

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*¹

„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*²

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 beobachtet³ – 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“⁴ – 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.“⁵

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“⁶) 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‘.“⁷

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.⁸ 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

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“,⁹ „Personenhaftigkeit“ und „Beseeltheit“ des Bildes,¹⁰ „Eigenkraft der Bilder“,¹¹ „Eigensinn der Bilder“,¹² „Unbedingtheit der eigenaktiven Gestalt“¹³ 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.“¹⁴

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.“¹⁵ 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.¹⁶ 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.“¹⁷

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.¹⁸ 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.“¹⁹ 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.“²⁰

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.²¹

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.²²

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.²³

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“.²⁴

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.“²⁵

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.²⁶ 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.²⁷

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“.²⁸ 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*.²⁹ 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.³⁰

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)“³¹ 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“.³² An anderer Stelle bezeichnet sie Bildhandeln mit der interessanten Formulierung „visual doings“,³³ 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“.³⁴ 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.³⁵

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.³⁶

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

³² Bakewell, *Image Acts*, u. a. 22.

³³ Ebd., 23.

³⁴ Ebd.

³⁵ 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).

³⁶ 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.“³⁷ Dasselbe gelte jedoch auch für Bilder, denn diese seien „as much actions as utterances are“.³⁸ 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.“³⁹ In Analogie zum Perlokutionsakt („perlocutionary act“) schlägt Bakewell daher den Ausdruck „pergesticular act“ vor, um die tatsächliche Handlungsgewalt von Bildern zu kennzeichnen.⁴⁰ 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“⁴¹ 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.⁴² Bei solchen „Hassbildern“ handele es sich um Fälle von bildlicher Diskriminierung („imaged discrimination“).⁴³ 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?“⁴⁴

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“. ⁴⁵ 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 Sprache⁴⁶ – 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.“⁴⁷

Der Vergleich von Texten mit Bildern hätte jedoch den Vorteil, dass der Ver selbstständigkeit 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.⁴⁸ 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)⁴⁹ 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.⁵⁰ 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.⁵¹ 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.⁵² 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.“⁵³ 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.⁵⁴ 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.⁵⁵

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.“⁵⁶

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.⁵⁷ Auch die Vorstellung, bei der Bildoberfläche handele es sich um eine Art Gesicht, das den Blick des Betrachters erwidert, ist etabliert.⁵⁸ 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.⁵⁹ 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“.⁶⁰ 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.“⁶¹

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.“⁶²

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.⁶³ Der Klon sei ein „evil twin“ oder „monstrous double“, also das böse, entfremdete Selbst.⁶⁴ 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“.⁶⁵ 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“.⁶⁶ 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 (...)“⁶⁷ gewesen sei, weshalb sie hier eher vom „psychoanalytical concept of doubling“⁶⁸ 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.⁶⁹

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.“⁷⁰

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“. ⁷¹ Angesichts des weitverbreiteten Klischees von der Macht der Bilder ⁷² 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.“ ⁷³ 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“. ⁷⁴

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 abstupfen 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.“ ⁷⁵ 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 (...).“ ⁷⁶

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“.77 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 allgemeiner 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.“78

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?79

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.⁸⁰ 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“,⁸¹ 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.“⁸²

Damit wird deutlich, dass sich Mitchells Konzeption des Bildes als quasi-be-seeltem, 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.“⁸³ 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.“⁸⁴ 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.“⁸⁵

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.“⁸⁶ 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.“⁸⁷ 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.“⁸⁸ 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“.⁸⁹ Die Analogie zur fotografischen Abbildung des menschlichen Körpers ist, wie Bredekamp mit Recht behauptet,⁹⁰ 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“⁹¹ 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.“⁹² 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.“⁹³ 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“.⁹⁴ 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.⁹⁵ Er beschreibt die „Stillstellung des Betrachters“ als „Vorstufe zu seiner von der Lebendigkeit des Kunstwerkes ausgehenden Versteinerung.“⁹⁶ 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“⁹⁷ – 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.⁹⁸ 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

⁹⁸ 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 *vor auszusehen*. 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.⁹⁹ 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.¹⁰⁰ 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.¹⁰¹ 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 Fehlschluss¹⁰² 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.“¹⁰³

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.“¹⁰⁴

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“.¹⁰⁵ Dass die Bildkommunikation in der modernen Mediengesellschaft, wie Oliver Scholz beschreibt,¹⁰⁶ 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:¹⁰⁷

„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.“¹⁰⁸

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 (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.¹⁰⁹ 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,¹¹⁰ und Kathleen Tillotson, die ein „zweites Selbst“ der (realen, empirischen) Autor*in postuliert, das von dieser zu trennen sei.¹¹¹ Ein vehementer Kritiker Booths, der französische Strukturalist Gérard Genette, schlägt alternativ die Bezeichnung „induzierter Autor“ vor.¹¹² 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.¹¹³

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“. ¹¹⁴ 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*.“ ¹¹⁵ 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.“ ¹¹⁶

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“. ¹¹⁷ 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. ¹¹⁸ 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“. ¹¹⁹ 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.“ ¹²⁰ Als sinnvoll oder plausibel kann eine Interpretation folglich genau dann gelten, wenn „der Text selbst den Zusammenhang stützt“. ¹²¹ 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.“ ¹²²

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.“¹²³

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;¹²⁴ 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.¹²⁵ 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.¹²⁶ 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“.¹²⁷ Sie biete einen Weg, den „schädlichen Irrtum“ zu vermeiden, „daß ein Autor seine eigenen jeweiligen Probleme und Wünsche unmittelbar einfließen“ lasse,¹²⁸ und sensibilisiere für den Unterschied zwischen der Vorstellung vom Werk als einer „rein bekennenden Aussage“ und dem Werk als einem „genau gestalteten Kunstwerk“.¹²⁹ 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.“¹³⁰

Der IA manifestiert sich also im „künstlerischen Ganzen“, 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.“¹³¹

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.“¹³²

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“¹³³ 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.¹³⁴ Letztlich sei jedoch der Begriff des IA „weitgehend mit dem des Erzählers identisch“.¹³⁵

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.¹³⁶ 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 „untrue“ 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.¹³⁷ Eine solche Situation hält er aber für irrelevant, da man „beim Leser (...) aus methodischen Erwägungen eine perfekte Kompetenz voraussetzen“ müsse.¹³⁸ 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.¹³⁹ 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“¹⁴⁰ 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“,¹⁴¹ der IA also tatsächlich der RA sei. Komplizierter stellt sich Genette der Fall einer „bewußten Simulation“¹⁴² dar. Eine solche Situation liege zwar prinzipiell z. B. im ironischen oder satirischen Text vor; Ironie sei jedoch „dazu da, erkannt zu werden“.¹⁴³ 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“,¹⁴⁴ 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“,¹⁴⁵ zweitens sei die Leser*in „durch die Gattungskonvention dazu *angehalten*, die (inter)auktoriale Beziehung richtig wahrzunehmen.“¹⁴⁶ 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“;¹⁴⁷ andererseits bei Texten, die von einem Ghostwriter verfasst worden seien;¹⁴⁸ drittens bei Vorliegen

144 Ebd., 241.

145 Ebd.

146 Ebd.

147 Ebd., 242.

148 Ebd., 243.

„dissoziierter Instanzen“,¹⁴⁹ 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“.¹⁵⁰ 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.¹⁵¹ 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 Aufrichtigkeitsideal¹⁵² und unterscheidet „richtige“ von „unrichtigen“ Lesarten literarischer Texte;¹⁵³ 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.“¹⁵⁴ 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.¹⁵⁵

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.¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷ 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.“¹⁵⁸ 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.¹⁵⁹ 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.¹⁶⁰ 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.“¹⁶¹ 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.¹⁶² Im Extremfall stellt das absichtliche Erzeugen von angsteinflößenden Bildern „eine Form psychischer Gewaltanwendung gegenüber dem globalen Publikum“ dar¹⁶³ – 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“¹⁶⁴ spricht. Terroranschläge erschaffen Schlüsselbilder, die verletzen, indem sie Ängste erzeugen. Dadurch entsteht nach Paul ein neuer Typus von aktivem Bild: Das „emersive“¹⁶⁵, 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.“¹⁶⁶

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“¹⁶⁷ 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“¹⁶⁸ einzelner, besonders angsteinflößender Aufnahmen. In typisch bredekampisch-animistischem Stil spricht Paul davon, dass die Bilder von 9/11 sich „aufgedrängt“ hätten.¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰ 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“.¹⁷¹ 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.“¹⁷²

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.¹⁷³ 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“,¹⁷⁴ hätten die Bilder des 11. September den Charakter von „Infektionsbildern“ angenommen, da sie „die bislang schützende Trennung zwischen Leben, Fernsehen und Kino aufgehoben“ hätten.¹⁷⁵

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“¹⁷⁶ 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.“¹⁷⁷

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“.¹⁷⁸ Aufgrund der Bilder, die jeder bereits aus dem Kino kannte, hätten die Aufnahmen vom echten Geschehen schließlich „wie ein Remake“ gewirkt.¹⁷⁹ Der Anschlag hätte uns folglich nicht mit fremden, neuen, sondern mit „unsere[n] eigenen inneren Bilder[n]“ konfrontiert.¹⁸⁰

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.¹⁸¹

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 ist¹⁸² – 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“)¹⁸³ 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.“¹⁸⁴ Die durch die Folterer arrangierten Szenen erinnerten zudem an Initiationsriten amerikanischer Studentenverbindungen.¹⁸⁵ 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.¹⁸⁶ 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.¹⁸⁷ 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.“¹⁸⁸ So kann die Kamera in gewisser Weise als „Handlungsträger der Szene“ verstanden werden,¹⁸⁹ 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.¹⁹⁰ Die öffentliche Demütigung von Gewaltopfern verkörpert eine Form „öffentlich-archaischer Gewalt“,¹⁹¹ 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 (...)“,¹⁹² 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.¹⁹³ 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.¹⁹⁴ 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.“¹⁹⁵

