausmaß der industriellen Massenvernichtung in deutschen Konzentrationslagern zu vermitteln – man denke an die Schaukästen mit Kubikmetern über Kubikmetern von Schuhen der Ermordeten, die in Auschwitz ausgestellt werden. Auch die Kriegsfotografen des Jahres 1945 haben in den befreiten Konzentrationslagern Bilder von gigantischen Haufen gleichartiger Gegenstände aufgenommen, die zur Weiterverwertung aussortiert worden waren, beispielsweise von den Brillen der Toten oder abgeschnittenem Haar, das zur Herstellung von Perücken dienen sollte). Hier aber – auf den Ruanda-Bildern – sehen wir keine unschuldigen Gegenstände, sondern die Mordwaffen selbst vor uns ausgebreitet.

Zurückgebliebene Waffen als Spuren bzw. Spureenträger vergangener Gewaltakte werden auch noch andernorts gezeigt. Robert Nickelsberg beispielsweise hat im Gefängnis von Abu Ghraib, das vor der Besetzung durch die amerikanischen Truppen von Saddams Staatsapparat genutzt worden ist, ein Stück Seil mit Schlaufe fotografiert, das seinen Angaben zufolge noch unter dem gefängniseigenen Galgen gelegen hatte, als die Amerikaner das Gefängnis übernahmen.<sup>47</sup> Selbstverständlich kann man diese Art von Bildern als plumpen Versuch, eine Art Geisterbahn-Grusel-Effekt zu erzeugen, abtun. Man kann sie aber auch auffassen als erschütternde Bilder des Abwesenden, der nicht (mehr) sichtbaren Gewalt, und damit im Vergleich zu Bildern, die unverblümt schonungslos geschundene Körper oder Leichname präsentieren, als deutlich weniger plumpe Form der Bezugnahme auf Gewaltakte.

Nicht nur die Instrumente der Verletzung und Tötung jedoch bleiben nach Gewalttaten zurück. Auch die Opfer hinterlassen Gegenstände, die dann als Spuren ihrer Person angesehen werden können. Solche Gegenstände werden in Trauerritualen funktionalisiert, und auch davon gibt es selbstverständlich

---

47 Zu finden über das Online-Archiv von Getty Images, <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/cut-noose-lies-on-the-floor-in-the-gallows-of-the-abu-nachrichtenfoto/2119942?adppopup=true> (Stand 2.1.2021), dort mit der Beschreibung „A cut noose lies on the floor in the gallows of the Abu Ghraib prison April 13, 2003 in Iraq, where tens of thousands of Iraqis were detained and often executed for political crimes, petty thievery or criticism of the Saddam Hussein regime.“

Bilder. Beispielsweise fotografierte Lucas Jackson auf einer Trauerfeier, die auf einer US-Militärbasis in Afghanistan abgehalten wurde, wie Soldaten ihrer gefallenen Kameraden vor deren feierlich präsentierten Stiefeln gedenken.<sup>48</sup>

Und schließlich können über einzelne Gegenstände hinaus auch ganze Räume als Spureenträger vergangenen Lebens und Sterbens gelten. Entsprechend häufig werden leere Krankenhausräume oder Leichenhallen fotografiert. Es scheint, als hofften die Fotograf\*innen, die Aura dieser Orte einzufangen; das Gespenstische wird gerne durch Dämmerlicht oder die Entscheidung für Schwarz-Weiß-Aufnahmen statt farbiger Fotografien zum Ausdruck gebracht (wie in Moises Samans Fotoreportage über Sklavenhandel und Folter in der Region Sinai<sup>49</sup>).

#### **1.4 Fallanalysen: Thematisierung des Rahmens: Binnenrahmen, Ausschnitte, Leerstellen**

Nah an dem, was Butler vorzuschweben scheint, wenn sie sich immer wieder der Metapher des Rahmens bedient, um Darstellungs- und Sehbedingungen zu bezeichnen, und wenn sie dazu aufruft, diesen Rahmen in Bildern sehen zu lernen, dürften die Wirkprinzipien einer Klasse von gewaltbezogenen „Metabildern“ liegen, deren selbstreflexives Potenzial tatsächlich in einer Herausstellung des Rahmens als Begrenzung des Bildes begründet liegt. Dies geschieht beispielsweise, indem Binnenrahmung inkorporiert werden, also innerhalb der Bildfläche ein weiteres Bild eingeschlossen ist, dessen Rand sichtbar ist.

---

48 Die Aufnahme ist unter <https://de.reuters.com/news/picture/the-longest-war-us-involvement-in-afghan-idUKRTS2PVWB> als 15. Bild der Fotostrecke zu finden (Stand 2.1.2021); dort mit der Beschreibung: „A U.S. soldier from the 3rd Cavalry Regiment pays his respects during a memorial for Specialist Wyatt Martin and Sergeant First Class Ramon Morris at Bagram Air Field in the Parwan province of Afghanistan December 23, 2014 (...)“.

49 Die Bildreportage Samans trägt den Titel *Im Reich des Todes* und ist auf <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/40203> zu sehen (Stand 2.1.2021). Das 23. Bild in der Fotostrecke zeigt eine gespenstisch leere, heruntergekommen wirkende Leichenhalle; die Bildunterschrift lautet: „Al-Arish, Ägypten: Die Leichenhalle des örtlichen Krankenhauses, wo viele tote Afrikaner liegen und für die Beerdigung vorbereitet werden“.

Das Bild im Bild ist in der Fotografie seit ihren Anfängen ein äußerst beliebter Topos (und darüber hinaus eine klassische Form des Metabildes). Die Kriegsfotografie stellt diesbezüglich keine Ausnahme dar. Zu den ästhetisch ansprechendsten Aufnahmen aus Krisengebieten gehören häufig solche, die mit diesem Prinzip arbeiten.

Bisweilen wird das Kompositionsprinzip des Bildes im Bild dabei wirkungsvoll mit der hier bereits eingehend behandelten Einbeziehung spiegelnder Oberflächen verbunden. Der Magnum-Fotograf Jérôme Sessini machte 2013 Aufnahmen zwischen Kriegsruinen in der Altstadt Aleppos. Dort kam bei den Kampfhandlungen ein ornamental gerahmter Spiegel auf einem an eine Staffelei erinnernden Holzgestell zum Einsatz, den die Kämpfer der FSA verwendeten, um aus der Deckung heraus gegnerische Scharfschützen sehen zu können. Ein Foto Sessinis<sup>50</sup> von diesem Ort zeigt eine für den Typus des Ruinenbildes recht typische Kulisse – mit Einschusslöchern übersäte und mit Graffiti besprühte Wände im Hintergrund, Schutt und Geröll auf dem Boden, ein barrikadenähnlich aufgeschichteter Haufen Steinbrocken und Sandsäcke, auf dem ein schlaff durchhängendes Banner steckt. Von oben fällt Tageslicht auf die Szenerie, was, wenngleich man den Himmel nicht sehen kann, darauf schließen lässt, dass das Bild eher in einem Hof zwischen mehreren Gebäuden als im Inneren eines Hauses aufgenommen worden ist. Dafür sprechen auch die vergitterten Fenster in einer Wand sowie die Tatsache, dass die Wände ringsum aus unterschiedlichem Material und mit verschiedenen Bautechniken errichtet worden sind: Links sieht man eine Betonwand, rechts eine Mauer aus Stein- oder vielleicht Porenbetonblöcken. Anscheinend gehören die beiden Wände also zu zwei verschiedenen Gebäuden und nicht zum selben Haus. Dennoch könnte man, aufgrund des Dämmerlichts und weil man aus dem Innenhof nicht nach draußen sehen kann, beim ersten oberflächlichen Betrachten vermuten, dass das Foto im Inneren eines zerstörten Hauses aufgenommen wurde. Die Ambiguität des Ortes, sein Fungieren als Innen- und Außenraum zugleich macht das Bild für eine aufmerksame Betrachter\*in interessant. Auffälligstes Bildelement ist aber der aufgebockte Spiegel, der die rechte Bildhälfte dominiert. Er reflektiert Mauerwerk, das sich hinsichtlich Farbe, Form, Anordnung und Verfugung der vermauerten Blöcke von der hinter dem Spiegel sichtbaren

---

50 Zu sehen ist dieses Bild in der nicht durchnummerierten Fotostrecke unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/jerome-sessini-syria/> (Stand 2.1.2021), dort datiert auf den 18.2.2013.

Mauer unterscheidet. Wie auf der Fläche des Fotos zeichnet sich auf der Spiegelfläche die Oberfläche, die Außenhaut einer architektonischen Struktur ab. Gewalt und Zerstörung sind nur sekundär Thema des Bildes; primär fasziniert es durch seine Reflektion des Abbildungsprozesses und durch den ästhetischen Reiz des Nebeneinanders verschiedener Flächenstrukturen. Dass im fotografierten Spiegel kein feindlicher Scharfschütze mehr sichtbar ist, verdeutlicht, dass der Krieg hier nur noch im Hintergrund präsent ist.

In ganz anderer Form tritt der Binnenrahmen in einer Aufnahme Michael Christopher Browns auf:<sup>51</sup> Hier ist nicht ein Bild im Bild durch einen Rahmen abgegrenzt, sondern der Fotograf – und mit ihm die Betrachter\*innen – blickt, ebenso wie der im Vordergrund dargestellte Mann, der uns den Rücken zuwendet, durch ein rundes Loch in einer Wand auf die andere Seite. Der sichtbare Ausschnitt von der Welt hinter der Mauer zeigt scherenschnittartig den Umriss eines vor hellem Hintergrund im Schatten stehenden weiteren Mannes. Wie die Rückenfigur im Vordergrund trägt auch der Mann hinter der Mauer ein Gewehr über der Schulter. Als Betrachter\*innen sehen wir hier sozusagen dem Fotografen dabei über die Schulter, wie er einem Kämpfer dabei über die Schulter schaut, wie dieser durch ein bildähnliches Guckloch einen anderen Kämpfer anschaut. Und wie es auf vielen der bislang behandelten Metabilder der Fall ist, sehen wir insgesamt eigentlich nicht viel Aufschlussreiches. Auch dieses Metabild bildet eher das Betrachten von Bildern ab, als uns Informationen über die Kampfhandlungen zu liefern, in deren Kontext es entstanden ist.

Eine weitere interessante Variation des Themas Bild im Bild ist unter den Aufnahmen der Fotoreportage *The Battle of Sidon* Sebastian Castañedas aus Syrien zu finden. Hier sieht man die unscheinbare Abbildung eines Stückes Straßenasphalt, auf dem verloren und isoliert eine Portraitfotografie im Passfoto-Format liegt.<sup>52</sup> Unklar bleibt, wer der junge Mann – womöglich ein Jugendlicher – ist, den die herumliegende Fotografie zeigt. Er hat ein Allerweltsge-  
sicht und eine unauffällige Frisur. Unmöglich ist zu sagen, auf welchem Weg das Bild auf den Boden gelangt ist, wo der Fotograf es offenbar vorgefunden hat; der Hintergrund eines tobenden Häuserkampfes bei der Eroberung der Stadt lässt jedoch nichts Gutes vermuten. Plausibel scheint, dass das Bild aus

---

51 Abgedruckt in: Brown, *Libyan Sugar*, 150.

52 Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stand 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

einem zerstörten Wohnhaus auf die Straße geweht oder einer toten oder verletzten Person aus der Tasche gefallen ist. Niemand hält hier dem Auge der Öffentlichkeit anklagend das Antlitz eines betrauerten Angehörigen entgegen; niemand erinnert mit diesem verlorenen Foto an eine bestimmte Person. Der Ort, an dem es auf der Straße liegt, ist keine Gedenkstätte, kein Traualtar, sondern ein Schlachtfeld. Und doch setzt das Foto dem jungen Mann, der vielleicht tot ist und über den wir nichts wissen, ein Denkmal – in seiner unpersönlichen Vagheit vergleichbar den nach den Weltkriegen vielfach errichteten *Grabmälern der namenlosen Soldaten*. Es erscheint als eine Art „Denkmal der namenlosen Kriegsofopfer“.

Darin zeigt sich die Verwandtschaft dieser Aufnahme zu einer ganzen Klasse von Bild-im-Bild-Fotografien, die das Prinzip der Binnenrahmung nutzen, um die Memorialfunktion von Bildern im Allgemeinen und von Fotos im Besonderen hervorzuheben. Wo Menschen verschleppt oder getötet werden, wo sie „verschwinden“, durch Verbrechen oder in Kampfhandlungen zu Tode kommen, dient das fotografische Abbild den Hinterbliebenen und der Öffentlichkeit als Vehikel der Erinnerung an den Abwesenden. Die Protestkultur hat weltweit gelernt, sich dies medienwirksam zu Nutzen zu machen: Demonstrant\*innen, die auf das Schicksal Verfolgter, Verschleppter oder „Verschwundener“ aufmerksam machen wollen, halten den Kameras der Fotojournalisten Bilder der Vermissten entgegen.<sup>53</sup>

Auch in der kommerziellen Kriegsfotografie wird diese Geste der Bildpräsentation durch Angehörige häufig aufgenommen, unter anderem auf einem von Paolo Pellegrins Bildern aus dem Gazastreifen, auf dem im Hintergrund Familienangehörige eines bei Kämpfen zu Tode gekommenen Angehörigen der sogenannten „Volksfront zur Befreiung Palästinas“ sein schwarz gerahmtes Porträt durchs Zimmer tragen.<sup>54</sup> Pellegrin lenkt unseren Blick gezielt auf das Bild im Bild, in dem er auf dieses Bild und die Frau, die es in Händen hält, fokussiert und die beiden anderen Personen im Bild unscharf erscheinen lässt.

---

53 Siehe z. B. die Fotografie demonstrierender Mitglieder von Amnesty International mit Bildern von 43 verschwundenen Studierenden bei einem Protest gegen Folter und Mord in Mexiko am 12. April 2016 vor dem Bundeskanzleramt in Berlin, zu finden auf <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/drogenkrieg-in-mexiko-mehr-als-240-leichen-entdeckt-14919631/mitglieder-von-amnesty-14919659.html> (Stand 2.1.2021).

54 Diese Aufnahme ist u. a. unter <https://www.smithfund.org/recipients/2006-paolo-pellegrin> (Stand 2.1.2021) zu sehen.

Zudem ist das Bild im Bild, wie es bei der Verwendung dieses Motivs üblich ist, im Zentrum der Bildfläche positioniert.

Unter Alfred Yaghobzadehs Bildern aus dem revolutionsgebeutelten Kiew des Frühjahrs 2014<sup>55</sup> ist eine Reihe von Porträts trauernder Angehöriger getöteter Demonstrant\*innen, die – teils offenbar im Rahmen von Trauerzügen und Beerdigungen, teils aber anscheinend auch nur dem Fotografen gegenüber zwischen den Barrikaden des Straßenkampfes – Fotos der Toten vor dem Körper halten. Teilweise bedienen sie sich dabei einer religiös aufgeladenen Symbolsprache, indem sie Dornenkränze um die Bilder legen.

Weitere Bilder der Serie zeigen Gedenk-Arrangements für die Gefallenen auf den umkämpften Straßen und Plätzen. Zwischen Blumen, Kerzen, Schriftzügen und anderen symbolisch verwendeten Gegenständen – unter anderem Fahrrad- und Motorradhelmen, wie die Protestierenden sie zum Schutz trugen – befindet sich im Zentrum stets ein Bild des oder der Toten.

Derartige Arrangements gehören international zur Trauerkultur. Sie finden sich häufig dort, wo das Sterben eines Menschen im Zusammenhang politischer Auseinandersetzungen, terroristischer Akte oder politisch motivierter Gewalttaten stand. Neben der Erinnerung an die Verstorbenen ist es der Zweck dieser ephemeren Denkmäler, ein politisches Statement abzugeben und herauszustellen, dass es sich bei diesem Tod nicht nur um eine ganz persönliche, individuelle Tragödie handelt, sondern dass ihm darüber hinaus eine Bedeutung für die Allgemeinheit zukommt. Das Gedenken an die einzelnen Verstorbenen ist hier aufgrund der Hintergründe ihres Todes von öffentlichem Interesse und keine Privatangelegenheit. So erklärt sich, weshalb Bilder von blumen- und stofftierumringten Fotos oder vergleichbaren Memorabilia fest zum Motivrepertoire der Pressefotografie gehören, obgleich diese Bilder in vielerlei Hinsicht wenig spektakulär und oft auch ästhetisch nicht über die Maßen reizvoll sind. Beispielsweise gehört Justin Ides Aufnahme von Blumen und einem Foto Heather Heyers am Todesort der Studentin, die während rechtsradikaler Aufmärsche in Charlottesville, Virginia, von einem Neonazi mutmaßlich absichtlich überfahren wurde,<sup>56</sup> nicht zu den eindrucklichsten oder aufwühlendsten Bildern der Ereignisse, die sich im August 2017 in der amerikanischen Kleinstadt

---

55 Zu finden unter <https://www.lensculture.com/articles/alfred-yaghobzadeh-ukraine-revolution-2014-in-black-and-white> (Stand 20.12.2020); dort keine Titel oder erklärenden Unterschriften.

56 Zu finden unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/editors-choice-pictures-idUSRTS1BQOE> (Stand 2.1.2021).

abspielten. Weit spektakulärer wirken all die Aufnahmen, die Schlägereien zwischen Demonstrant\*innen und Gegendemonstrant\*innen zeigen, und jene, auf denen zu sehen ist, wie das Auto des Attentäters weitere Opfer in die Luft schleudert. Was Motiv und Bildkomposition angeht, ist Ides Fotografie geradezu langweilig. Zu sehen ist nicht viel mehr als die Straßenkreuzung, auf der der Anschlag geschah und auf der nun das gerahmte Porträt der Toten flankiert von Blumensträußen liegt; im Hintergrund, undeutlich und im Schatten, sind Passant\*innen zu erkennen. Einzig auffällig ist das zentral und unmittelbar vor Heyers Abbild positionierte handgemalte Demonstrationsplakat mit der Aufschrift „No place for hate“, das zum einen eine Mahnung an die Bildbetrachter\*innen ausspricht und zum anderen auf die Überzeugungen und Absichten der Getöteten hinweist. Bittere Ironie kann man darin ausgedrückt sehen, dass dieser Slogan ausgerechnet an einem Ort platziert wurde, an dem das momentane Scheitern der durch ihn kundgetanen Intentionen mit dramatischen Folgen offenbar wurde. Ides Foto kommt, obgleich es kompositorisch und ästhetisch gewissermaßen wenig zu bieten hat, eine signifikante Funktion im Gesamtzusammenhang der bildjournalistischen Erzählungen von den Unruhen in Charlottesville zu. Neben einer temporären Gedenkstätte für eine ermordete junge Frau bildet diese Fotografie das Verbildlichen von Gewalttaten selbst ab: Es zeigt ein Bild im Bild, eine Fotografie in der Fotografie, die an einen Menschen erinnert, der nicht mehr da ist – der für die entfernten Bildbetrachter\*innen quasi schon so weit entrückt ist, dass von ihm nur noch die Abbildung einer Abbildung zu sehen ist. Damit führt es vor, dass Bilder uns (wenn auch nur flüchtig) vergegenwärtigen können, was endgültig verloren ist, und sie deshalb unserer Erinnerung als Krücken dienen müssen, wo keine greifbareren Spuren des Abwesenden zur Verfügung stehen.

Zu den selbstreflexiv ihre Bildlichkeit offenlegenden Metabildern gehören auch all jene, die ihre *Ausschnitthaftigkeit* betonen und die Willkür aufzeigen, mit der von Fotograf\*innen und Bildredakteur\*innen die Bildgrenze festgelegt wird. Diese Fotografien stellen heraus, was sie *nicht zeigen*, indem nämlich Wesentliches augenscheinlich aus der Bildfläche ausgeschlossen wird; sie machen damit sichtbar, wie unvollständig die durch Bilder gelieferten Informationen über das dargestellte Geschehen zwangsläufig sind, da doch jedes Bild eine Grenze hat, hinter der sich alles Mögliche verbergen könnte, und thematisieren damit indirekt die Macht ihrer Erzeuger\*innen, die die abgebildete

Wirklichkeit für uns im Rahmen fassen und dabei selbst entscheiden, was sie uns sehen lassen und was nicht.

Fotografien, deren Ränder genau das abschneiden, was naiv betrachtet der interessanteste Bestandteil der abgebildeten Szenerie sein müsste, werden oft als besonders „künstlerisch“ oder anspruchsvoll wahrgenommen – schließlich enthalten sie den Betrachter\*innen so viel vor, dass allzu einfache Schlussfolgerungen über das Gesehene nicht möglich sind, wodurch diese Bilder schlechter nur „konsumiert“ werden können, sondern tatsächlich *betrachtet* und interpretiert werden müssen. Es überrascht deshalb nicht, dass sie vielfach mit hoch dotierten Preisen ausgezeichnet werden. So lässt sich nicht leugnen, dass die Jury des World Press Photo Awards eine gewisse Vorliebe für derartige Aufnahmen zu haben scheint.

In der Sammlung des renommierten Wettbewerbs finden wir beispielsweise eine Fotografie Wojciech Grzedzinski,<sup>57</sup> die den blutbesudelten, blau gefliesten Boden eines Leichenhauses zeigt. Zu sehen ist der größte Teil einer auf dem Boden liegenden Trage, auf der zusammengeknüllt ein blutiges Kleidungsstück und eben solches Verbandszeug liegen geblieben sind, sowie die untere Körperhälfte eines hinten rechts im Bild auf dem bloßen Boden abgelegten Leichnams. Der Oberkörper des Toten, damit auch sein Gesicht und alle ihn näher identifizierenden Merkmale, sind unsichtbar hinter dem rechten Bildrand verborgen. Brutal zerschneidet also die Bildgrenze hier sogar den menschlichen Körper; sie lässt ihn – bzw. das, was von ihm sichtbar ist – entindividualisiert wie ein Stück Fleisch im Schlachthof zurück. Unwillkürlich fragt man sich, was dem Toten widerfahren ist – ob möglicherweise der Zustand der oberen Körperhälfte so dramatisch ist, dass er den Betrachter\*innen deshalb vorenthalten wird. Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Frage bietet die Trage, deren ockerfarbener Stoff tiefrot durchtränkt ist. Da das unsichtbare, nur vorgestellte Grauen oft unheimlicher ist als das, das offen zutage tritt, kann ein solches Bild auf Betrachter\*innen, die sich gedanklich und emotional intensiv darauf einlassen, ausgesprochen verstörend wirken. Auf einer Metaebene ist dieses

---

57 Die Aufnahme entstand im August 2008 in Georgien und ist unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30616/9/2009-Wojciech-Grzedzinski-SNS3-JK> zu sehen (Stand 2.1.2021), dort als 11. Bild der Fotostrecke mit der Beschreibung „The body of a Georgian soldier lies in a morgue. Conflict broke out between Russia and Georgia in August over the breakaway region of South Ossetia. On August 7, Georgia launched an attack on South Ossetia, saying its aim was to restore constitutional order. Russia sent troops in support of the separatists, and on August 9 staged an air attack on Gori, a Georgian town near South Ossetia. Russian troops occupied the area around Gori, but later pulled back under a ceasefire“.

Bild eine Metapher für die eingeschränkte Wahrnehmung entfernter Katastrophen und Kriege durch den modernen westlichen Medienkonsumenten: Wir sehen gerade genug, um das Gefühl zu entwickeln, dass hinter den Grenzen unserer Wahrnehmung noch weit Schrecklicheres lauert.

Die willkürlich anmutende Brutalität, mit der Fotograf\*innen Bildausschnitte aus dem gesehenen Ganzen einer Situation herauschneiden, kann auch dazu führen, dass die Betrachter\*innen kaum verstehen, was ihnen eigentlich gezeigt wird. So werden aus Fotos, die eigentlich reale Ereignisse abbilden, Bilder, die so wenig konkret sind, dass sie redaktionell eher als Symbolbilder zur Illustration eines Artikels denn zur Dokumentation konkreter Geschehnisse verwendbar sind.

Während ausufernder Proteste, die in Griechenland infolge der Wirtschaftskrise von 2008 und der daraus resultierenden rigorosen Sparpolitik um sich griffen, schoss beispielsweise Yannis Kolesidis ein Foto,<sup>58</sup> auf dem nichts zu sehen ist außer zwei Kunststoffschilden der Polizei, hinter denen sich undeutlich die uniformierten Körper von Polizisten oder Polizistinnen abzeichnen, und die eine rote Mappe umklammernde Hand eines wohl älteren Menschen – wahrscheinlich eines Mannes – in Zivilkleidung, unter dessen Jackenärmelsaum ein schmales Rinnsal Blut über den Handrücken nach unten läuft. Wir wissen nicht, ob der Besitzer der verletzten Hand ein Demonstrant ist, ob er sich die Verletzung bei Auseinandersetzungen mit den Polizisten zugezogen hat, ob er den sich durch Schilde schützenden Polizisten im Moment der Aufnahme alleine gegenübersteht oder ob er Teil einer größeren Gruppe ist, oder was sich eigentlich in der auffälligen Mappe befindet. Letztendlich verstehen wir eigentlich überhaupt nicht, was sich hier abgespielt hat – weil nämlich alles, was uns die Zusammenhänge verständlich machen könnte, durch die radikale Setzung der Bildgrenze im Verborgenen gehalten wird.

Ganz ähnlich und noch radikaler verfährt Paul Linqvist mit einer Aufnahme, die im August 2008 in Georgien entstanden ist und eine blutverschmierte Männerhand zeigt, mit der sich jemand auf der Heck- oder Windschutzscheibe eines Autos abstützt.<sup>59</sup> Es stellen sich dieselben Fragen wie beim vorangegangenen

---

58 Zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30520/1/2009-Yannis-Kolesidis-PN2> (Stand 2.1.2021); dort datiert auf den 9.12.2008 und mit der Beschreibung „A man’s hand drips blood as he stands in front of riot police at a demonstration outside the Greek parliament (...)“.

59 Zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30495/3/2009-Lars-Lindqvist-GNS2-AJ> (Stand 2.1.2021) als drittes Bild der Fotostrecke; dort datiert auf den 15.8.2008 und durch die

Beispiel: Wer ist dieser Mann? Ein Demonstrant? Wurde er bei den Protesten von Polizisten verletzt? Wo befindet er sich gerade? Ist er allein? Usw. Hinzu kommt, dass ohne die Kontextualisierung durch eine Bildunterschrift in diesem Fall noch nicht einmal festzustellen ist, dass das Bild bei einer Demonstration aufgenommen wurde, bei der es zu Ausschreitungen und Polizeigewalt kam. Genauso gut könnte dieses Bild jemandes Hand zeigen, der bei einem Unfall zu Schaden gekommen ist, o. ä. Linqvists Aufnahme wirkt wie das Echo einer Fotografie Gilles Peress' aus den Neunzigerjahren,<sup>60</sup> die ohne weitere Informationen zum Zusammenhang Hände von mehreren Personen abbildet, die sich von innen und außen gegen eine Fensterscheibe pressen. Das Gezeigte erinnert an eine Abschiedsszene; wenn man weiß, dass das Bild zur Zeit der Balkankriege in Bosnien aufgenommen wurde, liegt auch ohne weitere Erklärung die Schlussfolgerung nahe, dass sich hier Flüchtende in einem Bus von ihren Angehörigen verabschieden.

Es sollte durch die zusammengetragenen Beispiele deutlich geworden sein, dass die Potenziale zu selbstreflexiver Auseinandersetzung mit der Abbildung von Gewalt, ihren Bedingungen, Grenzen und Möglichkeiten durchaus eine Grundlage dafür bieten, Bilder als ein alles andere als wertloses Reflexionswerkzeug aufzufassen und davon auszugehen, dass sie zu Diskursen über Krieg und Gewalt durchaus Substanzielles beizutragen haben, wenn man sie entsprechend zu interpretieren weiß.

Auf der Grundlage dieser Feststellung kann exemplarisch dargelegt werden, wie Bilder möglicherweise ausdrücken können, was über Gewalt und das von ihr verursachte Leid schwer in Worte zu fassen ist.

---

Erläuterung „Following the escalation in fighting between Georgian forces and separatist militia in the break-away region of South Ossetia in August, Russian troops intervened and for a while occupied parts of Georgia outside of South Ossetia. They later pulled back under a ceasefire (...)“ ergänzt, die bemerkenswerterweise nicht auf das Bildmotiv oder die konkrete Entstehungssituation eingeht.

60 Gemeint ist eine Aufnahme aus Peress' Bildreportage Farewell to Bosnia von 1993, die unter [https://www.fotomuseum.ch/de/explore/collection/series/16746\\_farewell\\_to\\_bosnia](https://www.fotomuseum.ch/de/explore/collection/series/16746_farewell_to_bosnia) zu finden ist (Stand 3.1.2021), dort ohne Bildtitel oder Nummerierung.



## 2 Visualisieren, was über Gewalt nur schwer gesagt werden kann

Die im Folgenden skizzierten Ansätze, Bilder als Medien zu verstehen, die Wahrheiten über Gewalt aufdecken können, indem sie etwas zeigen, fußen sämtlich auf der Beobachtung, dass fotografische Abbildungen realer Geschehnisse ein performatives Element aufweisen können: Indem es etwas abbildet, „tut“ das Bild mehr als nur etwas abzubilden; wenn es abbildet, wie jemand öffentlich gedemütigt wird, vollzieht es den Demütigungsakt gewissermaßen mit; wenn es etwas darstellt, und zwar egal was, erschafft es durch den „Akt“<sup>61</sup> der Darstellung zugleich sich selbst und sein Motiv, weshalb jedes Bild immer auch eine „Aussage“ über sich selbst, und nicht nur über die abgebildeten Gegenstände, gelesen werden kann; und dadurch, dass es etwas „tut“, dass es auf eine bestimmte Weise wirksam wird, zeigt es zugleich, worin diese Wirkung besteht.

Im Kontext der Gewaltdarstellung stellt sich bei genauerer Betrachtung dieser Wirkweisen heraus, dass es faszinierende Parallelen und Berührungspunkte zwischen der Funktionsweise von Bildern und bestimmten Charakteristika von Gewaltphänomenen gibt, weshalb Bilder durch das, was sie „tun“, zugleich „Aussagen“ über Gewalt und ihre Funktionsweisen machen. Unter anderem stellen sie nämlich heraus, dass Gewaltakte oft selbst eine Praxis der Bilderzeugung sind.

### 2.1 Gewalt als Praxis der Bilderzeugung

„Zuschauer bei Katastrophen sein, die sich in einem anderen Land ereignen“, so Sontag, ist eine durch und durch moderne Erfahrung (...).<sup>62</sup> Das Grauen, das wir zu sehen bekämen, lade uns ein, „entweder Zuschauer zu sein oder Feiglinge, die nicht hinsehen können.“ Die Zuschauerrolle ist eine Rolle, der

---

61 Dieser Ausdruck muss hier in Anführungszeichen stehen, weil, wie umfangreich begründet wurde, Bilder nicht im selben Sinne als autonome Akteure gelten können wie Personen. Sie können nur insofern „agieren“, als sie von Menschen hergestellt, verwendet und rezipiert werden und aus diesen menschlichen Handlungszusammenhängen spezifische Bildwirkungen entstehen.

62 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 25.

„von zahlreichen bedeutenden Leidensdarstellungen ihr eigenes Recht zugebilligt wird“.<sup>63</sup> Das Motiv der Marter in der Kunst beispielsweise enthält in der Regel Zuschauerfiguren.

Wenn in Darstellungen von Gewalttaten Zuschauer\*innen abgebildet werden, die nicht eingreifen, um die Gewalt zu beenden, ja die eventuell sogar gar nicht besonders aufmerksam hinsehen, dann normalisieren diese Bilder, so befürchtet Sontag, Passivität, statt zu couragiertem Eintreten gegen Unrecht zu motivieren: „Die unausgesprochene Botschaft lautet: Nein, ändern lässt sich daran nichts – und die Vermischung von unaufmerksamen und aufmerksamen Zuschauern unterstreicht dies“.<sup>64</sup>

Meines Erachtens leisten solche Darstellungen allerdings auch einen potentiellen Beitrag nicht nur zu einer selbstkritischen Reflexion des eigenen Betrachtungsverhaltens auf Seiten ihrer Rezipient\*innen; sie zeigen auch etwas, was in Beschreibungen von Gewalttaten und Kriegsereignissen nicht immer in ausreichendem Maße berücksichtigt wird: dass nämlich Gewalt oft ganz wesentlich eine *Praxis der Bilderzeugung* ist, Gewalt also ausgeübt wird, um ein Bild zu erzeugen und indem ein Bild erzeugt wird. Das bedeutet nicht, dass dieses Bild immer dauerhaft festgehalten sein muss, beispielsweise in Form einer fotografischen Aufnahme. Es kann sich dabei selbstredend auch nur um das wahrgenommene Bild im Auge der Umstehenden Beobachter\*innen handeln, für die beispielsweise eine makabere Hinrichtungsszene inszeniert wird. Es scheint daher lohnenswert, sich auch mit dem Phänomen der Betrachterfiguren in Gewaltbildern noch eingehender auseinanderzusetzen.

### 2.1.1 Fallanalysen: Betrachterfiguren im Bild

Zu den im Großen und Ganzen als selbstreflexiv oder selbstreferenziell zu klassifizierenden Darstellungstechniken gehören auch solche, die die Rolle der Bildbetrachter\*innen reflektieren. Beliebtes Mittel der Wahl sind hier Bildelemente, die am Bildrand gerade noch sichtbar sind und auf den Standort

---

63 Ebd., 51.

64 Ebd., 51–52.

der Kamera und des Fotografen verweisen, der identisch ist mit dem fiktiven Standort, von dem aus die sich ins Bild hineinversetzenden Betrachter\*innen durch die Augen der Fotograf\*in das Dargestellte zu sehen scheinen. Die Fiktion der Fotografie besagt beispielsweise – je nachdem, welche Aufnahme man sich gerade ansieht – : Stell dir vor, du siehst diese Ruine zweier Häuser in einer vom Krieg zerstörten Stadt;<sup>65</sup> stell dir vor, du siehst es durch ein Loch in einer Wand oder einem Zaun, der so dunkel ist, dass man ihn kaum erkennen kann. Wie würde das aussehen? Du würdest vor der dunklen Fläche stehen und würdest das hier sehen: einen schwarzen Rand um dein Blickfeld, darin ein Loch mit unförmig ausgefranstem Umriss, das den Blick freigibt auf einen weißgrauen Himmel und das Skelett der beiden Gebäude sowie den aufgetürmten Schutt zu deren Füßen. Ein kritischer Betrachter wird sich fragen, was das für ein Ort ist, an dem zu stehen er sich vorstellen soll. Das soeben beschriebene Bild ist kein Kriegsfoto, sondern ein Filmstill; auch Fotojournalist\*innen jedoch nutzen das Guckloch-Motiv, um einen so rätselhaften fiktiven Standort für den Betrachter zu schaffen. Als Beispiel für dieselbe Technik sei eines der Bilder aus Castañedas Bildreportage *The Battle of Sidon* genannt.<sup>66</sup> Hier wird der Blick durch eine Art ovalen Spalt in einer ebenfalls tiefschwarzen Fläche, bei dem es sich beispielsweise um ein verformtes Fenster in einem Autowrack handeln könnte, auf eine Straßenszene im umkämpften Sidon gelenkt. Vorrangiger Grund für den Einsatz solcher Techniken ist vermutlich, dass die so entstandenen Bilder Neugier wecken, sich von anderen Bildern abheben und deshalb interessanter scheinen als andere. Unabhängig von den Zwecken, die mit dieser Darstellungsstrategie verfolgt werden, eröffnet diese analytisch-kritische Betrachtung großartige Möglichkeiten, das Verhältnis der Fotografie zu ihrem implizierten Betrachter\*innen zu untersuchen – was im Zusammenhang der Kriegsfotografie eingehende Überlegungen zur Rolle der Fotograf\*in als Beobachter\*in der abgebildeten Situation, aber auch zur Rolle der die Bilder schließlich betrachtenden Medienrezipient\*innen nach sich ziehen kann. Wer beispielsweise zu Zeiten des Vietnamkriegs ein von Hong Seong-Chan 1966

---

65 Wie beispielsweise in dem Filmstill aus Joris Ivens' *Spanish Earth* von 1937, das bei Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, Abb. 19 des „Visual Essays“ IV abgedruckt ist.

