

Teil IV

Fazit und Ausblick

Eingangs wurde angekündigt, dass es sich bei dieser Arbeit um eine multidisziplinär ausgerichtete, ihrer grundsätzlichen Zielsetzung nach aber medienethische Arbeit handelt. Folglich wurden die obigen Auseinandersetzungen mit verschiedenen, mit dem Phänomen der bildlichen Darstellung von Gewalt zusammenhängenden Themen- und Problemfeldern auch nicht als Selbstzweck verfolgt, sondern letztlich aus der Absicht heraus, eine Antwort auf die Frage zu finden, was nun im Rahmen einer verantwortungsvollen, ethischen Bildkommunikationspraxis gezeigt werden darf bzw. gezeigt werden sollte, und, noch wichtiger: unter welchen Umständen, in welchen Zusammenhängen und auf welche Weise es gezeigt werden sollte. Dass das Fazit, das ich diesbezüglich aus meinen Schlussfolgerungen ziehen möchte, auf persönlichen, subjektiven Urteilen beruht, versteht sich von selbst; ich halte es aber für gut begründet.

1 Böse Bilder? – Ein Fazit

Im Laufe meiner Untersuchung hat sich herausgestellt, dass grundsätzlich bildskeptische Kritik an fotografischen Darstellungen von Gewalt häufig auf voraussetzungsreichen Vorannahmen beruht, die einer genauen Überprüfung nicht standhalten. So besteht beim Sprechen über Gewaltbilder die Gefahr, in personalisierend-animistische Sprechweisen zu verfallen, den Bildern damit eine eigenständige Handlungsmacht zu unterstellen, über die sie gar nicht wirklich verfügen, und somit reale Handlungs- und Verantwortungszusammenhänge zwischen mit Bildern handelnden *Menschen* zu verschleiern. Es war festzustellen, dass viele gängige Behauptungen darüber, was Bilder zu „tun“ in der Lage sind, nur in einem metaphorischen Sinn verstanden werden können: Bilder sprechen nicht wirklich mit uns, sie machen nicht wirklich Aussagen, belügen uns nicht und versuchen auch nicht, uns argumentativ von etwas zu überzeugen. Dennoch funktionieren viele Bilder auf eine Weise, die es ihnen erlaubt, innerhalb bestimmter Zusammenhänge, die ihre Deutung durch ihre Rezipient*innen bestimmen, als Kommunikationsmittel verwendet zu werden, *mit dem* bzw. *durch das* bestimmte Aussagen über die Welt, in der wir leben, und über die dargestellten Gewalttaten gemacht werden können; *mit dem* bzw. *durch das* möglicherweise also auch verzerrende Falschdarstellungen gemacht werden können; *mit dem* bzw. *durch das* aber auch auf durchaus komplexe Weise und rational begründbar argumentiert werden kann.

Gewaltbildkritik, die sich maßgeblich auf bestimmte unterstellte emotional-affektive Wirkungen von Gewaltfotos auf ihre RezipientInnen stützt, steht häufig auf tönernen Füßen, weil sie von unklaren oder unplausiblen Mitleids- bzw. Empathiebegriffen ausgeht und sich zudem nicht auf eine Position zu der Frage festlegt, von welcher Bedeutung Mitfühlens- oder Einfühlungsprozesse für die moralische Urteilsbildung, die Handlungsmotivation und die Verantwortlichkeit moralischer Akteure sind. Derartige Argumentationen stützen sich zudem praktisch nie auf empirische Forschungsergebnisse zur tatsächlichen Rezeption von Bildern durch ihre Betrachter*innen, sondern basieren auf reinen Spekulationen über die übliche emotionale Wirkung bestimmter Arten von Bildern.