Neben Butler schließt sich auch Paul der weit verbreiteten Einschätzung an, von diesen Fotos sei „unmittelbar Gewalt ausgegangen“.¹⁹⁶ 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.“¹⁹⁷ 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“¹⁹⁸ gewesen: Bilder seien als Mittel verwendet worden, um Geständnisse zu erpressen. Den Bildern habe eine „Systematik als Teil eines dehumanisierenden Befragungsprozesses“ zu Grunde gelegen;¹⁹⁹ sie hätten dazu beigetragen, in den Opfern das Gefühl zu wecken, „nicht mehr Subjekt, sondern nur noch bloßes Objekt der Schaulust anderer zu sein“.²⁰⁰ 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.²⁰¹ 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.²⁰² Diese Bilder deshalb lediglich als Trophäenbilder zu betrachten, wäre, so wendet Paul zurecht ein, aber sehr „verkürzt“.²⁰³ 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.²⁰⁴ 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.“²⁰⁵

Die Fotografierenden waren jedoch, das darf nicht übersehen werden, „nicht nur einfach Befehlsempfänger ihrer Vorgesetzten“,²⁰⁶ 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“.²⁰⁷ 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,²⁰⁸ 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“.²⁰⁹ Die Beobachter hätten sich, so Paul, in einem „Bilderrausch“ befunden.²¹⁰ 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.“²¹¹

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.“²¹²

Es handelt sich bei diesen Fotos somit nicht um bloß sekundäre, sondern um „aktive Dokumente“ der Gewalt“;²¹³ sie sind „Ergebnis eines arbeitsteiligen Gewaltakts, in dem der physische Direkttäter und der Fotograf gleichermaßen beteiligt sind.“²¹⁴ 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“²¹⁵ 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.“²¹⁶

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.²¹⁷

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.“²¹⁸ Der Kapuzenmann habe sich „schließlich gegen seine Urheber selbst“ gerichtet.²¹⁹ 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.“²²⁰ 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 (...)“.²²¹ 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.“²²² 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“²²³ waren. Die „kompositorischen und ikonographischen Qualitäten“ des Bildes „provozierte[n] Bearbeitungen“,²²⁴ 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 Bildzitaten, 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“,²²⁵ 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.“²²⁶

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“.²²⁷ Sie haben „die Hände der Fotografen verlassen oder sich sogar gegen diese selbst gewandt und ihren Lustgewinn zunichte gemacht“.²²⁸ 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.“²²⁹

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.“²³⁰ Weiter behauptet Paul: „Das leblose Bild erweckte gleichsam zum Leben, machte aus Menschen Bildträger, verschaffte dem Bild einen materiellen Körper“²³¹ – 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“²³² – 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 Mitteilbarkeit 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.“²³³

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.“²³⁴

Diese subtile Steuerung der Interpretation durch die Rezipient*innen erfolgt durch *Framing*. Butler ist überzeugt, „dass die Rahmensetzung selbst schon bestimmte Deutungen beinhaltet“.²³⁵ 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 einzelne und punktuelle Bild ergänz[t]en.“²³⁶

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“²³⁷ – entscheidend sei also, dass das Bild schon allein durch seine Form eine „Grenzziehung“ vornehme, die „ganz gewiss eine Interpretation“ sei.²³⁸ Auch andere formale Gestaltungselemente, so z. B. „die unterschiedlichen Effekte von Kamerawinkel, Fokus, Licht usw.“, besäßen „Interpretationscharakter“.²³⁹

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.“²⁴⁰ 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.“²⁴¹

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.²⁴² 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.“²⁴³ 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.²⁴⁴ 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.²⁴⁵ 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.“²⁴⁶

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.²⁴⁷ 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.“²⁴⁸

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.“²⁴⁹

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“²⁵⁰ 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) komponierte²⁵¹ 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.“²⁵²

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“²⁵³ 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.“²⁵⁴

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.“²⁵⁵ Drastisches Beispiel hierfür waren die Schockwellen, die die Schauerbilder getöteter und post mortem verstümmelter

²⁵⁵ 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“.²⁵⁶

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“.²⁵⁷ 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.“²⁵⁸

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.²⁵⁹

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

Zielgerichtet instrumentalisiert werden dabei vor allem auch Bilder, die Sontag „Bilder aus dem Technikkrieg“²⁶¹ 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“.²⁶²

Für Mitchell ist der gesamte „Krieg gegen den Terror“ seit dem 11. September 2001 ein „war on terror“ triggered by and waged against images²⁶³ – 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;²⁶⁴ 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.²⁶⁵

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.²⁶⁶ 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.“²⁶⁷

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.²⁶⁸

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;²⁶⁹ sicher können Bilder unter Umständen als „visuelle Kriegserklärung“²⁷⁰ 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.“²⁷¹

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.²⁷² Pauls kritische Haltung ist in vielerlei Hinsicht berechtigt, blendet aber die Schwierigkeit einer

²⁷¹ Leifert, *Bildethik*, 171.

²⁷² 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.“²⁷³

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 Bildmaterials²⁷⁴ 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.“²⁷⁵ Zugleich werde durch sie eine „strategische Ikonisierung“ jener Bilder erreicht, die eine „therapeutische Funktion“ besäßen.²⁷⁶ Als ähnliche Weise „therapeutisch“ wirksam wird die häufige Verwendung patriotischer Symbole und die Personifikation des Bösen beispielsweise in der Figur bin Ladens interpretiert.²⁷⁷ 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.²⁷⁸

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.²⁷⁹ In der Kombination aus diesen Faktoren waren die Twin Towers ideale „Symbole der globalen amerikanischen Dominanz und Unverletzbarkeit“²⁸⁰ und „architektonisch[e] Präsentationen des kapitalistischen Welthandels“.²⁸¹ Auch das am 11.9.2001 ebenfalls angegriffene Pentagon kann begründet als „Symbol amerikanischer Überlegenheit und Weltherrschaft“²⁸² bezeichnet werden und fungierte zudem als „Befehls- und Nervenzentrum des amerikanischen Militärs“²⁸³ – 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.²⁸⁴

Die Zerstörung der Türme des World Trade Centers fasst auch Paul als einen der Absicht der Attentäter nach ikonoklastischen Akt auf:²⁸⁵ 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.“²⁸⁶

Handelte es sich bei dem Anschlag in der Hauptsache um einen Akt der „Entsymbolisierung“?²⁸⁷ 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“,²⁸⁸ eine „positive Fortschrittsmetapher“²⁸⁹ waren und durch „Überschreiten des geographischen und politischen Raumes“²⁹⁰ 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,²⁹¹ 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“²⁹² 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“²⁹³ 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 Übertragungsinfrastruktur ausgesucht“²⁹⁴ 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“.²⁹⁵ Wer aber, wie Paul hier weiter, behauptet: „Das Ereignis ist dabei nur als ‚Bild-Ereignis‘ von Bedeutung“,²⁹⁶ 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“.²⁹⁷ 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.“²⁹⁸ 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 präzisiert²⁹⁹), 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“³⁰⁰ 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.³⁰¹ 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“ werden³⁰² und dass dies nicht erst seit der Jahrtausendwende der Fall ist.³⁰³ 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.³⁰⁴ 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.³⁰⁵

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,³⁰⁶ 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 zusammenhängt³⁰⁷ 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“.³⁰⁸ 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“³⁰⁹ – 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.“³¹⁰

Susan Sontag ihrerseits betont, sie sei nie davon ausgegangen, dass es eine „selbständige Wirklichkeit“ unabhängig von medialer Repräsentation nicht gäbe.³¹¹ Ansätze wie die von Guy Debord und Jean Baudrillard kritisiert sie und nennt sie „zynisch“³¹² bzw. tut sie als „phantasievolle Rhetorik“³¹³ 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.³¹⁴ Sie setzt sich eine „Verteidigung der Wirklichkeit und der gefährdeten Maßstäbe für eine adäquate Auseinandersetzung mit ihr“³¹⁵ 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“.³¹⁶ 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.“³¹⁷

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.“³¹⁸

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,³¹⁹ bedingt durch einen „drift of emotions (...) towards the fictional“.³²⁰ 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“,³²¹ was sich – wie er andernorts genauer ausführt³²² – 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“³²³ (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 Sontag³²⁴ als auch Leifert.³²⁵ 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.“³²⁶

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“³²⁷ 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 (...)“³²⁸ Die Grenze zwischen Realität und Fiktion schwimmt 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“.³²⁹ 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 Mittel³³⁰ sei eine „Bedeutungsaufladung“³³¹ oder „Dramatisierung“³³² 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,³³³ der ein entferntes Echo in einer Äußerung Pauls über den Werkcharakter des Anschlags von 9/11 findet.³³⁴ 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.“³³⁵ Die „erzwungene Komplizenschaft der Bildmedien“³³⁶ muss kritisch reflektiert werden.

Wenn man aber behauptet, die „terroristische Botschaft reduzierte sich auf eine symbolische Tat und deren Bilder“,³³⁷ 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“.¹ 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

¹ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 106.

Feststellung, daß etwas so gewesen sei, wie es sich darstellt, ist Bildern fremd.“² 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.“³ 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.⁴ 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“⁵ 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.“⁶

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“.7 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“.8 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.“9

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)¹⁰ 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“¹¹ – 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“.¹² 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,¹³ 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.¹⁴ 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?¹⁵ (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.¹⁶ 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-cap-a-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“.¹⁷ 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“.¹⁸ Damit liefert der Inhalt des Bildes zwar keine hinreichenden, aber immerhin notwendige Bedingungen zur Bestimmung der Bezugnahme.¹⁹

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,²⁰ 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.²¹ 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“.²² 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“²³ 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.²⁴ 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“.²⁵

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

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“²⁷ 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.“²⁸ 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“.²⁹ 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“.³⁰ 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.³¹ 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.“³² 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.³³ Gegenstandsbezugnahme erfolgt also immer in Abhängigkeit vom Kontext; sie ist damit für Sachs-Hombach ein Problem der Bildpragmatik und nicht nur der Semantik.³⁴ 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.³⁵

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.³⁶ (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.