66 Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stand 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

aufgenommenes Foto einer Gruppe gefangener Vietnamesen<sup>67</sup> zu sehen bekam, die mit gefesselten Händen und verbundenen Augen zwischen ihren bewaffneten Bewachern auf dem Boden kauern, der wurde durch den den Vordergrund des Bildes durchschneidenden Stacheldraht eines Zaunes, durch den hindurch das Bild wohl aufgenommen wurde, auf subtile Weise daran erinnert, dass das Bild eben nicht magisch ein Fenster zur Realität in dem fernen Land öffnet, sondern ein Fotograf aus Fleisch und Blut am Ort des Geschehens war, der genau dort, vor diesem Stacheldrahtzaun, stand und durch diesen Zaun von den Menschen, die er fotografierte, getrennt war. Eine Parabel auf die Situation der fernen Beobachter\*in vor ihrem Fernseher oder ihrer Zeitschrift, die durch den Zaun, die Bildgrenze und viele 1000 km von den Fotografierten getrennt war, die diese fremden Menschen sehen, sie aber nicht erreichen und nicht auf ihr Schicksal Einfluss nehmen konnte; die als Zuschauer\*in dieser Szene gewissermaßen ein Eindringling, ein Fremdkörper und durch ihr Nichtstun zudem auf diffuse Weise eine Mittäter\*in geworden war.

Das Nichtstun der Zuschauer\*innen ist ein weiterer jener Topoi der Gewaltfotografie, die jeden historischen und politischen Kontext transzendieren und immer und überall wieder aufzutauchen scheinen. In einer seiner erschütterndsten Variationen begegnet er uns in einer Aufnahme George Rodgers aus dem befreiten Konzentrationslager Buchenwald im Jahr 1945, auf der zu sehen ist, wie ein noch kleiner Junge, scheinbar allein und unbegleitet von Erwachsenen an einer langen Reihe von Leichnamen, die den Straßenrand säumen, vorbeiläuft.<sup>68</sup> Es ist unmöglich zu sagen, was der Junge dabei empfindet; seine Mimik verrät nicht viel, außer dass er die Augen zusammengekniffen und das Gesicht leicht abgewendet hat, was aber mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Sonne zurückzuführen ist, die ihn blendet, denn dass die Sonne frontal auf sein Gesicht scheint, ist klar aus der Ausrichtung des Schattens, den er auf den Boden wirft, zu schließen. Da das Kind nicht unterernährt wirkt und seine Kleidung in gutem Zustand ist, spricht nichts dafür, dass es zu den Gefangenen gehört hat; eher wohl zur Zivilbevölkerung, die man ja bekanntlich gezwungen hat, mit eigenen Augen die Leichenberge anzusehen, die von den Verbrechen zeugten, die die Nazis ohne ihre Gegenwehr – ja sogar mit ihrem Einverständnis – quasi vor ihrer eigenen Haustür begehen konnten. Das Kind auf diesem

---

67 Abgedruckt in: Hamill, *Vietnam: The Real War*, 166.

68 Abgedruckt in: Frei, 1945: *Ikonen eines Jahres*, 122.

Bild jedenfalls wirkt vollkommen fehl am Platz; dass man ein so junges Kind einem derartigen Anblick aussetzen würde, kommt uns heute fremd vor, was aber nur aus dem ungeheuren Privileg resultiert, dass wir Zentraleuropäer\*innen so fern von Krieg und Massakern leben, dass wir die Erfahrung, wie alltäglich und unspektakulär der Horror offensichtlich werden kann, wenn man ihm zu lange zu nahekommt, gar nicht machen können.

Viele Bilder, die das Nichteingreifen ihrer Urheber\*innen in die dargestellten Ereignisse auf provozierende Weise hervortreten lassen, lassen sich unter dem groben Titel der „Gaffer-Bilder“ zusammenfassen. Sie zeigen oder lassen zumindest vermuten, dass die Fotograf\*in bei der Rettung Verwundeter unmittelbar im Weg der Rettungskräfte gestanden hat,<sup>69</sup> dass sie sich bei ihrer medizinischen Behandlung zwischen die Helfer gedrängt hat,<sup>70</sup> dass sie noch vor dem Eintreffen von Ärzt\*innen oder Sanitäter\*innen einer offensichtlich schwer verletzten Person gegenüberstand und sie fotografierte, statt Erste Hilfe zu leisten (oder zumindest, *bevor* sie erste Hilfe leistete).<sup>71</sup> Sie zeigen, wie Menschen einander helfen, sich bemühen, eine verletzte oder tote Person aufzuheben – und zeigen dabei auch, dass die Fotograf\*in nicht mit anfasst;<sup>72</sup> oder sie zeigen sogar den Blick der Täter\*innen auf ihr Opfer, weil sie aus dem Pulk der Täter\*innen hinaus von einer Fotograf\*in, die sich in deren

---

69 Diesen Eindruck erweckt die Aufnahme Andrew Quilts vom Schauplatz eines Bombenattentats in Kabul am 31.5.2017 die unter <https://mobile.nytimes.com/2017/05/31/world/asia/kabul-bombing-photos-afghanistan.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&referer=https://m.facebook.com/> (Stand 3.1.2021) mit der Bildunterschrift „After the explosion, emergency personnel evacuated the wounded. The bombing occurred as people were headed to work“ zu sehen ist: Die Helfer, die hier einen verletzten Mann auf einer Trage abtransportieren, laufen direkt auf den Fotografen zu und gestikulieren auf eine Art und Weise in Richtung Kamera, die suggeriert, dass sie nicht wollen, dass weitere Bilder gemacht werden, und dass die Anwesenheit des Journalisten stört.

70 Dies scheint beim Zustandekommen einer Aufnahme Peter van Agtmaels aus seiner Afghanistan-Reportage *2nd Tour, Hope I don't Die* der Fall zu sein, die zeigt, wie ein schwer verwundeter afghanischer Soldat von Militärsanitätern versorgt wird (gemeint ist das 7. Bild der Fotostrecke unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/2nd-tour-hope-i-dont-die/>, Stand 3.1.2021); wie van Agtmael hier hat auch Barbaros Kayan eines seiner Fotos von den Unruhen in Kiew, das zeigt, wie ein schwer verletzter Demonstrant am Boden liegt, zwischen den Helfern hindurch geschossen; die Aufnahme ist Teil von Kayans Reportage *Occupy Kiev*, die unter <https://www.lensculture.com/articles/barbaros-kayan-occupy-kiev> (Stand 20.12.2020) als 15. Bild zu finden ist.

71 Dieser Gedanke drängt sich auf, wenn man z. B. Omar Sobhanis Fotografie eines beim Bombenanschlag in Kabul am 31.5.2017 offenbar schwer Verletzten betrachtet, die u. a. unter <http://mobile.reuters.com/news/picture/rush-hour-blast-in-kabul-idUSRTX38D0W> (Stand 3.1.2021) zu finden ist.

72 Dies ist beispielsweise bei einer Aufnahme aus Yaghobzadehs Reportage aus Kiew der Fall, die unter <https://www.lensculture.com/articles/alfred-yaghobzadeh-ukraine-revolution-2014-in-black-and-white> (Stand 20.12.2020) zu finden ist; gemeint ist das 60. Bild der Serie (ohne Titel, ohne Bildunterschriften).

Reihengedrängt hat, aufgenommen wurden.<sup>73</sup> Wer dazu neigt, angesichts solcher Bilder wütend zu werden, sollte sich jedoch stets vor Augen halten, dass auch im Fall all dieser Beispiele die Fotograf\*innen ganz einfach ihrem Beruf nachgegangen sind; dass es nicht reicht, wenn es am Ort von Kriegen, Unruhen oder Polizeigewalt Sanitäter\*innen und Ärzt\*innen gibt, sondern eben auch Journalist\*innen vor Ort sein müssen, damit die Weltöffentlichkeit erfahren kann, was geschehen ist. Eine Rezipient\*in, die davon abgestoßen ist, muss sich auch gefallen lassen, dass man sie darauf hinweist, dass die Erwartungshaltung, die sie und andere Rezipient\*innen an die Medien richten, verantwortlich dafür ist, dass es einen Markt für solche Bilder gibt; und dass ihre moralische Entrüstung über das Handeln der Fotograf\*in möglicherweise nichts anderes ist als das auf diese projizierte schlechte Gewissen, das sich einstellt, wenn einem auffällt, dass *man selbst als Betrachter\*in des Bildes* hier die distanzierte, untätige Beobachter\*in ist, die das Leid der Betroffenen zwar sieht, aber im übertragenen Sinne eben auch keine Hand ausstreckt, um zu helfen.

Hinzu kommt, dass einige der Bilder, zu deren Herstellung die Fotograf\*innen sich zwischen die umstehenden Zuschauer gemischt haben, in Situationen entstanden sind, die möglicherweise hochgradig gefährlich auch für die Fotograf\*inenn selbst waren. Eines der Fotos Alvaro Canovas aus Mossul<sup>74</sup> beispielsweise zeigt eine Reihe von Männern, die um einen am Boden liegenden Schwerstverletzten oder Toten herumstehen; charakteristisch für die Ikonographie der Zuschauergruppe in der zeitgenössischen Kriegsfotografie ist, dass von keinem der versammelten Zuschauer das Gesicht zu sehen ist; die Köpfe sind vom oberen Bildrand abgeschnitten; wir bekommen den Eindruck, dass eine anonyme Menge von Menschen aus unklaren Motiven um die Person am Boden herumstehen, was eine bedrückende, bedrohliche Atmosphäre schafft, selbst wenn es sich bei diesen Leuten um potentielle Helfer oder zumindest Soldaten der selben Seite handeln sollte, auf der der Tote oder Verletzte stand. In diesem speziellen Fall wird das Bedrohliche der Situation auch darin deutlich,

---

73 Beispielsweise hat Anton Vaganov im Juni 2017 in St. Petersburg fotografiert, wie Polizisten einen regierungskritischen Demonstranten wegtrugen (siehe 2017 <https://www.reuters.com/news/picture/anti-putin-protesters-detained-idUSRTS16Q22>, Stand 3.1.2021). Vaganov schoss das Foto von einem Standpunkt zwischen den Polizisten aus, so dass er wie sie auf den Demonstranten hinuntersah. Betrachter\*innen, die mit den Protestierenden sympathisieren und das Durchgreifen der Polizei bei diesen Protesten als gewalttätig empfinden, könnten geneigt sein, dies als unangemessen zu empfinden.

74 Die Bildreportage mit dem Titel *Battle for Mosul* ist zu finden unter <http://alvarocanovas.com/projects/battle-for-mosul-journey-1/> (Stand 3.1.2021), gemeint ist hier Bild 10.

dass einige der Männer bewaffnet sind und die Verwundungen des Mannes am Boden so sichtbar schwer sind; es ist klar, dass die fotografierte Situation in engem zeitlichem und räumlichem Zusammenhang mit akuten Kampfhandlungen stattgefunden hat. Noch eindringlicher wirkt eine der Aufnahmen Walter Astradas von den Unruhen in Kenia 2008, die einen vermutlich sterbenden oder bereits toten jungen Mann mit durchgeschnittener Kehle zeigt, der auf einem Tuch oder Teppich liegt, das bzw. der von um ihn herum stehenden anderen Männern festgehalten wird.<sup>75</sup> Die grausige Halswunde, die Menge an Blut, aber auch das von einem der Umstehenden gehaltene große Messer, das den Vordergrund des Bildes dominiert, machen deutlich, wie gefährlich aufgeheizt die Stimmung an diesem Ort zu dieser Zeit gewesen sein muss, welche Eskalationen und Gewaltexzesse in jedem Moment an jeder Ecke zu erwarten waren. Sieht man dieses Bild, ohne zusätzliche Informationen zu bekommen, dann hat es den Anschein, als beobachte man einen Lynchmob dabei, wie er sein hilfloses Opfer erledigt. Zu diesem Eindruck trägt die Perspektive, aus der das Bild aufgenommen ist, einiges bei: der Fotograf hat die Kamera auf Schulterhöhe der Umstehenden gehalten und zwischen den eng gedrängten Körpern dieser Männer hindurch von oben auf den Toten oder Sterbenden herabfotografiert. Liest man das Bild als Darstellung eines Lynchmobs, so macht es den Fotografen in den Augen der Betrachter\*innen zum Mittäter, zum Teil des Mobs. Die Bildunterschrift, die das Foto auf der Website des World Press Foto Awards begleitet, erklärt jedoch, dass der Mann im Tragetuch hier von seinen eigenen Kameraden beiseite getragen wird, nachdem er von der gegnerischen Seite so fatal verletzt worden ist.

Eine andere Aufnahme Astradas, die zur selben Zeit ebenfalls in Kenia entstanden ist,<sup>76</sup> variiert das Thema des scheinbaren Lynchmobs: Hier ist ein auf der Straße liegender Leichnam zu sehen, von denen ihn Umstehenden sind diesmal jedoch nur die lang gezogenen Schatten zu erkennen. Wieder hat Astrada zwischen den Männern gestanden, die auf den Toten hinabschauen,

---

<sup>75</sup> Zu finden unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30618/5/2009-Walter-Astrada-SNS1-AK> (Stand 3.1.2021) als fünftes Bild der Fotostrecke, dort datiert auf den 25.1.2008 und mit der Beschreibung: „A member of the Luo tribe is carried by comrades after he has had his throat cut by Kikuyu attackers. The ethnic violence that erupted in Kenya following disputed elections in December 2007 carried on until February (...)“ versehen.

<sup>76</sup> Zu sehen als Bild 10 der Fotostrecke unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2009/30618/10> (Stand 3.1.2021), dort datiert auf den 26.1.2008 und mit der Beschreibung „People gather around the body of a man reportedly shot by police (...)“ versehen.

wieder fotografiert er quasi aus ihrer Perspektive, wieder von oben nach unten herab, und wieder erzeugt die Menge dicht gedrängt stehender Zuschauer die Assoziation mit einem gefährlichen Mob. Auch hier entspricht dies aber nicht den Tatsachen: Abgebildet ist ein Mann, der mutmaßlich von der Polizei erschossen wurde, und bei den Zuschauern handelt es sich nicht um Polizisten, sondern um andere Aufständische.

Der für die behandelten Bilder Astradas so typische Blick von oben auf das Gewaltopfer hinab erinnert stark an die Diskussionen, die es über Diane Arbus' ikonische Porträts der Angehörigen verschiedener Minderheiten gegeben hat. Arbus ist wiederholt vorgeworfen worden, dass sie die Porträtierten stets von einem leicht erhöhten Punkt aus fotografiert habe, sodass es wirkte, als sehe sie – und mit ihr die Betrachter\*innen – im ganz wörtlichen wie auch im übertragenen Sinn auf diese Menschen herab. Häufig begegnet uns dieses Stilmittel auch in Bildern der umstrittenen Kriegs- und Krisenfotografen James Nachtwey und Paolo Pellegrin,<sup>77</sup> was wohl einer der vielen Gründe ist, weshalb gerade die Arbeiten dieser beiden Fotografen von Vielen kritisch gesehen werden.

Vehemente, ausgesprochen berechtigte Kritik hat auch ein Bild des Inders Souvid Datta auf sich gezogen, der für eine Reportagerihe den Alltag teils minderjähriger Prostituiertes in indischen Bordellen dokumentiert hat. Eines der Bilder stellte sich als Montage heraus, für die er sich der Bilder einer anderen Fotografin bedient hatte. Darüber hinaus jedoch richtete sich die Kritik von Menschenrechtler\*innen und Feminist\*innen vor allem gegen ein Bild, auf dem Datta festgehalten hat, wie eines der jungen Mädchen, das in verschiedenen Publikationszusammenhängen in den Bildunterschriften „Beauty“ genannt wird, mit gequältem Gesichtsausdruck unter einem Freier im Bett liegt.<sup>78</sup> Data muss, um diese Aufnahme zu machen, über dem Mann gestanden haben, der gerade dabei war, eine Minderjährige zu vergewaltigen. Auch wenn

---

77 Unter den Bilder Pellegrins, die 2007 in einem Flüchtlingslager in Nyala in der Region Darfur (Sudan) entstanden und Menschen zeigen, die im Zusammenhang des sogenannten „Darfur-Konflikts“ aus ihren Heimatgebieten fliehen mussten, sind einige Beispiele für diese potentiell problematische Perspektive von oben auf das am Boden liegende oder kauernde leidende Subjekt zu finden; insbesondere die Aufnahme von einem kriegsversehrten Kind, die auf [https://www.liberation.fr/planete/2019/04/12/soudan-la-fin-du-tyran-du-darfour\\_1720952](https://www.liberation.fr/planete/2019/04/12/soudan-la-fin-du-tyran-du-darfour_1720952) (Stand 3.1.2021) mit der Bildunterschrift „Un enfant réfugié avec des bandages dans le camp de Nyala“ zu sehen ist.

78 Zu diesem Bild und den Hintergründen siehe Sankaran, „Framing the sex worker“, oder Chesterton, „LensCulture and the commodification of rape“.

das Bild keine als pornographisch zu bezeichnenden Details zeigt, reicht der mit diesem Szenario verbundene Grad an Mittäterschaft des Fotografen aus, um es zutiefst verstörend erscheinen zu lassen. Jede weitere Veröffentlichung des Bildes muss strenggenommen als schwerer Eingriff in die Privatsphäre des Mädchens gewertet werden.

### 2.1.2 Perspektivübernahme und Identifikation: Fotografien als „Ich-Erzählung“?

„Ich habe die Opfer am Anfang gezählt; das hab ich allerdings gemacht, so wie ich als Kind die Pflastersteine zählte beim Hinke-Pinke-Hüpfspiel – und man kann sich da ab und zu erzählen. Später ging das nicht mehr. Das war zu mühsam. (...) In Laubwalde waren 20.000 Juden. Wir haben sie alle umgebracht. 20.000! Trotzdem war das ein kleines Lager, denn die meisten Gefangenen wurden gleich nach ihrer Einlieferung kaltgemacht. Das war praktisch. Denn auf diese Weise hatten wir nie zu viele von ihnen zu überwachen. Wie gesagt: ein kleines Lager! 20.000. Eine Zahl mit fünf Nullen. Wissen Sie, wie man eine Null durchstreicht? Oder zwei Nullen? Oder drei Nullen? Oder vier Nullen? Oder fünf Nullen? Können Sie sich vorstellen, wie man Nullen annulliert? Und zuletzt auch die Zahl 2 ... Obwohl das gar keine Null ist? Wissen Sie, wie das gemacht wird? Ich weiß das, da ich ja damals sozusagen ‚mitbeteiligt‘ war, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wieviele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war das eine friedliche Zeit in Laubwalde, wenn man bedenkt, daß andere an der Front waren und ihren Kopf hinhalten mußten.“<sup>79</sup>

Der oben zitierte Textausschnitt stammt aus Edgar Hilsenraths tiefschwarz satirischem Roman *Der Nazi und der Friseur, der die Lebensgeschichte eines fiktiven SS-Massenmörders* erzählt: in Ich-Form, aus der Perspektive des Monsters Max Schulz selbst. Das Leseerlebnis ist zutiefst unangenehm, da man beim Lesen tief in die abartige Gedankenwelt Schulz' eintaucht und, was er erlebt,

---

79 Hilsenrath, *Der Nazi und der Friseur*, 78–79.

durch den Filter seiner Wahrnehmung, von seinem Standpunkt aus, aus seiner Perspektive nachvollziehen muss

Ein ähnliches Unbehagen wie dieser Roman, das ebenso auf einer Art erzwungener Identifikation der Rezipient\*innen mit brutalen Gewalttäter\*innen beruht, erzeugen sogenannte Täterfotos, also Bilder, die Gewalttäter\*innen oder ihre Kompliz\*innen von ihren Opfern gemacht haben – oder Vertreter\*innen eines Unrechtssystems von den Menschen, die durch Institutionen dieses Systems gequält und getötet werden sollten. Während wir in Hilsenraths Roman Zugang zu Max Schulz' widerlichen Gedanken erhalten, sehen wir auf solchen Täterbildern das Geschehen durch die Augen der Folterer und Mörder. Der Effekt ist sehr ähnlich: Man hat das Gefühl, die Perspektive des Bösen geradezu aufgezwungen zu bekommen, gegen den eigenen Willen in die Rolle einer Täter\*in oder einer gaffenden Kompliz\*in gedrängt worden zu sein, so dass man sich widerwillig mit diesen bösen Menschen identifizieren muss.

Sontag beschreibt das Unbehagen, welches eine solche quasi erzwungene Identifikation mit den umstehenden Beobachter\*innen einer Gewaltszene ihr verursacht, am Beispiel der Wirkung, die Eddie Adams' *Exekution in Saigon* auf sie hat: „[A]uch nach all den Jahren, seit dieses Bild gemacht wurde, kann man die Gesichter darauf lange ansehen und vermag doch das Rätselhafte – und Anstößige – solcher Komplizenschaft beim Zuschauen nicht zu ergründen“.<sup>80</sup> Noch „bestürzender“ findet sie die Porträtaufnahmen Nhem Eins von zum Tode verurteilten Häftlingen der Roten Khmer im Gefängnis von Phnom Penh, mit denen wir uns zuvor schon beschäftigt haben:

„Die kambodschanischen Frauen und Männer aller Altersgruppen, auch viele Kinder, (...) sehen (...) für immer ihrem Tod entgegen, für immer stehen sie kurz vor ihrer Ermordung, und für immer geschieht ihnen Unrecht. Der Betrachter befindet sich ihnen gegenüber in der gleichen Position wie der Henkersknecht hinter der Kamera – eine grauenvolle Erfahrung.“<sup>81</sup>

In der Gedenkstättenpädagogik gelten Täterfotos heute deshalb als problematisches Material. Silvio Peritore und Frank Reuter vom Dokumentationszentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg fassen in einem Aufsatz wichtige

---

80 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 72.

81 Ebd., 73.

Kritikpunkte zusammen; die zentralen Einwände paraphrasieren sie wie folgt: „Auch die Bilddokumente der Vernichtung vollziehen lediglich nach, was die Täter produziert haben“;<sup>82</sup> Trophäenfotos sind (hier zitieren die Autoren Hesse) „symbolische Zusatzhandlungen der Täter, die sich ihrer Macht über die Opfer durch fotografische Aneignung und in Form archivierbarer ‚Trophäen‘ versichern“.<sup>83</sup> Besonders deutlich wird dies, wenn man die Fotografie aus dem Fotoarchiv von Yad Vashem betrachtet, die im Aufsatz von Peritore und Reuter abgedruckt ist.<sup>84</sup> Sie zeigt zwei deportierte Frauen, die von Soldaten gezwungen wurden, ihre Brust zu entblößen; hinter ihnen sind feixende, lachende Männer zu sehen. Im Aufsatz wurde aus Respektgründen eine teilweise zensierte Version des Bildes veröffentlicht – die Brüste der Frauen sind hinter schwarzen Balken unkenntlich gemacht. Zu diesem Bild schreiben die Autoren:

„Beim Betrachten des Bildes wird der voyeuristische Blick des Fotografen zwangsläufig reproduziert. Das Gesicht der Frau rechts spricht dagegen eine ganz andere Sprache: Es spiegeln sich darin Gefühle von Erniedrigung, Verachtung und Abscheu, die sie in diesem Augenblick empfunden haben mag.“<sup>85</sup>

Bilder wie dieses, so die Autoren weiter, „lassen weniger Aussagen über die dokumentierten Ereignisse selbst als über die Mentalitäten ihrer Urheber zu: als Zeugnisse ‚rassischer‘, kultureller und nicht zuletzt männlicher Überlegenheitsfantasien“.<sup>86</sup> Es verstehe sich folglich

„...von selbst, dass die öffentliche Verwendung von Fotos, die in propagandistischer Absicht aufgenommen wurden und die Menschen in zutiefst entwürdigenden Situationen zeigen, höchst problematisch ist. Die kaum zu überschätzende unbewusste Wirkungsmächtigkeit solcher Bilder kann die historische Aufklärungsabsicht nachgerade konterkarieren.“<sup>87</sup>

---

82 Peritore und Reuter, „Mit den Augen der Täter“, 93.

83 Ebd.

84 Ebd., 115.

85 Ebd.

86 Ebd., 116.

87 Ebd.

Ganz maßgeblich für diese Problematik ist, dass die Wirkung der Bilder auf Besucher\*innen eines Museums oder einer Gedenkstätte sowie die generelle Rezeptionshaltung der Betrachter\*innen zwar beeinflussbar, nicht aber *kontrollierbar* sind, weder durch die Gestaltung der Ausstellung noch durch museumspädagogische Maßnahmen und Programme.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass es nicht eine Art und Weise gibt, diese Täterfotos zu rezipieren, die von Wert sein kann, gerade weil sie den Betrachter\*innen die Perspektive der Täter\*innen aufzwingt. Denn gerade dieser unangenehme Umstand weist uns ja darauf hin, dass wir beim Betrachten solcher Bilder etwas tun, was die Gewalttäter\*innen auch getan haben: Wir sehen die Opfer an und demütigen sie mit unseren Blicken symbolisch erneut. Die Irritation hierdurch kann wichtige Reflexionsprozesse in Gang setzen, sie kann Anlass sein, sich mit der eigenen Haltung zum Leid anderer Menschen auseinanderzusetzen. Wie Hilsenraths Ich-Erzählung zwingen uns diese Bilder den Blick des Monsters auf, und sie bringen damit auch zum Ausdruck, was nicht leicht zu verstehen ist und häufig übergangen wird: Dass grausame Gewalt von gewöhnlichen Menschen begangen wird; dass die Monster Menschen sind, Menschen wie wir. Und diese ganz gewöhnlichen Menschen, deren Perspektive wir als Bildbetrachter\*innen einnehmen können, objektivieren und entmenschlichen Andere, indem sie ihnen Gewalt antun – unterscheidet sich die Art und Weise, wie wir als Rezipient\*innen von Gewaltbildern die auf diesen abgebildeten Menschen wahrnehmen, signifikant davon? Machen unsere Blicke die Fotografierten genauso zum Objekt, wie der dokumentierte Gewaltakt es getan hat? Und wenn ja: Was können reflektierte, selbstkritische Rezipient\*innen daraus lernen?

## 2.2 Gewalt als Praxis der Objektivierung und Entmenschlichung

„Fotos objektivieren: Sie machen aus einem Geschehen oder einer Person etwas, das man besitzen kann“<sup>88</sup> – mit dieser Feststellung verweist Sontag auf etwas, das Gewaltakte und Fotografie gemeinsam haben: Sie transformieren

---

88 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 94.

den Menschen zum Objekt. Entsprechend effektiv lassen sie sich als Werkzeug der Demütigung funktionalisieren. Bilder, die Täter aufgenommen haben, fungieren, so wird ihnen vorgeworfen, als eine Art Bestätigung dafür, dass ein Mensch – das Gewaltopfer – in ein Objekt verwandelt wurde.<sup>89</sup>

Wer einen anderen Menschen tötet und dies im Bild festhält, der nimmt dem Anderen also gleich zweifach seine Menschlichkeit: „Aufnahmen, die Erschießungen oder andere Tötungsformen zeigen, sind zugleich sichtbarer Ausdruck der Depersonalisierung der Opfer, die in namenlosen Massengräbern verscharrt wurden“.<sup>90</sup>

Allerdings wiederholt, zitiert oder verdoppelt die Fotografie dabei nur, was physische Gewalt auch ohne die bzw. unabhängig von der Abbildung des Geschehenen tut. In erster Linie ist es der Gewaltakt selbst, der dem Opfer seine Individualität, ja seine Menschlichkeit nimmt und ihn zum Objekt degradiert. Dies beginnt schon damit, dass er die äußere Erscheinung des Körpers vollkommen verändern kann: Virginia Woolf bemerkt in *Three Guineas*, dass eine Leiche auf einem der Bilder, die sie aus dem Bürgerkrieg in Spanien zu sehen bekommen hat, so verstümmelt sei, dass man nicht mehr erkennen könne, ob es sich überhaupt um einen Mann, eine Frau oder möglicherweise sogar ein totes Tier statt eines Menschen handle: „Die Auswahl des heutigen Morgens enthält die Photographie von etwas, was der Körper eines Mannes sein könnte, oder einer Frau; er ist so verstümmelt, daß er auch der Körper eines Schweines sein könnte“.<sup>91</sup> Die Schriftstellerin, so Susan Sontag, wolle dadurch deutlich machen: „Krieg ist so mörderisch, daß er auch das zerstört, was Menschen als einzelne oder überhaupt als Menschen erkennbar macht“.<sup>92</sup> Sontag wendet allerdings ein: „So sieht der Krieg natürlich nur für jemanden aus, der ihn aus der Ferne, als Bild sieht“.<sup>93</sup> Es bleibt unklar, was genau sie damit meint; ein dermaßen zugerichteter Leichnam sähe auch in direkter Betrachtung nicht mehr menschlich aus, seine Entstellung resultiert also nicht aus der Abbildung, sondern aus der Verstümmelung durch die Täter\*innen.

Unfassbar drastische Ausmaße nahmen Objektivierung und Entmenschlichung bekanntermaßen in den Konzentrationslagern Nazideutschlands

---

89 Siehe z. B. Peritore und Reuter, „Mit den Augen der Täter“, 93.

90 Ebd., 116.

91 Woolf, *Drei Guineen*, 137.

92 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 74.

93 Ebd.

an. Augenzeug\*innenberichte und Fotos zeigen noch heute, wie Menschen dort durch die ihnen angetane Gewalt systematisch auf das Materielle ihres Körpers reduziert und damit zu bloßen Gegenständen herabgewürdigt wurden. Dies wird z. B. von Didi-Huberman hervorgehoben, der über die Arbeit der Sonderkommandos in Auschwitz schreibt, wie sie auf einem der wenigen von Gefangenen aufgenommenen Bilder zu sehen ist, die Thema seiner Monografie *Bilder trotz allem* sind: Die tägliche Aufgabe der Kommandos sei es gewesen, „den noch am Boden liegenden Kadavern den letzten Rest von Menschenähnlichkeit auszutreiben“;<sup>94</sup> er verweist auf die im Bildhintergrund verorteten Verbrennungsgräben, „in denen sich die ‚menschliche Materie‘ gekrümmt“ habe.<sup>95</sup> Berichte des Überlebenden des Sonderkommandos Filip Müller über die Arbeit an den Gräben gibt er wie folgt wieder:

„Die anschwellenden und sich wälzenden Leichenberge im Gegensatz zu den verbrannten Körpern, die zu Asche verfallen; das Prassen der Henker im Gegensatz zur unerträglichen Arbeit der Sklaven, die ihre ermordeten Mitmenschen – wie man sagte – ‚umrührten‘; die Gesänge und der Klang des Akkordeons im Gegensatz zum düsteren Gebläse der Ventilatoren im Krematorium...“<sup>96</sup>

Auf dem einzigen überlieferten Bild der Arbeit des Sonderkommandos an den Gräben werde die „sonderbare Gleichzeitigkeit zweier Elemente“ deutlich, nämlich einerseits des Vertrauten, Alltäglichen, Menschlichen der Gesten der Arbeitenden „und dann eben jener nahezu formlosen Schicht der aneinandergereihten Leichen –, als hätten Verfall und Auslöschung bereits begonnen, während der Tod doch vermutlich erst vor wenigen Minuten eingetreten ist“.<sup>97</sup> Die Verbrechen der Nazis, so bringt es Didi-Hubermann mit einem Begriff Georges Batailles auf den Punkt, verleugnen und zerstören die „Menschenähnlichkeit“ (das „semblable“ bei Bataille): „Wir berühren hier den Kern der anthropologischen Bedeutung von Auschwitz. Die Menschlichkeit des Opfers zu leugnen,

---

94 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 27.

95 Ebd.

96 Ebd., 53. Die eindringliche Beschreibung Müllers verlangt nach Didi-Hubermanns Einschätzung nach einem Bild: „Das ist auf eine Weise bildhaft, dass David Olère, ein weiterer Überlebender des Sonderkommandos von Auschwitz, genau diese Szene 1947 gezeichnet hat, um sie genauer ins Gedächtnis zu rufen und um uns, die wir sie nicht gesehen haben, zu ermöglichen, uns ein Bild von ihr zu machen“ (ebd., 53).