³⁶ 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“³⁷ – mit einem ebenso unendlich großen Spektrum möglicher Bildbedeutungen. Mit Goodman³⁸ 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 Goodmans³⁹) beziehungsweise „Bildvorkommnisse“⁴⁰ 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“.⁴¹ 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“⁴² 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“.⁴³ 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.⁴⁴

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“⁴⁵ 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.⁴⁶

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“.⁴⁷

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“.⁴⁸

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.⁴⁹

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]“.⁵⁰ Dies gelinge, weil „die Charakterisierung der Funktion des Bildinhalts so präzise [ist], dass sie faktisch zur Identifizierung eines Gegenstandes ausreicht“.⁵¹ 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]“.⁵² 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.⁵³ 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.⁵⁴

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.⁵⁵ 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 (...).“⁵⁶

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.⁵⁷ Es scheint also das Kriterium der Ökonomie ausschlaggebend. Ein Name wird durch einen – nicht immer explizit ablaufenden – „Taufakt“⁵⁸ 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“.⁵⁹ 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“.⁶⁰ 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“⁶¹ 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.⁶² 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.“⁶³ 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“.⁶⁴ 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“⁶⁵ – 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“.

Bildbezugsnahme anhand des Modells sprachlicher Kennzeichnungen zu erklären, ist laut Harth dennoch nicht bedeutend sinnvoller, als eine Analogie zur Bezugsnahme durch Eigennamen zu behaupten. Zwar ist der Gedanke, bildliche Bezugsnahme als eine Art nichtsprachliche Kennzeichnung aufzufassen, naheliegend, da es sich bei der Bildbezugsnahme ebenso wie bei kennzeichnenden Ausdrücken im Bereich der Sprache um eine Form der vermittelten Bezugsnahme 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, „Bezugsnahme bei Bildern“, 44.

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

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“;⁶⁷ 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.⁶⁸ 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.⁶⁹ 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“.⁷⁰ 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“:⁷¹ 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“⁷² – 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.⁷³ 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 (...).“⁷⁴

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 definitiv festgelegt.⁷⁵

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.⁷⁶ 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“.⁷⁷ 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.“⁷⁸

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.⁷⁹ 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“⁸⁰ 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.“⁸¹

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“,⁸² 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“.⁸³

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“.⁸⁴ 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“.⁸⁵

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.⁸⁶ Vereinfacht gesagt legt die Ausdrucksbezugnahme fest, was ein Ausdruck wirklich bezeichnet,⁸⁷ und die Sprecherbezugnahme das, was eine bestimmte Person, die in einer konkreten Situation diesen Ausdruck verwendet, in diesem ganz speziellen Fall damit gemeint hat.⁸⁸

Der Ausdrucks-Bezugnahme in der sprachlichen Kommunikation wäre folglich die „Bild-Bezugnahme“ und der Sprecher-Bezugnahme eine „(Bild-)Verwender-Bezugnahme“ gleichzusetzen.⁸⁹ 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.⁹⁰

Diesen Vorschlag allerdings sieht Harth mit folgender Schwierigkeit konfrontiert: Es müsste eine zusätzliche Form der Unterscheidung zwischen Standardbezugnahme und abweichender Bezugnahme eingeführt werden.⁹¹ 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“.⁹² 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 (...).“⁹³

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“.⁹⁴ 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“.⁹⁵ 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.⁹⁶ 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“.⁹⁷ 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.“⁹⁸ 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“⁹⁹ 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“,¹⁰⁰ 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.“¹⁰¹ 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 Verwendung¹⁰² von Bildern eigentlich nur als *Prädikation*, nicht als *Nomination* denkbar ist.¹⁰³ 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 (...).“¹⁰⁴

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“.¹⁰⁵ Nomination ist daher eine Folge und Funktion der Prädikation im Bild, und „[g]egenüber der Prädikation ist die nominatorische Funktion bei Bildern sekundär“.¹⁰⁶ 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 (...)“.¹⁰⁷

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*.“¹⁰⁸ 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“.¹⁰⁹ 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“.¹¹⁰ 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.¹¹¹ 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“¹¹² 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 (...).“¹¹³

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“¹¹⁴ – 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“¹¹⁵ 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.“¹¹⁶

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“.¹¹⁷ 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.“¹¹⁸ Dem „Inhalt eines Bildes“, und damit der Proposition, „entspricht demnach in allgemeiner Charakterisierung der Inhalt des Prädikatsausdrucks ‚sieht so und so aus‘.“¹¹⁹

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“.¹²⁰ In solchen Fällen muss „der Kontext die nötigen Konkretisierungen“¹²¹ liefern. Die „komplexe Verwendung“ eines Bildes setzt „Prädikation wie Nomination bereits [voraus]“.¹²² 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“.¹²³

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“;¹²⁴ so enthalten Fahndungsplakate mit Fotos gesuchter Verbrecher*innen die Aufforderung, nach diesen Ausschau zu halten.¹²⁵ 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 gegenüber¹²⁶ – 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.¹²⁷

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.¹²⁸ 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.¹²⁹ 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“¹³⁰ 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.¹³¹ Dadurch ist, so bringt es Sachs-Hombach auf den Punkt, sowohl ihr besonderer Wert als auch die Problematik ihrer „(auch ideologischen) Anfälligkeit“ begründet.¹³²

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.¹³³ 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.¹³⁴

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“.¹³⁵ 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.¹³⁶ 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.¹³⁷ 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“.¹³⁸

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“.¹³⁹ 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-Hombach¹⁴⁰ 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“¹⁴¹ 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“.¹⁴²

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.“¹⁴³ 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“¹⁴⁴ 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.“¹⁴⁵ 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“.¹⁴⁶ 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,

¹⁴⁶ Ebd., 181.

an dem sich eine wichtige Funktion von Bildsymbolen zeigt: Sie lassen sich im Sinne von Kennzeichnungen einsetzen,¹⁴⁷ 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;¹⁴⁸ 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.“¹⁴⁹ 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?“¹⁵⁰

Dass dies innerhalb sprachähnlicher Bildzeichensysteme mit relativ eindeutiger Bedeutungszuweisung und formelhafter Ausdrucksweise, wie beispielsweise Piktogrammen auf Hinweisschildern, möglich sein kann, ist gut vorstellbar.¹⁵¹ 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“.¹⁵² Dies ist insofern möglich, als „im Bild die unterschiedlichen Veranschaulichungen begrifflicher Sachverhalte (...) in eine komplexe Beziehung zueinander gesetzt werden.“¹⁵³ Wenn ein Bild aber in dieser Hinsicht als Aussagesatz funktionieren kann, „ist es berechtigt, diese Bilder als wahr oder falsch anzusehen“.¹⁵⁴

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;¹⁵⁵ 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

fremd¹⁵⁶ – 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.¹⁵⁷ 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“.¹⁵⁸

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.¹⁵⁹ 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.¹⁶⁰ 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.¹⁶¹ 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“.¹⁶² 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“¹⁶³ – 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“.¹⁶⁴ 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.“¹⁶⁵

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.¹⁶⁶ 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.¹⁶⁷ 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.¹⁶⁸ 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.“¹⁶⁹

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.¹⁷⁰ 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.¹⁷¹ Als „Kontextfälschung“ bezeichnet er das Versetzen eines Bildes in einen anderen als den originalen, also quasi einen falschen „zeitlichen, räumlichen oder semantischen Kontext“;¹⁷² 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.¹⁷³ 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.“¹⁷⁴

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.“¹⁷⁵ Albrecht selbst bemerkt allerdings auch, dass der „Holzschnitt ist an sich sehr variabel deutbar“ ist.¹⁷⁶ 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“¹⁷⁷ 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,¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹ 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“,¹⁸⁰ 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.¹⁸¹

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.“¹⁸² Eine Lüge ist demnach zu definieren als „die bewusste Behauptung dessen, was der Sprecher für die Unwahrheit hält.“¹⁸³ Entsprechend gilt in der Umkehrung: „Eine gescheiterte Lüge ist nicht dasselbe wie eine ausgesprochene Wahrheit.“¹⁸⁴ 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.¹⁸⁵ 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.¹⁸⁶ 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*in¹⁸⁷ voraus, nämlich die Intention, „im Betrachter ein falsches Bild von der Wirklichkeit zu erzeugen“.¹⁸⁸ 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,¹⁸⁹ 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.¹⁹⁰ 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.¹⁹¹ 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“¹⁹² 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.“¹⁹³

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.“¹⁹⁴

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“,¹⁹⁵ wie sie durch die Sinnesorgane wahrnehmbar ist, beschreibt) – oder auf die Wirklichkeit einer fiktiven Welt. Beide – und noch andere – Wirklichkeiten „haben eine objektive Realität“.¹⁹⁶ 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“.¹⁹⁷ 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“¹⁹⁸ 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 Artikel¹⁹⁹ 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.“²⁰⁰ 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.²⁰¹ 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 (rundimentäres 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.“²⁰²

„Ein Wissen um die konstruierten, subjektiven und ggf. auch manipulierten Elemente von Bildern ist (...) nicht Bestandteil des Bildbewusstseins.“²⁰³

„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].“²⁰⁴

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.“²⁰⁵

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,²⁰⁶ 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“?²⁰⁷ 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.²⁰⁸ Fotografie gelte deshalb, so Wortmann, als das „paradigmatische[...] Medium ikonischer Authentizität“.²⁰⁹ Unbestreitbar erzeugen insbesondere technisch hergestellte Bilder wie Fotografien etwas, das Haller den „dokumentarischen Schein“ der Bilder nennt.²¹⁰ 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“²¹¹ 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“.²¹² Eine Fotografie speichere „vielmehr die Totalität aller Ereignisse in dem Moment ihrer Aufnahme“.²¹³ Fotografische Techniken müssten nicht mit dem „Gitter des Symbolischen“²¹⁴ arbeiten, d. h. es gebe scheinbar keine „Selektions- und Sinngabefilter“,²¹⁵ 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“.²¹⁶ Das vermeintliche Wahrheitsversprechen der Fotografie sei „kein technisches,“ sondern „ein kulturell Gewordenes, der Geschichte des Bildes sozusagen abgerungen.“²¹⁷ 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“.²¹⁸ 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“.²¹⁹ 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 (...)“.²²⁰

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“²²¹ 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.“²²² 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 (...)“²²³ 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]“²²⁴ 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“.²²⁵ 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.“²²⁶

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.²²⁷ 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“.²²⁸ Auch Sontag wundert sich über diese paradox erscheinende Diskrepanz; sie bemerkt, dass auch moderne Betrachter*innen „überrascht und immerenttäuscht“²²⁹ 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.²³⁰ 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.“²³¹

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“.²³² 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“.²³³ 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.²³⁴ 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“.²³⁵

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.“²³⁶

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“.²³⁷

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.“²³⁸ Immersionsprozesse in Medien sind „unmittelbar erfahrbare körperliche Rezeptionsprozesse“,²³⁹ 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.²⁴⁰ 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.²⁴¹ 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“.²⁴² 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;²⁴³ 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,²⁴⁴ und an die Effekte, die Synästhesie²⁴⁵ 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“²⁴⁶ 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.²⁴⁷ 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 Stelle²⁴⁸ 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“²⁴⁹ 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.²⁵⁰

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“.²⁵¹ 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“.²⁵² 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“.²⁵³ Pauls These, dass durch immersive Bildstrategien „aus Rezipienten (...) Partizipierende“²⁵⁴ 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“,²⁵⁵ 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,²⁵⁶ 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“.²⁵⁷ 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.²⁵⁸ 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.²⁵⁹

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,²⁶⁰ 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 (...).“²⁶¹ Forster verweist diesbezüglich nicht nur auf seine eigenen Forschungsergebnisse, sondern auch auf weitere Quellen.²⁶²

Es gibt zwar Studien, die zeigen, dass Rezipient*innen ohne zusätzliche Informationen zum Kontext schlecht erkennen können, ob ein Bild manipuliert wurde oder nicht.²⁶³ 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“.²⁶⁴ 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“.²⁶⁵ 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“?²⁶⁶

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.²⁶⁷ 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.²⁶⁸

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.²⁶⁹ 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 (...).“²⁷⁰ Daran zeigt sich seiner Meinung nach, „dass man die Fähigkeit der Rezipienten, Manipulationen zu erkennen, nicht unterschätzen sollte“²⁷¹ – 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;²⁷² sie sollen als Beweise dienen, die belegen, dass Unrecht stattgefunden hat,²⁷³ 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“;²⁷⁴ oder, noch allgemeiner gedacht: „[E]s kann ohne das Foto keine Wahrheit geben“.²⁷⁵ 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.²⁷⁶ 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.“²⁷⁷

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.²⁷⁸ 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“²⁷⁹ 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“.²⁸⁰ 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.²⁸¹ Journalismus hat seinem Selbstverständnis nach den Anspruch, über die Wirklichkeit „adäquat“ zu berichten; Fotojournalist*innen müssen dementsprechend „adäquat“ abbilden, was sich zugetragen hat;²⁸² 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“²⁸³ – 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.“²⁸⁴ 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.²⁸⁵

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“.²⁸⁶ Insbesondere die Authentizitätserwartungen an *journalistische* Bilder sind also Folge eines Bedürfnisses nach einer „gesellschaftlich als möglich und notwendig eingeforderten Erkenntnis des Tatsächlichen“²⁸⁷ durch das Bild, das Publikum fordert Authentizität also aus einer empfundenen Notwendigkeit heraus ein.²⁸⁸ Das Problem der Komplexität der Realität, die „ihr Begreifen mit Hilfe von Primärerfahrung zusehends unmöglich macht (...)“,²⁸⁹ 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“.²⁹⁰

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.²⁹¹ 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.“²⁹²

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.²⁹³ Zugleich ist es in vielen realen Fällen äußerst schwierig, festzustellen, was „authentische“ oder unverfälschte Berichterstattung eigentlich sein soll.²⁹⁴

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.²⁹⁵ 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“.²⁹⁶ 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.²⁹⁷ Strenger urteilt der Rat, wenn es um Montagen geht, die nicht als solche gekennzeichnet wurden²⁹⁸ 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.²⁹⁹ 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.³⁰⁰ Schwierig werden Entscheidungen in diesem Bereich dadurch, dass oft „aus Gründen des Layouts oder der Optik“³⁰¹ 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“³⁰² – weder explizit im Wortlaut des Pressekodexes 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.“³⁰³ 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“.³⁰⁴ Auf dieselbe Art von Manipulation werde bisweilen in unterschiedlichen Beschwerdefällen „das ganze Sanktionsspektrum“ verhängt.³⁰⁵ 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.“³⁰⁶ Dennoch sei festzustellen, „dass das Gremium keinen eindeutigen Begriff von ‚Täuschung‘, ‚Absicht‘ und ‚Manipulation‘ hat und die Publizistischen Grundsätze hier keine klare Hilfestellung leisten.“³⁰⁷ 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.“³⁰⁸

Inszenierungen und für die Kamera gestellte Szenen spielten in der Spruchpraxis der Jahre, die Leifert untersucht, keine Rolle;³⁰⁹ 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.³¹⁰ Die „Frage, wie real oder künstlich bzw. pseudo-real die Situation vor der Kamera ist“,³¹¹ 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.“³¹²

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.³¹³ Vor dem Hintergrund eines konsequenten Konstruktivismus seien, so Leifert zutreffend, „Begriffe wie ‚adäquate Erkenntnis‘ oder ‚objektives Urteil‘ funktionslose Begriffe“³¹⁴ – mit problematischen Konsequenzen: Den Medien müsste folglich ein „monopolartiges Privileg zur sozialen Konstruktion von Realität und Relevanz“³¹⁵ zugeschrieben werden; dann träte „an die Stelle medienexterner Kontrolle durch die vorgegebene Realität die *Selbstregulation des medialen Systems*, das unterschiedliche Versionen der Wirklichkeit hervorbringt“.³¹⁶

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.³¹⁷ „Aus der Tatsache, dass es keinen ungefilterten Zugriff auf die Realität gibt, folgt also nicht, dass mediale Vermittlung nur Konstruktion ist (...).“³¹⁸ 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.³¹⁹ 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“.³²⁰ 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 (...).“³²¹ Der Kommunikationstheoretische Realismus sehe „die Aufgabe journalistischer Berichterstattung nicht als Konstruktion, sondern als *Rekonstruktion* von Wirklichkeit“.³²² 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“.³²³ 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“.³²⁴ 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.³²⁵

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.³²⁶ 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 pikturalen Modus erscheinen kann (Bildbedingtheit der Wahrheit)“.³²⁷

Zudem ist Schwarte überzeugt, dass die Fähigkeit der Bilder, Wahrheit zum Ausdruck zu bringen, unabhängig von den Absichten ihrer Schöpfer*innen ist.³²⁸ 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.³²⁹ 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.“³³⁰ Es ist also nicht gemeint, dass wir in einem Bild sähen, wie etwas gewesen wäre, weil die Abbildung der physischen Realität

326 Schwarte, *Pikturale 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.³³¹

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.³³² 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.³³³ Dabei können sie „Aspekte der Wirklichkeit vor Augen stellen, die außerhalb des pikturalen Objekts nicht intersubjektiv überprüfbar oder gar nicht erst wahrnehmbar sind.“³³⁴ 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.“³³⁵

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“.³³⁶ 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.³³⁷ Was Schwarte hier beschreibt, entspricht teilweise der Funktion von Bildern, die Schirra beschreibt, wenn er darlegt, wie Bilder als „Kontextbilder“ wirksam werden.³³⁸

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.³³⁹ 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“.³⁴⁰ 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.³⁴¹

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.³⁴²

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.³⁴³ 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.³⁴⁴ 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.³⁴⁵ 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.“³⁴⁶

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.“³⁴⁷

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“.³⁴⁸

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.“³⁴⁹ Fotos sind ihrer Ansicht nach „subjektive“ Wirklichkeitsentwürfe der Urheber (...), die sich eben nicht nur auf den Auswahlaspekt erstrecken.“³⁵⁰

Auch Leifert ist der Meinung: „Wer die Subjektivität von Bildern leugnet, leugnet das Bild selbst.“³⁵¹ 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*“,³⁵² 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.³⁵³

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 (...)“.³⁵⁴ 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.“³⁵⁵

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.³⁵⁶ Haller ist überzeugt, dass Bilder dadurch „in Bezug auf Geschehnisse dokumentarischen Charakter erlangen“ können, vorausgesetzt, dass „die reale Authentizität der Aufnahmesituation“³⁵⁷ 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 (...).“³⁵⁸

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“,³⁵⁹ 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.³⁶⁰

³⁵⁹ Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 166.

³⁶⁰ 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.“³⁶¹ 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“;³⁶² unter anderem geschieht dies durch eine „Pointierung einzelner Bildelemente zu Ungunsten anderer, wodurch zwar Prägnanz entsteht, aber auch Selektivität“.³⁶³ 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.“³⁶⁴

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“,³⁶⁵ also die Verpflichtung, von Bildmanipulationen abzusehen, aber auch die, das Persönlichkeitsrecht fotografierten 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“³⁶⁶ 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“.³⁶⁷ 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,³⁶⁸ 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.“³⁶⁹

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,³⁷⁰ 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“;³⁷¹ 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.³⁷² 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.“³⁷³

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.“³⁷⁴

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.“³⁷⁵ 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.³⁷⁶ 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.³⁷⁷

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“.³⁷⁸ 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.³⁷⁹ 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.“³⁸⁰ 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.“³⁸¹

Wenn aber folglich zutrifft, dass – in den Worten Michael Hallers – „Dokumentation“ eine Konvention und Authentizität in Bezug auf Bilder ein Konstrukt³⁸² 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“,³⁸³ 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.³⁸⁴

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.“³⁸⁵

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“.³⁸⁶ Es hätten sich Handlungsmuster und Darstellungs- und Präsentationsregeln gebildet, die diese Wirklichkeitskonstruktionen regelten und außerdem festlegten, was als „objektive“ Berichterstattung gelte.³⁸⁷ In diesem Kontext gebe es auch einen habituell ablaufenden Objektivitätsdiskurs, der ein „strategisches Ritual“³⁸⁸ darstelle, das „der Journalismus durch professionelle Routinen praktiziert, um sich vor Kritik zu schützen und als glaubwürdig zu gelten“.³⁸⁹ 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“.³⁹⁰

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.³⁹¹ 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“,³⁹² 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.³⁹³ 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.³⁹⁴ Die Einhaltung der Norm, dass solche Szenen nicht von der Fotograf*in gestellt werden dürfen, ist, wie Grittmann³⁹⁵ 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.“³⁹⁶