97 Ebd., 68.

bedeutet, sie der Unähnlichkeit preiszugeben (...)“.<sup>98</sup> In einer verwackelten Aufnahme, die Gefangene in Auschwitz aus dem Schatten der Gaskammer heraus von den auf die Kammern zulaufenden Frauen machen konnten und die eines der vier Bilder ist, um die sich Didi-Hubermans Monografie *Bilder trotz allem* dreht, sei dies manifestiert, weil der Fotograf bereits wusste, welches Schicksal auf die Abgebildeten wartete: „Schon bevor er es aufnahm, war das verschwommene Grau dieses Bildes für ihn – so wie im Rückblick auch uns – wie die Asche, zu der diese Lebenden bald werden sollten“.<sup>99</sup> Auch andere Bilder aus den Lagern zeigten diese Entmenschlichung auf, so Didi-Hubermann weiter – darunter die der ausgezehrten „Muselmänner“, die der wie „zu Säulen erstarrten“ Toten in den Gaskammern, die der „Ansammlung[en] ausgerenkter Körper“ sowie diejenigen, die die Weiterverwendung von Körperteilen wie Haaren und Überresten wie Asche zeigen.<sup>100</sup> Das Umwandeln des Menschen in ein „unähnliches Objekt“, wie ein Ding oder eine Puppe sei für die Erfahrung der Lagerinsassen zentral gewesen: „Angesichts dieser Erfahrung ist es Freunden, Verwandten und Mitmenschen nicht einmal mehr möglich, sich gegenseitig wieder zu erkennen“.<sup>101</sup>

Daraus schließt Didi-Hubermann aber nicht, dass Bilder – die ja auch objektivieren oder depersonalisieren können – nicht gezeigt werden dürfen. Im Gegenteil sieht er in den Bildern auch das Potenzial, das Bild der Gestalt des Menschen dort zu konservieren, wo es durch Gewalt gefährdet ist:

„Was die SS in Auschwitz vernichten wollte, war nicht alleine das Leben, sondern auch die Gestalt des Menschlichen selbst und damit zugleich auch deren Bild – sei es vor oder nach der Ermordung, im Augenblick ihrer Ausführung oder über diesen hinaus. *Dieses Bild trotz allem aufrecht zu erhalten*, stellt in einem solchen Kontext folglich einen Akt des Widerstands dar (...).“<sup>102</sup>

---

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.; Haare wurden zu Teppichen gewebt, Asche der Verstorbenen wie Bauschutt oder Sand zum Aufschütten von Gräben verwendet.

101 Ebd., 69.

102 Ebd., 70.

Dass Gewalt Menschen wie Objekte behandelt, sie zu Gegenständen herabwürdigt und im Extremfall der Tötung sogar ganz wörtlich in unbelebte Materie transformiert, mag wie eine vollkommen banale und selbstverständliche Feststellung wirken. Dennoch wird dieser Aspekt von Gewalt wohl nirgendwo so deutlich wie in Bildern, die letztlich etwas ganz Ähnliches tun wie Gewaltakte: Sie verwandeln Menschen vor den Augen der Betrachter\*innen in sichtbarer Materie, in Gegenstände. Die physische Realität des vergänglichen menschlichen Körpers als Gegenstand unter anderen Gegenständen wird in fotografischen Abbildungen von Menschen unmittelbar wahrnehmbar, und die Kriegs- und Krisenfotografie führt dies mit besonderer Drastik vor Augen. Beispiele dafür, wie Fotografien die Transformation des Menschen in ein Objekt durch die Gewalt, die ihm angetan wird, durch Herausstellung der Gegenständlichkeit des menschlichen Körpers zum Ausdruck bringen, stellen die folgenden Fallanalysen zusammen.

### **2.2.1 Fallanalysen: Objektivierung der Toten als Entwürdigung; entsorgte Körper**

Die Dinghaftigkeit des Körpers wird vielleicht nie augenscheinlicher als dort, wo tote Körper entsorgt werden müssen. Auch aus diesem Zusammenhang entstanden Motive, die in der Kriegs-, Krisen- und Gewaltfotografie seit ihren Anfängen beständig immer wieder festgehalten werden. Der hingeworfene, zu entsorgende Leichnam gehört integral zur Ikonographie der Gewalt.

Die Geschichte des Leichenhaufenmotivs in der Fotografie beginnt im amerikanischen Sezessionskrieg<sup>103</sup> mit Alexander Gardners Aufnahmen aus Antietam. Diese Bilder wurden kommerziell vermarktet und werden bis heute

---

103 Sie ist jedoch nicht ohne ältere Vorläufer in der Malerei entstanden. In der christlichen Kunst gibt es zahlreiche Beispiele für ähnliche Motive, sei es im Kontext blutrünstiger biblischer Erzählungen wie der vom bethlehemitischen Kindermord; in detailfreudigen Darstellungen der Hölle, des Fegefeuers, der Apokalypse oder des Jüngsten Gerichts; oder in Darstellungen der Martyrien Heiliger wie dem gewaltsamen Tod Ursulas von Köln und ihrer 1100 Jungfrauen. Schlachtengemälde enthalten häufig Darstellungen von am Boden liegenden Leichnamen, über die Reiter und Fußsoldaten hinwegtrampeln. Die Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts mit ihren Barrikadenkämpfen lieferten vergleichbare Motive: So schreitet auch Eugene Delacroix' Allegorie der Freiheit auf den Barrikaden über die Leichname Gefallener hinweg.

in Geschichtsbüchern, Zeitungen und Zeitschriften vielfach reproduziert. Die wohl größte Aufmerksamkeit ist dabei einer Aufnahme zuteil geworden, die mehrfach mit der Bildunterschrift *The dead are readied for burial* veröffentlicht wurde und eine nach hinten rechts abknickende Reihe neben- bzw. hintereinander auf einer Wiese liegender Leichen gefallener Soldaten zeigt.<sup>104</sup> Gesichter oder andere Details, die helfen könnten, einzelne Personen zu identifizieren oder sie irgendwie aus der Menge der leblosen Körper hervorstechen zu lassen, sind nicht zu erkennen. Die menschlichen Überreste, die hier liegen, sind nur noch genau das: Überreste, ihrer Persönlichkeit beraubt, nicht mehr wahrzunehmen als Personen, als Menschen, sondern nur noch als totes Material. Gardner nahm eine Vielzahl von Fotografien auf, die die Bestattung – zynischer könnte man formulieren: Entsorgung – der Leichname in Massengräbern dokumentieren. Zu erklären ist diese Faszination einmal ganz einfach mit der Tatsache, dass die Fotografie technisch noch nicht so weit entwickelt war, dass dynamische Kampfszenen hätten dokumentiert werden können; damit die Aufnahmen scharf wurden, waren lange Belichtungszeiten nötig, weshalb Tote, die sich naturgemäß nicht mehr bewegen konnten, ein sehr dankbares Motiv darstellten; zudem war die benötigte Ausrüstung noch relativ unhandlich und nicht innerhalb von Sekunden zum Ort des Geschehens transportierbar. Frühe Kriegsfotografen haben deswegen praktisch immer nur Schlachtfelder *nach* dem Ende der Kampfhandlungen fotografiert. Dennoch ist die Faszination Gardners für die Begräbnisprozeduren auffällig. Auf den meisten dieser Bilder stehen Überlebende neben den herumliegenden Leichen, schauen auf diese herab, als kalkulierten sie den Aufwand, der ihnen bei den Beerdigungsarbeiten bevorstehe, oder als versuchten sie sich einen Überblick über das Ausmaß der Verluste zu machen. Ihre Gestik wirkt geschäftsmäßig oder betont lässig, es sind keine offenen Anzeichen von Trauer, Entsetzen oder Fassungslosigkeit auszumachen. Darin ähneln diese Kriegsbilder moderneren Aufnahmen wie den hier zuvor bereits besprochenen Bildern Tomasevics und Nachtweys auffallend. Der Krieg, so zeigen diese Bilder, stumpft die an ihm Beteiligten derartig ab, dass sie sich im Angesicht des massenhaften Todes zu diesem wie zu einem rein praktischen Problem zu verhalten in der Lage sind: Wie werden wir nun die Leichen los?

---

104 Zu finden auf zahlreichen Webseiten, z. B. auf <https://slate.com/human-interest/2012/09/alexander-gardners-antietam-battlefield-photos-changed-photography-and-war.html> oder <http://100photos.time.com/photos/alexander-gardner-dead-of-antietam> (beide Stand 3.1.2021).

Viele Leser\*innen von großen Zeitungen und Magazinen wie View, viele Fernsehzuschauer\*innen in amerikanischen Wohnzimmern der sechziger Jahre waren selbstredend nicht so abgeklärt, als neue Leichenhaufenbilder auf sie einprasselten – diesmal nicht aus den Konzentrationslagern der Deutschen, sondern aus Vietnam, wo die eigenen Truppen Massaker an Zivilist\*innen angerichtet hatten. Ronald Haeberles Aufnahmen aus My Lai<sup>105</sup> zeigten die toten Körper von Frauen und Kindern, die achtlos hingeworfen wirkten. Ein gesichtsloser, gleichwohl schockierender und anklagender Haufen lebloser Menschenreste, der in krassem Kontrast zu allem steht, was man mit einer zivilisierten und aufgeklärten modernen Gesellschaft in Verbindung bringt.

Nicht immer sprechen solche Bilder von einer Gleichgültigkeit der Lebenden gegenüber den Toten oder von einer systematischen Missachtung der gegnerischen Opfer, die sich darin ausdrückt, dass deren Körper nicht würdig bestattet werden. Manchmal ist das achtlos wirkende Hingeworfensein der Leichname auch die Folge situationaler Zwänge. Die Aufständischen in Kiew im Frühjahr 2014 konnten ihre eigenen Toten sicher nicht einzeln und umfangreich betrauern, solange die Auseinandersetzungen noch tobten. Eine Aufnahme Barbaros Kayans<sup>106</sup> zeigt, wie die Körper der Gefallenen nebeneinander auf dem Pflaster des Unabhängigkeitsplatzes im Stadtzentrum liegen, als hätte man sie hastig dort abgelegt, provisorisch mit verrutschten weißen Planen abgedeckt, während in unmittelbarer Nähe die Kampfhandlungen weitergehen mussten. Kayan zeigt die Gesichter der Toten nicht, in diesem Fall resultiert dies nicht wie bei vielen der anderen Leichenhaufenbilder aus der Größe und Unordnung des Haufens oder der räumlichen Distanz zwischen Kamera und Objekt, sondern ist offensichtlich auf eine bewusste Entscheidung zurückzuführen, die der Fotograf vielleicht aus Rücksichtnahme auf die Persönlichkeitsrechte der Toten und ihre Angehörigen getroffen hat. Nichtsdestoweniger trägt gerade die Gesichtslosigkeit der Getöteten auf besondere Weise zur Traurigkeit und Trostlosigkeit bei, die dieses Bild ausstrahlt.

---

105 Auch diese Fotos finden sich vielerorts, z. B. auf <https://time.com/longform/my-lai-massacre-ron-haeberle-photographs/>, [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:MyLai\\_Haeberle\\_P39\\_Bodies.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:MyLai_Haeberle_P39_Bodies.jpg), oder auch [https://en.wikipedia.org/wiki/Ronald\\_L.\\_Haeberle#/media/File:My\\_Lai\\_massacre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ronald_L._Haeberle#/media/File:My_Lai_massacre.jpg) (Stand 3.1.2021).

106 Gemeint ist ein Bild aus der Reportage *Occupy Kiew*, die unter <https://www.lensculture.com/articles/barbaros-kayan-occupy-kiev> zu finden ist (Stand 20.12.2020); dort als Bild 14.

## 2.2.2 Fallanalysen: Körper und textile Oberflächen

Die Materialität des Körpers kann auch herausgestellt werden, indem die Stofflichkeit anderer Materialien mit dem menschlichen Körper kontrastiert wird. So wird die Haut des Menschen zu einer Oberfläche unter vielen, die verschiedenste Texturen, Muster und Beschaffenheit aufweisen. Den Betrachter\*innen werden taktile Eindrücke suggeriert. Auch mit diesem Prinzip spielt die Fotografie schon seit der Hochphase surrealistisch-philosophischer Kunstfotografie.<sup>107</sup> An einer Aufnahme eines nicht identifizierten Toten in einem Krankenhaus in Misrata (Libyen) von Michael Christopher Brown fällt vor allem ins Auge, dass der Leichnam fast vollständig unter, in und zwischen Tüchern und Decken verschwindet.<sup>108</sup> Der Kopf ist eingewickelt in etwas, das ein klassisches weißes Lechentuch sein könnte; umhüllt ist er darüber hinaus aber von einer auffällig gemusterten Fleece- oder Wolledecke oder einem Teppich. Das Streifenmuster des Stoffes in kühlem Hellblau und Schwarz harmonisiert irritierend gut mit den geschwungenen dunklen Linien des Oberlippen- und Kinnbartes des Toten sowie mit der leuchtend blauen Farbe seiner Augenlider, die wirken, als wären sie mit Lidschatten geschminkt. Die verschiedenen Schichten des Stoffes erinnern an Schalen um eine Frucht herum oder an Zwiebelschichten, die übereinander liegen; der leblose Körper ist der innere Kern des Bündels, und von ihm ist fast nichts zu sehen, obwohl er das eigentliche Motiv des Bildes darstellt. Der Stoff, der ihn in dicken Schichten von allen Seiten umgibt, wirkt, als gehöre er zum Körper, als schütze er diesen vor der Außenwelt, wie ein Panzer einen empfindlichen Tierkörper.

Auffälligen Streifen begegnen wir auch in einem anderen Foto, einer Aufnahme Pellegrins aus Kana (Libanon) vom 30.7.2006,<sup>109</sup> und zwar auf einem Tigerfell – keinem echten Fell, sondern einem Print auf einer Decke, auf der wie schlafend zwei Kinder liegen. Abgelenkt durch das auffällige Muster sehen

---

107 Wieder sei hier u. a. auf die Arbeiten Claude Cahuns, aber auch auf Objekte Meret Oppenheims und Louise Bourgeois' hingewiesen, die von einer großen Faszination des Surrealismus für die Oberflächenstruktur verschiedener Materialien zeugen.

108 In Brown, *Libyan Sugar*, 185, sowie unter <https://www.lensculture.com/articles/michael-christopher-brown-libyan-sugar> (Stand 3.1.2021, dort mit der Bildunterschrift „Misrata, Lybia. April 18, 2011. Unidentified, at Hikma hospital“) zu finden.

109 Zu finden unter <https://www.icp.org/browse/archive/objects/the-bodies-of-two-young-victims-of-an-israeli-air-strike-are-laid-on-a> (Stand 3.1.2021).

die Betrachter\*innen erst auf den zweiten Blick, dass hier etwas ganz und gar nicht in Ordnung ist. Erst bei genauem Hinsehen erkennt man die Verletzungen im Gesicht des Mädchens links, und es kommt die Frage auf, was die Flecken auf dem Hosenbein des Jungen rechts zu sagen haben. Es folgt die schockierende Erkenntnis, dass beide Kinder womöglich nicht mehr am Leben sind. Den Angaben von Pellegrins Agentur Magnum zufolge zählen die abgebildeten Kinder zu den Todesopfern eines israelischen Luftangriffs im Libanon. Am Beispiel dieses Bildes kann man recht gut erkennen, wie die Beschaffenheit des textilen Materials uns vom Wesentlichen des Bildmotivs ablenken kann. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Betrachter\*innen vom Tod der Kinder nicht schockiert sind. Im Gegenteil scheint der emotionale Effekt umso heftiger auszufallen, als er verspätet eintritt. Die Bildwirkung beruht also auf einem Überraschungsmoment, das man durchaus sensationalistisch nennen kann. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Pellegrini sein Bildmotiv mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht erfunden, sondern so, wie es hier gezeigt ist, vorgefunden hat, und dass das Faktum des Todes von Kindern eine Positionierung zu den Geschehnissen oder zumindest eine eingehende Beschäftigung mit ihnen einfordert.

Eine ähnliche appellative Komponente weisen auch fast alle Bilder aus Moises Samans Reportageserie *Im Reich des Todes* auf. Unter ihnen ist eine Fotografie,<sup>110</sup> deren Bildfläche zum größten Teil von einer gemusterten Tischdecke eingenommen wird, auf die eine nicht sichtbare, vom Bildrand abgeschnittene am Tisch sitzende Person ihre durch Verletzungen gezeichneten Arme gelegt hat. Die eine Hand ist dick verbunden und der dazugehörige Arm im übergroßen Ärmel eines weißen Pullovers verborgen; Hand und Arm wirken nicht menschlich, sondern wie ein Puppenarm aus wattegefülltem weißem Stoff, was auch mit der unnatürlich wirkenden Biegung des Armes auf Höhe des Handgelenks zusammenhängt, die auf eine grausige Folterverletzung des betroffenen Armes schließen lässt. Die andere Hand ist entblößt, der Ärmel hier zurückgeschlagen, um das Ausmaß der scheußlichen Verletzungen erkennen zu lassen, die dieser Mensch überlebt hat. Die Haut am Handrücken ist völlig vernarbt, die Textur scheint eher an Leder oder ein anderes Material zu erinnern als an menschliche Haut. Das Zusammenspiel mit der Materialität des

---

110 Diese Bildreportage Samans ist auf <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/40203> zu sehen (Stand 2.1.2021). Das hier gemeinte Bild ist dort das dritte.

textilen Untergrunds – des Tischtuchs – lässt diese Textur der verletzten Haut und damit die Materialität des menschlichen Körpers besonders hervortreten.

Einen Sonderfall innerhalb der hier vorgestellten Reihe von Bildern, die verletzte oder tote Körper mit textilen Oberflächen in Beziehung setzen, stellt Pellegrins Bild eines sterbenden Kindes in einem Lager in Darfur dar.<sup>111</sup> Das stark abgemagerte hungernde Kleinkind liegt auf dem Boden in einer Art Hütte oder einem provisorischen Unterstand. Die Wände des Raumes sind aus einem Geflecht, das Licht hindurch lässt, welches das Muster der sich überschneidenden Zweige im Geflecht auf den Boden wirft, wo es sich mit dem Muster des Bodenbelags aus ebenfalls geflochtenen oder gewebten Matten vermischt. Das verwirrend flirrende Hell-Dunkel, das dadurch entsteht, macht es den Betrachter\*innen schwer, den ausgezehrt kleinen Körper überhaupt zu sehen. Erkennt man ihn dann, fällt auf, dass die hervorstechenden Rippen die Formen des Zweiggeflechts der Wände wiederholen. Der Körper dieses kleinen Menschen scheint sich geradezu aufzulösen und nahtlos in seine Umgebung überzugehen. Die Mutter und eine weitere Frau flankieren ihn links und rechts; sie stehen aufrecht, in wallende, auffällig gemusterte Tücher gewandet, die ihre Körper vor den Blicken der Betrachter\*innen praktisch vollständig verbergen, während die bloße Haut des sterbenden Kindes unverhüllt zu sehen ist. Wie auf vielen Bildern Pellegrins verstört die Schönheit des Bildes, das doch so ungeheuer Schreckliches zeigt.

### 2.2.3 Fallanalysen: Übergänge: Die Auflösung des Körpers

Wie wir bemerkt haben, scheinen sich in Pellegrins eben beschriebenem Bild Körper und Untergrund geradezu aufzulösen, der menschliche Körper geht über in unbelebtes, aber ästhetisches Material. Solche Übergänge werden in zahlreichen Kriegsfotos dargestellt. Es gibt das Motiv in einer weniger erschreckenden Form, wenn die Körper lebender Menschen mit der Landschaft organisch zu verschmelzen scheinen. Die Auflösung des menschlichen Körpers und sein Übergang in unbelebte Natur ist hier nur metaphorisch angedeutet,

---

111 Das Bild ist abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 49.

sie findet nicht wirklich statt. Dies ist der Fall in einer weiteren von Pellegrin aufgenommenen Fotografie, die eine Demonstrantin zeigt, die bei Protesten im palästinensischen Kerem Aqsoma auf dem Bauch im Wüstensand liegt,<sup>112</sup> Hände, Handgelenke und Unterarme gerade so weit im Sand vergraben, dass man ihre Umrisse darunter noch erahnen kann, die Farbe der Haut unter dem Sand aber nicht mehr hervorschimmert und es deshalb wirkt, als hätte die Frau Arme aus Sand oder als hörten ihre eigentlichen Arme am Ellenbogen auf und man habe Sandskulpturen als Handprothesen geformt.

James Nachtwey, dessen Bilder ebenso stilisiert künstlerisch-ästhetisch wirken wie Pellegrins, hat eine Trauernde, die auf einem afghanischen Friedhof vor einem Grabstein kauert, so abgelichtet, dass der Faltenwurf ihrer Burka den ganzen Körper wie einen Felsen aussehen lässt, der aus der harten, rissigen Erde hervorragt.<sup>113</sup> Schmerz und Elend dieser Frau verschwinden hinter dem faszinierenden Anblick, den sie als eine Felsgestalt zwischen Grabsteinen in einer kargen, lebensfeindlich wirkenden grauen Wüste bietet. Dieser Effekt würde sich nicht einstellen, wenn Nachtwey, der seine Bilder häufig als Schwarz-Weiß-Aufnahmen publiziert, dieses Foto als Farbfoto veröffentlicht hätte. Vermutlich würde dann die Burka hellblau von einer bräunlichen oder rötlichen Erde abstechen. Wir sehen hier, wie es zuvor schon festzustellen war, dass die Entscheidung für Schwarz-Weiß-Bilder zu einer Ästhetisierung der Gegenstände führt, die man durchaus geschmacklos finden könnte, wenn derart ernste Themen wie Tod und Trauer berührt werden. Andererseits kann, wie bereits ausführlich dargelegt, keine Prognose als sicher gelten, wenn es um das Rezeptionsverhalten des Einzelnen geht. Wenn hier eben behauptet wurde, die Trauer der dargestellten Frau „verschwinde“ angesichts des ästhetischen Effektes, dann ist damit nur eine Vermutung darüber zum Ausdruck gebracht, was die Wahrnehmung des Bildes durch die Mehrheit – oder doch zumindest viele – der Rezipient\*innen dominieren könnte. Wir können nicht mit Recht behaupten, vorhersehen zu können, ob einzelne Betrachter\*innen nicht vielleicht gerade durch die ästhetischen Qualitäten des Bildes und die aus diesen resultierende Anziehungskraft dazu motiviert werden, sich so eingehend mit dem Dargestellten zu befassen, dass sie sich intensiv auch in das Innenleben der dargestellten Person hineinzusetzen versuchen.

---

112 Das Bild ist abgedruckt in: Pellegrin, *Dies Irae*, 105.

113 Dieses Bild findet man auf <http://www.americansuburbx.com/2015/08/wim-wenders-a-speech-for-james-nachtwey.html> (Stand 3.1.2021).

Eine noch weit größere Herausforderung für den konventionellen Geschmack und intuitive moralische Urteile stellen einige Aufnahmen aus Browns Fotobuch *Libyan Sugar* dar. Einer der hier dargestellten Leichname ist mit einer Schicht aus Staub, Lehm oder Asche bedeckt, die ihn für das Auge der Betrachter\*innen in eine Tonfigur zu transformieren scheint.<sup>114</sup> Kaum ertragen lässt sich der Anblick einer menschlichen Hand und von Teilen eines Gesichtes, die, von einer Explosion zerfetzt, auf Wüstenboden liegen.<sup>115</sup> Die Haut des Gesichtes geht farblich im Untergrund auf, als habe der Körper des Zerrissenen aus demselben Sand und Lehm bestanden wie diese Wüste; als löse er sich nun völlig in diesem auf. Erschreckender und verstörender kann die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers nicht verständlich gemacht werden.

Wie so viele andere Motive der gegenwärtigen Kriegsfotografie hat auch dieses Motiv der Auflösung des Körpers im Untergrund und seiner Transformation in einen Bestandteil der Landschaft eine längere Geschichte. Einige Beispiele aus dem Ersten Weltkrieg hat Anton Holzer Bildbänden zur Fotografie des Ersten Weltkriegs gesammelt.<sup>116</sup> Unter ihnen ist beispielsweise das Bild eines an der Isonzofront gefallenen Soldaten,<sup>117</sup> der, bereits teilweise von Zweigen bedeckt, vor einem niedrigen Bruchsteinwall zusammengesackt ist. Seine zerrissene Kleidung erscheint auf der Schwarz-Weiß-Aufnahme in helleren und dunkleren Grautönen, die sich kaum von denen der Steine hinter ihm abheben. Bei nur flüchtigem Hinsehen könnte man den Körper des Mannes vollkommen übersehen, ihn für einen Teil des Steinwalls halten, seine Beine für Äste oder Wurzeln usw.

Unweigerlich ruft dieses Bild Assoziationen mit jenen umstrittenen, höchst provokanten Aufnahmen Nachtweys aus Nyarabuye in Ruanda hervor, die zeigen, wie die Leichen unzähliger massakrierter Tutsi, die unbestattet im Freien liegen geblieben waren, allmählich verfallen. Auf einem der Bilder wachsen großblättrige Pflanzen zwischen den skelettierten Leichnamen;<sup>118</sup> auf einem anderen sieht man im Vordergrund Knochen, Schädel und Kleidchen eines toten Kindes auf unebenem Erdboden liegen, auf dem sich helle Ablagerungen

---

114 Brown, *Libyan Sugar*, 293.

115 Ebd., 125.

116 Holzer, *Die andere Front*, und Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*.

117 Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*, 48.

118 Dieses Bild ist abgedruckt in: James Nachtwey, *Inferno*, 273.

gebildet haben, die sich wie weiße Rinnsale über den Boden ziehen.<sup>119</sup> Es entsteht der Eindruck, als löse das bleiche kleine Skelett sich auf, verflüssige sich und fließe aus dem Bild hinaus. Eine dritte Aufnahme<sup>120</sup> zeigt einen ganzen Haufen fast vollständig verwester Leichname, die unter ihren Kleidern zusammengefallen sind und jetzt nur noch aus Knochen in leeren Stoffetzen bestehen, die Stück für Stück im Erdboden versinken. Für einen in Europa sozialisierten Betrachter ist es wohl nicht möglich, dieses Foto zu sehen und dabei nicht an die ausgezehrten, deshalb auch beinahe schon skelettartig wirkenden Leichen in den Konzentrationslagern von Auschwitz, Buchenwald und Bergen-Belsen zu denken.

Zu den verstörendsten unter Nachtweys Narabuye-Bildern zählen wohl jene, auf denen die menschlichen Überreste zufällig so positioniert liegen, dass sie fast arrangiert wirken, weil ihr Anblick, so grauenhaft und ekelregend er ist, nicht frei von ästhetischem Reiz ist. Manche der Bilder wirken komponiert wie ein Gemälde, sei es, weil die bloß liegenden Knochen ein optisch interessantes Muster auf den Boden zeichnen,<sup>121</sup> weil der tote Körper wie im Moment einer faszinierenden, ausdrucksstarken Bewegung erstarrt daliegt (das tote Mädchen hier scheint tief vornübergebeugt vor etwas wegzulaufen)<sup>122</sup> oder weil sich im Zusammenspiel mit Elementen der Umgebung ein optisch interessantes Gesamtbild ergibt – z. B. bei einem Foto von einem vor einer Kirche liegenden skelettierten Leichnam; in diesem Fall spiegeln die gespreizten Beine des Skeletts auf unheimliche Weise die Geste der Christusfigur am Portal mit ihren ausgebreiteten Armen wieder.<sup>123</sup>

Auf anderen Bildern Nachtweys, die allerdings nicht in Narabuye, aber im Zusammenhang des selben Genozids aufgenommen wurden, sind die Leichen, die in einem Haufen auf- und durcheinander liegen, teils mit einem hell leuchtenden Pulver bedeckt<sup>124</sup> oder in schimmernde Säcke oder Planen gehüllt,<sup>125</sup> so dass sich ästhetisch reizvolle Effekte ergeben. Auch hier wird also die Materialität des Körpers, seine Sichtbarkeit und seine Funktionalisierbarkeit zu

---

119 Ebd., 276.

120 Ebd., 270.

121 Wie auf dem Bild Nachtweys, das unter <http://time.com/3449593/when-the-world-turned-its-back-james-nachtweys-reflections-on-the-rwandan-genocide/> als zweites Bild der Fotostrecke zu sehen ist (Stand 3.1.2021).

122 Wie auf dem Bild in: Nachtwey, *Inferno*, 275.

123 Abgedruckt in: Nachtwey, *Inferno*, 271.

124 Z. B. auf einem Bild, das in: Nachtwey, *Inferno*, 340, abgedruckt ist.

125 Z. B. auf einem weiteren Bild, das in: Nachtwey, *Inferno*, 340, abgedruckt ist.

ästhetischen Zwecken hervorgehoben. Diese Leichname sind nicht mehr wahrnehmbar als das, was sie eigentlich sind: die Körper verstorbener Menschen. Sie erscheinen als bloße Gegenstände, als lebloser Teil ihrer Umgebung. Zwangsläufig provozieren diese Bilder Nachtweys heftige Kritik; auch wenn er nicht der einzige Fotograf ist, der diese Art von Bildern macht – beispielsweise sind die Parallelen zwischen der letztgenannten seiner Aufnahmen aus Ruanda und einer Fotografie Paolo Pellegrins, die einen Berg schlammverschmierter Tsunami-Opfer zeigt,<sup>126</sup> kaum zu übersehen – jedoch widmet sich Nachtwey dieser Art von Bildsujets besonders häufig und intensiv, sodass sein Name hauptsächlich mit solchen Aufnahmen assoziiert wird.

#### 2.2.4 Fallanalysen: Landkarten des Schmerzes: Narbenbilder

Ausgesprochen interessant ist ein Bildtypus, der mehrere oben schon ausführlich behandelte Wirkprinzipien von „Metabildern“ – nämlich insbesondere die Thematisierung verletzter Oberflächen und die Herausstellung der Natur des Fotos als Index, als Spur – kombiniert und zugleich thematisch mit der Sterblichkeit und Verletzlichkeit des menschlichen Körpers befasst ist: der Typus des Narbenbilds. Narbenbilder zeigen bleibende Spuren der Gewalt auf der Oberfläche des menschlichen Körpers, die wie Landkarten aufzeichnen, wo Verletzungen stattgefunden haben.

Narbenbilder erschüttern, weil sie an erlittene Schmerzen denken lassen und weil sie anschaulich aufzeigen, dass Gewalt die Integrität des Körpers kompromittiert: Physische Gewalt ist dadurch charakterisiert, dass sie die Körpergrenze überschreitet, verändernd in den Körper des Anderen eingreift und dadurch die Autonomie des Anderen unterminiert. Sie ist übergreifend im wörtlichsten Wortsinn: Sie greift in die Beschaffenheit des Opferkörpers ein und hinterlässt dort Spuren.

Das Narbengewebe auf der Haut Überlebender wird entsprechend häufig fotografiert. Zu James Nachtweys eindrucklichsten Motiven gehört das

---

126 Derzeit zu sehen als eines der unnummerierten Bilder in der Fotostrecke unter [https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&ERID=24KL535Y9H](https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535Y9H) (Stand 3.1.2021); außerdem findet man es in Pellegrin, *As I was dying*, 56–57.

Gesicht eines jungen Hutu, der sich nicht am Genozid an den Tutsi beteiligen wollte und zur Strafe in einem Gefangenenlager festgehalten und misshandelt wurde.<sup>127</sup> Nachtwey nahm das Bild im Juni 1994 auf, als der Mann aus der Gefangenschaft befreit worden war, jedoch aufgrund seiner Verwundungen durch Machetenhiebe noch große Probleme beim Sprechen und Schlucken hatte.<sup>128</sup> Wie so häufig in Nachtweys Werk erzeugt dieses Foto auch dadurch Unbehagen, dass es eine künstlerische Ästhetik mit einem entsetzlich grausigen Sujet verbindet. Das Gesicht des Mannes wird im Profil präsentiert, sodass es eine vergleichsweise ebene Fläche bildet, die den Betrachter\*innen wie eine bemalte Leinwand entgegengehalten wird. Die Furchen, die sich durch Gesicht und Kopfhaut ziehen, zeichnen jeden Machetenhieb nach, wie die Tropfbilder Warhols und die Gemälde der Gestischen Abstraktion die Bewegungen der Künstler aufgezeichnet haben. Sie veranschaulichen die Wucht, mit der dieser Mensch getroffen worden ist, und damit das barbarisch Rohe des Gewaltakts. Der Mann selbst erscheint aber nicht als Individuum, das Subjekt tritt nicht hinter seinem Leid hervor; diese Aufnahme ein Porträt zu nennen, wäre unangemessen, denn das Individuelle der Gesichtszüge verschwindet geradezu hinter dem sich der Wahrnehmung aufdrängenden Muster der Narben. Das Gesicht des Mannes wird zum ästhetischen Produkt seiner Misshandlung, zu einem makabren, durch Gewalt geschaffenen Kunstwerk.

Anders wirken die Narbenbilder aus Moises Saimans Bildreportage *Im Reich des Todes*. Sie stehen nicht wie Nachtweys Aufnahme als Einzelbilder je für sich, sondern sind Teil einer Erzählung aus Fotografien und begleitenden Texten, die einem klaren argumentativen und appellativen Ziel folgt: Saman will auf ein Problem aufmerksam machen, das sich bislang der Wahrnehmung der breiten Öffentlichkeit entzogen hat, nämlich die Praxis systematischer Entführungen von Geflüchteten in der Region Sinai zur Erpressung von Lösegeld sowie zur Versorgung von Menschenhändlern mit wehrlosen Sklav\*innen, die gefoltert werden, wenn sie zu fliehen versuchen. Die Reportage Saimans enthält Porträtfotografien von Überlebenden, die entkommen konnten und ihre Narben als Beweis für das geschehene Unrecht vorzeigen. Wie bei

---

127 Das Bild wurde als World Press Photo des Jahres 1995 ausgezeichnet und gehört zu den bekanntesten und am meisten reproduzierten Aufnahmen Nachtweys. Es findet sich u. a. unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1995/world-press-photo-year/james-nachtwey> (Stand 3.1.2021).

128 Diese Hintergrundinformationen finden sich im Begleittext auf der Seite des World Press Photo Contests zu diesem Bild (Link siehe oben, vorige Fußnote).

Nachtweys Aufnahme sind auf vielen der Bilder die Narben, nicht die fotografierten Personen das zentrale Thema. Vielfach sieht man nicht einmal das Gesicht der Betroffenen, weil diese der Kamera den geschundenen Rücken zuwenden<sup>129</sup> oder weil nicht die ganze Person, sondern isoliert nur das verletzte Körperteil fotografiert wurde.<sup>130</sup> Die Fokussierung auf die Verletzungen hat jedoch hier eine so klare rhetorische Funktion, sie dient – wenn man die Bilder im Zusammenhang der Serie betrachtet – so offensichtlich einem argumentativen Zweck, dass sie nichts von einer Bloßstellung der dargestellten Personen hat, sondern eher an die Funktionsweise nüchterner forensischer Beweisfotos erinnert. Keines dieser schlichten Bilder ist für sich genommen besonders reizvoll, ansprechend gestaltet oder sonstwie ästhetisch bemerkenswert. Zusammengenommen zeigen sie, dass die Verletzlichkeit des Menschen in großen Teilen auf der Materialität seines Körpers beruht. Wir können zum Opfer physischer Gewalt werden, weil unser Körper ein Gegenstand ist – bzw. als einer behandelt werden und dadurch zu einem gemacht werden kann. Wenn es um die Verletzlichkeit unseres Körpers geht, unterscheidet nichts unsere Haut von anderem Material – von Stoff, Leder, Holz. Gewalt hinterlässt Spuren im Material des Menschenkörpers, und es ist alleiniges Vermögen des Mediums Bild, diese Spuren sichtbar zu machen. Die Sprache kann zwar versuchen, sie zu beschreiben; jede Beschreibung bleibt aber Paraphrase, nicht unmittelbare Darstellung, und als solche unzureichend.