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.“³⁹⁷

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“³⁹⁸ 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.“³⁹⁹

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 (...).“⁴⁰⁰

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.“⁴⁰¹ Diese Art von Fotos bezeichnet Barthes als „künstliche Nahrung“, die „von ihrem Erzeuger bereits vollkommen vorgekaut worden ist“.⁴⁰² 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.“⁴⁰³

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“,⁴⁰⁴

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 Sontag⁴⁰⁵ – 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.“⁴⁰⁶

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;⁴⁰⁷ 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.“⁴⁰⁸

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*.⁴⁰⁹ „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.“⁴¹⁰

Wortmann spricht hier an, was in der Fotografiethorie 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.“⁴¹¹

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.⁴¹² „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.“⁴¹³

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.“⁴¹⁴

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.⁴¹⁵

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“.⁴¹⁶ 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

⁴¹⁶ Forster, „Rezeption von Bildmanipulationen“, 66.

werden.⁴¹⁷ Positiv hervorzuheben ist aber, dass diese Definition das Vorliegen einer Täuschungsabsicht zum Kriterium macht. Bei Manipulationen liegt nämlich, so präzisiert z. B. auch Lütke,⁴¹⁸ 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“⁴¹⁹ 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“⁴²⁰ 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 Lütke, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 60: Hier definiert Lütke 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.⁴²¹

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.⁴²² Gestaltung sei nicht gleich Manipulation; dennoch sei das „Manipulative jedweder Bilddarstellung“⁴²³ 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.⁴²⁴

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“⁴²⁵ 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.“⁴²⁶ Ohne „dogmatische Festlegung“ sei deshalb gar nicht zu klären, welche Erscheinungsform eines Bildes die der Realität angemessenste sei.⁴²⁷

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 Beleuchtung⁴²⁸ 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“,⁴²⁹ 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“⁴³⁰ 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 (...).“⁴³¹

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 Godulla⁴³² 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.“⁴³³

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.⁴³⁴ 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“. ⁴³⁵ 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. ⁴³⁶ 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. ⁴³⁷ „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.“ ⁴³⁸

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;⁴³⁹ 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.“⁴⁴⁰

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

⁴⁴⁰ Godulla, „Authentizität als Prämisse?“, 408.

keine klare Definition des Täuschungsbegriffs zugrunde liege,⁴⁴¹ 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,⁴⁴² 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 Beschwerdegremium 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“.⁴⁴³ 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.“⁴⁴⁴ 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;⁴⁴⁵ 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 (...).“⁴⁴⁶ 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.⁴⁴⁷

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;⁴⁴⁸ 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.⁴⁴⁹ Pseudoereignisse sind „inauthentisch im Sinne fehlender Spontaneität und Unabhängigkeit der Ereignisse von der Logik medialer Inszenierung“.⁴⁵⁰ 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.“⁴⁵¹

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“⁴⁵² – 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.⁴⁵³ 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.“⁴⁵⁴

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.⁴⁵⁵

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 Haller⁴⁵⁶ 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.⁴⁵⁷ 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:⁴⁵⁸

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).“⁴⁵⁹

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.⁴⁶⁰ Inszenierungen bilden „häufig, aber ‚nicht per se einen Gegenpol zur Authentizität“.⁴⁶¹

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.“⁴⁶²

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“,⁴⁶³ 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“.⁴⁶⁴ 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.“⁴⁶⁵ 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.⁴⁶⁶ In manchen Fällen können die Kameras der Reporter*innen „helfen, den ‚Sinn‘ des Ereignisses zu verwirklichen“;⁴⁶⁷ 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.⁴⁶⁸

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.⁴⁶⁹ 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“.⁴⁷⁰

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.⁴⁷¹

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.⁴⁷² 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“⁴⁷³ 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.⁴⁷⁴ Auch der deutsche Pressekodex verlangt eine explizite Kennzeichnung von sogenannten „Symbolfotos“, „Ersatz- oder Behelfsillustrationen“⁴⁷⁵ 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 Amateurchroniklers 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.⁴⁷⁶ 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 (...)“:⁴⁷⁷ 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

⁴⁷⁷ 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.⁴⁷⁸ 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.“⁴⁷⁹ 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.“⁴⁸⁰

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;⁴⁸¹ 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.⁴⁸² Zudem werde häufig behauptet, das Bild habe dazu beigetragen, die öffentliche Meinung zum Vietnamkrieg zu verändern;⁴⁸³ 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“.⁴⁸⁴ Wirklichkeitstreue als Kriterium zur Bewertung einer Darstellung sei daher „nachrangig“ gewesen, das Bildgeschehen habe man als „hermetisch abgeschlossen“ aufgefasst.⁴⁸⁵ Die „Differenz von Abbildung und Realität sowie von Tableau und Betrachter“ sei eher betont als hinterfragt worden.⁴⁸⁶ 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“.⁴⁸⁷ 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.⁴⁸⁸

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“⁴⁸⁹ 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,⁴⁹⁰ da das Bild „unsere Realitätswahrnehmung strukturiert“⁴⁹¹ – 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“.⁴⁹² 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“.⁴⁹³

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.⁴⁹⁴ 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.⁴⁹⁵ 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,⁴⁹⁶ also aus der Perspektive der einzelnen Betroffenen. Zugleich werde an diese Bilder die Erwartung herangetragen, sie könnten – oder sollten – „den Vietnamkrieg insgesamt charakterisieren“.⁴⁹⁷ Es seien diese in der Deutung verallgemeinerten Situationsfotografien, die dem Vietnamkrieg „seine spezifische ästhetische Kennung geben“⁴⁹⁸ hätten. Den Typus des „typische[n] Opferbild des Krieges“,⁴⁹⁹ 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“.⁵⁰⁰ 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.⁵⁰¹ Diese Bedeutung scheint ihm unter anderem dadurch eingeschrieben, dass es eine frappierende motivische Ähnlichkeit zur Ikonographie des gekreuzigten Christus aufweist,⁵⁰² 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“.⁵⁰³ 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 an⁵⁰⁴ – 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.⁵⁰⁵ 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“⁵⁰⁶ 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“⁵⁰⁷, 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“,⁵⁰⁸ das „den historischen Moment dokumentiert und ihn zugleich transzendiert“.⁵⁰⁹ 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 bringt⁵¹⁰). 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“.⁵¹¹ 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.⁵¹² 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“.⁵¹³ 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“⁵¹⁴ geworden. Diese Publikationen waren es, die das Bild laut Paul „zu einem allgemeinen visuellen Symbol des modernen Krieges“⁵¹⁵ gemacht haben. Die „Publikation des beschnittenen und falsch kontextualisierten Fotos“ sei „(z)ur Regel“ geworden⁵¹⁶ und die Gebärdefigur des Mädchens sei „zu einem abstrakten Symbol geronne[n]“.⁵¹⁷ 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.⁵¹⁸ 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.“⁵¹⁹ Das Problem sei also das Entstehen eines „selbstreferenzielle[n] System[s]“.⁵²⁰

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“⁵²¹ 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.

Umwidmungen⁵²² 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“.⁵²³

„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.“⁵²⁴

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 (...)“.⁵²⁵ 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.“⁵²⁶ 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.⁵²⁷ 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.“⁵²⁸

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“,⁵²⁹ 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“.⁵³⁰ 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.“⁵³¹ 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“⁵³² 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,⁵³³ nicht gering, denn Fotos „bahnen Pfade, schaffen Bezugspunkte, dienen als Totems für Zeitfragen (...)“.⁵³⁴ Um solcherart wirksam zu werden, müssen sie allerdings als „Objekte der Kontemplation“ betrachtet und nicht nur zu Unterhaltungszwecken konsumiert werden.⁵³⁵ 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“,⁵³⁶ und den scheint es in der säkularen Sphäre der Öffentlichkeit nicht zu geben. In einer Kunstgalerie beispielsweise wirken solche Bilder „deplatziert“.⁵³⁷

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 Schirra⁵³⁸ 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“⁵³⁹).

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.⁵⁴⁰ 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“⁵⁴¹ und somit lediglich „eine grelle Zusammenfassung“ des Geschehenen liefern können.⁵⁴² Dennoch zeigt sich Sontag überzeugt, dass ihnen *gerade deshalb* eine wichtige Funktion zukommt.⁵⁴³ Es schein nämlich, dass „die Fotografie ein *abstract*, eine Kurzfassung der Realität, liefert“.⁵⁴⁴

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“.⁵⁴⁵

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“.⁵⁴⁶ 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 (...).“⁵⁴⁷

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.“⁵⁴⁸

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 (...).“⁵⁴⁹

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.“⁵⁵⁰

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.“⁵⁵¹

Betroffene und Augenzeugen, so Sontag, beschrieben hinterher häufig, ihre Erlebnisse hätten „unwirklich“, „surreal“ oder „wie im Kino“ gewirkt.⁵⁵²

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.⁵⁵³

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.⁵⁵⁴ 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.

⁵⁵⁴ 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“,⁵⁵⁵ meint Sontag – und: „Die eigenen Leiden neben die Leiden anderer gestellt zu sehen ist unerträglich.“⁵⁵⁶ 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“.⁵⁵⁷

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.“⁵⁵⁸

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,⁵⁵⁹ 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.⁵⁶⁰

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.“⁵⁶¹

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,⁵⁶² 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.

⁵⁶¹ Paul, *BilderMACHT*, 468.

⁵⁶² 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.“⁵⁶³

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“,⁵⁶⁴ 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.“⁵⁶⁵

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 (...).“⁵⁶⁶

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.“⁵⁶⁷

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.