### 2.2.5 Fallanalysen: Versehrte Körper

Selbstredend werden von Fotojournalist\*innen nicht nur Verletzungen der Körperoberfläche, also der Haut, sondern auch alle anderen Arten von Verletzungen, Verwundungen und Verstümmelungen dokumentiert, die Menschen durch Gewalt zugefügt werden. Auch hier tut sich prominent Paolo Pellegrin hervor, der 2009 im Gazastreifen palästinensische Teenager fotografierte, die

---

129 Siehe z. B. drei Fotos aus der Reihe, die unter <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/40203> (Stand 2.1.2021) als 10., 11. und 26. Bild zu sehen sind.

130 Bild 12 der Reihe (Link siehe vorige Fußnote) zeigt nur die Beine einer jungen Frau, deren linker Fuß vernarbt ist.

ihre Kriegsverletzungen vorzeigen.<sup>131</sup> Die Kinder und Jugendlichen posieren jeweils vor einer unauffälligen Wand in einem Innenraum; die Lichtverhältnisse erlauben es gerade, das jeweils porträtierte Kind richtig zu erkennen; an den Bildrändern, in den Ecken der Räume lauert jedoch die Dunkelheit. Ein Mädchen schiebt das linke Hosenbein nach oben, um den Blick auf eine Narbe an ihrem Bein freizugeben; ein anderes Mädchen sitzt im Rollstuhl, andere, spezifische Verletzungen sind nicht zu erkennen. Auf einem weiteren Bild ist nicht das verletzte Mädchen selber zu sehen, das offenbar beide Beine verloren hat, sondern ihre Beinprothesen, die an der Wand lehnen. Einen Verstoß gegen diverse Tabus stellt schließlich das Bild eines Zwölfjährigen dar, der eine schwere Verletzung im Genitalbereich erlitten hat und vollständig entkleidet vor der Kamera steht. Während die anderen Kinder posieren, direkt in die Kamera schauen und mit ihrer Präsentation als Opfer vor den Augen der Öffentlichkeit prinzipiell einverstanden zu sein scheinen, weicht dieser Junge dem Blick des Fotografen aus, hat den Kopf zur Seite gedreht und scheint aus dem Bild hinaus davonlaufen zu wollen. An diesem Beispiel wird besonders deutlich, dass die Darstellung versehrter Körper unter Wahrung der Menschenwürde der abgebildeten Menschen eine Gratwanderung darstellt. Für die Betrachter\*innen ist es unmöglich zu sagen, ob der Junge selbst eingewilligt hat, sich auf diese Weise fotografieren zu lassen, ob er dabei von Erwachsenen unter Druck gesetzt und eventuell manipuliert worden ist, und ob und inwieweit er sich über die Reichweite der möglichen Verbreitung dieses Bildes im Klaren war. Zudem wirft dieses Foto die äußerst unangenehme Frage auf, weshalb das Medienpublikum überhaupt Interesse daran haben sollte, das Abbild des nackten Körpers eines verletzten Minderjährigen zu sehen zu bekommen.

Fotografiehistorisch betrachtet sind solche Bilder jedoch nichts Außergewöhnliches. Im Zusammenhang der Weltkriege beispielsweise entstanden zahlreiche Aufnahmen, die die Verwundungen von Kriegsinvaliden dokumentierten.<sup>132</sup> Was im Fall der Fotos Pellegrins irritiert, ist also nicht so sehr das Motiv an sich, sondern eher, für welche Verwendung bzw. welchen

---

131 Die Bilder sind derzeit online nicht verfügbar, aber in Pellegrin, *Dies Irae*, 181, 182, 187 und 189 abgedruckt. Nach Angaben im Anhang stellen die Fotos zwei 15jährige Mädchen namens Tambura und Malak Abu Darabi aus Beit Lahia, den 12jährigen Ismail Abdel Jawad aus dem selben Ort, und die Beinprothesen der 15jährigen Jamila al Habashi aus Gaza City dar.

132 In Holzer, *Die letzten Tage der Menschheit*, 39, ist beispielsweise ein solches Bild eines Kriegsinvaliden von einem ungenannten Urheber aus dem Wien des Jahres 1915 abgedruckt.

Rezipient\*innenkreis diese Bilder gemacht wurden: Es handelt sich nicht etwa z. B. um medizinische Aufnahmen, die für Lehrbücher gedacht wären oder in Vorlesungen gezeigt werden sollten, sondern um Pressefotos, die in Medien mit einem großen, globalen Publikum publiziert werden sollen.

Was ihren Status bzw. ihr Wirkpotential als mögliche Metabilder angeht, so können Rezipient\*innen, die in der Lage und bereit dazu sind, sie eingehender und auch im Vergleich zu anderen Gewaltbildformen zu reflektieren, auch derartige Bilder als Veranschaulichungen der Dinghaftigkeit und daraus resultierenden Verletzlichkeit des menschlichen Körpers interpretieren; auch in ihnen kann ein selbstreflexives Element erkannt werden: Das Bild einer sichtbaren Verletzung eines materiell-dinglichen Körpers ist Index eines Index, Spur einer Spur – die Wunde ist Spur des Gewaltakts, das Foto Spur dieser Spur. Im Vergleich zu anderen Bildern, die hier analysiert wurden und die sehr viel direkter und eingehender die Materialität des menschlichen Körpers reflektieren, scheint eine solche Rezeptionsweise aber bei Aufnahmen wie Pellegrins Porträts der verletzten Kinder eher unwahrscheinlich, da hier andere, affektive und präreflexive Reaktionen der Rezipient\*innen (wie Entsetzen, Empörung, Mitgefühl) dominanter auftreten dürften.

### **2.2.6 Fallanalysen: Versehrte Gesichter**

Einen Sonderfall der Körperverletzungen, die Kriegsphotografien dokumentieren, stellen Gesichtsverletzungen dar, die schon alleine deshalb herausragen, weil sie ganz besonders schockieren. Das Gesicht ist ein besonderer Körperteil, weil es in der Kommunikation mit anderen Menschen bedeutende Funktionen übernimmt: Wenn wir mit jemandem sprechen, schauen wir dieser Person ins Gesicht bzw. in die Augen; in der Mimik unseres Gegenübers zeichnen sich dessen Emotionen ab, oder sie gibt Hinweise darauf, wie etwas Gesagtes genau gemeint ist, etc. Zudem ist das Gesicht derjenige Körperteil, anhand dessen wir andere Menschen erkennen; die individuellen Gesichtszüge anderer Personen prägen sich uns stärker ein als z. B. das Aussehen ihrer Arme, Beine usw.; das Gesicht identifiziert Menschen, macht sie unterscheidbar und erkennbar durch Andere und ist ausschlaggebend dafür, dass sie als Individuen

wahrgenommen werden. Ist diese Funktion durch eine auffällige, großflächige Verletzung beeinträchtigt, irritiert dies andere Menschen deshalb oft stärker, als wenn andere Körperteile verwundet worden sind. Gesichtsverletzungen sind erschreckend, weil wir sie so schlecht ausblenden können – schließlich sehen wir Anderen hauptsächlich ins Gesicht, wenn wir mit ihnen interagieren, und es ist nicht ohne weiteres möglich, wegzuschauen – und weil sie das individuelle Aussehen der Person so verändern, dass wir diese als *entstellt* empfinden; bei besonders schlimmen Gesichtsverletzungen als so sehr entstellt, dass es manchen Betrachter\*innen schwerfällt, im Gegenüber einen Mitmenschen zu erkennen. Aus den genannten Gründen also fallen Aufnahmen, die verletzte Gesichter zeigen, unter den Schockfotos aus Kriegen und anderen Gewaltkontexten besonders auf.

Am bekanntesten sind in diesem Zusammenhang die zahlreichen Porträts Verwundeter aus dem Ersten Weltkrieg geworden, denen teilweise große Teile ihrer Gesichter fehlten und die in Frankreich im Volksmund deshalb „Geules Cassées“ – „zerschlagene Mäuler“ – genannt wurden. Zahlreiche Großaufnahmen von Gesichtern solcher „Geules Cassées“ hat Ernst Friedrich in seinem 1924 veröffentlichten Antikriegsbuch *Krieg dem Kriege* zu Abschreckungszwecken versammelt.<sup>133</sup> Über diese Fotos schreibt Sontag:

„Für fast jedes Kapitel von *Krieg dem Kriege!* gilt, daß es schwer fällt, hinzusehen (...). Aber gewiß am unerträglichsten in diesem Buch, das als Ganzes darauf angelegt war, zu erschrecken und zu demoralisieren, sind die Bilder in dem Abschnitt ‚das Gesicht des Krieges‘ – vierundzwanzig Nahaufnahmen von Soldaten mit massiven Gesichtsverletzungen.“<sup>134</sup>

Es ist schwer zu sagen, was schockierender wirkt: Bilder solcher Verstümmelungen oder rein verbale Beschreibung der Verletzungen. Fotografien können ihre Betrachter\*innen besonders dadurch berühren und entsetzen, dass sie aufgrund des besonderen Verhältnisses fotografischer Bilder zur faktisch-phy-

---

133 Diese (und ähnliche, im selben historischen Zusammenhang entstandene) Bilder der „Geules Cassées“ findet man nicht nur in Friedrich, *Krieg dem Kriege*, sondern teils auch online, z. B. unter <https://www.spiegel.de/geschichte/erster-weltkrieg-das-trauma-der-gesichtsversehrten-a-1236985.html#fotostrecke-21d18c95-0001-0002-0000-000000164922>, <http://www.medienanalyse-international.de/badekur.html> und [http://josefchladek.com/book/ernst\\_friedrich\\_-\\_krieg\\_dem\\_kriege\\_-\\_guerre\\_a\\_la\\_guerre\\_-\\_war\\_against\\_war\\_-\\_voynu\\_vojne](http://josefchladek.com/book/ernst_friedrich_-_krieg_dem_kriege_-_guerre_a_la_guerre_-_war_against_war_-_voynu_vojne) (alle Stand 3.1.2021).

134 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 22.

sischen Realität gewissermaßen garantieren, dass es *diese* Person mit *genau diesen* schrecklichen Verletzungen wirklich gibt (oder in der Vergangenheit wirklich gegeben hat).

Nicht nur Fotograf\*innen haben aber die entstellten Antlitze Kriegsversehrter in Bildern festgehalten. Auch in die Malerei und die Grafik hat die Thematik Eingang gefunden; der britische Maler Henry Tonks fertigte in den Jahren 1916-1917 Porträtskizzen von Soldaten mit Gesichtsverwundungen;<sup>135</sup> Otto Dix' 1924 geschaffener Radierzyklus *Der Krieg* umfasst eine Darstellung eines im Gesicht verletzten Mannes mit dem Titel *Transfiguration*;<sup>136</sup> und auch in seinem Gemälde *Die Skatspieler* stellt Dix Kriegsversehrte mit schockierend deutlich sichtbaren *Gesichtsverletzungen* dar.<sup>137</sup>

Unabhängig von der Bildgattung haben diese künstlerischen Arbeiten mit den Fotos der „Geules Cassées“ in Friedrichs *Krieg dem Kriege* und mit anderen fotografischen Dokumentationen durch Gewalt zerstörter Gesichter<sup>138</sup> gemeinsam, dass sie als Metabilder reflektieren, wie Bilder Personen als Individuen darzustellen in der Lage sind – und wo die Grenzen dieser Kapazität liegen. Bilder individualisieren die dargestellten Menschen, indem sie deren Antlitz zeigen; sie stellen den Menschen als *Person* dar, indem sie seine individuellen Gesichtszüge aufzeichnen. Nur so können beispielsweise Passfotos und Phantombilder ihre Funktion erfüllen, Personen zu identifizieren. Das Abbilden menschlicher Gesichter gehört zu den ursprünglichsten Aufgaben der bildlichen Darstellung; schon kleine Kinder zeichnen Punkt-Punkt-Komma-Strich-Gesichter. Wenn ein Abbild eines Menschen dessen Gesicht nicht mehr zeigen kann, weil es nicht mehr – oder nur noch teilweise – vorhanden ist, dann geht es dabei um mehr als einen banalen Schockeffekt: Das Porträt scheitert daran, die dargestellte Person zu porträtieren; es kann seine ureigenste Aufgabe nicht mehr erfüllen und demonstriert damit auf eindrückliche Weise, wie Gewalt Menschen in den Augen Anderer entmenschlichen kann. Gewalttaten objektivieren ihre Opfer;

---

135 Tonks Bilder sind zu sehen unter <http://www.gilliesarchives.org.uk/tonkspastels.htm> (Stand 20.1.2021).

136 Eine Reproduktion findet sich hier: <http://www.biusante.parisdescartes.fr/1418/cadre3b.htm> (Stand 5.1.2021).

137 Das Gemälde ist unter anderem hier abgebildet: <http://lewebpedagogique.com/histoireshesartsduhamel/2013/12/02/otto-dix-les-joueurs-de-skat-1920/> (Stand 5.1.2021).

138 Ein weiteres prominentes Beispiel ist Nina Bermans Porträt Tyler Ziegels und seiner Frau Renee Kline an ihrem Hochzeitstag, das den World Press Photo Award 2007 in der Kategorie Porträtphotographie gewonnen hat (zu sehen unter <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2007/30911/1/2007-Nina-Berman-PO1>, Stand 5.1.2021); Ziegel war als US-Soldat im Irakkrieg schwer verwundet worden und sein Gesicht war bis zur Unkenntlichkeit von Brandnarben überzogen.

und im Antlitz sichtbare Spuren dieser Gewalt perpetuieren den Effekt, indem sie dazu führen, dass die Mitmenschen der Realität des Schreckens im wörtlichsten Sinne nicht ins Gesicht sehen wollen – dass sie aus Abscheu und Angst den Blick vom entstellten Antlitz des Anderen abwenden.

Bei aller Drastik funktionieren diese Aufnahmen außerdem natürlich genauso wie die anderen Bilder versehrter Körper und Körperteile, die oben beschrieben wurden: Auch sie führen unmittelbar vor Augen, dass der menschliche Körper ein vergänglicher, zerstörbarer materieller Gegenstand ist.

Subtiler und weniger direkt lässt sich dies allerdings auch ausdrücken, indem nicht Körper, sondern unbelebte Gegenstände als Körpermetaphern im verwundeten Zustand abgebildet werden. In diesem Zusammenhang hat sich in der Kriegsfotografie der Typus des metaphorisch deutbaren Ruinenfotos herausgebildet.

### 2.2.7 Fallanalysen: Architektur als Körpermetapher

Sowohl Virginia Woolf in ihrem Essay *Drei Guineen* als auch Sontag, die sich mit Woolfs dort geäußerten Thesen zu Kriegsfotos auseinandersetzt, fällt der Zusammenhang als besonders bedeutend auf. Woolf nennt in ihrer teilweise weiter oben schon einmal zitierten Beschreibung von Bildern aus dem Spanischen Bürgerkrieg in *Drei Guineen* die sichtbaren Verletzungen an menschlichen Körpern und Gebäuden im selben Atemzug:

„Die Auswahl des heutigen Morgens enthält die Photographie von etwas, was der Körper eines Mannes sein könnte, oder einer Frau; er ist so verstümmelt, daß er auch der Körper eines Schweines sein könnte. Aber das hier sind gewiß tote Kinder, und das da ist unzweifelhaft der Teil eines Hauses. Eine Bombe hat die Seite aufgerissen; immer noch hängt ein Vogelkäfig in dem, was vermutlich das Wohnzimmer war, aber der Rest des Hauses ähnelt nichts so sehr wie einer Handvoll Mikadostäbchen, die in der Luft schweben.“<sup>139</sup>

---

139 Woolf, „Drei Guineen“, 137.

Ruinenfotos, so Sontag, „zeigen, wie der Krieg die gebaute Welt entleert, zertrümmert, einreißt, einebnet“, und darin ähneln sie Fotos zerstörter Körper: „Zwar besteht eine Stadt nicht aus Haut, Fleisch und Knochen. Doch aufgeschlitzte Häuser sind fast genauso beredt wie Leichen auf den Straßen“.<sup>140</sup> Statt verstreut liegender Körperteile oder ähnlich grausiger Details bekommen wir, so stellt andernorts auch Griselda Pollock heraus, nach Explosionen in den Medien „iconic images of the aftermath through mangled cars, burned-out buses, collapsed buildings“<sup>141</sup> zu sehen – was die Frage aufwerfe, was zu sehen wir ertragen könnten – und was nicht: Fotos von zerstörten Gebäuden und Fahrzeugen sind wohl leichter zu ertragen als Aufnahmen ebenso zerstörter Körper; sie scheinen damit eine harmlosere, weniger belastende Alternative, mit deren Hilfe Kriegsfolgen thematisiert werden können, ohne die Rezipient\*innen emotional zu überfordern.

Doch ist mit dieser Entlastungsfunktion wirklich die einzige oder auch nur die zentrale Funktion von Ruinenfotos aus Kriegsgebieten, von Tatorten und Schauplätzen von Attentaten erfasst? Geht es nur darum, dem Publikum einen allzu blutigen Anblick zu ersparen, indem auf Ersatzbilder – auf erträglichere Metaphern – ausgewichen wird? Diese Bilder lassen sich durchaus auch anders interpretieren. So behandeln sie die Thematik des verletzten Körpers auf einer abstrakteren metaphorischen Ebene und eröffnen damit eine Distanz, die reflektierende Auseinandersetzung statt rein emotionaler Affizierung befördern könnte. Hier können wir uns in Erinnerung rufen, was in denjenigen Kapiteln von Teil II, die sich mit der Rolle der Empathie in der Gewaltbildrezeption befassen, ausgeführt worden ist: Kognitive Komponenten der Empathie können vielleicht eher hervorgerufen werden, wenn Möglichkeiten zur unreflektierten „Ansteckung“ mit Affekten vorenthalten werden; eine geringere Schockwirkung und geringere emotionale Affizierung durch ein Bild hat wahrscheinlich auch ein geringeres Ausmaß an Stress („personal distress“) zur Folge, weshalb ein solches Bild die Rezipient\*in weniger dazu verführt, der unangenehmen Wirkung aus dem Weg zu gehen, indem über das Gesehene nicht mehr weiter nachgedacht wird. Wer bei der Betrachtung von Kriegsfotos nicht durch Abscheu, Ekel und vordergründigen Schrecken abgelenkt ist, kann sich tiefergehend gedanklich mit diesen Bildern befassen und dabei ihr selbstreflexives

---

140 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 14.

141 Pollock, „Response“, 209.

Potenzial ergründen; deshalb können Fotos von der Zerstörung menschlicher Behausungen diesbezüglich manchmal mehr leisten als Aufnahmen zerstörter menschlicher Körper.

Wie auf den Narbenbildern, die menschliche Haut als verwundete Oberfläche zeigen, machen Ruinenfotos oft Verletzungen in der „Haut“ von Gebäuden, also auf ihrer äußeren Oberfläche, sichtbar – beispielsweise Einschusslöcher in Mauern, wie auf einem eindrücklichen und ästhetisch ansprechenden Bild aus Castañedas *The battle of Sidon*<sup>142</sup> oder einer ähnlich poetisch wirkenden und ebenso beeindruckenden Aufnahme Moises Samans vom 9. März 2017, die einen Teil der Fassade des Salem-Krankenhauses in Mossul (Irak) zeigt;<sup>143</sup> hier fungiert nicht nur das Gebäude als Körpermetapher, sondern auch der Überrest eines kahlen, astlosen, verstümmelten Baums im Vordergrund.

Andere Fotos imitieren Schockbilder von Körpern, die aufgerissen wurden und deren Organe zu sehen sind: so z. B. Aufnahmen aufgerissener Häuserfronten, denen die Fassade fehlt und aus denen die Decken zwischen den Stockwerken herauslappen, so dass das Innere nach außen gekehrt wurde, wie es eindrücklich auf einem Bild Essam Omran Al-Fetoris aus Sabri (Banghasi, Libyen) vom August 2017 zu sehen ist.<sup>144</sup> Ein anderes Foto Al-Fetoris aus Libyen, das aber in Sirte entstanden ist,<sup>145</sup> zeigt Gebäude, die gewissermaßen skelettiert sind, von denen also nur noch das tragende Gerüst zu sehen ist, während alles darum herum abgerissen wurde und die in einer riesigen Wasserlache stehen, die an eine Blutlache denken lässt.

Das Fotobuch *Libyan Sugar* von Michael Christopher Brown, das in vorausgehenden Kapiteln schon ausführlich behandelt wurde, enthält ebenfalls einige Bilder von verletzten Hauskörpern; manche davon sind so schwer getroffen, dass sie in sich zusammengesackt sind wie ein kollabierter Menschenkörper.<sup>146</sup>

---

142 Die gesamte Bildserie findet sich unter <https://www.lensculture.com/projects/16386-the-battle-of-sidon> (Stand 1.1.2021); die einzelnen Aufnahmen sind dort leider weder nummeriert noch mit Titeln oder Beschreibungen versehen.

143 Dieses Foto ist als achttes Bild unter <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/mosul-today-stay-leave/> zu sehen (Stand 5.1.2021; dort mit der Unterschrift „The aftermath of heavy fighting at the Salam Hospital on the eastern side of Mosul“).

144 Dieses findet sich unter: <https://www.reuters.com/article/us-libya-security-un/u-n-beefs-up-guards-as-it-scales-up-presence-in-libya-idUSKCN1BJ11Q> (Stand 5.1.2021) mit der Unterschrift „Destroyed and damaged buildings are seen in Sabri, a central Benghazi district“.

145 Dieses findet man unter <https://widerimage.reuters.com/photographer/essam-omran-al-fetori-1-1> (Stand 5.1.2021).

146 Brown, *Libyan Sugar*, 370, 372, 373.

Es ließen sich noch zahlreiche weitere Beispiele aus der jüngeren oder auch der weiter entfernten Vergangenheit anführen; vergleichbare Bilder gibt es zum Teil schon aus den Kriegen des späteren 19. Jahrhunderts, da Architekturfotografie für die noch wenig fortgeschrittene Technologie insofern weniger herausfordernd war als das Fotografieren von Menschen, als Gebäude grundsätzlich stillstehen und lange Belichtungszeiten in diesem Bereich also kein Problem darstellten. Es scheint mir allerdings nicht notwendig, weitere Beispiele explizit zu behandeln, da die wesentlichen Funktionsweisen solcher Körperbilder an den genannten Exemplaren deutlich geworden sein sollten.

Als Metabilder können solche Fotografien insofern aufgefasst werden, als sie die Entfernung der Betrachter\*innen von den dargestellten Ereignissen durch eine Doppelung vor Augen führen: Bilder von verletzten Menschen abstrahieren von der realen Leidenserfahrung, indem sie diese auf ihre sichtbare Erscheinung reduzieren; Kriegsfotos, die die verletzten Menschen nicht mehr zeigen, sondern stattdessen deren zerstörte Behausungen, wodurch sie die Verwundung lebender Körper nur noch symbolisieren, aber nicht mehr abbilden, abstrahieren von dieser ohnehin schon reduzierten Darstellung der Realität noch weiter. Bilder verletzter Menschen sind Abstraktionen realen Leids; Bilder zerstörter Architektur als Körpermetapher sind symbolische Repräsentationen dieser Abstraktion.

Auch hier können wir, wie schon in den vorigen Kapiteln, also feststellen, dass diese Bilder auf eine ganz und gar nicht banale, durchaus hintergründige Weise mit dem Thema Krieg und Gewalt umgehen und ihre eingehende Analyse und Interpretation ein sinnvolles, gewinnbringendes Unterfangen darstellt.

Es sollte anhand solcher Überlegungen zur Genüge nachvollziehbar geworden sein, dass Fotografien, insbesondere Pressefotografien, aus Kriegs- und Gewaltzusammenhängen tatsächlich das Potenzial dazu haben können, auf eine Art und Weise rezipiert zu werden, die sie zu auf ihre eigene Art und Weise wertvollen Bestandteilen von gesamtgesellschaftlichen Diskursen über Kriege und Gewalt machen. Sie kommunizieren und wirken auf eine andere Weise als Texte und tragen damit etwas Ureigenes zur Auseinandersetzung von Gesellschaften mit Gewaltphänomenen bei; im Guten wie im Schlechten. Leichtfertige Zensurforderungen scheinen daher mindestens genauso unangebracht wie naive Verharmlosungen. Wichtig scheint es vielmehr, Perspektiven aufzuzeigen, wie reflektierter mit solchen Bildern umgegangen werden kann, wie sie sensibler und verantwortungsvoller verwendet werden können und

welche Akteure insgesamt Verantwortung dafür tragen, wie unsere Gesellschaften medial vermitteltes Leid anderer Menschen wahrnehmen.

Zu diesem Zweck sollen die Erkenntnisse aller vorausgehenden Kapitel nun noch einmal zusammengetragen und dann aufgezeigt werden, welche Schlussfolgerungen aus diesen Ergebnissen für die Praxis der Verwendung, Rezeption und Reflexion von Gewaltbildern in verschiedenen Kontexten – Museen und Gedenkstätten, den Medien und Bildungseinrichtungen – zu ziehen sind.

## Teil IV

# Fazit und Ausblick

Eingangs wurde angekündigt, dass es sich bei dieser Arbeit um eine multidisziplinär ausgerichtete, ihrer grundsätzlichen Zielsetzung nach aber medienethische Arbeit handelt. Folglich wurden die obigen Auseinandersetzungen mit verschiedenen, mit dem Phänomen der bildlichen Darstellung von Gewalt zusammenhängenden Themen- und Problemfeldern auch nicht als Selbstzweck verfolgt, sondern letztlich aus der Absicht heraus, eine Antwort auf die Frage zu finden, was nun im Rahmen einer verantwortungsvollen, ethischen Bildkommunikationspraxis gezeigt werden darf bzw. gezeigt werden sollte, und, noch wichtiger: unter welchen Umständen, in welchen Zusammenhängen und auf welche Weise es gezeigt werden sollte. Dass das Fazit, das ich diesbezüglich aus meinen Schlussfolgerungen ziehen möchte, auf persönlichen, subjektiven Urteilen beruht, versteht sich von selbst; ich halte es aber für gut begründet.



## 1 Böse Bilder? – Ein Fazit

Im Laufe meiner Untersuchung hat sich herausgestellt, dass grundsätzlich bildskeptische Kritik an fotografischen Darstellungen von Gewalt häufig auf voraussetzungsreichen Vorannahmen beruht, die einer genauen Überprüfung nicht standhalten. So besteht beim Sprechen über Gewaltbilder die Gefahr, in personalisierend-animistische Sprechweisen zu verfallen, den Bildern damit eine eigenständige Handlungsmacht zu unterstellen, über die sie gar nicht wirklich verfügen, und somit reale Handlungs- und Verantwortungszusammenhänge zwischen mit Bildern handelnden *Menschen* zu verschleiern. Es war festzustellen, dass viele gängige Behauptungen darüber, was Bilder zu „tun“ in der Lage sind, nur in einem metaphorischen Sinn verstanden werden können: Bilder sprechen nicht wirklich mit uns, sie machen nicht wirklich Aussagen, belügen uns nicht und versuchen auch nicht, uns argumentativ von etwas zu überzeugen. Dennoch funktionieren viele Bilder auf eine Weise, die es ihnen erlaubt, innerhalb bestimmter Zusammenhänge, die ihre Deutung durch ihre Rezipient\*innen bestimmen, als Kommunikationsmittel verwendet zu werden, *mit dem* bzw. *durch das* bestimmte Aussagen über die Welt, in der wir leben, und über die dargestellten Gewalttaten gemacht werden können; *mit dem* bzw. *durch das* möglicherweise also auch verzerrende Falschdarstellungen gemacht werden können; *mit dem* bzw. *durch das* aber auch auf durchaus komplexe Weise und rational begründbar argumentiert werden kann.

Gewaltbildkritik, die sich maßgeblich auf bestimmte unterstellte emotional-affektive Wirkungen von Gewaltfotos auf ihre RezipientInnen stützt, steht häufig auf tönernen Füßen, weil sie von unklaren oder unplausiblen Mitleids- bzw. Empathiebegriffen ausgeht und sich zudem nicht auf eine Position zu der Frage festlegt, von welcher Bedeutung Mitfühlens- oder Einfühlungsprozesse für die moralische Urteilsbildung, die Handlungsmotivation und die Verantwortlichkeit moralischer Akteure sind. Derartige Argumentationen stützen sich zudem praktisch nie auf empirische Forschungsergebnisse zur tatsächlichen Rezeption von Bildern durch ihre Betrachter\*innen, sondern basieren auf reinen Spekulationen über die übliche emotionale Wirkung bestimmter Arten von Bildern.

Kritik, die sich grundsätzlich ablehnend auf ästhetisierende Darstellungen von Gewalt bezieht, weil sie es für unangemessen hält, Schreckliches schön darzustellen, hat sich als Ausdruck rational schlecht begründbarer, durch kulturelle Konventionen und persönliche Empfindungen geprägter subjektiver

Vorstellungen entpuppt. Diese Form von Kritik wurzelt nicht in rationalen Begründungszusammenhängen, sondern im persönlichen Geschmacksurteil, im Empfinden davon, was sich „schickt“ und was geschmacklos ist.

Auch jene Kritiker\*innen der bildlichen Darstellung von Gewalt, die sich auf eine generelle Unmöglichkeit berufen, das Leid anderer Menschen bildlich darzustellen oder durch bildliche Darstellungen in irgendeiner Form nachvollziehbar oder nachempfindbar zu machen – insbesondere die radikalen Vertreter\*innen der Undarstellbarkeitsthese im Kontext der Diskussionen um Bildzeugnisse des Holocaust – bleiben, wie wir gesehen haben, überzeugende rationale Begründungen jenseits subjektiver Glaubensüberzeugungen letztlich schuldig. Die These von der Nichtkommunizierbarkeit menschlicher Leidenserfahrung durch Medien wie Bilder und Texte lässt sich letztlich weder vernünftig begründen noch widerlegen; ob man ihr folgt oder sie ablehnt, ist daher eher eine Glaubensfrage als eine Frage, die mit philosophischer Reflexion oder wissenschaftlichen Mitteln zu klären ist.

Immer wieder wurde darüber hinaus auch deutlich, dass kontrastierende Gegenüberstellungen von Bildern und sprachlichen Medien, die darauf abzielen, Bilder als das inadäquatere, schlechter geeignete oder weniger passende Mittel zur Kommunikation über Gewalttaten und deren Zusammenhänge darzustellen, während der sprachlichen Kommunikation in diesem Kontext eine strukturelle und grundsätzliche Überlegenheit zugeschrieben wird, auf unzulässigen Verallgemeinerungen, nicht zutreffenden Annahmen über die Funktionsweise von Bildern und einem unvollständigen Verständnis davon, wie schwer es ist, kategorische Unterschiede zwischen den Kommunikation und sprachlicher Kommunikation zu finden, beruhen.

Schließlich konnte anhand einer ganzen Reihe von Bildbeispielen aufgezeigt werden, dass Bilder durchaus in der Lage sind, sich auf eine Art und Weise mit Gewalt, Unrecht und Leid zu befassen, die nicht banal ist, und dass sie dabei auf eine besondere Weise zu kommunizieren in der Lage sind, die gegenüber sprachlichen Darstellungen einen Mehrwert hat. Dabei spielen Aspekte wie das selbstreflexive Potenzial von Bildern und ihre performative Kraft eine Rolle; diese Merkmale ermöglichen komplexe Deutungen bedeutungsoffener Bilder, die in einem an Mitchells Verwendung des Begriffes angelehnten Sinn als Metabilder der Gewalt verstanden werden können.

Wenn sich also radikal bildskeptische Gewaltbildkritik im Großen und Ganzen als eher schlecht begründbar herausgestellt hat, muss es jenseits rationaler

Argumentation liegende Gründe für ihre gegenwärtige Popularität geben. Es ist reizvoll, wenn auch vielleicht in praktischer Hinsicht nicht übermäßig relevant, über solche Gründe zu spekulieren.

Zumindest zum Teil mag die aktuell verbreitete Tendenz zur kritischen Haltung gegenüber Bildern mit einem allgemeinen Hang zu Vergangenheitsverklärung und Gegenwartspessimismus zusammenhängen – insbesondere, aber nicht nur, im Zusammenhang der aktuellen Kriegs- und Krisenberichterstattung und der Bildzeugnisse historischer Gewalttaten. Es hat offenbar zu allen Zeiten kritische Stimmen gegeben, die die jeweils neuesten Entwicklungen im Bereich medialer Kommunikation mit einem sittlich-moralischen Verfall in Verbindung brachten, den sie in der Gesellschaft ihrer Gegenwart zu beobachten glaubten. In diese Richtung scheint auch Sontag zu denken, wenn sie Quellen aus dem 19. Jahrhundert anführt, die schon damals einen negativ abstumpfenden Effekt der Lektüre der Tagespresse auf das generelle Empfindungsvermögen der Leserschaft diagnostizierten.<sup>1</sup> Sie durchschaut, wie verführerisch leicht es ist, die Vergangenheit verklärend seine Zeitgenoss\*innen schlechter zu machen, als sie es wirklich sind. Es treffe, so spekuliert sie, „wahrscheinlich nicht zu, daß die Menschen [heute] weniger fühlen und schwächer reagieren“ als in früheren Jahrzehnten, wenn sie mit grausamen Bildern konfrontiert werden.<sup>2</sup> Andernorts verfällt sie jedoch selbst in eine Kulturverfallsrhetorik, die den modernen Medien vorwirft, Erinnerungsprozesse zum Negativen zu verändern, wenn sie beispielsweise beklagt: „Erinnern bedeutet immer weniger, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und immer mehr, ein Bild aufrufen zu können“<sup>3</sup> – ein Wandel, den sie als Schriftstellerin selbstredend kritisch sieht.

Derlei Gegenwartspessimismus bezieht sich jedoch nicht immer nur auf das Wie der medialen Berichterstattung und dessen (tatsächliche oder unterstellte) Folgen, sondern häufig auch auf das, worüber berichtet wird. Es scheint, als

1 Konkret bezieht sich hier auf Texte von Woodsworth und Baudelaire; siehe: Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 123–124.

2 Ebd., 136.

3 Ebd., 104. Als symptomatisch für diese Entwicklung führt sie die Verwendung von Fotos im Werk W. G. Sebalds an. Gerade Sebalds Roman *Austerlitz* ist jedoch ein herausragendes Beispiel dafür, dass die Zusammenwirkung von Bild und Text in einem solchen multimedialen Gebilde nicht zu einer ästhetischen Verarmung führt, sondern im Gegenteil zur Bedeutungsdichte und zur Faszination des Werkes maßgeblich beiträgt. Ausführlich hat sich mit der Funktion der Bilder in Sebalds *Austerlitz* und anderen Texten des Schriftstellers Angeliki Tseti auseinandergesetzt (siehe: Tseti, *Photo-textuality*).

habe das Ausmaß an Gewalt insgesamt und die Brutalität der weltweit verübten Gewalttaten gegenüber einer vermeintlich friedlicheren, sichereren Vergangenheit insgesamt zugenommen; in den Medien, so könnte man glauben, wird heute so viel über Krieg und Gewalt berichtet, weil es davon mehr gibt als jemals zuvor. Faktisch ist dies aber nicht der Fall; nicht etwa, weil unsere Gegenwart erfreulich frei von gewalttätigen Auseinandersetzungen wäre – das ist sie selbstredend nicht – sondern im Gegenteil, weil die Vergangenheit bei Weitem nicht so friedlich war, wie sie, nostalgisch verklärt, aus heutiger Betrachtung scheinen mag.<sup>4</sup> Warum also fühlen sich viele Menschen durch eine empfundene mediale Omnipräsenz von Gewalt und Terror anscheinend so überwältigt? Sontag äußert diesbezüglich eine Vermutung: „Man könnte meinen, es gebe solche Nachrichten jetzt in größerer Menge als früher. Aber wahrscheinlich täuscht dieser Eindruck. Es ist nur so, daß diese Nachrichten ‚von überall‘ kommen.“<sup>5</sup> Die Globalisierung der Nachrichtenflüsse scheint also eine Rolle zu spielen; hinzu kommt die schiere Quantität der Meldungen und Bilder. Denn auch, wenn die Prävalenz von Gewalt in der Realität nicht unbedingt gewachsen ist, so ist Gewalt in medialen Darstellungen wohl überrepräsentiert. Es sei offensichtlich, behauptet Sontag, „wie sehr das Ausmaß von akzeptierter Gewalt, von akzeptiertem Sadismus in der Massenkultur gewachsen ist: im Kino, im Fernsehen, in Comics, bei Computerspielen.“<sup>6</sup> Dieser Befund scheint mir durchaus richtig. Daraus aber zu schließen, für „viele Menschen in den meisten modernen Kulturen“ seien „Chaos und Blutvergießen heute eher unterhaltsam als schockierend“,<sup>7</sup> halte ich wiederum für etwas undifferenziert. Wer fiktive Gewalt in Computerspielen oder Horrorfilmen unterhaltsam findet, fühlt sich deshalb nicht automatisch unterhalten, wenn er in den Nachrichten oder in der Zeitung Bilder von *realen* Kriegsopfern sieht. Die große Mehrheit der Gamer\*innen und Horrorfans dürfte durchaus in der Lage sein, diesbezüglich zu differenzieren. Es ist eine Sache, festzustellen, dass Fernsehzuschauer\*innen und Zeitungleser\*innen wohl oft nicht aktiv Mitleid mit abgebildeten Gewaltopfern empfinden – dies lässt sich tatsächlich recht gut mit der Omnipräsenz derartiger Bilder und der damit einhergehenden

---

4 Dazu siehe z. B. den umstrittenen Bestseller von Steven Pinker, *Gewalt: Eine neue Geschichte der Menschheit*.

5 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 135.

6 Ebd., 117.

7 Ebd.

Überforderung und Gewöhnungseffekten erklären –, und etwas ganz anderes, so weit zu gehen, zu behaupten, dass eine Mehrheit oder auch nur signifikante Anzahl der Medienrezipient\*innen dem dargestellten Leid nicht nur indifferent begegnet, sondern es tatsächlich als unterhaltend empfindet. Zudem sei darauf hingewiesen, dass auch, wenn Menschen manchmal tatsächlich sadistische Freude an der Beobachtung echten Leids empfinden, damit kein genuin modernes, durch die Massenmedien verursachtes Phänomen angesprochen wäre. Schon Jahrhunderte vor der Erfindung von Fotografie, Film und Fernsehen fanden Hinrichtungen öffentlich vor einem sich bestens unterhalten fühlenden Publikum statt.

Fortschrittspessimismus und Gegenwartskritik sind aber sicher nur einer unter mehreren Faktoren, die ablehnende Haltungen gegenüber Medien der Bildkommunikation begünstigen. Auch bestimmte Denkfiguren und Traditionen innerhalb der europäischen Kultur- bzw. Ideengeschichte haben sicher Einfluss auf die Herausbildung heutiger bildskeptischer Haltungen genommen.

Zwei Strömungen oder Tendenzen in der abendländischen Kunst- und Kulturgeschichte scheinen mir hierbei eine tragende Rolle gespielt zu haben. Eine von beiden, die ich die klassizistische Tendenz nennen möchte, manifestiert sich insbesondere in frühen Werken der Kunstgeschichtsschreibung und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert, namentlich bei Johann Joachim Winckelmann und Johann Gottfried Herder, deren Schriften sich beiderseits durch eine kritische Haltung zur Darstellung drastisch ekelerregender Details und übermäßigen Pathos' auszeichnen. Keiner von beiden lehnt die Abbildung von Gewalttaten kategorisch ab; im Gegenteil hat heroische Gewalt bzw. das heroische Ertragen erlittener Gewalt einen festen Platz im ikonographischen Repertoire der von den Klassizisten verehrten Antike. Akzeptiert und gewollt ist innerhalb des klassizistischen Paradigmas jedoch eine Form der Darstellung, die Gewalt ästhetisiert, glättet, von allem Abstoßenden befreit und damit erträglich macht; Leid soll nur als still Erduldetes, als tapfer Ertragenes gezeigt und dadurch gewissermaßen domestiziert, handhabbar und kontrollierbar gemacht werden. Emotionen, die den Rahmen des Erträglichen sprengen, werden genauso aus dem Feld des Zeigbaren verbannt wie die unappetitliche Realität körperlicher Verletzbarkeit. Darstellungen von wilden, verzweifelten Gefühlsausbrüchen, von verwundeten und entstellten Körpern werden als Ausdruck schlechten Geschmacks abgelehnt. Der Einfluss dieser Denkweise besteht meines Erachtens weit über die Grenzen der im strengen Sinne klassizistischen Epoche und über das

Wiederaufleben (neo-)klassizistischer Stile im 19. Jahrhundert hinaus fort. Der durch klassizistische Denkweisen innerhalb unterschiedlicher Strömungen wiederholt gesetzte Maßstab des guten Geschmacks scheint mir noch immer unterschwellig wirksam zu sein, wenn schockierende oder stark emotionalisierende Bilder pauschal als reißerisch, effektheischend und geschmacklos abgetan werden.

Der gute Geschmack als Kriterium zur Beurteilung des ästhetischen oder ethischen Werts eines Bildes ist, wie Sontag zu Recht kritisch anmerkt, „ein Maßstab, der dort, wo sich Institutionen auf ihn berufen, immer repressiv ist.“<sup>8</sup> Sontag diagnostiziert ein „neue[s] Beharren auf ‚gutem Geschmack‘“ in der aktuellen Kultur, das insofern paradox erscheine, als diese „ansonsten überreich ist an kommerziellen Tendenzen, die auf eine Absenkung der Maßstäbe zielen“;<sup>9</sup> erklärbar wird die scheinbar widersprüchliche Orientierung der Konsum- und Massengesellschaft am elitären Konzept des „guten Geschmacks“ durch dessen Funktion, „ein ganzes Knäuel nicht benennbarer Besorgnisse und Ängste in Bezug auf die öffentliche Ordnung und die öffentliche Moral im Unklaren“ zu belassen und dadurch, dass Angehörige der modernen westlichen Gesellschaften nur „wenig (...) imstande sind, auf herkömmliche Weise zu trauern oder neue Formen des Trauerns zu finden.“<sup>10</sup> Diese Beobachtungen Sontags scheinen mir plausibel, lassen jedoch außer Acht, welchen Einfluss kunsttheoretisch-ästhetische Diskurse auf das Fortbestehen der Dominanz des guten Geschmacks genommen haben.

Zudem scheint es mir wichtig, noch einmal deutlich darauf hinzuweisen, dass Geschmacksurteile keine tragfähige Begründung für normative Aussagen liefern können. Dies scheint auch Wolfgang Sofsky in Gewaltbilddiskursen störend aufzufallen, wenn er die folgende Beobachtung beschreibt:

„Obwohl vielstimmig über die mediale Allgegenwart der Gewalt geklagt wird, sind Dokumente handgreiflicher Barbarei rar. (...) Vor allem (...) fallen die Schockbilder unter die Zensur eines sentimentalen Weltbilds. Die bittersten Ansichten bleiben dem Zuschauer erspart. Die Wirklichkeit des Krieges ist weit brutaler, als es die Bilder zu zeigen pflegen. Gerechtfertigt wird die Zensur mit altbekannten Vorwürfen. Getarnt als

---

8 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 81.

9 Ebd., 82.

10 Ebd.

volkspädagogische Sorge um die Moral der Untertanen, beruft sie sich auf höhere Werte des Guten und Schönen. Fällt ein Abbild allzu anschaulich aus, wird sofort das Etikett des ‚Voyeurismus‘ oder der ‚Gewaltpornographie‘ aufgeklebt. Derlei verstoße, so heißt es, gegen Sitte, Geschmack und die persönliche Ehre der Toten. Offenbar hält man die Tatsachen des Krieges für eine Frage von Würde und Geschmack. Als sei es die Aufgabe der Berichterstattung, die Seele des Betrachters zu schonen (...).“<sup>11</sup>

Ähnlich einflussreich wie die fortbestehende Norm des klassizistisch vorgeprägten „guten Geschmacks“ scheint mir innerhalb des Spektrums, das am ehesten mit den Begriffen „Moderne“ und „Postmoderne“ umrissen werden kann, eine Haltung, die in den vorausgehenden Kapiteln exemplarisch an Jean-François Lyotards Position zum Undarstellbarkeitsproblem erkennbar wurde. Es handelt sich hierbei um eine grundlegende Skepsis gegenüber Möglichkeit und Sinn gegenständlicher Darstellung an sich, die sprachkritischen Theorien verwandt, aber auf bildliche Darstellungen bezogen ist. Wie die Sprachkritik bringt sie Zweifel daran zum Ausdruck, ob konventionelle Repräsentationssysteme überhaupt dazu geeignet sind, Realitäten angemessen wiederzugeben und ob medial vermittelte interindividuelle Kommunikation jemals vollständig gelingen kann. Dabei steht sie im engen Zusammenhang mit der Entwicklung der abstrakten und konkreten Kunst, die auf eine Emanzipation des Bildes von der Darstellungsfunktion hinausläuft. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen, die integral mit dem Konzept der Avantgarde verbunden sind und daher mit Modernität, Fortschrittlichkeit und einer aufgeklärten, kritischen Haltung der Welt gegenüber assoziiert werden, erscheint der scheinbar naive Realismus dokumentarischer oder journalistischer Fotografie wie ein primitiver Anachronismus.

Darüber zu spekulieren, wie sich heutige Diskurse über Gewaltbilder gestalten würden, wenn es diese beiden prägenden Einflüsse in der jüngeren Kulturgeschichte nicht gegeben hätte, ist letztendlich müßig. Dennoch scheint es mir sinnvoll, hier darauf hinzuweisen, dass sich die augenscheinlich zunehmende Popularität bildskeptischer Haltungen sicher zumindest zum Teil kontingenten ideengeschichtlichen Entwicklungen verdankt und nicht mit zwingender

11 Sofsky, *Todesarten*, 245–246.

Notwendigkeit aus den Möglichkeiten und Gegebenheiten fotografischer Darstellung an sich oder der modernen bildjournalistischen Praxis resultiert.<sup>12</sup>

Völlig außer Acht gelassen wird innerhalb wissenschaftlicher Gewaltbilddiskurse auch der eigene kulturelle Kontext, in dem diese Diskurse stattfinden. Es wird nicht ausreichend reflektiert, dass europäische und nordamerikanische Gewaltbildkritiker\*innen durch ihre eigene Kultur und deren Umgang mit Leid und Tod beeinflusst sind. Tod und Trauer werden in vielen der sogenannten „westlichen“ Gesellschaften als etwas Privates betrachtet, als etwas sehr Persönliches, das idealerweise im kleinsten Familienkreis stattzufinden hat und vor den Blicken Fremder geschützt werden muss. Das Sterben von Menschen und das Leiden der trauernden Hinterbliebenen einem Millionenpublikum sichtbar zu machen, wirkt vor dem Hintergrund solcher Konventionen wie eine massive Verletzung der Privatsphäre, es erscheint als Entwürdigung der Sterbenden und ihrer Angehörigen und als pietät- und geschmacklose Anmaßung, und das ganz grundsätzlich sogar dann, wenn die Betroffenen und ihre Angehörigen der Veröffentlichung der Bilder zugestimmt, sie vielleicht sogar ganz explizit gewollt haben, um auf das ihnen geschehene Unrecht aufmerksam zu machen. In Ermangelung wissenschaftlich erhobener Daten kann hier nur spekuliert werden, es scheint mir aber möglich, dass manche Bilder in Kulturen, in denen öffentlich und laut getrauert wird, indem zum Beispiel traditionelle Klageweiber zum Einsatz kommen oder Leichname tagelang offen aufgebahrt werden, und in denen der Tod im gesellschaftlichen Leben sichtbarer, weniger verdrängt und weniger tabuisiert ist, auf ganz andere Reaktionen stoßen als im von Krieg, sichtbarem Leid und Tod weitgehend entfremdeten Deutschland. Ein Foto, das wir Deutschen in der Mehrheit anstößig und geschmacklos finden, könnte deshalb anderswo mehrheitlich ganz anders beurteilt werden. Es ist zu beklagen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gewaltbildern bislang anscheinend vorwiegend unter europäischen und US-amerikanischen Historiker\*innen sowie Kunst- und Bildwissenschaftler\*innen geführt wird und dadurch unreflektiert ethnozentrisch bleibt.

---

12 Sontag betrachtet übrigens noch andere nicht eigentlich moralisch, sondern durch kulturgeschichtlich-ästhetische Konventionen begründete Einstellungen als einflussreich hinsichtlich der Beurteilung von Gewaltbildern: Eine breite Akzeptanz und Rechtfertigung der Kriegsfotografie in ihren Anfangstagen sei durch die Strömung des Realismus begünstigt worden: „Im Namen des Realismus war es gestattet, ja geradezu geboten, unliebsame, harte Tatsachen zu zeigen“ (ebd., 62-63). Diese Tendenz scheint sich langfristig nicht so beständig gehalten zu haben wie die auf die beiden von mir beschriebenen Traditionen gestützte Ablehnung von „geschmacklosen“ Gewaltdarstellungen.

Zur Prägung durch den eigenen kulturellen Kontext der von Tod und Leid entfremdeten modernen, säkularisierten „westlichen“ Gesellschaften kommen weitere Faktoren hinzu, die eine kritische Haltung zur bildlichen Darstellung von Gewalt in den Massenmedien motivieren können und ihre Grundlage eher in der individuellen Psyche und deren Verarbeitungsmechanismen zu haben scheinen als in größeren gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen. Gemeint sind hier Denkmuster und Reaktionsweisen, die dazu geeignet sind, von einer tieferen Betroffenheit dargestelltes Leid zu entlasten, indem die Aufmerksamkeit von den dargestellten Tatsachen hin zur den Medien und Modi der Darstellung umgelenkt wird. Bisweilen scheint es, als ob um mediale Repräsentationen von Gewalttaten eine Art Stellvertreterdiskussion geführt wird, die es ermöglicht, über fürchterliche Ereignisse zu sprechen, ohne wirklich über diese Ereignisse selbst sprechen zu müssen.

Dieses Phänomen kann man sich an folgendem Beispiel vor Augen führen: Michael Haller schildert in seiner sehr differenzierten und argumentativ überzeugenden Auseinandersetzung mit Bildmanipulationen, Inszenierungen und Fälschungen in der Kriegs- und Krisenfotografie einen Fall, in dem am Ort eines militärischen Luftschlags offenbar derselbe Leichnam eines Kindes mehrfach aus demselben beschädigten Haus hinausgetragen wurde, damit anwesende Fotograf\*innen verschiedene Aufnahmen von der berührenden Situation anfertigen konnten. In diesem speziellen Fall muss sogar als unklar gelten, ob das Kind tatsächlich an diesem Ort und durch diesen Luftangriff zu Tode gekommen oder anderswo unter anderen Umständen verstorben ist; auch die Identität der an der fotografierten Szene beteiligten Personen ist unklar; Haller weist darauf hin, es sei die Vermutung geäußert worden, dass es sich um Hisbollah-Kämpfer gehandelt haben könnte, die politische Ziele mit der Inszenierung verfolgten.<sup>13</sup>

Die Entstehungsgeschichte derartiger Bilder aufzuklären, wo immer dies möglich ist, und einen offenen, kritischen Diskurs über den Grad ihrer Authentizität zu führen, ist unzweifelhaft wichtig. Andererseits mutet es geradezu bizarr an, wie wenig in dieser Auseinandersetzung das schockierende Faktum des vermutlich gewaltsamen Todes eines Kindes Beachtung findet. Provokant könnte man fragen: Welchen relevanten Unterschied macht es vor dem Hintergrund solch tragischer Ereignisse überhaupt, ob das Herausragen des

---

13 Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 40.

Leichnams aus dem Haus für die Kameras inszeniert worden ist? Ist nicht das Entscheidende, dem hier unsere Aufmerksamkeit gelten sollte, die schreckliche Tatsache, dass offenbar ein Kind gestorben ist? Ist eine Kinderleiche nicht etwas an sich Fürchterliches, ganz unabhängig davon, wie sie fotografiert wird? Sollte die globale Öffentlichkeit nicht vorrangig über den gewaltsamen Konflikt und das reale Leid, das dieser auf beiden beteiligten Seiten verursacht, sprechen, statt sich mit Diskussionen über die Art der medialen Darstellung aufzuhalten?

Natürlich sind diese Fragen im Grunde naiv. Mediale Darstellungen von Kriegsoptionen erfüllen politische Funktionen, sie beeinflussen die öffentliche Meinung, und die Art und Weise, auf die sie das tun, muss deswegen stets intensiv und kritisch analysiert werden. Nichtsdestotrotz weist das Unbehagen, das einen beschleichen kann, wenn man derart sachliche bildwissenschaftliche Analysen liest, in denen die blanke Entsetzlichkeit des in den besprochenen Aufnahmen Abgebildeten in keiner Weise mehr thematisiert wird, auf den Umstand hin, dass Medienkritik auch eine entlastende Funktion für die Psyche der Medienrezipient\*innen haben kann: Seht her, ich kann zwar nichts an den dargestellten Verhältnissen selbst ändern, aber wenigstens den Bildern von diesen Verhältnissen gegenüber bin ich angemessen kritisch! Ärgerlicherweise könnte dies dazu führen, dass die eigentlich relevanten, dringend nottuenden Diskussionen über die moralische Verantwortlichkeit von Akteuren in bewaffneten Konflikten nicht so vehement geführt werden, wie sie sollten, weil sie gewissermaßen hinter den um sich selbst kreisenden Medienkritikdiskursen verschwindet. Diese Sorge bringt auch Wolfgang Sofsky zum Ausdruck, wenn er schreibt:

„Die Zensur der bösen Bilder verwechselt die vermeintliche Obszönität des Bildes mit der Obszönität der Tatsachen. Statt die Wahrheit des Bildes wahrzunehmen, verwechselt sie die Darstellung mit dem Dargestellten. Sie verleugnet die Wirklichkeit des Krieges (...).“<sup>14</sup>

Hier wird deutlich, weshalb allzu vehemente, in zensorischer Absicht vorgebrachte Gewaltbildkritik nicht hilfreich ist: Das eigentliche moralische Problem ist in der Regel nicht, dass oder wie Gewalt dargestellt, sondern dass sie

---

14 Sofsky, *Todesarten*, 246.

in erster Linie überhaupt ausgeübt wird. In einer von Haller im erwähnten Aufsatz zitierten Aussage bringt Baumann die Problematik auf den Punkt, indem er sich einer Anspielung auf Berthold Brechts *Dreigroschenoper* bedient. Dort wird gefragt: „Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?“<sup>15</sup> Entsprechend lasse sich in Bezug auf die moralische Verantwortung von Kriegsfotografen, die ihre Bilder manipulierten, die „Brechtsche Frage“ stellen, „was das Abdunkeln eines Bombenfotos gegen das Abwerfen einer Bombe sei“.<sup>16</sup> Es scheint mir wünschenswert, dass generell mehr über tatsächlich abgeworfene Bomben gesprochen und die Auseinandersetzung über bildliche Darstellungen solcher Ereignisse im Dienst einer echten Auseinandersetzung mit diesen Ereignissen und nicht als Selbstzweck geführt wird.

Aus diesem Grund ist es wichtig, sich die Frage zu stellen, unter welchen Bedingungen in verschiedenen institutionellen Kontexten eine solche, wirklich humanistische und aufklärerische Ziele verfolgende Auseinandersetzung stattfinden kann.

---

15 Brecht, „Dreigroschenoper“, 267.

16 Baumann, „Der Mythos vom Fotodokument“, 48.



## 2 Konsequenzen für den Umgang mit Gewaltbildern im musealen Kontext, in den Medien und im Bildungsbereich

Wie bereits angekündigt, werden die folgenden Bemühungen, praktische, anwendungsorientierte Schlussfolgerungen aus den Ergebnissen dieser Arbeit zu ziehen, sich auf die Praxis des Umgangs mit Gewaltbildern in Museen und Gedenkstätten, in den professionell aufbereiteten Massenmedien (also in der Presse) sowie in einigen anderen Bereichen medialer Kommunikation, und im Schulunterricht sowie in anderen Bildungseinrichtungen beziehen. Mit diesen drei Feldern sind meines Erachtens die wichtigsten Bereiche benannt, in denen diese Bilder öffentlich verwendet werden bzw. in denen über sie diskutiert wird.

Ein wesentlicher Grund, aus dem ich polemische Bildkritik und Zensurforderungen ablehne, ist die meiner Ansicht nach große Bedeutung, die Bildzeugnisse grauenhafter Gewalttaten im Kontext von Museen und Gedenkstätten noch immer haben; deswegen wird dieses Anwendungsfeld zuerst berücksichtigt werden.

### 2.1 Gewaltbilder in Museen und Gedenkstätten

Wenn Susan Sontag Museen als „Archiv[e] des Schreckens“ bezeichnet, die für die „institutionelle Aufbereitung der Fotos zum Thema Völkermord“<sup>17</sup> zuständig seien, klingt dies zunächst eher kritisch. Sontag erkennt jedoch klar die große Wichtigkeit dieser Institutionen. Museen, so Sontag weiter, seien für Völker, die mit Gewalt zu kämpfen hatten, „Tempel“, in denen Fotos als „Reliquien“ ausgestellt würden, „um sicherzustellen, daß die dargestellten Verbrechen im Bewußtsein der Menschen weiterhin vorkommen.“<sup>18</sup> Dass diese Funktion eine hochgradig politische ist und derartige Museen oft patriotische Projekte sind, wie Sontag ausführlich erläutert, tut ihrer Bedeutung nach Sontags Einschätzung keinen Abbruch. Erinnern ist nicht selbstverständlich; die individuelle wie kollektive Erinnerung muss beständig aufgefrischt und erneuert werden, wenn sie nicht verblassen soll. Dazu können Ausstellungen hilfreich sein.

---

17 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 101.

18 Ebd., 101.

Museen sind beliebt, weil Menschen dort „ihre Erinnerungen besichtigen und auffrischen können“.<sup>19</sup>

Doch was bedeutet es, sich auf die „richtige“ Weise zu erinnern – und welche Rolle können musealisierte Bilder dabei spielen? Einerseits scheint es wichtig, zu verhindern, dass sich, wie Sontag befürchtet, die Betrachter von Gewaltbildern nicht „anhand von Fotos erinnern“, sondern sich stattdessen „nur an die Fotos erinnern“, denn „[d]ieses Erinnern durch Fotos verdrängt allerdings andere Formen von Verstehen und Erinnern.“<sup>20</sup>

Der Besuch in einem Museum, das Dokumente der Grausamkeit ausstellt, sollte nicht zu einer „von vielfältigen Zerstreungen durchsetzte[n] soziale Veranstaltung“ werden, bei der die ausgestellten Bilder nur „Stationen eines Spaziergangs“ sind, den man mit Freunden genießen kann.<sup>21</sup> Ein solches Museum muss grundsätzlich anders funktionieren als ein Kunstmuseum, das unterhalten darf und soll.

Es scheint dennoch wenig sinnvoll, Normen dafür setzen zu wollen, in welcher Stimmung BesucherInnen ein Museum verlassen sollten. Es besteht keine Art von moralischer Verpflichtung dazu, betroffen oder traurig zu sein, wenn man Bilddokumente von Gewalt und Leid gesehen hat.

Die Verpflichtung liegt nicht auf Seiten der BesucherInnen, sondern auf Seiten der Verantwortlichen in den Museen. Ihnen sind die Probleme bewusst, die beispielsweise daraus resultieren, dass manche „Fotos, die das Leiden und das Martyrium eines Volkes vor Augen führen,“ nicht nur „an Tod, Scheitern und Erniedrigung“ erinnern, sondern auch „das Wunder des Überlebens“ beschwören, wie Sontag es formuliert.<sup>22</sup> Dadurch stehen Kuratorinnen und Kuratoren vor einem ähnlichen Problem wie AutorInnen, die sich Gedanken um das „richtige“ Erzählen vom Holocaust machen. Wer eine „Escape Story“ erzählt, setzt sich dem Vorwurf aus, die schreckliche Wahrheit hinter einem trügerischen Optimismus verschwinden zu lassen.

Damit sind nur wenige der vielfältigen Probleme benannt, vor die sich Museen und ihre MitarbeiterInnen gestellt sehen, wenn es um die Ausstellung von Bildzeugnissen brutaler Gewalt geht. Dennoch gibt es gute Beispiele dafür, wie

---

19 Ebd., 101.

20 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 103.

21 Ebd., 141.

22 Ebd., 101.

eine Ausstellung solcher Bilder gelingen und dazu beitragen kann, wichtige Diskussionen in der Öffentlichkeit anzustoßen.

Die Ausstellung der Abu Ghraib-Bilder im International Center for Photography in New York beispielsweise kontextualisierte, wie Judith Butler beschreibt, die Fotos durch Bildunterschriften und zeigte sie begleitet von Texten, die Informationen über die Geschichte ihrer Publikation und Rezeption lieferten. Eine solche Präsentation, so Butler, „stellt damit den geschlossenen Kreis des triumphrealistischen und sadistischen Austauschs der ursprünglichen Szene der Fotografien bloß und durchbricht ihn zugleich.“<sup>23</sup> Die Szene, so Butler weiter, „wird nun selbst Objekt, und nun werden wir auch weniger durch den Rahmen geleitet, als vielmehr mit erneuerter kritischer Aufmerksamkeit auf ihn hingewiesen.“<sup>24</sup>

Auch möchte ich an dieser Stelle noch einmal auf das außergewöhnliche Konzept des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg hinweisen, das einen anderen Weg geht und Gräuelbilder aus seinen Sammlungen gerade nicht öffentlich zeigt, in dessen Ausstellungskonzept Bilder aber eine entscheidende Rolle dabei spielen, Gewaltopfer in der Wahrnehmung der Besucherinnen und Besucher als Individuen mit Persönlichkeit und Geschichte präsent zu machen.<sup>25</sup>

Das Museum ist ein Raum, den man kontrollieren kann; ein kuratierter, abgeschirmter Raum, in dem ein eigener Verhaltenskodex gilt. Doch Bilder – auch Gewaltbilder – haben ihren Ort nicht nur im Museum. Die Skepsis, mit der Bildern begegnet wird, die menschliches Leid dokumentieren, hängt so auch mit einem „Unbehagen“ daran zusammen, dass, wie Sontag es ausdrückt, „Fotos auf vielerlei Art in Umlauf gebracht werden; daß es keine Möglichkeit gibt, diesen Bildern ein Ambiente der Andacht zu garantieren, in dem sie mit der gebotenen Hingabe betrachtet werden können.“<sup>26</sup> Da es ganz offensichtlich nicht möglich ist, „für irgendetwas eine der Kontemplation förderliche, Zurückhaltung fördernde Umgebung zu gewährleisten“,<sup>27</sup> bedeutet die bloße Existenz eines potentiell problematischen Gewaltbildes stets, dass die Gefahr besteht, dass es seinen Weg in einen unangemessenen Kontext findet und dort auf

---

23 Butler, *Raster des Krieges*, 93.

24 Ebd.

25 Referenz

26 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 141.

27 Ebd.

unpassende Weise verwendet und rezipiert wird. Diese Problematik ist nicht abzustreiten.

Möglicherweise können aber auch andere Kontexte als der museale einen angemessenen Rahmen für die Auseinandersetzung mit solchen Bildern bieten. Sontag hält Fotobücher für einen solchen passenden Kontext: „In mancher Hinsicht sind Bedeutung und Ernst solcher Fotos in einem Buch, das man, über den Bildern innehaltend, allein und ohne zu reden betrachtet, besser aufgehoben.“<sup>28</sup> In Anbetracht der großen Komplexität und Bedeutungstiefe der beiden in dieser Arbeit ausführlich besprochenen Fotobücher *Lybian Sugar* und *Guantanamo: If the Light Goes Out* kann dieser Einschätzung prinzipiell zugestimmt werden: Bücher bieten die Möglichkeit, einen höchst angemessenen Rahmen für bildliche Auseinandersetzungen mit dem Thema Gewalt zu schaffen und auf die Wahrnehmung der Bilder durch ihre Rezipient\*innen solcherart Einfluss zu nehmen, dass tiefere Reflexionen befördert werden und eine echte Beschäftigung mit dem Dargestellten und der Art der Darstellung möglich wird.

Nicht nur der äußere Rahmen, in dem uns Bilder begegnen – also beispielsweise ein musealer Präsentationszusammenhang oder eben die Buchform –, sondern auch multimediale Bezüge und bildimmanente Faktoren beeinflussen aber die Art und Weise, wie wir Bilder wahrnehmen, und begründen damit sowohl ihre Gefährlichkeit als auch ihr positives Potenzial. Angesichts dieser Problematik bleibt wohl nur, noch einmal zu betonen, von wie großer Bedeutung es ist, RezipientInnen durch Bildung zu stärken und ihnen dadurch zu ermöglichen, einen kompetenten, reflektierten, rücksichtsvollen und verantwortungsbewussten Umgang mit schockierenden Bildern der Gewalt zu finden. „Böse“, weil potenziell verletzende Bilder mag es geben; ob sie aber als Waffe genutzt werden können oder ob aus ihnen Werkzeuge der Reflexion und Kritik werden, hängt vom Umgang ihrer RezipientInnen mit diesen Bildern ab. Insofern stellt sich tatsächlich nicht so drängend die Frage, was „gute“ und „böse“, angemessene oder unangemessene bildliche Darstellung von Gewalt ist, sondern danach, was der „gute“, richtige *Umgang* mit solchen Bildern ist.

---

28 Ebd., 141–142.

## 2.2 Gewaltbilder in den Medien

Über die Verantwortung von Medienschaffenden, die Bilder der Gewalt verwenden, und die generellen Bedingungen eines ethisch vertretbaren Umgangs mit diesen Bildern im Bereich der *professionell gestalteten Medien* ist schon recht viel diskutiert und publiziert worden; mehrfach haben wir uns hier beispielsweise mit Stefan Leiferts einschlägiger Monographie *Bildethik* befasst und Artikel aus der medienethischen Fachzeitschrift *Communicatio Socialis* zitiert.

Zudem gibt es, wie zu Beginn dieser Arbeit ausführlich dargelegt worden ist, eine Vielzahl von Selbstverpflichtungserklärungen von Medienunternehmen und Verbänden sowie Gremien der Selbstkontrolle, die Verstöße gegen diese Kodizes publik machen und die Verantwortlichen rügen können.

Man könnte sich deshalb fragen, wie viel zum Thema der verantwortungsvollen Verwendung von Gewaltbildern in den Medien noch gesagt werden kann oder muss, was nicht andernorts schon umfassend erläutert worden ist.

Auf der Basis der Überlegungen, die hier in allen vorausgegangenen Kapiteln angestellt worden sind, sind allerdings tatsächlich einige Anmerkungen zu machen, die über das hinausgehen, was beispielsweise der Pressekodex des Deutschen Presserats festlegt und ganz allgemein zum Thema macht. Einige Aspekte sollten meines Erachtens in dieser und anderen, vergleichbaren Selbstverpflichtungen expliziter geklärt werden.

Ausführlich wurde hier eingangs erläutert, dass Bilder keine autonomen Akteure sind. Im besonders sensiblen Zusammenhang der Berichterstattung über Krieg und Gewalt sollte meines Erachtens besondere Sorgfalt darauf verwendet werden, dafür zu sorgen, dass sie auf naive Rezipient\*innen nicht wie solche unabhängigen Akteure wirken, sondern als das erkennbar werden, was sie sind: Zeugnisse des *subjektiven Blicks* einer Fotograf\*in aus deren persönlicher, zwangsläufig begrenzter Perspektive auf ein komplexes Geschehen, die die Betrachter\*innen nicht zufällig sehen, sondern die ihnen aus bestimmten Gründen von Medienschaffenden, die damit bestimmte Absichten verfolgen, präsentiert werden. Soweit möglich sollte deshalb im Verwendungskontext stets deutlich gemacht werden, wer das Bild aufgenommen hat und wer es zu welchem Zweck mit welchen Intentionen verwendet. Dies wird nicht immer umgesetzt; oft wird z. B. nur die Agentur, die die Bildrechte besitzt, nicht aber die Fotograf\*in namentlich genannt, und in vielen Verwendungen illustriert

das Bild lediglich einen Text, dessen Autor\*innen im Text nicht auf das Bild Bezug nehmen, um z. B. zu erklären, was es darstellt und wie es entstanden ist. In einem solchen Fall wäre eigentlich eine sehr ausführliche Bildunterschrift vonnöten, um zu verhindern, dass das Bild sich gewissermaßen selbst erklären muss, was allerdings oft auch nicht in dem Maße gegeben ist, wie es wünschenswert wäre.

Das ist auch deshalb bedenklich, weil Fotografien, wie wir gesehen haben, ein schwieriges, kompliziertes Verhältnis zur Realität bzw. zur Wahrheit haben. Das Festhalten an einem Verbot oder wenigstens einer Ablehnung von manipulierenden Nachbearbeitungen und inszenierten Bildmotiven, wie es unter anderem in den Standards des Pressekodexes des Deutschen Presserats eingefordert ist, erscheint mir deshalb von großer Bedeutung, und zwar nicht etwa deshalb, weil manipulierte Bilder nicht auch etwas Wahres aussagen könnten, sondern aufgrund der Funktion und Bedeutung der Institution Presse: Rezipient\*innen müssen an Pressefotos die Erwartung stellen können, dass sie authentisch (im Sinne einer authentischen Augenzeugenschaft der Fotograf\*in) erzeugt wurden, weil ansonsten das Vertrauen in die Objektivität von Berichterstattung leidet.