(...).⁵⁶⁸ 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.“⁵⁶⁹ 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.⁵⁷⁰

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.“⁵⁷¹

Als Beispiele für Bezugnahmen auf unterschiedliche Wirklichkeiten nennt Lütke Idealisierungen durch Bilder,⁵⁷² Phantasien (die fiktive Figuren zeigen können) und Dramatisierungen⁵⁷³ sowie Bildmanipulationen.⁵⁷⁴

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“⁵⁷⁵ – 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“,⁵⁷⁶ 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“⁵⁷⁷ 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.“⁵⁷⁸

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.⁵⁷⁹ 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.⁵⁸⁰ 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“.⁵⁸¹

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.⁵⁸² 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.“⁵⁸³ „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.“⁵⁸⁴

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 Haller⁵⁸⁵ 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.“⁵⁸⁶ 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.⁵⁸⁷

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‘.“⁵⁸⁸ Arnheim dagegen sehe fotografische Authentizität dann erreicht, wenn das Objekt nicht gestellt und nichts hinzugefügt oder entfernt wurde.⁵⁸⁹ 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).“⁵⁹⁰

Dieser Authentizitätsbegriff liegt, wie Leifert darlegt,⁵⁹¹ 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.“⁵⁹²

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.⁵⁹³ 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“.⁵⁹⁴ 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.⁵⁹⁵ 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 Plazierung [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.⁵⁹⁶

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.“⁵⁹⁷ 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.“⁵⁹⁸

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*“.⁵⁹⁹

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 wirklichkeiterschaffene Kraft inne“⁶⁰⁰ – 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]“,⁶⁰¹ 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“.⁶⁰² 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.“⁶⁰³

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.“⁶⁰⁴ Sie „stellen etwas her“, indem sie es „rein visuell (...) erfahrbar, aber auch bestimmbar, abzählbar und verwaltbar“ machen.⁶⁰⁵ 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“⁶⁰⁶ 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“.⁶⁰⁷ 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.⁶⁰⁸ Das Problem sei, dass ein „selbstreferenzielle[s] System“⁶⁰⁹ hier Überzeugungen generiere und sich selbst belege. Auch die Bilder vom Anschlag am 11. September hätten „eine eigene, eine neue Realität generiert“;⁶¹⁰ 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“.⁶¹¹ Diese „neue, zweite Realität“ sei von der „ersten physischen Realität der Ereignisse“ verschieden.⁶¹² 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.⁶¹³

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.“⁶¹⁴

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.“⁶¹⁵

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.“⁶¹⁶

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.“⁶¹⁷ 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.“⁶¹⁸ 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.“⁶¹⁹ Wenn Fotografie, um eine weitere Formulierung Barthes‘ aufzugreifen, als „Emanation des *vergangenen Wirklichen*“⁶²⁰ rezipiert wird, als quasi-magische⁶²¹ 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 (...)“⁶²² 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 (...)“.⁶²³ Wortmann spricht hier mehrere entscheidende Punkte an; besonders wichtig erscheint mir der Folgende: Es wird ein Versprechen gegeben, das *für die Betrachter*innen* „verlockend“ ist⁶²⁴ – 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*,⁶²⁵ 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.“⁶²⁶

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“,⁶²⁷ 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“.⁶²⁸ 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*“,⁶²⁹ und dieses „Noema“ lässt sich paraphrasieren als „*Es-ist-sogewesen*“.⁶³⁰ „Grundprinzip“ der Fotografie ist, so behauptet Barthes, nicht eine Ausrichtung auf Kunst oder Kommunikation, „sondern die *Referenz*“.⁶³¹

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 tatsachengetreuen 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“⁶³² 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.“⁶³³ 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“.⁶³⁴ Wirksam sei er dabei vor allem, „weil diese Darstellungsweise die kognitive und die affektive Komponente besonders gut miteinander *koordiniert*.“⁶³⁵ 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:⁶³⁶ Malerei übertrage zwar Affekte, mit diesen sei aber nicht unbedingt ein „konkreter Appell“⁶³⁷ 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.“⁶³⁸

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.⁶³⁹ Wortmann beschreibt diese Unfähigkeit des indexikalischen Zeichens zur Distinktion prinzipiell als etwas Reizvolles. Die Paradoxie des indexikalischen Zeichens besteht darin, dass es absichtslos entsteht,⁶⁴⁰ 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.“⁶⁴¹

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,⁶⁴² 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“);⁶⁴³

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

⁶⁴³ 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.⁶⁴⁴ 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 entgegentreten, die uns die Massenmedien präsentieren. Die Fachliteratur erkennt diesbezüglich Unterschiede zwischen „Formaten, Genres, Konventionen und Funktionen“ von Bildern, die zu unterschiedlichen „Authentizitätsansprüche[n]“ führen.⁶⁴⁵ Einerseits erwarten wir, so stellt es Tanjev Schultz dar, von manchen Bildern „Realitätsvermittlung“, von anderen aber „Fiktion bzw. Kunst“.⁶⁴⁶ 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 (...).“⁶⁴⁷

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“,⁶⁴⁸ 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 Hamburger⁶⁴⁹ 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;⁶⁵⁰ (3.) die Verwendung erlebter Rede (als direkte, wörtliche Wiedergabe von Bewusstseinsinhalten);⁶⁵¹ (4.) die Verwendung des konventionell festgelegten Erzähltempus (im Deutschen in der Regel des Imperfekts).⁶⁵²

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“.⁶⁵³ Bilder jeder Art, und dazu gehören auch Fotografien, zeigen nicht reale, sondern „*mögliche und in einigen Fällen hochwahrscheinliche Ansichten*“⁶⁵⁴ 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.⁶⁵⁵

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 (...)“.⁶⁵⁶ 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. Vergeßt das nicht.“⁶⁵⁷

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

⁶⁵⁷ Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 134.

of images, the more opaque they become.⁶⁵⁸ 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 (...).“⁶⁵⁹

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“,⁶⁶⁰ 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.⁶⁶¹

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.⁶⁶²

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 (...)“,⁶⁶³ dadurch gaben die Fotografen „zugleich eine Deutung des Geschehens vor, indem sie den antisemitischen Gewaltakt als populären öffentlichen Akt in Szene setzten.“⁶⁶⁴

Entzieht also in solchen und ähnlichen Fällen, wie Butler fürchtet, „das Bild, das Realität vermitteln soll, der Wahrnehmung Realität“?⁶⁶⁵ 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“⁶⁶⁶ – 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“.⁶⁶⁷ Erinnerung tut Not; Erinnerung setzt Wissen voraus; und auch „[u]m sich zu erinnern, muß man sich ein Bild machen“.⁶⁶⁸ 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.⁶⁶⁹ 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 medienspezifischer 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“⁶⁷⁰ – 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.“⁶⁷¹

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“⁶⁷² sind. Zwar sind die Bilder „*unangemessen*“⁶⁷³ 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“,⁶⁷⁴ und die behandelten Bilder „sogar *ungenau*“⁶⁷⁵ 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“.⁶⁷⁶ Ungeachtet dessen kommt ihnen aber Bedeutung zu als einer „notwendigen Geste“ der unmittelbar Betroffenen, die sie geschaffen haben.⁶⁷⁷

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“.⁶⁷⁸ 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.⁶⁷⁹ 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“⁶⁸⁰ 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“,⁶⁸¹ 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“⁶⁸² 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.“⁶⁸³ 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.⁶⁸⁴ Butler selbst jedoch findet: „Gefühl muss absolut nicht unser Verständnis beeinträchtigen oder uns am Handeln hindern“.⁶⁸⁵ Zwar beeinflussen emotional-affektive Reaktionen die Interpretation, sie sind aber ihrerseits durch die verstandesmäßige Interpretationsleistung beeinflusst.⁶⁸⁶ 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.“⁶⁸⁷

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 (...).⁶⁸⁸ Schließlich müssen wir verstehen, dass soziale Normen auch „über visuelle und narrative Rahmen durchgesetzt“⁶⁸⁹ 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.“⁶⁹⁰ 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“.⁶⁹¹ 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.“⁶⁹² 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.“⁶⁹³ 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*.“⁶⁹⁴ 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.⁶⁹⁵

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.“⁶⁹⁶

Dieses Gefühl der Entfremdung vom Leben durch die Übermacht der Medien sieht Schwarte⁶⁹⁷ 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“⁶⁹⁸ und „dem Bild die Funktion zu[kommt], zu belegen, dass dieses ‚Ereignis‘ auch tatsächlich stattgefunden hat“.⁶⁹⁹ 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.“⁷⁰⁰

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“.⁷⁰¹ Dies ist jedoch Wortmann zufolge „kein Widerspruch, tatsächlich Bedingung von Authentizität“.⁷⁰² 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.“⁷⁰³ 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 (...).“⁷⁰⁴

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.“⁷⁰⁵ 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.⁷⁰⁶

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.“⁷⁰⁷

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.⁷⁰⁸

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.⁷⁰⁹

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.⁷¹⁰ 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.⁷¹¹ 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.“⁷¹² 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.⁷¹³ 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.⁷¹⁴ 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“;⁷¹⁵ er erklärt: „Nicht die Aussagen entsprechen der Welt und machen sie beurteilbar, sondern die Welt ermöglicht ein Urteil über Aussagen“;⁷¹⁶ 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.*“⁷¹⁷

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“⁷¹⁸ 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.⁷¹⁹ 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.“⁷²⁰

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.“⁷²¹ 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.⁷²² Durch den politischen Einfluss finde eine „Festlegung des Sichtbaren“ und über die „Regulierung von Inhalten“ hinaus eine „Kontrolle der Perspektive“ statt.⁷²³ Zwar werde den Medien nicht „die berichtete Ereignisfolge diktiert“, wohl aber werde „im Voraus festgelegt, was in das Wahrnehmungsfeld gelangt und was nicht.“⁷²⁴ Die das Feld des Sichtbaren bestimmende Macht bleibt dabei „unsichtbar“⁷²⁵ 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“.⁷²⁶ 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.“⁷²⁷

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 (...).“⁷²⁸

Kritisches Sehen wird zudem durch eine schwer abzulegende Tendenz zur Naivität erschwert, die Butler als unsere „Unfähigkeit zu sehen, was wir sehen“,⁷²⁹ unser „Nicht-Sehen‘ inmitten des Sehens“⁷³⁰ beschreibt, welches innerhalb unserer Kultur Butler zufolge zur „visuellen Norm“ geworden ist.⁷³¹ 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“⁷³² – 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.“⁷³³

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“.⁷³⁴ 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.“⁷³⁵

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 Kriegsphotografie 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 Kriegsikonen 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 Krimkrieges 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.⁷³⁶ 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,⁷³⁷ 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.⁷³⁸ 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 (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 Bürgerkrieg⁷³⁹ 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 (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.⁷⁴⁰ 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-Militärs⁷⁴¹ 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.⁷⁴² 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 (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 Zugschnitts, durch den weitere uniformierte Journalisten am Bildrand entfernt wurden. Betrachtet man aber die unbeschnittene Originalaufnahme⁷⁴³ 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 erstversorgt⁷⁴⁴ (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*.⁷⁴⁵ 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 hat⁷⁴⁶ und gegen die keine Fälschungsvorwürfe erhoben wurden. Es

⁷⁴⁶ 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.⁷⁴⁷ 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(...)“.