Wichtig ist in jedem Fall, so haben wir festgestellt, sich vor Augen zu halten, dass nicht Bilder lügen – nicht einmal manipulierte Bilder –, dass Bilder ihre Rezipient\*innen aber täuschen – bzw. Menschen andere Menschen mithilfe von Bildern täuschen können. In einem solchen Fall wird ein Bild, das an sich gar nichts Unwahres „behauptet“, durch die Betrachter\*innen fehlinterpretiert.

Die Wahrscheinlichkeit, dass es zu solchen Fehlinterpretationen von Bildern kommt, muss besonders im Zusammenhang von Gewaltdarstellungen so weit wie möglich begrenzt werden, weil Missverständnisse und absichtliche Täuschungen hier großen Einfluss auf die öffentliche Meinung über die Konflikte, in deren Kontext die Bilder entstanden sind, haben können. Es sollten also im medialen Verwendungszusammenhang stets so viele Details zum Hintergrund wie möglich gegeben werden. Kriegsfotos müssen möglichst unmissverständlich kontextualisiert werden, aber nicht, weil das Medium Bild besondere Mängel hätte, die andere Medien nicht aufwiesen, sondern weil in einem so sensiblen und wichtigen Kontext jeder einzelne Kommunikationsakt – sei es eine sprachliche Äußerung oder die Präsentation eines Bildes – so gerahmt und durch andere Kommunikationsakte eingebettet werden muss, dass er so wenig wie möglich falsch verstanden werden kann.

Ein praktisches Problem, das sich hier stellt, ist, dass viele Rezipient\*innen Begleittexte wie z.B. Bildunterschriften oft gar nicht, oder zumindest nicht aufmerksam, lesen. Deshalb ist außerdem festzuhalten: Bilder, die besonders leicht missverstanden, zweckentfremdet und in täuschender Absicht rekontextualisiert weiterverbreitet werden können, z.B. weil der Ort des dargestellten Geschehens in Ermangelung spezifischer Details der Umgebung und des Hintergrunds nicht identifiziert werden kann, so dass man leicht behaupten kann, das Bild sei an einem anderen Ort entstanden als an dem, an dem es tatsächlich aufgenommen wurde, sollten in politisch sensiblen Kontexten meines Erachtens vorzugsweise eher nicht verwendet werden – auch dann nicht, wenn in der aktuellen Verwendungssituation korrekte Angaben zu den Hintergründen des abgebildeten Ereignisses, den betroffenen Personen etc. gemacht wurden. Zu leicht lassen sich Bilder aus diesem das Dargestellte zutreffend identifizierenden Kontext lösen und unkontrolliert digital weiterverbreiten, und es ist nie garantiert, dass die Rezipient\*innen sich die Zeit nehmen, nachzulesen, was über das Bild im Begleittext gesagt wird. Es ist immer davon auszugehen, dass viele Rezipient\*innen nur das Bild und die Schlagzeile des dazugehörigen Artikels wahrnehmen und die Bildunterschrift, falls eine vorhanden ist, ignorieren. In einem anderen als einem massenmedialen Kontext sind aber auch solche prinzipiell problematischen Bilder angemessen verwendbar, z.B. in einer Buchpublikation, in der sie in einen erzählerischen Gesamtzusammenhang eingebunden sind, im Rahmen einer Ausstellung, durch deren thematische Ausrichtung sie im richtigen Kontext verankert sind, oder in einer Bildungseinrichtung, wo sie im Unterricht bzw. in der Lehre verwendet und zur Diskussion gestellt werden. Hier ist die Gefahr geringer, dass sie so oberflächlich rezipiert werden, dass sie gänzlich fehlgedeutet werden.

Deutlich gemacht werden sollte zudem immer, ob ein Bild in einer symbolischen Bedeutung bzw. zur Veranschaulichung einer allgemeinen, weniger konkreten Aussage verwendet wird, also als fiktionale Darstellung rezipiert werden sollte, oder ob der beabsichtigte Rezeptionsmodus der faktuale ist – das Bild also als Beweis dafür verwendet wird, dass ein spezifisches Einzelereignis zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort stattgefunden hat. Der Pressekodex des Deutschen Presserats legt zwar fest, dass *reine* Symbolbilder als solche gekennzeichnet werden müssen – wenn z.B. ein Stockfoto einer Schusswaffe verwendet wird, um einen Bericht über ein Gewaltverbrechen zu illustrieren, muss kenntlich gemacht werden, dass es sich *nicht*

um eine Aufnahme der in diesem Fall verwendeten Tatwaffe handelt, sondern um ein Symbolbild, das eine vergleichbare Waffe zeigt. Von dieser Regelung vollkommen unberührt sind aber Bilder, die Grenzfälle zwischen faktualer Darstellung und symbolisch-fiktionaler Bedeutung darstellen, wie beispielsweise Capas *Falling Soldier*. Da nicht mit Sicherheit bewiesen werden konnte, dass es sich bei dem Bild um eine vollständig authentische Aufnahme vom Tod eines Menschen und nicht um ein Foto einer inszenierten Szene handelt, wäre es wünschenswert, wenn dieses Bild stets mit der Bemerkung versehen verwendet würde, dass es zwar etwas zeigt, was wohl typischerweise häufig im Spanischen Bürgerkrieg ziemlich genau so passiert ist, dass man aber nicht genau weiß, wer darauf wirklich zu sehen ist und ob die Person im Moment der Aufnahme tatsächlich zu Tode kam; dass das Bild zu einer Ikone des Spanischen Bürgerkriegs geworden ist, die symbolisch verdeutlicht, welche großen Opfer die republikanischen Widerständler\*innen gebracht haben, und dass es deshalb gezeigt wird und nicht, weil es hier um das einzelne, auf diesem Foto scheinbar dargestellte Ereignis ginge.

Aufgrund meiner Überlegungen in Teil II dieser Arbeit komme ich zudem zu dem Schluss, dass Medienschaffende darauf achten sollten, Gewaltbilder nicht so zu verwenden, dass sie vor allem affektiv wirken. Gerade wenn Bilder emotional sehr aufwühlend sind, sollten sie so kontextualisiert werden, dass Reflexionsprozesse angeregt werden, die die gefühlsmäßigen Reaktionen der Rezipient\*innen um eine kognitive Komponente ergänzen. Dazu sollte nicht nur begleitender Text herangezogen werden, da dieser, wie bereits festgestellt wurde, allzu oft nicht gelesen wird. Sinnvoll erscheint es mir, stattdessen auch Wechselwirkungen mit anderen Bildern zu nutzen, die weniger „einfache“ emotionale Reaktionen herausfordern, sondern vielleicht erst einmal rätselhafter wirken, über die man mehr nachdenken muss und die man mit den schockierenderen, aufwühlenderen Bildern in Zusammenhang bringen muss, um das große Ganze zu verstehen. Eine sehr geeignete Möglichkeit zu einer derartigen Kontextualisierung stellen meiner Ansicht nach auch narrative Bildsequenzen dar, wie beispielsweise die in dieser Arbeit berücksichtigten Fotoreportagen, darunter Al-Hindawis *The Minova Rape Trials*, Samans *Im Reich des Todes* und Castañedas *The Battle of Sidon*. Werden diese Reportagen als ganze, zusammenhängende Bildreihen veröffentlicht, können die Bilder ganz anders rezipiert und verstanden werden als einzeln.

Auf derartige Unterschiede zwischen verschiedenen Verwendungsweisen gehen Selbstverpflichtungserklärungen von Pressegremien in der Regel nicht ein; ich halte dies für eine signifikante Schwachstelle. Des Weiteren ist zu bemängeln, dass Gewalt als Bildsujet dort zu selten explizit thematisiert wird; meistens finden sich, im deutschen Pressekodex, stattdessen vor allem Formulierungen, die sensationalistische Darstellungen generell verbieten, also im Kontext der Kriegsberichterstattung genauso wie dort, wo über Unfälle oder Naturkatastrophen berichtet wird, und die einfordern, dass die Würde der Betroffenen nicht beschädigt werden dürfe – Formulierungen, die einen breiten Auslegungsspielraum eröffnen. Es müsste in derartigen Erklärungen meines Erachtens sehr viel deutlicher gemacht werden, unter welchen Umständen eine Gewaltdarstellung die Würde verletzt.

Ein weiteres, entscheidendes Manko ist meiner Ansicht nach, dass Selbstverpflichtungserklärungen von Pressegremien sich nicht selbstkritisch mit der Frage auseinandersetzen, wer eigentlich Geschichten von Leid und Unrecht erzählen sollte: fremde Beobachter\*innen oder die Betroffenen selbst? Diese Frage ist in der jüngeren Vergangenheit vehement im Zusammenhang mit der künstlerischen Adaption eines ikonischen Gewaltfotos, einer Aufnahme des ermordeten jungen Afroamerikaners Emmett Till, durch die weiße Malerin Dana Schutz diskutiert worden. Ihr Gemälde *Open Casket* wird von Schwarzen Antirassismus-Aktivist\*innen als sensationalistische Vereinnahmung des Narrativs der von rassistischer Gewalt Betroffenen kritisiert.<sup>29</sup>

Emmett Till,<sup>30</sup> ein 14jähriger Teenager, wurde im Jahr 1955 von zwei weißen Männern brutal zusammengeschlagen und erschossen, angeblich weil er der Frau eines der beiden Täter hinterhergepiffen haben soll; hierbei handelt es sich allerdings um eine unbewiesene Behauptung der Mörder, die später durch eine Aussage der vermeintlich betroffenen Ehefrau widerlegt wurde. Emmetts Mutter entschied sich bewusst dafür, den Sarg bei der Beerdigung offen aufbahnen zu lassen, damit das schlimm zugerichtete Gesicht – ein Auge fehlte – für alle zu sehen war; sie wird an verschiedenen Orten mit den Worten „Let the people see what I’ve seen“<sup>31</sup> oder „Let the people see what they did to my boy“<sup>32</sup>

---

29 Dazu siehe z. B.: Knoch, „See what I’ve seen“.

30 Zu finden ist das Foto z. B. unter <http://100photos.time.com/photos/emmett-till-david-jackson> (Stand 21.1.2021)

31 So z. B. im das Bild erläuternden Begleittext auf der zuletzt angegebenen Website.

32 Corrigan, „Let The People See“.

zitiert. Sichtbarkeit war ihr nicht nur deshalb wichtig, weil ihr Sohn einem Lynchmord zum Opfer gefallen war und solche Lynchmorde an Afroamerikaner\*innen in den USA der 1950er Jahre noch immer häufig verübt wurden, sondern auch, weil die beiden Mörder für ihre Tat noch nicht einmal bestraft worden waren; eine ausschließliche weiße Jury hatte sie freigesprochen. Maimie Till-Mobley wollte auf dieses tiefgreifende Unrecht, das ihrem Sohn noch posthum geschehen war, aufmerksam machen, indem sie es sichtbar machte, und dies gelang ihr mit großer Wirkung. Eine Fotografie des aufgebahrten Leichnams und der trauernden Mutter mit einem weiteren Angehörigen im Hintergrund, die von David Jackson aufgenommen und in der Zeitschrift *JET* veröffentlicht wurde, sorgte landesweit für Empörung und wird heute als einer von vielen Faktoren gesehen, die die amerikanische Bürgerrechtsbewegung in Fahrt brachte. Wichtig ist hier, hervorzuheben, dass die Betroffenen selbst, also Emmett Tills Familie, eine solche Öffentlichkeit wollten. Sie wollten, dass über das Leid und den Tod des Jungen berichtet wurde und dass die ganze Welt auf Bildern sehen konnte, was ihm angetan worden war.

Die meisten Gewaltbilder, die in den Medien gezeigt werden, sind jedoch nicht in einem derartigen Zusammenhang entstanden. Ihre Existenz und ihre Verbreitung sind nicht immer von den Betroffenen und deren Angehörigen gewollt; ihre Veröffentlichung kann als Bloßstellung empfunden werden, der die Betroffenen machtlos gegenüberstehen. Global betrachtet herrscht hier ein Ungleichgewicht der Macht über Bilder: Weiße, privilegierte Fotograf\*innen aus dem sogenannten „Westen“ fotografieren leidende Syrer\*innen, Iraker\*innen, Afghan\*innen, Kenianer\*innen usw. und verdienen ihren Lebensunterhalt mit den Bildern vom Leid dieser Menschen, indem sie sie an Medienunternehmen verkaufen, die sie wiederum einem Publikum überwiegend weißer, privilegierter Bildkonsument\*innen präsentieren. In Selbstverpflichtungserklärungen wie dem deutschen Pressekodex wird zwar das Recht jeder Person am eigenen Bild anerkannt, das verbietet, ein Foto einer Person gegen deren ausdrücklichen Willen zu verwenden; aber dort wird kein Lösungsansatz für das größere, strukturelle Problem angeboten, dass ja nicht nur die tatsächlich abgebildeten Personen sich durch ein Bild entwürdigt, stereotypisiert und zum Objekt herabgewürdigt fühlen können, sondern auch Andere, die ebenfalls zu dem vom selben gewalttätigen Konflikt betroffenen Personenkreis gehören; dass es eben nicht in der Mehrzahl syrische und irakische Journalist\*innen sind, die in den international rezipierten Massenmedien ihre Geschichte erzählen; dass die

Geschichten der Betroffenen von Fremden erzählt werden. Während Maimie Till-Mobleys Entscheidung, Bilder ihres ermordeten Kindes um die Welt gehen zu lassen, eine emanzipatorische, ermächtigende Entscheidung war, die ihr Handlungsmacht und Kontrolle über ihr Schicksal gab, wird den Betroffenen bewaffneter Konflikte in zahlreichen Ländern nicht die Chance gegeben, auf vergleichbare Weise Autor\*innen ihrer eigenen, medial aufbereiteten Geschichten zu werden – zumindest nicht im Rahmen der Berichterstattung in der etablierten Presse. Über nur unwesentlich mehr „agency“ verfügen Privatpersonen und Betroffene, wenn Bilder jenseits dieser institutionalisierten Medienorgane verbreitet werden, nämlich relativ ungesteuert über Kanäle wie YouTube, Facebook oder Instagram und Messengerdienste wie WhatsApp, Signal oder Telegram. Hier können Laien ihre Aufnahmen zwar selbst veröffentlichen und sie im Zusammenhang der Erstverwendung selbst kontextualisieren, sie haben allerdings keinen Einfluss darauf, wie, von wem und mit welchen Absichten diese Bilder von anderen User\*innen anschließend weiterverwendet werden.

Die sogenannten „sozialen Medien“ stellen einen ganz wesentlichen Bereich medialer Kommunikation dar, in dem nun neben Pressefotograf\*innen, Bildredakteur\*innen und anderen Medienprofis weitere, neue Akteure medienethische Verantwortung im Umgang mit Gewaltbildern tragen. Bilder, die über Social-Media-Plattformen oder über Messengerdienste verbreitet werden, sind dort nicht in einen professionell gestalteten medialen Präsentationszusammenhang eingebunden, in dem darauf geachtet werden kann, festgelegte ethische Standards einzuhalten, ausreichend Informationen zum Hintergrund mitzuliefern, übermäßig heftigen emotionalen Reaktionen der Rezipient\*innen durch Anregung von Reflexionsprozessen entgegenzusteuern, usw. Stattdessen erscheinen sie dort häufig völlig aus ihrem originalen Zusammenhang gerissen, können entsprechend leicht um- und fehlgedeutet werden oder werden sogar absichtlich in manipulativer Absicht so eingesetzt, dass sie zu falschen Schlussfolgerungen über das Dargestellte verleiten. Da an der viralen Verbreitung von Bildern so viele Personen beteiligt sind, ist es schwierig, in diesem Bereich exakte Verantwortungszuschreibungen vorzunehmen. Es muss deshalb eingefordert werden, dass die Betreiberfirmen, die Social Media-Plattformen und Messengerdienste zur Verfügung stellen, soweit es irgend möglich ist regulierend gegen Falschmeldungen, in deren Zusammenhang Bilder in täuschender Absicht verwendet werden, vorzugehen. Zudem müssen diese Firmen im Rahmen des Möglichen dafür sorgen, dass Kinder und aus anderen Gründen

emotional besonders verletzbare Menschen – beispielsweise traumatisierte Überlebende von Gewalttaten, für die Gewaltbilder Trigger sein können – vor überfordernden Bildern geschützt werden.

Solche Eingriffe stellen andererseits insofern einen Drahtseilakt dar, als eine übergreifende Zensur lebendige Auseinandersetzungen über brisante Themen von großer gesamtgesellschaftlicher Bedeutung ersticken kann. Man sollte nicht vergessen, dass beispielsweise die Black Lives Matter-Bewegung ihr Momentum wesentlich auch der viralen Weiterverbreitung von Handyaufnahmen von Polizeigewalt verdankt, ohne die vielleicht nicht so viele Teilnehmer\*innen für Proteste zu mobilisieren gewesen wären.

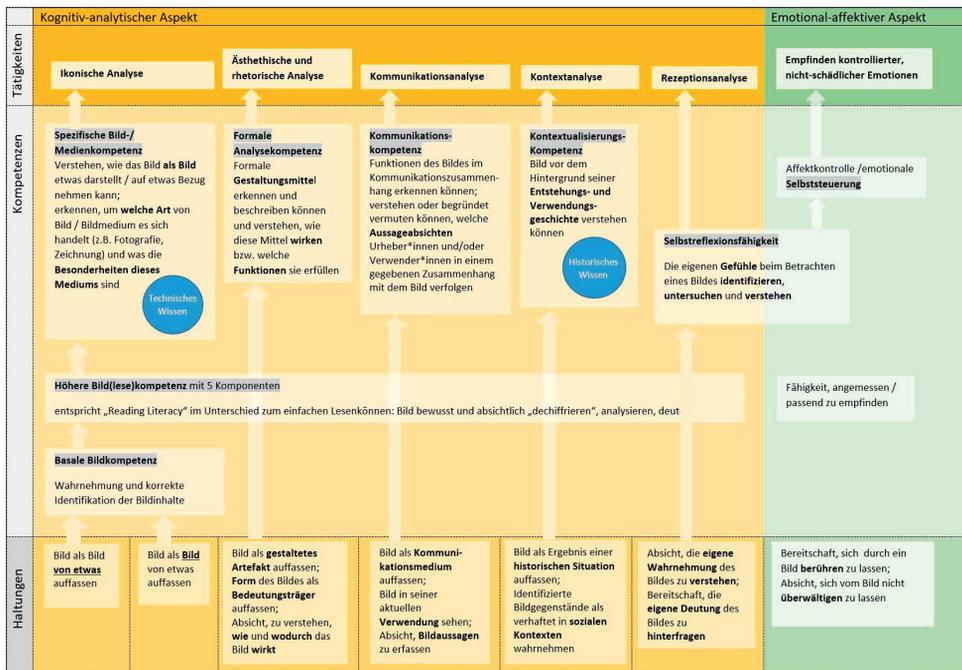
Da die Plattformen außerdem ohnehin aufgrund der schieren Menge geteilter Bilder nur begrenzte Möglichkeiten haben, täuschende und manipulative, entwürdigende oder emotional verstörende Bildverwendungen zu erkennen und zu unterbinden, ist es besonders wichtig, dass Rezipient\*innen eine Rezeptionskompetenz entwickeln, die es ihnen ermöglicht, Gewaltbilder und andere potenziell problematische Bilder verantwortungsvoll und ohne dabei selbst Schaden zu nehmen zu rezipieren. Deshalb soll hier zum Abschluss noch Eines zum ausgesprochen wichtigen Thema der Medienbildung als Weg zur Herausbildung einer kritisch-reflektierten Bildkompetenz im Umgang mit Gewaltbildern gesagt werden.

### 2.3 Gewaltbilder im Schulunterricht und anderen Bildungskontexten: Rezeptionskompetenz als Bildungsziel

Wir haben hier wiederholt festgestellt, dass die Frage, was Bilder zeigen „dürfen“ und was nicht, bzw. was die „richtige“ „angemessene“ Art von Bildern ist, mit denen Gewalt dargestellt werden sollte, gar nicht unbedingt sinnvoll gestellt ist. Vielmehr sollte eigentlich gefragt werden, was sinnvolle und hilfreiche Formen der Verwendung und Kontextualisierung von Gewaltbildern sind – das ist nun schon im Hinblick auf die museale Präsentation solcher Bilder und auf ihre Verwendung in den Medien diskutiert worden – sowie was die richtige Art und Weise ist Gewaltbilder zu *rezipieren*; „richtig“ bedeutet in diesem Zusammenhang: reflektiert, respektvoll, ohne negative Auswirkungen auf die eigene Psyche, aber so, dass die Bilder nicht wirkungslos bleiben, sondern einen

Einfluss auf Überzeugungen und Motivationen haben können; selbstreflexiv und selbstkritisch; und immer in der Bereitschaft, das Gesehene selbst und die Art seiner Darstellung zu hinterfragen, im Sinne eines „kritischen Sehens“ nach Butler.

Es stellt sich nun die Frage, was Bildungseinrichtungen wie Schulen oder Universitäten oder auch außerschulische Bildungseinrichtungen tun können, um dafür zu sorgen, dass Menschen die Fähigkeit und den Willen entwickeln, Bilder so zu rezipieren: Welche Kompetenzen sollten dort erlernt werden, um die Lernenden zu mündigen, kritischen Rezipient\*innen von Gewaltbildern zu machen? Das im Folgenden beschriebene Modell, das in der untenstehenden Grafik zusammengefasst ist, versucht, darauf eine Antwort zu geben.



Auf der Basis der angestellten Überlegungen erscheint es wünschenswert, dass Bildrezipient\*innen Gewaltfotos nicht nur naiv betrachten, sondern dabei zugleich kognitiv-rational analysieren und sich durch das Gesehene emotional berühren lassen, ohne jedoch den entstehenden Gefühlen hilflos ausgeliefert zu sein und ohne dass die Auseinandersetzung mit dem Bild Stress erzeugt,

der dazu führen könnte, dass die Rezipient\*in dem erschütternden Bild auszuweichen sucht und die Beschäftigung mit der Fotografie und auch mit dem, was sie darstellt oder im weiteren Sinne thematisiert, abbricht. In anderen Worten: Es müsste erreicht werden, dass Rezipient\*innen bei der Betrachtung solcher Bilder bewusst und reflektiert kontrollierbare und dadurch für sie nicht schädliche Emotionen empfinden können. Diese Art der gefühlsmäßigen Auseinandersetzung mit dem Bild bedarf als Ergänzung und Korrektiv unbedingt einer komplexen, mehrere Komponenten umfassenden Analyse- und Interpretations-tätigkeit, zu der eine ikonische Analyse, also eine Analyse der Bildlichkeit des Bildes und seiner medien-spezifischen Funktionsweise, eine formalästhetische und rhetorische Analyse des Bildaufbaus und der Gestaltungsmittel, eine Analyse der kommunikativen Funktion des Bildes in seinem aktuellen Verwendungszusammenhang, eine entstehungsgeschichtliche Aspekte und historische Hintergründe berücksichtigende Kontextanalyse sowie eine kritische, selbst-reflektierte Auseinandersetzung mit dem eigenen Rezeptionsvorgang gehören sollten. Den hiermit benannten sechs *Tätigkeiten* liegen jeweils spezifische *Kompetenzen* zu Grunde, die wiederum nur herausgebildet werden können, wenn die Rezipient\*in mit bestimmten *Haltungen* an das Bild herantritt. Unter „Haltungen“ verstehe ich hier Erwartungen, Einstellungen und Absichten, mit denen die Rezipienten an Bilder herantreten. Um etwas überhaupt als ein Bild betrachten und deuten zu können, muss man beispielsweise bereit sein, die Farben und Formen auf der Fläche, die man sieht, als Abbildung von etwas aufzufassen; man muss an diese farbige Fläche die Erwartung richten, dass sie etwas darstellt. Zugleich muss man den Bildträger als Bildträger, das Bild als Bild anerkennen, darf also nicht das Abgebildete für einen real physisch präsenten Gegenstand halten, das Bild nicht als ein Fenster, das einen Blick auf die Welt freigibt, betrachten, sondern eben als Bild, das etwas sichtbar macht, indem es abbildet. Diese beiden Grundhaltungen lassen sich beschreiben als die Bereitschaft oder Absicht, Bilder als Bilder von etwas und Bilder als Bilder von etwas zu betrachten; je nachdem, auf welchem Teil des Satzes hier die Betonung liegt, damit zwei verschiedene Teilhaltungen beschrieben. Zusammen bilden diese beiden Haltungen die Grundlage für jene ganz basale Bildkompetenz, die es schon Kindern ermöglicht, visuelle Konfigurationen in der Fläche als Bilder zu erkennen und zu dechiffrieren, was sie darstellen, also das Motiv oder die Motive korrekt zu identifizieren. Diese ganz grundlegende Fähigkeit ist nicht eigentlich die Art von Bildkompetenz, auf die es bei einer kompetenten

Rezeption von Gewaltfotos, aber auch von anderen komplexen Bildern letztlich ankommt; vielmehr bildet diese basale Kompetenz nur die Grundlage, die Voraussetzung für höhere, komplexere Fähigkeiten ist. Den Unterschied zwischen basaler und höherer Bildkompetenz kann man in etwa mit dem vergleichen, der zwischen der Fähigkeit, geschriebenen Text einfach nur zu entziffern, also zu wissen, welche Buchstaben für welche Laute stehen und welche Wörter aus diesen Buchstaben geformt werden, und der höchststufigen Kompetenz, einen gelesenen Text sinnentnehmend lesen, wirklich verstehen und deuten zu können, besteht. Die Fähigkeit zum sinnentnehmenden, verstehenden Lesen wird häufig mit dem englischen Fachbegriff als „reading literacy“ bezeichnet, während die ihr zugrunde liegende basale Lesekompetenz ganz einfach nur das Gegenteil zum Analphabetismus darstellt.<sup>33</sup>

Die der „reading literacy“ ungefähr entsprechende komplexe Bildrezeptionskompetenz setzt nun nicht nur voraus, dass Bilder als Bilder erkannt werden und dass das Abgebildete korrekt identifiziert wird, sondern impliziert darüber hinaus, dass die Betrachter\*in versteht, *wie* die bildliche Darstellung auf etwas Bezug nehmen kann, wie also Abbildung zustande kommt; dazu gehört z. B. die Fähigkeit, zu verstehen, wie zentralperspektivische Darstellung funktioniert. Zudem muss eine kompetente Betrachter\*in erkennen können, um welche Art von Bild es sich handelt, wie es also entstanden ist und welche Konsequenzen die technischen Bedingungen seiner Entstehung bezüglich plausibler Deutungsmöglichkeiten haben. So ist es beispielsweise wichtig, dass die Rezipient\*in eine Fotografie als Fotografie erkennt und weiß, wie eine Fotografie zustande kommt, damit sie verstehen kann, dass das abgebildete Ereignis vermutlich real stattgefunden hat, dass die abgebildeten Personen wirklich lebende Personen sind bzw. waren, usw. Hier ist also neben einem *Können* auch *Wissen* vonnöten; speziell muss eine kompetente Rezipient\*in über technisches Grundwissen verfügen.

Die verschiedenen anderen Komponenten, aus denen sich diese *höherstufige* Bild„lese“- oder Bildanalysekompetenz zusammensetzt, setzen weitere

---

<sup>33</sup> Es ist interessant, dass es im Deutschen keinen griffigen Ausdruck für das Lesenkönnen (im Sinne von engl. „literacy“) gibt; „Lesekompetenz“ differenziert nicht zwischen basalen und höheren Fähigkeiten; der Terminus „Alphabetismus“ wird außerhalb der das Gegensätzliche bedeutenden Konstruktion Analphabetismus gar nicht als autonomer Ausdruck verwendet, während aber z. B. der Terminus „Alphabetisierung“ gebräuchlich ist. Offenbar besteht eher der Bedarf, das Fehlen grundlegender Lesekompetenz und den Vorgang zur Behebung dieses Defizits zu benennen als die Kompetenz selbst.

spezifische Haltungen auf der Rezipient\*innenseite voraus, die über die bloße Bereitschaft, das Bild als Bild aufzufassen, und die Absicht, zu dechiffrieren, was darauf abgebildet ist, hinausgehen. So muss die Rezipient\*in das Bild auch als absichtlich gestaltetes Artefakt auffassen, d.h., an es die Erwartung herantragen, dass seine Form, die Art, wie es gestaltet ist, von Bedeutung ist, dass das Bild in genau dieser Form hergestellt oder verwendet wurde, um damit eine bestimmte ästhetische oder rhetorische Wirkung zu erzielen. Nur auf der Basis dieser Grundannahmen kann eine formale Analysekompetenz zum Tragen kommen, die es ermöglicht, verschiedene Gestaltungsmittel zu identifizieren und ihre Funktionsweise zu beschreiben sowie Mutmaßungen über die Wirkung dieser Mittel auch auf andere Rezipient\*innen anzustellen. Auch muss die Rezipient\*in die Absicht haben, das Bild als Kommunikationsmittel in einem Kommunikationszusammenhang zu verstehen, also herausfinden wollen, wer mit diesem Bild was zum Ausdruck bringen möchte und welche dahinter stehenden weiteren Absichten mit diesem Kommunikationsakt verfolgt werden. Nur wenn dieses Erkenntnisinteresse besteht, kann die Fähigkeit erworben und perfektioniert werden, als Rezipient\*in an Bildkommunikationen reflektiert und kritisch teilzunehmen. Da sich das Spektrum potentieller Bedeutungen eines Bildes allerdings nicht alleine aus dem aktuellen Verwendungszusammenhang des Bildes als Kommunikationsmittel und seiner optisch wahrnehmbare Gestalt generiert, sondern zudem auch zumindest zum Teil aus der Entstehungsgeschichte des Bildes und den historischen Hintergründen der auf ihm dargestellten Ereignisse resultiert, sollten Bildbetrachter\*innen im Idealfall zudem mit der Absicht an Bilder herantreten, so viel wie möglich über diese Hintergründe und Zusammenhänge in Erfahrung bringen zu wollen und diese Informationen bei der Deutung des Bildes auch zu berücksichtigen, das Bild also auch als Produkt seiner Entstehungsbedingungen und als Dokument der abgebildeten historischen Ereignisse aufzufassen. Ganz besonders wichtig ist dies bei Fotografien, die tatsächlich Geschehenes darstellen, also als faktuale und nicht nur als rein fiktionale Darstellungen gelesen werden sollten. Ein zweites Mal wird hier deutlich, dass spezielles Fachwissen nötig ist, um diese Kompetenz ausbilden zu können: nämlich historisches Wissen. Und schließlich ist es, wie bereits angesprochen wurde, ausgesprochen wichtig, dass Rezipient\*innen ihren eigenen Rezeptionsprozess zu reflektieren und zu hinterfragen bereit und in der Lage sind, damit sie ihre Deutung gegebenenfalls korrigieren

und ihre emotionale Reaktion kontrollieren und wenn nötig anpassen können; eine Selbstreflexionskompetenz muss also ebenfalls herausgebildet werden.

Im Zusammenhang mit der emotional-affektiven Reaktion auf Bilder von Kompetenzen zu sprechen, die entwickelt werden müssen, mag zunächst unpassend erscheinen; oberflächlich betrachtet erscheint es vielleicht unklar, was mit der Behauptung gemeint sein könnte, man müsse auf eine bestimmte Weise *fühlen können*. Tatsächlich setzt die Art der emotionalen Reaktion auf Gewaltbilder, die wir als wünschenswert beschrieben haben, aber die Fähigkeit voraus, nicht nur über die eigenen Gefühle nachzudenken, sondern auch, überhaupt erst mit Gefühlen, die zu dem Dargestellten passen, auf das Bild zu reagieren. Betroffenheit stellt sich nicht von selbst ein; Mitgefühl auch nicht. Man muss sich dafür auf das Bild einlassen – hier sind wir wiederum auf der grundlegenden Ebene der notwendigen Haltungen angelangt, ohne die Kompetenzen gar nicht erworben oder wirksam eingesetzt werden können. Wer nicht bereit ist, etwas bei der Betrachtung eines Bildes zu fühlen, der wird auch nichts empfinden. Und wer nicht bereit ist, seine Gefühle zu reflektieren und dadurch unter Kontrolle zu halten, der kann von einem erschütternden Bild schnell überwältigt und überfordert werden. Eine angemessene, respektvolle und unschädliche Gewaltbildrezeption setzt auf der emotionalen Ebene also sowohl die Bereitschaft voraus, Gefühle zuzulassen, die dem dargestellten Leid und Unrecht angemessen sind, als auch das Bemühen, die eigenen Gefühle so zu regulieren, dass sie einem selbst nicht schaden und dass sie einer reflektierten kognitiven Auseinandersetzung mit dem Bild nicht im Wege stehen.

Die ausführliche Beschreibung der verschiedenen Komponenten von höherer Bildkompetenz im Zusammenhang mit der Rezeption von Gewaltfotografien hat gezeigt, wie viele verschiedene Voraussetzungen und Fähigkeiten gegeben sein müssen, damit Rezipient\*innen sich auf die anfangs skizzierte Weise mit diesen Bildern auseinandersetzen können. Es liegt auf der Hand, dass solch umfangreiche und verschiedenartige Fähigkeiten nicht in kurzer Zeit und nicht anhand nur weniger Beispiele oder oberflächlicher Betrachtungen ausgebildet werden können. Insofern wäre es wünschenswert, wenn die Auseinandersetzung mit emotional belastenden und kognitiv herausfordern Bildern – also nicht nur Gewaltfotografien, sondern beispielsweise auch Bildern von Katastrophen oder Hungersnöten usw. – in Schulen und anderen Bildungseinrichtungen eine größere Rolle spielen würde, als es derzeit der Fall ist. Zwar wurden im Zuge der Reformierung und Aktualisierung von Bil-

dungsplänen in verschiedenen Bundesländern zunehmend medienbezogene Inhalte in die Curricula verschiedener Fächer mit aufgenommen; alltägliche „Gebrauchsbilder“ wie Pressefotos oder Schockbilder, die von Laien aufgenommen und über die sozialen Netzwerke verbreitet wurden, fristen aber auch in den neuen Bildungsplänen ein Schattendasein, was unter anderem daraus resultiert, dass innerhalb des Fächerkanons, der an deutschen Schulen üblicherweise unterrichtet wird, gar nicht unbedingt geklärt ist, in wessen Verantwortungsbereich diese Bilder nun fallen. Im Kunstunterricht liegt der Schwerpunkt naturgemäß auf Werken aus dem Bereich der sogenannten schönen Künste; auch wenn dort mittlerweile beispielsweise auch die Ästhetik von Werbebildern oder anderen Alltagsbildern durchaus eine gewisse Rolle spielt, stellt dieser Bereich hier nicht die Priorität dar. Im Fach Deutsch, dem ebenfalls viele medienbezogene Inhalte zugeordnet sind, stehen wiederum naturgemäß die textbasierten sowie die sprachbasierten audiovisuellen Medien im Fokus.

In den Curricula für Fächer wie Ethik, Religion und Gemeinschaftskunde gibt es in der Regel zahlreiche Anknüpfungspunkte für bildethische Themen, diese stehen dort aber in Konkurrenz zu einer Vielzahl anderer Inhalte, so dass für die Berücksichtigung solcher Themen oft nur ein sehr begrenztes Zeitbudget zur Verfügung steht. Dennoch gibt es mittlerweile Unterrichtsmaterial und didaktische Literatur für diese Fächer, das bzw. die sich mit Bildern auf einem recht hohen theoretischen Niveau befasst.<sup>34</sup>

Ein separates Schulfach Medienkunde oder Medienbildung gibt es in der Regel nicht. An weiterführenden Schulen in Baden-Württemberg wurde ein sogenannter Basiskurs Medienbildung in der Unterstufe eingeführt, in dem jedoch die Auseinandersetzung mit Medieninhalten nicht im Zentrum steht, sondern vor allem erlernt werden soll, wie neue technische Möglichkeiten zur Informationsgewinnung, zur Kooperation mit Anderen, zur Textverarbeitung und zur Erstellung eigener Medienprodukte genutzt werden können, wie man dabei

---

34 Hilfreich für die Thematisierung bildethischer Fragen im Unterricht ist z. B. die von Michael Wittschier in *Medienschlüssel Philosophie* vorgestellte „GEIST“-Methode der Bildbetrachtung; meines Erachtens stellt diese Methode auch einen sinnvollen Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit Gewaltbildern im Unterricht dar. Die Zeitschrift *Ethik und Unterricht* (herausgegeben vom Friedrich-Verlag) hat ihre 3. Ausgabe des Jahrgangs 2016 dem Themenbereich Medienethik gewidmet; einer der Beiträge darin beschäftigt sich explizit mit Kriegsbildern im Unterricht (Merlin, „Dokumentation des Krieges oder Ästhetisierung von Leid?“). Auch in der 2021 von der EU-Initiative *klicksafe online* herausgegebenen Materialsammlung *Fakt oder Fake* sind Bilder berücksichtigt; hier geht es darum, den Blick für die Manipulationsmöglichkeiten durch Pressefotos zu schärfen (Rack, *Fakt oder Fake*).

seine Daten möglichst sicher schützt, etc. Das eigene Mediennutzungsverhalten soll durchaus auch reflektiert werden, und in diesem Zusammenhang wird auch eingefordert, dass erlernt werden soll, eine „manipulative Wirkung von Bildern“ zu erkennen.<sup>35</sup> Auch hier ist allerdings anzumerken, dass diese Vorgabe neben so vielen anderen Inhalten steht, dass realistisch betrachtet in der Praxis wenig Unterrichtszeit dafür zur Verfügung steht.

Es ist wohl auch gar nicht unbedingt nötig, dass der Auseinandersetzung mit Medien auf einer inhaltlichen statt technisch-instrumentellen oder rechtlichen Ebene ein eigenes Schulfach gewidmet wird. Wünschenswert wäre aber, dass Bilder intensiver und selbstverständlicher, als es im Moment üblich ist, im Unterricht verschiedenster Fächer nicht nur als Material genutzt, sondern explizit zum Thema gemacht, reflektiert und analysiert werden, und zwar mit dem erklärten Ziel, eine Bildrezeptionskompetenz auf- und auszubauen, die der obigen Beschreibung entspricht. Es müsste also Bildtheorie in der Schule unterrichtet werden; welche Inhalte dabei besonders wichtig wären, legt z. B. Goda Plaum dar.<sup>36</sup>

Dies jedoch würde wiederum eine entsprechende Ausbildung der angehenden Lehrkräfte bereits im Studium erfordern, die es je nach Fach und Hochschule nicht unbedingt gibt. Lehramtsstudierende, zu deren Fächern nicht Kunst gehört, werden während des Studiums für gewöhnlich nicht mit Bildtheorie in Berührung gebracht und erlernen auch im Zusammenhang ihrer fachdidaktischen Ausbildung an der Hochschule und im Vorbereitungsdienst meist eher, wie man Bilder *benutzt*, um mit ihrer Hilfe andere Inhalte zu vermitteln, als sich intensiv mit den Bildern selbst und ihrer spezifischen Medialität auseinanderzusetzen.

Die tiefere Auseinandersetzung mit Gewaltbildern und anderen potenziell problematischen Bildern, die an Schulen und Universitäten meist noch nicht stattfindet, gehört in manchen außerschulischen Bildungseinrichtungen fest zum Programm, z. B. spielt sie in der Gedenkstättenpädagogik eine große Rolle. Detailliertere Ausführungen dazu, wie auch in der Schule und im Rahmen von Lehramtsstudiengängen an Hochschulen sinnvoll mit dem Thema umgegangen werden könnte, können hier nicht mehr angeschlossen werden; hierbei

---

35 Der Wortlaut des Bildungsplans für die Sekundarstufe I an allgemeinbildenden Schulen in Baden-Württemberg in seiner derzeit gültigen Fassung von 2016 findet sich unter <http://www.bildungsplaene-bw.de/Lde/LS/BP2016BW/ALLG/SEK1/BMB/IK/5/05> (Stand 20.1.2021).

36 Plaum, „Bildtheorien in der Schule – Teil 1“ und „Bildtheorien in der Schule – Teil 2“.

handelt es sich um eine wichtige Fragestellung für weitere, eingehende Untersuchungen.

In diesem Sinne möchte ich meine Überlegungen hier mit der Feststellung abschließen, dass ein bedeutendes Forschungsfeld für die Didaktik verschiedener Fachbereiche noch weitgehend unbearbeitet brachliegt. Es bleibt zu hoffen, dass weitere Forschungsvorhaben an die bislang vorhandenen Ansätze anschließen, und dass diese Arbeit vielleicht einen Ausgangspunkt dazu bieten kann.

## Literaturverzeichnis

- Adams, Alyssa (Hrsg.) und Hal Buell, *Eddie Adams – Vietnam*, New York: Umbrage Ed., 2008.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1970.
- , „Engagement.“ In *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, hrsg. v. Petra Kiedaisch, 53–55. Stuttgart: Reclam, 1995.
- , „Kulturkritik und Gesellschaft.“ In *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, hrsg. v. Petra Kiedaisch, 27–49. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Albrecht, Clemes. „Wörter lügen manchmal, Bilder immer. Wissenschaft nach der Wende zum Bild.“ In *Mit Bildern lügen*, hrsg. v. Wolf A. Liebert und Thomas Metten, 29–49. Köln: Halem, 2007.
- Allen, James, Hilton Als, John Lewis und Leon F. Litwack. *Without Sanctuary: Lynching photography in America*. Santa Fe: Twin Palms Publishers, 2000.
- Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen* Bd. 1. München: Beck, 1956.
- Apel, Dora. *Imagery of Lynching. Black Men, White Women, and the Mob*. New Brunswick u.a.: Rutgers University Press, 2004.
- Aristoteles. *Poetik*, Übersetzung von C. Walz. Stuttgart: Metzler, 1833.
- Arnheim, Rudolf. „Über die Natur der Fotografie.“ In *Theorie der Fotografie*, Bd. 3, hrsg. v. Wolfgang Kemp, 171–181. München: Schirmer und Mosel, 1983.
- , *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die Bildenden Künste*. Köln: DuMont, 1996.
- Avenanti, Alessio, Iliaria Minio Paluello, Iliaria Bufalari und Salvatore M. Aglioti. „Stimulus-driven modulation of motor-evoked potentials during observation of others’ pain.“ *Neuroimage* 32 (2006): 316–324.
- Awosusi, Anita, und Andreas Pflock. „Den Opfern ein Gesicht geben: Historische Fotografien im Kontext der pädagogischen Arbeit des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma.“ In *Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung*, hrsg. v. Silvio Peritore und Frank Reuter, 263–279. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 2001.
- Bakewell, Liza. „Image Acts.“ *American Anthropologist* 100 (1998): 22–32.
- Bal, Mieke. „The Pain of Images.“ In *Beautiful Suffering*, Ausst. Kat., Williams College Museum of Art, hrsg. v. Mark Reinhardt, 93–115. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2007.
- Baron-Cohen, Simon. *The essential difference: Male and female brains and the truth about autism*. New York: Basic Books, 2003.
- Baron-Cohen, Simon, Alan Leslie und Uta Frith. „Does the Autistic Child Have a ‚Theory of Mind?‘“ *Cognition* 21 (1985): 37–46.
- Baron-Cohen, Simon, und Sally Wheelwright. „The empathy quotient: an investigation of adults with Asperger syndrome or high functioning autism, and normal sex differences.“ *Autism Development Disorders* 34 (2004): 163–175.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1985.
- , „Schockphotos.“ In: Ders., *Mythen des Alltags*. 3. Aufl., 135–138. Berlin: Suhrkamp.

—. „Rhetorik des Bildes.“ In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, 28–46. Suhrkamp, Frankfurt (Main): 1990.

Basch, M. F. „Empathic understanding: A review of the concept and some theoretical considerations.“ *Journal of the American Psychoanalytic Association* 31/1 (1983): 101–126.

Batson, C. Daniel. *Altruism in humans*. New York: Oxford University Press, 2011.

—. „Self-Other Merging and the Empathy-Altruism Hypothesis: Reply to Neuberg et al.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 73, Nr. 3 (1997): 517–522.

—. *The altruism question: Toward a social-psychological answer*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1991.

—. „These things called empathy: Eight related but distinct phenomena.“ In *The social neuroscience of empathy*, hrsg. v. Jean Decety und William Ickes, 3–15. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2009.

Batson, C. Daniel, Jennifer Cook, David A. Lishner und Stacey Sawyer. „Similarity and nurturance: two possible sources of empathy for strangers.“ *Basic Applied Social Psychology* 27 (2005): 15–25.

Batson, C. Daniel, et al. „... As you Would have Them Do Unto You': Does Imagining Yourself in the Other's Place Stimulate Moral Action?“ *Personality and Social Psychology Bulletin* 29 (2003): 1190–1201.

Batson, C. Daniel, Shannon Early und Giovanni Salvarani. „Perspective Taking: Imagining How Another Feels Versus Imagining How You Would Feel.“ *Personality and Social Psychology Bulletin* 23 (1997): 751–758.

Batson, C. Daniel, Jim Fultz und Patricia A. Schoenrade. „Distress and Empathy: Two Qualitatively Distinct Vicarious Emotions with Different Motivational Consequences.“ *Journal of Personality* 55, Nr. 1 (1987): 19–39.

Batson, C. Daniel, Tricia R. Klein, Lori Highberger und Laura L. Shaw. „Immorality From Empathy-Induced Altruism: When Compassion and Justice Conflict.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 68, Nr. 6 (1995): 1042–1054.

Batson, C. Daniel und Laura L. Shaw. „Evidence for Altruism: Toward a Pluralism of Prosocial Motives.“ *Psychological Inquiry* 2 (1991): 107–122.

Baumann, Hans-Dieter. „Der Mythos vom Fotodokument.“ *Journalist 1* (2007): 46–49.

Bavelas, Janet, Alex Black, Charles R. Lemery und Jennifer Mullett. „I Show How You Feel: Motor Mimicry as a Communicative Act.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 50 (1986): 322–329.

Beckermann, Ansgar. *Einführung in die Logik*. 2. Aufl., Berlin und New York: de Gruyter, 2003.

Belting, Hans, Dietmar Kamper, Martin Schulz. *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Bernat, Edward, Christopher J. Patrick, Stephen D. Benning und Auke Tellegen. „Effects of picture content and intensity on affective physiological response.“ *Psychophysiology* 43 (2006): 93–103.

Bidder, Benjamin. „Rechtsextreme in Russland, Grausame Schau der Schwulenhasser.“ *Spiegel Online*, 12.11.2013. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/politik/ausland/folter-videos-russische-neonazis-quaelen-schwule-a-933216.html> (zuletzt aufgerufen 25.04.2020)

Bischof-Köhler, Doris. „Author Reply: Empathy and Self-Recognition in Phylogenetic and Ontogenetic Perspective. Author Response to Commentaries of Kärtner and Keller and Klann-Delius.“ *Emotion Review* 4, Nr. 40 (2012): 53–54.

- . *Soziale Entwicklung in Kindheit und Jugend. Bindung, Empathie, Theorie of Mind*. Stuttgart: Kohlhammer, 2011.
- . „Empathy and Self-Recognition in Phylogenetic and Ontogenetic Perspective.“ *Emotion Review* 4, Nr. 40 (2012): 40–48.
- Blum, Gerd, Jörg Schirra und Klaus Sachs-Hombach. „Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft. Eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel: die Fotografie ‚Terror of War‘ von Nick Ut (Vietnam, 1972).“ In *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“*, hrsg. v. Josef Früchtel und Maria Moog-Grünewald (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 8), 117–152. Hamburg: Meiner, 2007.
- Bock, Claudia, und Andreas Pflock. „Hingeschaut und nachgehakt – Überlegungen für die Entwicklung eines pädagogischen Programms zur quellenkritischen Bildinterpretation.“ In *Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung*, hrsg. v. Silvio Peritore und Frank Reuter, 281–293. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 2001.
- Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. 2. Aufl. Berlin: Berlin University Press, 2008.
- Boltanski, Luc. *Distant Suffering*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Boorstin, Daniel J. *The Image, or, What happened to the American Dream*. New York: Atheneum, 1961.
- Booth, Wayne C. „Der implizite Autor.“ In *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. v. Fotis Jannidis et al., 142–152. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Bradley, Margaret M. und Peter J. Lang. *Affective Norms for English Words (ANEW): Technical manual and affective ratings*. Gainesville, FL: University of Florida, 1997.
- Bradley, Margaret M. und Peter J. Lang. „Affective reactions to acoustic stimuli.“ *Psychophysiology* 37 (2000): 204–215.
- Bradley, Margaret M., Maurizio Codispoti, Bruce N. Cuthbert und Peter J. Lang. „Emotion and motivation I: Defensive and appetitive reactions in picture processing.“ *Emotion* 1 (2001): 276–298.
- Brassat, Wolfgang (Hrsg.). *Bild-Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer, 2005.
- Brecht, Bertold. „Die Dreigroschenoper“ (Druckfassung 1931). In Ders. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Bd. 1: Stücke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Bredenkamp, Horst. *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Breithaupt, Fritz. „A Three-Person Model of Empathy.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 84–91.
- . „Author reply: Empathy Does Provide Rational Support for Decisions. But Is It the Right Decision?“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 96–97.
- . *Die dunklen Seiten der Empathie*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2017.
- . *Kulturen der Empathie*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2009.
- Broidy, Lisa, Elisabeth Cauffman, Dorothy L. Espelage, Paul Mazerolle und Alex R. Piquero. „Sex differences in empathy and its relation to juvenile offending.“ *Violence and Victims*, 18 (2004): 503–517.
- Brown, Michael Christoher. *Libyan Sugar*. Santa Fe: Twin Palms Publishers, 2016.
- Brugioni, Dino. *Photo-Fakery: The History and Techniques of Photographic Deception and Manipulation*. Dulles: Brassey's, 1999.

Butler, Judith. *Gefährdetes Leben*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2005.

—. *Raster des Krieges*. Frankfurt (Main) u.a.: Campus, 2003.

Cao, Xiaoxia. „Pathways to Eliciting Aid: The Effects of Visual Representations of Human Suffering on Empathy and Help for People in Need.“

Dissertation, University of Pennsylvania, 2010. Online verfügbar unter <http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1366&context=edissertations> (Stand 25.4.2020)

Capella, Joseph N. „The facial feedback hypothesis in human interaction: Review and speculation.“ *Journal of Language and Social Psychology*, 12/1–2 (1993): 13–29.

Capote, Truman. *In cold blood*. London u.a.: Penguin Books, 2000.

Chesterton, Benjamin. „LensCulture and the commodification of rape.“ *Duckrabbit* (Firmenblog), dort publiziert am 30.4.2017, <https://www.duckrabbit.info/blog/2017/04/lensculture-commodification-rape/> (Stand 3.1.2021).

Chlopan, Bruce E., Marianne L. McCain, Joyce L. Carbonell und Richard L. Hagen. „Empathy: Review of Available Measures.“

*Journal of Personality and Social Psychology* 48, Nr. 3 (1985): 635–653.

Coan, J.A. und J. J. B. Allen (Hrsg.). *Handbook of emotion elicitation and assessment*. New York: Oxford University Press, 2007.

Chute, Hillary. *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2016.

Cialdini, Robert B., Stephanie L. Brown, Brian P. Lewis, Carol Luce und Stephen L. Neuberg. „Reinterpreting the empathy–altruism relationship: When one into one equals oneness.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 73 (1997): 481–94.

Colden, Albina, Martin Bruder und Antony S. R. Manstead. „Human content in affect-inducing stimuli: A secondary analysis of the international affective picture system.“ *Motivation and Emotion* 32 (2008): 260–269.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Annotierte Ausgabe. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

Corrigan, Maureen. „Let The People See: It Took Courage To Keep Emmett Till's Memory Alive.“ Radiobeitrag auf dem Sender NPR vom 30.10.2018, Audio und Transkript verfügbar unter <https://www.npr.org/2018/10/30/660980178/-let-the-people-see-shows-how-emmett-till-s-murder-was-nearly-forgotten> (Stand 21.1.2021).

Coplan, Amy. „Will the real empathy please stand up? A case for a narrow conceptualization.“ *The Southern Journal of Philosophy* 49, *Spindel Supplement* (2011): 40–65.

Costello, Diarmund (Hrsg.). *The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics*, London: Tate Publ., 2008.

Craig, Kenneth D., Kenneth M. Prkachin, und Ruth Eckstein Grunau. „The facial expression of pain.“ In *Handbook of pain assessment*, hrsg. v. Dennis C. Turk und Ronald Melzack, 153–169. 2. Aufl., New York: Guilford, 2001.

Csibra, Gergely. „Action mirroring and action interpretation: An alternative account.“ In *Sensorimotor foundations of higher cognition*, hrsg. v. Patrick Haggard, Yves Rosetti und Mitsuo Kawato, 435–480, Oxford: Oxford University Press, 2007.

Cutting, James E. und Lynn T. Kozlowski. „Recognizing friends by their walk: Gait perception without familiarity cues.“ *Bulletin of the Psychonomic Society* 9 (1977): 353–356.

- Darwall, Stephen. „Empathy, Sympathy, Care.“ *Philosophical Studies* 89 (1998): 261–268.
- „Das letzte Foto der Hilda Clayton“. Ohne Verfasser. *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 5.5.2017.
- Davis, Mark H. „A multidimensional approach to individual differences in empathy.“ *JSAS Catalog of Selected Documents in Psychology*, 10 (1980), 85.
- . „Measuring individual differences in empathy: Evidence for a multidimensional approach.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 44 (1983): 113–236.
- Davis, Michael D. „The difference between a picture story and a photo essay.“ Persönlicher Blog von Michael D. Davis, <http://www.michaeldavis.com/blog/2010/6/3/the-difference-between-a-picture-story-and-a-photo-essay.html> (Stand 20.1.2021).
- De Vignemont, Frederique und Tania Singer. „The empathic brain: how, when and why?“ *Trends in Cognitive Science* 10, Nr. 10 (2006): 435–441.
- De Waal, Frans. *The age of empathy: Nature's lessons for a kinder society*. New York: Harmony Books, 2009.
- Debes, Remy. „Which empathy? Limitations in the mirrored ‚understanding‘ of emotion.“ *Synthese* 175, Nr. 2 (2010): 219–239.
- Decety, Jean. „Dissecting the neural mechanisms mediating empathy.“ *Emotion Review* 3 (2011): 92–108.
- . „To what extent is the experience of empathy mediated by shared neural circuits?“ *Emotion Review* 2 (2010): 204–207.
- Decety, Jean und Julie Grèzes. „The power of simulation: Imagining one's own and others' behavior.“ *Brain Research* 1079 (2006): 4–14.
- Decety, Jean und S. D. Hodges. „The social neuroscience of empathy.“ In *Bridging social psychology. Benefits of transdisciplinary approaches*, hrsg. v. P. A. M. Lange, 103–109, Mahwah (NJ): Erlbaum, 2006.
- Decety, Jean und Claus Lamm. „Human empathy through the lens of social neuroscience.“ *Scientific World Journal* 6 (2006): 1146–1163.
- Didi-Huberman, Georges. *Bilder trotz allem*. Paderborn: Fink, 2007.
- Dimberg, Ulf, Per Andréasson, und Monika Thunberg. „Emotional Empathy and Facial Reactions to Facial Expressions.“ *Journal of Psychophysiology* 25, Nr. 1 (2011): 26–31.
- Dubois, Philippe. *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst, 1998.
- Düringer, Eva-Maria und Sabine A. Döring. „Comment on Hollan's ‚Emerging Issues in the Cross-Cultural Study of Empathy‘.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 79–80.
- Dziobek, Isabel. „Towards a More Ecologically Valid Assessment of Empathy.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 18–19.
- Dziobek, Isabel, Stefan Fleck, Elke Kalbe, Kimberley Rogers, Jason Hassenstab, Matthias Brand, Josef Kessler, Jan K. Woike, Oliver T. Wolf und Antonio Convit. „Introducing MASC: A movie for the assessment of social cognition.“ *Journal of Autism and Developmental Disorders* 36 (2006): 623–636.
- Eberhardt, Oliver. „Die Flaute nach dem Schuss.“ *Heise Online*, <https://www.heise.de/tp/features/Die-Flaute-nach-dem-Schuss-3407457.htm> (Stand 30.11.2020).

- Eco, Umberto. *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. München: Beck, 1994.
- . „Zwischen Autor und Text.“ In *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. v. Fotis Jannidis et al., 279–294. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Eisenberg, Nancy, Gustavo Carlo, Bridget Murphy und Patricia van Court. „Prosocial development in late adolescence: a longitudinal study.“ *Child Development* 66 (1995): 1179–1197.
- Eisenberg, Nancy, und Amanda S. Morris. „The origins and social significance of empathy-related responding. A review of ‚Empathy and moral development: implications for caring and justice‘ by M. L. Hoffman.“ *Social Justice Res.* 14 (2001): 95–120.
- Eisenberg, Nancy und Michael J. Sulik. „Is Self–Other Overlap the Key to Understanding Empathy?“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 34–35.
- Eisenman, Stephen F. *The Abu Ghraib Effect*. London: Reaktion Books, 2007.
- Eisner, Will. *Last Day in Vietnam: A Memory*. Milwaukie: Dark Horse, 2013.
- Engelen, Eva-Maria und Birgitt Röttger-Rössler. „Current Disciplinary and Interdisciplinary Debates on Empathy.“ *Emotion Review* 4, Nr. 3 (2012): 3–8.
- Fan, Yan und Shihui Han. „Temporal dynamic of neural mechanisms involved in empathy for pain: An event-related brain potential study.“ *Neuropsychologia*, 46 (2008): 160–173.
- Flottau, Renate. „Dolch in meiner Seele.“ *Der Spiegel*, 09.08.1993. Online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13681444.html> (zuletzt aufgerufen am 25.4.2020).
- Fogassi, Leonardo, Pier Francesco Ferrari, Benno Gesierich, Stefano Rozzi, Fabian Chersi und Giacomo Rizzolatti. „Parietal lobe: from action organisation to intention understanding.“ *Science* 308 (2005): 662–667.
- Folman, Ari, und David Polonsky. *Waltz with Bashir. A Lebanon war story*. New York: Metropolitan Books, 2009.
- Forster, Klaus. „Rezeption von Bildmanipulationen.“ In *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, hrsg. v. Thomas Knieper und Margot G. Müller, 66–101. Köln: Halem, 2003.
- Frei, Robert. 1945: *Ikonen eines Jahres*. München: Schirmer und Mosel, 2015.
- Friedrich, Ernst. *Krieg dem Kriege*. Wiederveröffentlichung der Ausgabe von Berlin 1930. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2004.
- Funiok, Rüdiger. „Verantwortung.“ In *Handbuch Medien- und Informationsethik*, hrsg. v. Jessica Heesen, 74–80. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Gallagher, Shaun. „Comment: Three Questions for Stueber.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 64–65.
- . „Logical and phenomenological arguments against simulation theory.“ In *Folk Psychology Re-assessed*, hrsg. v. Daniel D. Hutto und Matthew W. Ratcliffe, 63–78. Berlin: Springer, 2007.
- . „Neurons, neonates and narrative: From empathic resonance to empathic understanding.“ In *Moving ourselves, moving others: Motion and emotion in intersubjectivity, consciousness and language*, hrsg. v. Ad Foolen et al., 167–196. Amsterdam und Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- Gallagher, Shaun und Daniel D. Hutto. „Understanding others through primary interaction and narrative practice.“ In *The shared mind: Perspectives on intersubjectivity*, hrsg. v. Jordan Zlatev, Timothy P. Racine, Chris Sinha und Esa Itkonen, 17–38. Amsterdam und Philadelphia: John Benjamins, 2008, 17–38.

- Gallese, Vittorio. „The Roots of Empathy. The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity.“ *Psychopathology* 36 (2003): 171–180.
- . „The shared manifold hypothesis: Embodied simulation and its role in empathy and social cognition.“ In *Empathy in mental illness*, hrsg. v. T. Farrow und P. Woodruff, 448–472. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.
- Gallese, Vittorio und Alvin I. Goldman. „Mirror neurons and the simulation theory of mindreading.“ *Trends in Cognitive Sciences* 2 (1998): 493–501.
- Gazzola, Valeria, Lisa Aziz-Zadeh und Christian Keysers. „Empathy and the Somatotopic Auditory Mirror System in Humans.“ *Current Biology* 16 (2006): 1824–1829.
- Genette, Gérard. „Implizierter Autor? Implizierter Leser?“ In *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. v. Fotis Jannidis et al., 233–246. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Ginsburg, Gerald P. „Faces: An epilogue and reconceptualization.“ In *The psychology of facial expression*, hrsg. v. James A. Russell und Jose Miguel Fernández-Dols, 349–382. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Godulla, Alexander. „Authentizität als Prämisse? Moralisch legitimes Handeln in der Pressefotografie.“ *Communicatio Socialis* 47/4 (2014): 402–410.
- Golan, Ofer, Simon Baron-Cohen, Jacqueline J. Hill und Yael Golan. „The ‚reading the mind in films‘ task: Complex emotion recognition in adults with and without autism spectrum conditions.“ *Social Neuroscience* 1 (2006): 111–123.
- Goldie, Peter. „Anti-Empathy.“ In *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, hrsg. v. Amy Coplan und Peter Goldie, 302–317. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- . „Comment on Breithaupt’s ‚A Three-Person Model of Empathy‘.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 92–93.
- Goldman, Alvin I. „Empathy, mind and morals.“ In *Mental Simulation: evaluations and applications*, hrsg. v. Martin Davies und Tony Stone, 185–208. Oxford: Blackwell, 1995.
- . „Mirroring, simulating and mindreading.“ *Mind and Language* 24 (2009): 235–252.
- . *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology and Neuroscience of Mindreading*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- . „Two Routes to Empathy: Insights from Cognitive Neuroscience.“ In *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, hrsg. v. Amy Coplan und Peter Goldie, 302–317. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- González de Cosío, Mária (Hrsg.). „Visual rhetoric.“ *Visible language: the journal for research on the visible media of language expression*, Special Issue (1998): 199–293.
- Grice, Herbert Paul. Logik und Konversation. In *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, hrsg. v. Georg Meggle, 243–265. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1979.
- Grittmann, Elke. „Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus?“ In *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, hrsg. v. Thomas Knieper und Marion G. Müller, 123–149. Köln: Halem, 2003.
- Groark, Kevin P. „Social opacity and the dynamics of empathic in-sight among the Tzotzil Maya of Chiapas, Mexico.“ *Ethos* 36 (2008): 427–448.
- Gu, Xiaosi und Shihui Han. „Attention and reality constraints on the neural processes of empathy for pain.“ *NeuroImage* 36 (2007): 256–267.
- Guibert, Emmanuel. *Alans Krieg: Die Erinnerungen des GI Alan Cope*. Übersetzung von Christoph Schuler. Zürich: Ed. Moderne, 2010.

Guibert, Emmanuel, und Frédéric Lemerrier: *Der Fotograf*.  
Zürich: Edition Moderne, 2008

Hall, J. L., M. G. Berman, V. A. Magnotta, H. Damasio, T. A. Polk und Stephanie D. Preston.  
„Behavioral and neural correlates of empathy in depression.“  
Konferenzbeitrag, Cognitive Neuroscience Society, San Diego, CA, 2008.

Haller, M. „Die Wirklichkeit der Bilder - authentisch und inszeniert: Zur Doppeldeutigkeit  
eindeutiger Bildaussagen.“ In *Visueller Journalismus. Beiträge zur Diskussion einer vernachlässig-  
ten Dimension*, hrsg. v. Michael Haller, 29–53. Berlin: LIT, 2008.

Hamann, Christoph. „Der Junge aus dem Warschauer Getto“. In: *Das Jahrhundert der Bilder.  
Bildatlas I: 1900–1949*, hrsg. v. Gerhard Paul, 614–623.  
Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.

Hamill, Pete. *Vietnam: The Real War. A Photographic History by The American Press*.  
New York: Abrams, 2003.

Han, Shihui, Yan Fan und Lihua Mao. „Gender difference in empathy for pain: An electrophysio-  
logical investigation.“ *Brain Research* 1196 (2008): 85–93.

Hariri, Ahmad R., Alessandro Tessitore, Venkata S. Mattay, Francesco Fera und Daniel R.  
Weinberger. „The amygdala response to emotional stimuli: A comparison of faces and scenes.“  
*NeuroImage* 17 (2002): 317–323.

Harris, James. „The evolutionary neurobiology, emergence and facilitation of empathy.“ In  
*Empathy in mental illness*, hrsg. v. Tom D. Farrow und Peter W. R. Woodruff, 168–186.  
Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Harrison, Neil A., Tania Singer, Pia Rotshtein, Raymond J Dolan, Hugo Critchley. „Pupillary  
contagion: Central mechanisms engaged in sadness processing.“ *Social Cognitive Affective Neuro-  
science* 1 (2006): 5–17.

Harth, Manfred. „Bilder als Gründe?“ In *Bilder als Gründe*,  
hrsg. v. Manfred Harth und Jakob Steinbrenner, 58–72. Köln: Halem, 2013.

—, „Bezugnahme bei Bildern.“ In *Bildhandeln*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, 41–53.  
Magdeburg: Scriptorum, 2001.

Harth, Manfred, und Jakob Steinbrenner. „Einleitung.“ In *Bilder als Gründe*,  
hrsg. v. Manfred Harth und Jakob Steinbrenner, 7–10. Köln: Halem, 2013.

Hatfield, Elaine, Richard L. Rapson und Yen-Chi L. Le. „Emotional contagion and empathy.“  
In *The Social neuroscience of Empathy*, hrsg. v. Jean Decety und William Ickes, 19–30.  
Cambridge (Mass.): MIT Press, 2009.

Hein, Grit und Tania Singer. „I feel how you feel but not always: The empathic brain and its  
modulation.“ *Current Opinion Neurobiology* 18 (2008): 153–158.

Helmer, Karl, Gaby Herchert und Sascha Löwenstein (Hrsg.). *Bild – Bildung – Argumentation*.  
(Tagungsband zur Tagung *Zur Theorie der Argumentation in der Pädagogik* 5, Mühlheim an der  
Ruhr, 2008), Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009.

Hermann, Elfriede. „Empathy, ethnicity, and the self among the Banabans in Fiji.“ In *The  
anthropology of empathy: Experiencing the lives of others in Pacific societies*,  
hrsg. v. Douglas W. Hollan und C. Jason Throop, 25–41. New York: Berghahn Books, 2011.

Hesse, Klaus. „Bilder lokaler Judendeportationen.“ In *Visual History. Ein Studienbuch*,  
hrsg. v. Gerhard Paul, 169–187. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

- Hickok, Gregory. „Eight problems for the mirror neuron theory of action understanding in monkeys and humans.“ *Journal of Cognitive Neuroscience* 21 (2008), 1229–1243.
- Hilsenrath, Edgar. *Der Nazi und der Friseur*. Köln: Dittrich, 2004.
- Hofelich, Alicia J. und Stephanie D. Preston, S. D. „The meaning in empathy: Distinguishing conceptual encoding from facial mimicry, trait empathy, and attention to emotion.“ *Cognition & Emotion* 26/1 (2011): 119–28.
- Hofelich, Alicia J., Stephanie D. Preston und R. Brent Stansfield. „The ethology of empathy: A taxonomy of real-world targets of need and their effect on observers.“ *Frontiers in human neuroscience* 7 (2013): 488.
- Hoffman, Martin L. *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- „Interaction of Affect and Cognition in Empathy.“ In *Emotions, Cognition, and Behavior*, hrsg. v. C. E. Izard, J. Kagan, und R. B. Zajonc, 103–131. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- „Is Altruism Part of Human Nature?“ *Journal of Personality and Social Psychology* 40 (1981): 121–137.
- „The contribution of empathy to justice and moral judgment.“ In *Empathy and Its Development*, hrsg. v. Nancy Eisenberg und Janet Strayer, 47–80. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Hogan, Robert. „Development of an empathy scale.“ *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 33 (1969): 307–316.
- Hollan, Douglas. „Emerging Issues in the Cross-Cultural Study of Empathy.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1, (2012): 70–78.
- „Vicissitudes of ‚empathy‘ in a rural Toraja village“ In *The anthropology of empathy: Experiencing the lives of others in Pacific societies*, hrsg. v. Douglas W. Hollan und C. Jason Throop, 195–214. New York: Berghahn Books, 2011.
- „The Definition and Morality of Empathy (Author Reply).“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 83–84.
- Holzer, Anton. *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914 – 1918*. Darmstadt: Wissensch. Buchgesellschaft, 2008.
- *Die andere Front*. Darmstadt: Primus, 2012.
- *Die letzten Tage der Menschheit*. Darmstadt: Primus, 2013.
- Hornuff, Daniel. *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. Paderborn: Fink, 2012.
- Hsee, Christopher, Elaine Hatfield, John G. Carlson und Claude Chemtob. „The Effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion.“ *Cognition and Emotion* 4/4(1990): 327–340.
- Huang, Edgar Shagua. „Where do you draw the line? A Study of Readers’ Understanding of Truth in Digital Documentary Photographs.“ *Visual Communication Quarterly* 4 (2000): 4–9.
- Hügli, Anton. „Bilder oder Argumente - Bilder statt Argumente?“ In *Bild – Bildung – Argumentation. (Tagungsband zur Tagung Zur Theorie der Argumentation in der Pädagogik* 5, Mühlheim an der Ruhr, 2008), hrsg. V. Karl Helmer, Gaby Herchert und Sascha Löwenstein, 15–40. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009.
- Husserl, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925) (Husserliana XXIII)*. Den Haag, Boston, Dordrecht: Nijhoff, 1980.