⁷⁴⁷ 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.⁷⁴⁸ 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/ 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,⁷⁴⁹ 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.⁷⁵⁰ 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.⁷⁵¹ 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.⁷⁵² 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 2013,⁷⁵³ 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.⁷⁵⁴ Der Qualm

⁷⁵³ Zu finden unter <https://www.gettyimages.de/editorial-images> (Stand 31.12.2020).

⁷⁵⁴ 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.⁷⁵⁵ 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.“

⁷⁵⁵ 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.⁷⁵⁶ 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.⁷⁵⁷ 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 (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 (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.“⁷⁵⁸

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 Foto⁷⁵⁹ 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 Afghanistan⁷⁶⁰ 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 Hetheringtons⁷⁶¹ 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* Fiktionssignale 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.⁷⁶²

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 Historienmalerei 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.

⁷⁶² 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.⁷⁶³ Manche der Bilder verraten sich auch einfach dadurch, dass sie etwas zeigen, das zugleich sehr symbolträchtig

⁷⁶³ 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. hängt⁷⁶⁴ (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;⁷⁶⁵ 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 späht⁷⁶⁶ – 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.⁷⁶⁷ 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.⁷⁶⁸ 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.⁷⁶⁹ 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 (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 Straßenkampfszenen 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.⁷⁷⁰

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;⁷⁷¹ wenn Tim Hetherington wirklich während eines in diesem Moment ablaufenden Feuereinsatzes mit kämpfenden US-Soldaten in Afghanistan im Bunker saß;⁷⁷² 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;⁷⁷³ 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/Oktober 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,⁷⁷⁴ 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;⁷⁷⁵ 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;⁷⁷⁶ 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

⁷⁷⁶ 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.⁷⁷⁷ 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 Beispiele⁷⁷⁸ als auch zahlreiche ältere, z. B. aus den Trümmerjahren nach dem Zweiten Weltkrieg.⁷⁷⁹ 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.

Kriege überlebt haben und zwischen Ruinen zu einer neuen Normalität finden müssen, haben Kriegsfotograf*innen wiederholt Motive geliefert.⁷⁸⁰

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 1944⁷⁸¹ 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.⁷⁸² Auf dem Bild ist fast nichts außer beinahe abstrakt wirkenden verwischten Formen zu erkennen. Vorzufinden ist dieses Stilmittel außerdem

⁷⁸² 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.⁷⁸³ 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 Aufnahmen⁷⁸⁴ 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 (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.⁷⁸⁵ 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.⁷⁸⁶ 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,⁷⁸⁷ 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.⁷⁸⁸

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;⁷⁸⁹ 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.⁷⁹⁰

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 Gaza⁷⁹¹ 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.⁷⁹²

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;⁷⁹³ 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 Bashiqqa, Omar Qaptchi und Sinjar zeigt.⁷⁹⁴ 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.⁷⁹⁵ 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: verummte Demonstranten auf dunklen Straßen vor Wolken aus Tränengas;⁷⁹⁶ uniformierte, unter ihren Helmen nicht erkennbare Soldaten im Gefechtsnebel;⁷⁹⁷ 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.⁷⁹⁸ Eine ganze Reihe weiterer Bilder Pellegrins aus dem selben Jahr zeigt solche kriegsverwüsteten irakischen Albtraumlandschaften im breiten Panoramaformat.⁷⁹⁹ 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,⁸⁰⁰ 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.⁸⁰¹ 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- (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*⁸⁰² 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.⁸⁰³ 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.“⁸⁰⁴

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)⁸⁰⁵

„Fotografien von Kriegsoffern sind selbst eine Art von Rhetorik. Sie insistieren. Sie vereinfachen. Sie agitieren. Sie erzeugen die Illusion eines Konsensus.“ (Susan Sontag)⁸⁰⁶

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.⁸⁰⁷ Mancherorts wird sogar kritisiert, dass Bilder zu überzeugungsstark sein können.⁸⁰⁸

Auch Nicola Mößner merkt an, die Alltagserfahrung zeige, dass Bilder in der menschlichen Kommunikation „durchaus eine argumentative Rolle einnehmen“.⁸⁰⁹ 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.⁸¹⁰ 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.⁸¹¹ 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.⁸¹² 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.⁸¹³ 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.⁸¹⁴ Seit den 1990er Jahren zeigt sich in einer Reihe von wissenschaftlichen Publikationen zu diesem Themenkreis vermehrtes Interesse am Phänomen Bildargumentation.⁸¹⁵

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“,⁸¹⁶ 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“.⁸¹⁷ 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“⁸¹⁸ ist, wird vielerorts Rechnung getragen.⁸¹⁹ Bilder sind, so beschreibt es Sachs-Hombach, deshalb „multifunktional“ und „[e]ine entsprechende Zuordnung von Bildinhalt und Bildfunktion erfolgt immer erst im pragmatischen Kontext.“⁸²⁰ 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.⁸²¹ Folglich kann jedes Bild eben mehrere Aussagen veranschaulichen.

Dies kann man sich selbst anhand sehr einfacher Bilder vor Augen führen.⁸²² 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.⁸²³ 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.⁸²⁴ 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.⁸²⁵

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 kann⁸²⁶). Eine wichtige Voraussetzung für die Überzeugungskraft des Argumentes ist, dass „der propositionale Gehalt der Prämissen und der Konklusion präzise formuliert sein muss,⁸²⁷ 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.⁸²⁸

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 Einzelelemente 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.⁸²⁹

Entscheidend wirkt sich hierbei das Fehlen von bildlichen Äquivalenten zu den Konjunktionen natürlicher Sprachen bzw. zu den Junktoren künstlicher Sprachen der Formalen Logik⁸³⁰ 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“⁸³¹ – 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.⁸³²

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).⁸³³ 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.⁸³⁴

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.⁸³⁵ 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 (...).“⁸³⁶

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.⁸³⁷ 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.⁸³⁸

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“.⁸³⁹

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 Schirra⁸⁴⁰ 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,⁸⁴¹ 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“.⁸⁴² 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 Stelle⁸⁴³ 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“⁸⁴⁴ 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.“⁸⁴⁵ 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“.⁸⁴⁶ 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.⁸⁴⁷ 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.⁸⁴⁸

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“)⁸⁴⁹

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,⁸⁵⁰ 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“,⁸⁵¹ 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.⁸⁵² 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.⁸⁵³

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.⁸⁵⁴ 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“.⁸⁵⁵

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.⁸⁵⁶ 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 (...)“.⁸⁵⁷ 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.⁸⁵⁸

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

858 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.“⁸⁵⁹ 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.“⁸⁶⁰ 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.⁸⁶¹ 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.⁸⁶² 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.“⁸⁶³

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.“⁸⁶⁴ 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.⁸⁶⁵ Die zunächst „semantisch weitgehend indifferenten Fotografien“ mussten erst durch professionelle „Bildauswerter“ in den Kontext einer Argumentation eingebettet werden.⁸⁶⁶ Erst dadurch konnten die an sich „kontingenten Spuren der Realität auf dem Bildträger“⁸⁶⁷ 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“.⁸⁶⁸ 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 Zeitungsleser*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.⁸⁶⁹ 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.⁸⁷⁰ 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.“⁸⁷¹

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,⁸⁷² 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.⁸⁷³ 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.⁸⁷⁴

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.“⁸⁷⁵

Selbst wenn man der weit verbreiteten Überzeugung, dass „Argumente zwar allein verbalsprachlich verfasst sein können, nicht jedoch rein bildlich“⁸⁷⁶, 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“.⁸⁷⁷ Auch wenn argumentativ verwendete Bilder in sprachliche Kontexte eingebettet sind und ihre „Botschaften“ möglicherweise nur durch ihre Integration in kommunikative Zusammenhänge verstanden werden können,⁸⁷⁸ so stellt Mößner richtig fest, folgt doch aus dieser Beobachtung keine „Abwertung *des Bildes* gegenüber der Sprache“,⁸⁷⁹ 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 (...)“.⁸⁸⁰ 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“.⁸⁸¹

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,⁸⁸² 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.⁸⁸³

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“.⁸⁸⁴ 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.⁸⁸⁵ 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.⁸⁸⁶ Beispiele hierfür findet Sachs-Hombach in der darstellenden Geometrie und der Gebäudevisualisierung.⁸⁸⁷ „Speziell visuell-argumentativ“,⁸⁸⁸ 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 Steinbrenner⁸⁸⁹ 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“;⁸⁹⁰ 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.“⁸⁹¹

Epistemisch nützlich sind Bilder auch in ihrer *wissenschaftlichen* Verwendung, indem sie einen „Wahrnehmungersatz“⁸⁹² liefern, wenn Dinge nicht mit bloßem Auge erkennbar sind; insbesondere sind es die „kausal verursachten“⁸⁹³ Bilder wie Röntgen- oder Fotoaufnahmen, die dies leisten können. Beispiele hierfür führt überzeugend Mößner⁸⁹⁴ 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,⁸⁹⁵ 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“,⁸⁹⁶ 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.“⁸⁹⁷

Kommunikative Kontexte werden diesbezüglich in der Theorie mancherorts durchaus berücksichtigt,⁸⁹⁸ 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 Steinbrenner⁸⁹⁹ 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.⁹⁰⁰ 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.⁹⁰¹

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.“⁹⁰² 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.“⁹⁰³

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.⁹⁰⁴

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?⁹⁰⁵ 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“.⁹⁰⁶

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:⁹⁰⁷ 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.“⁹⁰⁸

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 Hügli⁹⁰⁹ 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.⁹¹⁰