Hütter, Hans Walter (Hrsg.). *X für U. Bilder, die lügen. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27. Nov. 1998 bis 28. Febr. 1999.* Bonn: Bouvier, 1998.

Hutto, Daniel D. „Folk psychology as narrative practice.“ In *Narrative and folk psychology*, hrsg. v. Daniel D. Hutto, 9–39. Exeter: Imprint Academic, 2009.

—. *Folk psychological narratives: The sociocultural basis of understanding reasons.* Cambridge (Mass.): MIT Press, 2008.

—. „Understanding Reasons without Reenactment: Comment on Stueber.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 66–67.

Iacoboni, Marco. „Imitation, emoathv. and mirror neurons.“ *Annual Review of Psychology* 60 (2009): 1–19.

Iacoboni, Marco, Istvan Molnar-Szakacs, Vittorio Gallese, Giovanni Buccino, John C. Mazziotta und Giacomo Rizzolatti. „Grasping the intentions of others with one’s own mirror neuron system.“ *PLoS Biology* 3 (2005): 529–535 .

Ickes, William, Linda Stinson, Victor Bissonnette und Stella Garcia. „Naturalistic social cognition: Empathic accuracy in mixed-sex dyads.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 59 (1990): 730–742.

Imdahl, Max. „Die Zeitstruktur in Poussins ‚Mannalese‘: Fiktion und Referenz.“ In *Max Imdahl: Gesammelte Schriften Bd. 2 (Zur Kunst der Tradition)*, hrsg. v. Gundolf Winter, 475–493. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1996.

Jaap Jacobson, Anne. „Empathy and Instinct: Cognitive Neuroscience and Folk Psychology.“ *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy* 52, Nr. 5 (2009): 467–482.

Jackson, Philipp L., Eric Brunet, Andrew N. Meltzoff und Jean Decety. „Empathy examined through the neural mechanisms involved in imagining how I feel versus how you would feel pain: An event-related fMRI study.“ *Neuropsychologia* 44 (2006): 752–761.

Jackson, Philipp L., Andrew N. Meltzoff und Jean Decety, J. „How do we perceive the pain of others: A window into the neural processes involved in empathy.“ *Neuroimage* 24 (2005): 771–779.

Jackson, Philipp L., Pierre Rainville und Jean Decety. „To what extent do we share the pain of others? Insight from the neural bases of pain empathy.“ *Pain* 125 (2006): 5–9.

Jacob, Pierre. „What Do Mirror Neurons Contribute to Human Social Cognition?“ *Mind & Language* 23 (2008): 190–223.

Jahn, Peter und Ulrike Schmiegelt (Hrsg.). *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945.* Berlin: Elefant-Press, 2000.

Jolliffe, Darrick und David P. Farrington. „Development and validation of the Basic Empathy Scale.“ *Journal of Adolescence* 29 (2006): 589–611.

Kalisch, Raffael, Katja Wiech, Hugo D. Critchley, Ben Seymour, John P. O’Doherty, David A. Oakley et al. „Anxiety reduction through detachment: Subjective, physiological, and neural effects.“ *Journal of Cognitive Neuroscience* 17 (2005): 874–883.

Kant, Immanuel. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten.* Hrsg. v. Theodor Valentiner. Stuttgart: Reclam, 1961 (Reprint 2004).

- Kärtner, Joscha und Heidi Keller. „Culture-Specific Developmental Pathways to Prosocial Behavior: A Comment on Bischof-Köhler’s Universalist Perspective.“ *Emotion Review* 4, Nr.1 (2012): 49–50.
- Kärtner, Joscha, Heidi Keller und Nandita Chaudhary. „Cognitive and social influences on early prosocial behavior in two sociocultural contexts.“ *Developmental Psychology* 46 (2010): 905–914.
- Keazor, Henry, Christiane Solte-Gresser und Dominik Schmitt (Hrsg.). *In Bildern erzählen. Frans Masereel im intermedialen Kontext*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kemp, Wolfgang. „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung.“ In *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, hrsg.v. Wolfgang Kemp, München: edition text + kritik, 1989, 62–88.
- . *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Maaender, 1983.
- (Hrsg.). *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln: Dumont, 1985.
- Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin und Peter F. Orazem. „Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality.“ *Journal of Human Capital* 11, Nr. 1 (2017): 1–34.
- Keyesers, Christian, und Valeria Gazzola. „Towards a unifying neural theory of social cognition.“ *Progress in Brain Research* 756 (2006): 379–401.
- Kiedaisch, Petra. „Einleitung.“ In *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, hrsg. v. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Kjørup, Søren. „Pictorial Speech Acts.“ *Erkenntnis* 12 (1978): 55–71.
- . „Die sprachliche Verankerung des Bildes.“ *Zeitschrift für Semiotik* 11/4 (1989): 305–317.
- Klann-Delius, Gisela. „Empathy and Self-Recognition in Phylogenetic and Ontogenetic Perspective. Commentary on Bischof-Köhler.“ *Emotion Review* 4, Nr.1 (2012): 51–52.
- Klüger, Ruth. *Weiter leben*, 4. Aufl., München: dtv, 1995.
- Knaller, Susanne, und Harro Müller. „Einleitung. Authentizität und kein Ende.“ In *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hrsg. v. Susanne Knaller und Harro Müller, 17–35. München: Fink, 2006.
- Knape, Joachim (Hrsg.). *Bildrhetorik*, Baden-Baden: Koerner, 2007.
- Knieper, Thomas und Marion G. Müller. „Vorwort.“ In *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, hrsg. v. Thomas Knieper und Marion G. Müller, 7–9. Köln: Halem, 2003.
- Knoch, Habbo. „See what I’ve seen: Das erneuerte Nachleben von Emmett Till.“ *Blog Moral Iconographies*, 7.7.2017, <https://moralicons.hypotheses.org/188> (Stand 21.1.2021).
- Knoll, Nina. *Krieg Kamera Kunst. Krisenberichterstattung im Kunstmuseum*. Dissertation KIT Karlsruhe, Stuttgart/Karlsruhe 2013, online publiziert als Hochschulschrift, DOI 10.5445/IR/1000035703, <https://publikationen.bibliothek.kit.edu/1000035703> (Stand 30.12.2020).
- Kocks, Klaus. „Die Inszenierung des Authentischen. Ein Paradoxon zwischen Wahrheitsillusion und residualen Ressentiments.“ *Communicatio Socialis* 46/3–4 (2013): 443–454.
- Kohler, Evelyne, Christian Keyesers, Maria Alessandra Umiltà, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese und Giacomo Rizzolatti. „Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons.“ *Science* 297 (2002): 846–848.

- Krebs, Dennis. „Empathy and altruism.“  
*Journal of Personality and Social Psychology* 32 (1975): 1134–1146.
- Lacan, Jacques. „Was ist ein Bild / Tableau?“ In *Das Seminar von Jacques Lacan*, Buch 11 (*Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*), 112–128. Wien und Berlin: Turia + Kant, 2015.
- Lakin, Jessica L., und Tanya L. Chartrand. „Using nonconscious behavioral mimicry to create affiliation and rapport.“ *Psychological Science* 14 (2003): 334–339.
- Lamm, Claus, C. Daniel Batson und Jean Decety. „The Neural Substrate of Human Empathy: Effects of Perspective-taking and Cognitive Appraisal.“  
*Journal of Cognitive Neuroscience* 19, Nr. 1 (2007): 42–58.
- Lamm, Claus, Howard C. Nusbaum, Andrew N. Meltzoff et al. „What are you feeling? Using functional magnetic resonance imaging to assess the modulation of sensory and affective responses during empathy for pain.“ *PLoS ONE* 12 (2007): 1292.
- Lang, Peter J., Margaret M. Bradley und Bruce N. Cuthbert. „International Affective Picture System (IAPS): Affective ratings of pictures and instruction manual.“ Technical Report A-6. University of Florida, Gainesville, FL, 2005.
- Lanzetta, John T. und Basil Englis. „Expectations of cooperation and competition and their effects on observers’ vicarious emotional responses.“  
*Journal of Personality and Social Psychology* 56 (1989): 543–554.
- Lappé, Anthony und Dan Goldman. *Shooting War*.  
New York / Boston: Grand Central Publishing, 2007.
- Larcenet, Manu. *Der alltägliche Kampf*. Übersetzung von Barbara Hartmann und Kai Wilksen. Berlin: Reprodukt, 2013.
- . *Brodecks Bericht*. Übersetzung von Ulrich Pföfrock, Berlin: Reprodukt, 2017.
- LaSalle, Peter. „Conundrum: A Story about Reading.“  
*New England Review* 38, Nr. 1 (2017): 95–109.
- Leifert, Stefan. *Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*. München: Fink, 2007.
- . „Professionelle Augenzeugenschaft. Manipulation und Inszenierung als Gegenstand von Selbstkontrolle und Bildethik.“  
*Zeitschrift für Kommunikationsökologie und Medienethik* 1 (2006): 16–23.
- Lennon, Randy, und Nancy Eisenberg. „Gender and age differences in empathy and sympathy.“ In *Empathy and Its Development*, hrsg. v. Nancy Eisenberg und Janet Strayer, 195–218. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Lester, Paul. *Photojournalism: An Ethical Approach*.  
Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.
- . *Visual Communication: Images with Messages*. Belmont u.a.: 2000.
- Levinas, Emmanuel. *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*. 4. Aufl.,  
Wien: Passagen, 1992.
- Lünenborg, Margreth. „Politik, Sport und Krieg nach den Regeln der Medien. Zum Verhältnis von Authentizität, Inszenierung und Öffentlichkeit.“ *Communicatio Socialis* 46 (2013): 367–378.
- Lüthe, Rudolf. „Die Wirklichkeit der Bilder. Philosophische Überlegungen zur Wahrheit bildlicher Darstellungen.“ In *Mit Bildern lügen*, hrsg. v. Wolf A. Liebert and Thomas Metten, 50–64. Köln: Halem, 2007.
- Lyotard, Jean-François. *Das Inhumane*. Wien: Passagen, 2001.

—, *Heidegger und „die Juden“: Vortrag in Wien und Freiburg*. Wien: Passagen, 1990.

MacDonald, Geoff., und Mark R. Leary. „Why does social exclusion hurt? The relationship between social pain and physical pain.“ *Psychological Bulletin* 131 (2005): 202–223.

Mageo, Jeannette. „Empathy and ‚as-if‘ attachment in Samoa.“ In *The anthropology of empathy: Experiencing the lives of others in Pacific societies*, hrsg. v. Douglas W. Hollan und C. Jason Throop, 69–93. New York: Berghahn Books, 2011.

Maibom, Heidi L. „Feeling for others: Empathy, sympathy, and morality.“ *Inquiry* 52 (2009): 483–499.

Mast, Marianne S. und William Ickes. „Empathic accuracy: Measurement and potential clinical applications.“ In *Empathy in mental illness*, hrsg. v. Tom D. Farrow und Peter W. R. Woodruff, 408–427. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

May, Joshua. „Egoism, Empathy, and Self-Other-Merging.“ *The Southern Journal of Philosophy Volume* 49, Spindel Supplement (2011): 25–39.

Mehrabian, Albert und Norman Epstein. „A Measure of Emotional Empathy.“ *Journal of Personality* 40/4 (2006): 525–543.

Metzger, Wolfgang. *Gestalt-Psychologie*. Frankfurt (Main): Kramer, 1986.

—, *Gesetze des Sehens*. Frankfurt (Main): Kramer, 1975.

Merleau-Ponty, Maurice. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink, 1986.

Merlin, Dieter. „Dokumentation des Krieges oder Ästhetisierung von Leid? Möglichkeiten eines reflexiven Umgangs mit Kriegsfotografie.“ *Ethik & Unterricht* 3 (2016): 32–37.

Miller, Christian. „Defining Empathy: Thoughts on Hollan’s Approach.“ *The Southern Journal of Philosophy* 49, Spindel Supplement (2011): 66–72.

Mitchell, William J. T. „Cloning Terror. The War of Images 2001–2004.“ In *The Life and Death of Images*, hrsg. v. Diarmuid Costello und Dominick Willsdon, 179–208. London: Tate Publ., 2008.

—, *Das Leben der Bilder*. München: Beck, 2008.

—, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

Mondzain, Marie-José. *Können Bilder töten?* Zürich und Berlin: Diaphanes, 2006.

Moody, Eric J., Daniel N. McIntosh, Laura J. Mann und Kimberly R. Weisser. „More than mere mimicry? The influence of emotion on rapid facial reactions to faces.“ *Emotion* 7 (2007): 447–457.

Morris, Errol. *Believing is seeing: observations on the mysteries of photography*. New York: Penguin Press, 2011.

Morrison, India, Donna Lloyd, Giuseppe di Pellegrino und Neil Roberts. „Vicarious responses to pain in anterior cingulate cortex: Is empathy a multisensory issue?“ *Cognitive und Affective Behavioural Neuroscience* 4 (2004): 270–278.

Mößner, Nicola. „Können Bilder Argumente sein?“ In *Bilder als Gründe*, hrsg. v. Manfred Harth und Jakob Steinbrenner, 35–58. Köln: Halem, 2013.

Nachtwey, James. *Inferno*. Berlin: Phaidon, 2003.

—, *Pietas*. London: Thames & Hudson, 2012.

Neuberg, Steven L., Robert B. Cialdini, Stephanie L. Brown, Carol Luce und Brad J. Sagarin. „Does Empathy Lead to Anything More Than Superficial Helping? Comment on Batson et-al.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 73, Nr. 3 (1997): 510–516.

Neuberger, Christoph. *Journalismus als Problembearbeitung:*

*Objektivität und Relevanz in der öffentlichen Kommunikation (Forschungsfeld Kommunikation, Bd. 7).* Konstanz: UVK, 1996.

Newton, Julianne. *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality.* Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

Nezlek, John B. et al. „Naturally occurring variability in state empathy.“ In *Empathy in mental illness*, hrsg. v. Tom D. Farrow und Peter W. R. Woodruff, 187–200. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Nichols, Shaun, et al. „Varieties of off-line simulation.“ In *Theories of Theories of Mind*, hrsg. v. Peter Carruthers und Peter Smith, 39–74. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Nichols, Shaun und Stephen P. Stich. *Mindreading.* Oxford: Clarendon Press, 2003.

Niedenthal, Paula M., Markus Brauer, Jasmin B. Halberstadt et al. „When did her smile drop? Facial mimicry and the influences of emotional state on the detection of change in emotional expression.“ *Cognition and Emotion* 15 (2001): 853–864.

Nightingale, Sophie, Kimberley A. Wade und Derrick G. Watson. „Can people identify original and manipulated photos of real-world scenes?“ *Cognitive Research Principles and Implications* 2 (2017) (ohne Seitenzahlen; <https://doi.org/10.1186/s41235-017-0067-2>).

Nochlin, Linda. *The Politics of Vision.* New York: Harper & Row, 1989.

Nummenmaa, L., J. Hirvonen, R. Parkkola und J. K. Hietanen. „Is emotional contagion special? An fMRI study on neural systems for affective and cognitive empathy.“ *NeuroImage* 43 (2008): 571–80.

Nussbaum, Martha. *Love's Knowledge.* New York: Oxford University Press, 1990.

—. *Poetic justice.* Boston: Beacon Press, 1995.

Ochsner, Kevin N., Silvia A. Bunge, James J. Gross und John D. E. Gabrieli. „Rethinking feelings: An fMRI study of cognitive regulation of emotion.“ *Journal of Cognitive Neuroscience* 14 (2002): 1215–1229.

Oestermeier, Uwe, Petra Reinhard-Hauck und Steffen-Peter Ballstaedt. „Gelten die GRICESchen Maximen auch für visuelle Argumente?“ In *Bildhandeln*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, 207–222. Magdeburg: Scriptorum, 2001.

Oy-Marra, Elisabeth. „Poussins ‚Mannalese‘: Zur Debatte um Zeitlichkeit in der Historienmalerei“ *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997): 201–212.

Pandel, Hans-Jürgen. „Interpretieren als Selbsterzählen: Das Problem der narrativen Empathie.“ In *Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung*, hrsg. v. Silvio Peritore und Frank Reuter, 19–40. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 2011.

Paul, Gerhard. *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: die Visualisierung des modernen Krieges.* Paderborn, München u.a.: Schöningh, 2004.

—. *BilderMACHT: Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts.* Göttingen: Wallstein, 2013.

—. *Der Bilderkrieg : Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der Operation „Irakische Freiheit“.* Göttingen: Wallstein, 2005.

Pellegrin, Paolo. *As I was Dying.* Heidelberg: Edition Braus, 2007.

—. *Dies Irae*. Rom: Contrasto, 2011.

Di Pellegrino, Giuseppe, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese und Giacomo Rizzolatti: „Understanding motor events: a neurophysiological study.“  
*Experimental brain research* 91/1 (1992): 176–180.

Peritore, Silvio und Frank Reuter. „Mit den Augen der Täter? Fotodokumente des NS-Völkermords an den Sinti und Roma.“ In *Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung*, hrsg. v. Silvio Peritore und Frank Reuter, 93–132, Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 2011.

Pfestroff, Christina. „Bildlichkeitsgebot. Jean-François Lyotards Relativierung des Zeugnisses.“ In *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung*, hrsg. v. Bettina Bannasch et al., 45–60. Frankfurt (Main): Campus, 2004.

Pinker, Steven. *Gewalt: Eine neue Geschichte der Menschheit*. Frankfurt (Main): Fischer, 2011.

Plaum, Goda. „Bildtheorien in der Schule. Zeichen, Wahrnehmung, Denken – Teil 1.“ *BÖKWE. Fachblatt des Berufsverbandes Österreichischer Kunst- und WerkerzieherInnen*, 1 (2019): 20–23.

—. „Bildtheorien in der Schule. Zeichen, Wahrnehmung, Denken – Teil 2.“ *BÖKWE. Fachblatt des Berufsverbandes Österreichischer Kunst- und WerkerzieherInnen*, 2 (2019): 23–28.

Pollock, Griselda: „Response to W. J. T. Mitchell.“ In *The Life and Death of Images*, hrsg. v. Diarmuid Costello und Dominick Willson, 208–212. London: Tate Publ., 2008.

Preston, Stephanie D. „A perception action model for empathy.“ In *Empathy in mental illness*, hrsg. v. T. Farrow und P. Woodruff, 428–447. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Preston, Stephanie D. et al. „The neural substrates of cognitive empathy.“  
*Social Neuroscience* 2 (2007): 254–275.

Preston, Stephanie D. und Frans de Waal. „Empathy: Its ultimate and proximate bases.“  
*Behavioral Brain Science* 25 (2002): 1–72.

Preston, Stephanie D. und Hofelich, Alicia J. „The Many Faces of Empathy: Parsing Empathic Phenomena through a Proximate, Dynamic-Systems View of Representing the Other in the Self.“  
*Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 24–33.

Preston, Stephanie D. und R. Brent Stansfield. „I know how you feel: Task-irrelevant facial expressions are spontaneously processed at a semantic level.“  
*Cognitive, Affective & Behavioral Neuroscience* 8 (2008): 54–64.

Price, Donald D. *Psychological mechanisms of pain and analgesia*. Seattle: IASP Press, 1999.

Prkachin, Kenneth M. „Effects of deliberate control on verbal and facial expressions of pain.“  
*Pain* 114 (2005): 328–338.

Quante, Michael. *Person*, Berlin u.a.: de Gruyter, 2007.

Rack, Stefanie. *Fakt oder Fake? Wie man Falschmeldungen im Internet entlarven kann*. Hrsg. v. der EU-Initiative klicksafe, zum Download verfügbar unter [https://www.klicksafe.de/fileadmin/media/documents/pdf/klicksafe\\_Materialien/Lehrer\\_Allgemein/ks\\_to\\_go\\_Fakt\\_oder\\_Fake.pdf](https://www.klicksafe.de/fileadmin/media/documents/pdf/klicksafe_Materialien/Lehrer_Allgemein/ks_to_go_Fakt_oder_Fake.pdf) (Stand 20.1.2021).

Ravenscroft, Ian. „What is it like to be someone else? Simulation and empathy.“  
*Ratio* 11 (1998): 170–185.

Reck, Hans Ulrich. *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie*, München: Fink, 2007.

Richter, Gerhard. *Atlas*. Ausst. Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 4.6.–21.8.2005. Köln: König, 2006.

—. *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen. Erscheint anlässlich der Ausstellung des Atlas in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München 1998*,

hrsg. v. Helmut Friedel und Ulrich Wilmes. Köln: Oktagon, 1997.

—. *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*. Ausst. Kat., Museum Haus Lange Krefeld, 8.2.–14.3.1976.

Ritchin, Fred. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography. How Computer Technology is Changing Our View of the World*. 2. Aufl., New York: Aperture, 1999.

Rizzolatti, Giacomo und Laura Craighero. „The Mirror-Neuron System.“ *Annual Review of Neuroscience* 27 (2004): 169–192.

Rizzolatti, Giacomo, Leonardo Fogassi und Vittorio Gallese. „Mirrors in the mind.“ *Scientific American* 295 (2006): 54–61.

Rorty, Richard. *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1989.

—. *Wahrheit und Fortschritt*. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2000.

Runge, Evelyn: *Glamour des Elends. Ethik, Ästhetik und Sozialkritik bei Sebastião Salgado und Jeff Wall*. Wien: Böhlau, 2012.

Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium*. Köln: Halem, 2006.

Sachs-Hombach, Klaus, und Jörg Schirra. „Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen.“ *Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation* (Themenheft zu IMAGE 3), online erschienen, <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=84> (Stand 30.12.2020)

Said, Edward. *Orientalismus*. Frankfurt (Main): Fischer, 2009.

Sankaran, Charumathi. „Framing the sex worker: The photo Souvid Datta did not plagiarise. No matter how ghastly the image, a child rape survivor was reduced to being a subject, a vacuous stereotype.“ *daily O* (Website), dort publiziert am 12.5.2017, <https://www.dailyo.in/arts/sex-workers-souvid-datta-mary-ellen-photography/story/1/17162.html> (Stand 3.1.2021).

Scalise Sugiyama, Michelle. „The plot thickens: What children’s stories tell us about mindreading.“ In *Narrative and folk psychology*, hrsg. v. Daniel D. Hutto, 94–117. Exeter: Imprint Academic, 2009.

Scarry, Elaine. *Der Körper im Schmerz: die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt (Main): S. Fischer, 1992.

Schelske, Andreas. „Visuell kommunikatives Handeln mittels Bildern.“ In *Bildhandeln*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, 149–158. Magdeburg: Scriptorum, 2001.

Scheper-Hughes, Nancy. *Death without weeping: The violence of everyday life in Brazil*. Berkeley, CA: University of California Press, 1992.

Scherfig, Leon. „Bilder, die lügen.“ *Der Spiegel* (Online-Ausgabe), 14.08.2014, <https://www.spiegel.de/politik/ausland/fotos-aus-gaza-krieg-mit-gefaelschten-bildern-a-983689.html> (Stand 30.12.2020)

Schierl, Thomas. „Der Schein der Authentizität: Journalistische Bildproduktion als nachfrageorientierte Produktion scheinbarer Authentizität.“ In *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, hrsg. v. Thomas Knieper und Marion G. Müller, 150–167. Köln: von Halem, 2003.

Schiffer, Sabine. „Sinn-Induktionsphänomene ernst nehmen.“ *Zeitschrift für Kommunikationsökologie und Medienethik* 1 (2006): 27–32.

- Schirra, Jörg R.J. „Bilder – Kontextbilder.“ In *Bildhandeln*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, 77–100. Magdeburg: Scriptorum, 2001.
- Schmid, Johannes C. P. *Shooting Pictures, Drawing Blood*. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, 2016.
- . „Bilder des Grauens. Zur Darstellung von Krieg und Gewalt im intermedialen Verhältnis von Comic und Fotografie.“ *Closure. Kieler e-Journal für Comieforschung* 2 (2015): 67–89, <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure2/schmid>>. 09.11.2015.
- Scholz, Oliver. *Bild, Darstellung, Zeichen*. Freiburg (Breisgau) und München: Alber, 1991.
- Schopenhauer, Arthur. *Über die Grundlage der Moral*. Hamburg: Meiner, 2007.
- Schultz, Tanjev. „Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität.“ In *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, hrsg. v. Thomas Knieper und Margot G. Müller, 10–24. Köln: Halem, 2003.
- Schwarte, Ludger. *Pikturale Evidenz: zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. Paderborn: Fink, 2015.
- Schwingeler, Stephan und Dorothee Weber. „Das wahre Gesicht des Krieges. Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams.“ *Kritische Berichte* 33 (2005), 36–50.
- Sebald, W. G. *Austerlitz*. Frankfurt (Main): Fischer, 2003.
- Seel, Martin. „Fotografien sind wie Namen.“ *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43/3 (1995): 465–478.
- Seja, Silvia. *Handlungstheorien des Bildes*. Köln: Halem, 2009.
- Shamay-Tsoory, Simone G., Judith Aharon-Peretz und Daniella Perry. „Two systems for empathy: A double dissociation between emotional and cognitive empathy in inferior frontal gyrus versus ventromedial prefrontal lesions.“ *Brain: A Journal of Neurology* 132 (2009): 617–27.
- Shapiro, Johanna und Lloyd Rucker. „The Don Quixote Effect: Why Going to the Movies Can Help Develop Empathy and Altruism in Medical Students and Residents.“ *Families, Systems, and Health* 22, Nr. 4 (2004): 445–452.
- Singer, Tania. „The neuronal basis and ontogeny of empathy and mind reading: Review of literature and implications for future research.“ *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 30 (2006): 855–863.
- Singer, Tania et al. „Empathy for pain involves the affective but not sensory components of pain.“ *Science* 303 (2004): 1157–1162.
- Singer, Tania und Claus Lamm. „The Social Neuroscience of Empathy.“ *The Year in Cognitive Neuroscience: Annals of the New York Academy of the Sciences* 1156, (2009): 81–96.
- Singer, Tania, Ben Seymour, John P. O’Doherty, Klaas E. Stephan, Raymond J. Dolan und Chris D. Frith. „Empathic neural responses are modulated by the perceived fairness of others.“ *Nature* 439 (2006): 466–469.
- Slote, Michael. *The ethics of care and sympathy*. New York: Routledge, 2007.
- Smith, Adam. „The Empathy Imbalance Hypothesis of Autism: A Theoretical Approach to Cognitive and Emotional Empathy in Autistic Development.“ *The Psychological Record* 59 (2009): 489–510.
- Söffner, Jan Georg. „Empathy and Participation – A Response to Fritz Breithaupt’s Three-Person Model of Empathy.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 94–95.
- Sofsky, Wolfgang. *Todesarten: über Bilder der Gewalt*. Berlin: Mattes & Seitz, 2011.

Sonnby-Borgström, Marianne. „Automatic mimicry reactions as related to differences in emotional empathy.“ *Scandinavian Journal of Psychology* 43 (2002): 433–443.

Sontag, Susan. *Das Leiden anderer betrachten*. München und Wien: Hanser, 2003.

—. *Über Fotografie*. 15. Aufl., Frankfurt (Main): Fischer, 2003.

—. „Regarding The Torture Of Others.“ *The New York Times*, 23.05.2004.

Steiner, Henning. „Streit um das Pressefoto des Jahres“, *Neue Zürcher Zeitung* (Online-Ausgabe), 16. Mai 2013, zuletzt aufgerufen am 22. November 2020, <https://www.nzz.ch/digital/wie-stark-darf-ein-pressebild-bearbeitet-werden-1.18082337>.

Steinhauer, Jillian. „The Outsider. Joe Sacco’s comics journalism.“ *The Nation* (Online-Ausgabe), 28.12.2020, <https://www.thenation.com/article/culture/joe-sacco-paying-land-review/> (Stand 20.1.2021).

Stöckl, Hartmut. *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache*. Berlin/New York: de Gruyter, 2004.

Strauss, C. „Is empathy gendered and if so, why? An approach from feminist psychological anthropology.“ *Ethos* 32 (2004): 432–457.

Stueber, Karsten. „Empathy.“ *The Stanford encyclopedia of philosophy* (Version vom Sommer 2008), hrsg. v. E. N. Zalta. Online verfügbar unter <http://plato.stanford.edu/entries/empathy/> (Stand 30.09.2015).

—. *Rediscovering empathy: Agency, folk psychology, and the human sciences*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 2006.

—. „Varieties of Empathy. Neuroscience and the Narrativist Challenge to the Contemporary Theory of Mind Debate.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 55–63.

Tan, Shaun. *The Arrival*. Hamburg: Carlsen, 2014.

Tassinari, Louis G. und John T. Cacioppo. „Unobservable Facial Actions and Emotion.“ *Psychological Science*, 3/1 (1992): 28–33.

Taylor, John. *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*. New York: New York University Press, 1998.

Thibodeau, Ryan, Randall S. Jorgensen und Sarah J. Jonovich. „Anger Elicitation Using Affective Pictures: An Individual Differences Approach.“ *Journal of Individual Differences* 29, Nr. 2 (2008): 80–89.

Throop, C. Jason. „On the varieties of empathic experience: Tactility, mental opacity, and pain in Yap.“ Konferenzbeitrag, *Transcultural Universals IV: Empathy*. Institute for Advanced Study, Delmenhorst, 2009.

Tooth, Roger. „Super-reality of Gaza funeral photo due to toning technique says contest winner“, *The Guardian* (Online-Ausgabe), 14. Mai 2013, zuletzt aufgerufen am 22. November 2020, <https://www.theguardian.com/technology/2013/may/14/gaza-funeral-photograph-world-press>.

Tseti, Angeliki. *Photo-textuality, Witnessing, and the Convergence of Trauma Memories in W. G. Sebalds Austerlitz*. Dissertation, online publiziert unter [https://www.academia.edu/26395590/Photo-textuality\\_Witnessing\\_and\\_the\\_Convergence\\_of\\_Trauma\\_Memories\\_in\\_W.\\_G.\\_Sebalds\\_Austerlitz](https://www.academia.edu/26395590/Photo-textuality_Witnessing_and_the_Convergence_of_Trauma_Memories_in_W._G._Sebalds_Austerlitz) (zuletzt aufgerufen am 28.4.2020).

Tuchman, Gaye. „Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen’s notions of objectivity.“ *American Journal of Sociology* 77 (1972): 660–679.

Turella, Luca, Andrea C. Pierno, Federico Tubaldi und Umberto Castiello. „Mirror neurons in humans: Consisting or confounding evidence?“ *Brain and Language*, 108 (2009): 10–20.

Umiltà, Maria Alessandra, Evelyn Kohler, Vittorio Gallese, Leonardo Fogassi, Luciano Fadiga, Christian Keysers, und Giacomo Rizzolatti. „I know what you are doing‘ : a neurophysiological study.“ *Neuron* 32 (2001): 91–101.

Walter, Henrik. „Social Cognitive Neuroscience of Empathy: Concepts, Circuits, and Genes.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 9–17.

Warburg, Aby. „Mnemosyne Einleitung“. In Ders., *Werke in einem Band*, hrsg. v. Martin Tremml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Berlin: Suhrkamp, 2010, 629–639.

Watzlawick, Paul, Janet H. Beavin und Don D. Jackson. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. 11. Aufl., Bern: Huber, 2007.

Weber, Max. „Politik als Beruf.“ In *Geistige Arbeit als Beruf. Vorträge vor dem Freistudentischen Bund*. München: Duncker & Humblot, 1919.

Welzer, Harald (Hrsg.). *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*. Tübingen: Edition Diskord, 1995.

Whelan, Richard. „Robert Capa in Spain.“ In *Heart of Spain: Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War*, hrsg. v. Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, 29–32. New York: Aperture, 1999.

Wiesing, Lambert. *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin: Suhrkamp, 2013.

Williams, Linda. „Film Bodies. Gender, Genre, and Excess.“ *Film Quarterly* 44/4 (1991): 2–13.

Wimsatt, William K., und Monroe C. Beardsley. „Der intentionale Fehlschluss.“ In *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. v. Fotis Jannidis et al., 84–101. Stuttgart: Reclam, 2000.

Wispé, Lauren. „The Distinction Between Sympathy and Empathy: To Call Forth a Concept, A Word Is Needed.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 50, Nr. 2 (1986): 314–321.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe, Bd. 1. Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1984.

Wittschier, Michael. *Medienschlüssel Philosophie. 30 Zugänge mit Beispielen*. München: Oldenbourg Schulbuchverlag GmbH / Patmos, 2013.

Woolf, Virginia. „Drei Guineen“. In: Dies., *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen. Zwei Essays*, hrsg. v. Klaus Reichert, 129–297. Frankfurt (Main): Fischer, 2001.

Wortmann, Volker. *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003.

—. „Was wissen Bilder schon über die Welt, die sie bedeuten sollen? Sieben Anmerkungen zur Ikonographie des Authentischen.“ In *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hrsg. v. Susanne Knaller, 163–184. München: Fink, 2006.

Xu Xiaojing, Xiangyu Zuo, Xiaoying Wang und Shihui Han. „Do You Feel My Pain? Racial Group Membership Modulates Empathic Neural Responses.“ *The Journal of Neuroscience* 29, Nr. 26 (2009): 8525–8529.

Zahavi, Dan. „Comment: Basic Empathy and Complex Empathy.“ *Emotion Review* 4, Nr. 1 (2012): 81–82.

—. „Empathy, Embodiment and Interpersonal Understanding: From Lipps to Schutz.“ *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy* 53, Nr. 3 (2010): 285–306.

Gewaltbilder wie Kriegsfotografien und Bildzeugnisse der Shoah stehen im Zentrum ethischer Kontroversen. Der Hoffnung, diese Bilder könnten ihre Betrachter\*innen für das Leid anderer Menschen sensibilisieren, steht die Überzeugung, Empathie mit Anderen sei nicht durch Bilder vermittelbar und menschliches Leid nicht angemessen medial darstellbar, gegenüber. Dabei wird häufig eine Tendenz zum personalisierenden Sprechen deutlich, die Bilder zu eigenständigen, moralisch verantwortlichen Akteuren erhebt, sodass Bilder, die Böses zeigen, nicht als Bilder des Bösen, sondern als böse Bilder aufgefasst werden. Mit diesen Diskursen setzt sich der vorliegende Band kritisch auseinander.