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“⁹¹¹ 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.⁹¹² 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.“⁹¹³

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“,⁹¹⁴ 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,⁹¹⁵ 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“⁹¹⁶ 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;⁹¹⁷ 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“⁹¹⁸ 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.“⁹¹⁹ 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.“⁹²⁰ Bilder haben auch nach Sontag insofern eine Wirkung auf Überzeugungsprozesse, als „die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit durch die Aufmerksamkeit der Medien gelenkt“⁹²¹ werde – ein Zusammenhang, den Sontag als „CNN-Effekt“ bezeichnet.⁹²² 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“.⁹²³ 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.“⁹²⁴

Auch Sontag gestehe Fotos eine Transitivität in dem Sinne zu, dass diese Affekte übermitteln könnten,⁹²⁵ 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“⁹²⁶ – unter anderem, weil solche Wirkungen faktisch schlecht zu belegen seien.⁹²⁷ 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.⁹²⁸

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 werden⁹²⁹ – 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.⁹³⁰ 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-Hombach⁹³¹ 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.“⁹³²

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.⁹³³ 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“⁹³⁴ 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“.⁹³⁵ Dass die Fotografie des Gefolterten unter der Kapuze zu einem „Logo des antiamerikanischen Widerstandes“ und zur u. a. im arabischen Raum vielgenutzten „propagandistischen Waffe“⁹³⁶ 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“⁹³⁷, 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.⁹³⁸ 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.⁹³⁹ 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“⁹⁴⁰ 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.“⁹⁴¹ 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.⁹⁴² 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.⁹⁴³

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 Kriegeinsatz 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.⁹⁴⁴ „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.“⁹⁴⁵ Frames, so Paul weiter, „strukturieren die Beurteilung von Sachverhalten (...)“.⁹⁴⁶ Im Fall der ikonischen Fotografie Úts habe speziell ihr „beständiges Zitieren und [ihre] Herausstellung in der Medienöffentlichkeit etwa durch die Verleihung von Auszeichnungen“⁹⁴⁷ 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 (...).“⁹⁴⁸

Moralische (und allgemein gesellschaftliche) Normen werden Butler zufolge „über visuelle und narrative Rahmen durchgesetzt“;⁹⁴⁹ 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.⁹⁵⁰ Die Folterbilder von Abu Ghraib beispielsweise wirken ihrer Ansicht nach weder zwangsläufig abstumpfend, „noch provozieren sie eine festgelegte Reaktion“,⁹⁵¹ 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.⁹⁵²

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.“⁹⁵³ 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.“⁹⁵⁴ 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;⁹⁵⁵ 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.⁹⁵⁶

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;⁹⁵⁷ die Anwendbarkeit der Griceschen Maximen auf visuelle Argumente untersuchen Oestermeier, Reinhard-Hauck und Ballstaedt;⁹⁵⁸ 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.“⁹⁵⁹ Die Maxime der Qualität besagt: „Sage nichts, was du für falsch hältst“, und „Sage nichts, wofür dir angemessene Gründe fehlen.“⁹⁶⁰ Die Maxime der Relation besteht aus einem knappen „Sei relevant.“⁹⁶¹ Und die Maxime der Modalität schließlich formuliert Grice als: „Vermeide Dunkelheit des Ausdrucks“,⁹⁶² 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.⁹⁶³ 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,⁹⁶⁴ 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.“⁹⁶⁵

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.⁹⁶⁶ 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;⁹⁶⁷ Aufschluss über die „Bildpräsentationsintention“ gibt den Betrachter*innen dabei nicht das Bild allein, sondern darüber hinaus auch die Art der Präsentation und Kontextualisierung.⁹⁶⁸ 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“ gehe⁹⁶⁹ 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.⁹⁷⁰)

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,⁹⁷¹ 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.⁹⁷² 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.“⁹⁷³ 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.⁹⁷⁴

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.⁹⁷⁵ Ziel der Abbildung untersuchter Gegenstände in wissenschaftlichen Publikationen ist es, dass die Rezipient*innen eine „adäquate Vorstellung“⁹⁷⁶ 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.⁹⁷⁷ 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“⁹⁷⁸ 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.“⁹⁷⁹ 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.⁹⁸⁰ 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“.⁹⁸¹ 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,⁹⁸² 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.⁹⁸³ 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 Kriegsphase 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.“⁹⁸⁴

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.⁹⁸⁵ 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.“⁹⁸⁶ 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‘“⁹⁸⁷ 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.⁹⁸⁸)

Welches sind nun die in diesem Bild wirksamen „formale[n] Mittel“, deren Funktion nach Ansicht Blums, Schirras und Sachs-Hombachs in ihrem Kern „kontextinvariant“ ist⁹⁸⁹ und die „Geltung für Verwendungen des Út-Bildes *in völlig beliebiger Kontextualisierung*“ (meine Hervorhebung) haben?⁹⁹⁰ 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.⁹⁹¹ Das Bild erreiche eine „spezifische kompositorische Verdichtung des Szenischen“.⁹⁹²

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“.⁹⁹³ 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.⁹⁹⁴ 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.“⁹⁹⁵

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.“⁹⁹⁶ 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.“⁹⁹⁷

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.⁹⁹⁸ 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.“⁹⁹⁹ 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 verzweifelten, 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.“¹⁰⁰⁰ 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“,¹⁰⁰¹ 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*“.¹⁰⁰²

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.¹⁰⁰³ 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“,¹⁰⁰⁴ 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. (...).¹⁰⁰⁵

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.“¹⁰⁰⁶

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.“¹⁰⁰⁷ Die Körperhaltung ist, so Paul weiter, „die einer typischen Gebärdefigur, deren gesamter Körper dem Betrachter ihre Verzweiflung mitteilt.“¹⁰⁰⁸ Das Bild besitze, so Paul, geradezu eine „synästhetische Dimension, indem das Mädchen den Betrachter laut anzuflehen und zur Stellungnahme aufzufordern scheint.“¹⁰⁰⁹ 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.¹⁰¹⁰ 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“,¹⁰¹¹ das eine „massive Anklage“¹⁰¹² 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 (...)“.¹⁰¹³

Hier zeigt sich, wie zutreffend die berühmte These Paul Watzlawicks von der Unvermeidbarkeit der Kommunikation („Man kann nicht nicht kommunizieren“¹⁰¹⁴) 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.“¹⁰¹⁵

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 Syrien¹⁰¹⁶ 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 hilfeschuckende 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 2012.¹⁰¹⁷ Auch hier ist der einzige Erwachsene im Bild – ein

¹⁰¹⁵ Sonntag, *Das Leiden anderer betrachten*, 146.

¹⁰¹⁶ 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“.

¹⁰¹⁷ 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.¹⁰¹⁸ 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“,¹⁰¹⁹ dabei werden „[d]ie verschiedenen Teile der abgebildeten Materie (...) auf Kreise, Vierecke oder Dreiecke zurückgeführt, während Pfeile Richtungen ausdrücken.“¹⁰²⁰

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.“¹⁰²¹

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.¹⁰²² Wenn Fotografien derart komponierten Gemälden zu ähnlich werden, verstoßen sie gegen die Gesetze ihrer eigenen Bildgattung; sie sind dann, so Barthes wörtlich, „falsch“,¹⁰²³ 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.“¹⁰²⁴ 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.¹⁰²⁵

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“¹⁰²⁶ 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“,¹⁰²⁷ 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“¹⁰²⁸ 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“,¹⁰²⁹ 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.¹⁰³⁰ 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.¹⁰³¹

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 wegstrebt organisiert sein kann.

symmetrischen Köpfe[n]“, die eine „horizontale Aufreihung“ aufweisen – eine Bildfigur, die man als Isokephalie bezeichnet.¹⁰³²

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 übergriffig 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.“¹⁰³³

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.“¹⁰³⁴ 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.¹⁰³⁵ 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.¹⁰³⁶ 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.“¹⁰³⁷ Daher rühre die „Anschlussfähigkeit an vorhandene kulturelle Bilddiskurse und Blickregime der westlichen Welt wie denen des Kolonialismus, des Christentums und der Pornographie.“¹⁰³⁸ 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.¹⁰³⁹

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.¹⁰⁴⁰ 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 aufnahm, die heute über Getty Images verfügbar ist,¹⁰⁴¹ 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,¹⁰⁴² 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 Kinds 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, 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.“¹⁰⁴³

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

¹⁰⁴³ 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,¹⁰⁴⁴ gezeigt werden; ergänzend wird diesen Bildern eine international bekannte und preisgekrönte Fotografie Jérôme Sessinis¹⁰⁴⁵ 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“.¹⁰⁴⁶ 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.¹⁰⁴⁷ 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 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.¹⁰⁴⁸ 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.¹⁰⁴⁹ 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*¹⁰⁵⁰ 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,

¹⁰⁵⁰ Siehe 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 Assoziationsketten¹⁰⁵¹ 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.¹⁰⁵² 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“.¹⁰⁵³

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 Margolles⁴.

In Richters *Atlas*,¹⁰⁵⁴ 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 2014.¹⁰⁵⁵ 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 Heiliger¹⁰⁵⁶) 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;¹⁰⁵⁷ und *Terror of War*, das eine sehr ähnliche Bedeutung angenommen hat, indem es das Kreuzigungsmotiv aufgreift.¹⁰⁵⁸ Zahlreiche Karikaturen und Kunstwerke, die diesen Zusammenhang zwischen Kreuzigungsdarstellungen und der Fotografie úts aufgreifen und visualisieren, sind bei Paul beschrieben und abgebildet.¹⁰⁵⁹ 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“,¹⁰⁶⁰ 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 Identität¹⁰⁶¹ 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.“¹⁰⁶²

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.“¹⁰⁶³

Meist, so beobachtet Paul, wird das Bild in anderen Bildern zitiert, indem die „freigestellte Gebärdefigur“¹⁰⁶⁴ 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.¹⁰⁶⁵ 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*.¹⁰⁶⁶ 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.“¹⁰⁶⁷

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 Rebellenruppen gegen Gaddafis Armee dokumentierte.¹⁰⁶⁸ 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.¹⁰⁶⁹ 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.¹⁰⁷⁰

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.¹⁰⁷¹ 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.