Kritik, die sich grundsätzlich ablehnend auf ästhetisierende Darstellungen von Gewalt bezieht, weil sie es für unangemessen hält, Schreckliches schön darzustellen, hat sich als Ausdruck rational schlecht begründbarer, durch kulturelle Konventionen und persönliche Empfindungen geprägter subjektiver

Vorstellungen entpuppt. Diese Form von Kritik wurzelt nicht in rationalen Begründungszusammenhängen, sondern im persönlichen Geschmacksurteil, im Empfinden davon, was sich „schickt“ und was geschmacklos ist.

Auch jene Kritiker*innen der bildlichen Darstellung von Gewalt, die sich auf eine generelle Unmöglichkeit berufen, das Leid anderer Menschen bildlich darzustellen oder durch bildliche Darstellungen in irgendeiner Form nachvollziehbar oder nachempfindbar zu machen – insbesondere die radikalen Vertreter*innen der Undarstellbarkeitsthese im Kontext der Diskussionen um Bildzeugnisse des Holocaust – bleiben, wie wir gesehen haben, überzeugende rationale Begründungen jenseits subjektiver Glaubensüberzeugungen letztlich schuldig. Die These von der Nichtkommunizierbarkeit menschlicher Leidenserfahrung durch Medien wie Bilder und Texte lässt sich letztlich weder vernünftig begründen noch widerlegen; ob man ihr folgt oder sie ablehnt, ist daher eher eine Glaubensfrage als eine Frage, die mit philosophischer Reflexion oder wissenschaftlichen Mitteln zu klären ist.

Immer wieder wurde darüber hinaus auch deutlich, dass kontrastierende Gegenüberstellungen von Bildern und sprachlichen Medien, die darauf abzielen, Bilder als das inadäquatere, schlechter geeignete oder weniger passende Mittel zur Kommunikation über Gewalttaten und deren Zusammenhänge darzustellen, während der sprachlichen Kommunikation in diesem Kontext eine strukturelle und grundsätzliche Überlegenheit zugeschrieben wird, auf unzulässigen Verallgemeinerungen, nicht zutreffenden Annahmen über die Funktionsweise von Bildern und einem unvollständigen Verständnis davon, wie schwer es ist, kategorische Unterschiede zwischen den Kommunikation und sprachlicher Kommunikation zu finden, beruhen.

Schließlich konnte anhand einer ganzen Reihe von Bildbeispielen aufgezeigt werden, dass Bilder durchaus in der Lage sind, sich auf eine Art und Weise mit Gewalt, Unrecht und Leid zu befassen, die nicht banal ist, und dass sie dabei auf eine besondere Weise zu kommunizieren in der Lage sind, die gegenüber sprachlichen Darstellungen einen Mehrwert hat. Dabei spielen Aspekte wie das selbstreflexive Potenzial von Bildern und ihre performative Kraft eine Rolle; diese Merkmale ermöglichen komplexe Deutungen bedeutungsoffener Bilder, die in einem an Mitchells Verwendung des Begriffes angelehnten Sinn als Metabilder der Gewalt verstanden werden können.

Wenn sich also radikal bildskeptische Gewaltbildkritik im Großen und Ganzen als eher schlecht begründbar herausgestellt hat, muss es jenseits rationaler

Argumentation liegende Gründe für ihre gegenwärtige Popularität geben. Es ist reizvoll, wenn auch vielleicht in praktischer Hinsicht nicht übermäßig relevant, über solche Gründe zu spekulieren.

Zumindest zum Teil mag die aktuell verbreitete Tendenz zur kritischen Haltung gegenüber Bildern mit einem allgemeinen Hang zu Vergangenheitsverklärung und Gegenwartspessimismus zusammenhängen – insbesondere, aber nicht nur, im Zusammenhang der aktuellen Kriegs- und Krisenberichterstattung und der Bildzeugnisse historischer Gewalttaten. Es hat offenbar zu allen Zeiten kritische Stimmen gegeben, die die jeweils neuesten Entwicklungen im Bereich medialer Kommunikation mit einem sittlich-moralischen Verfall in Verbindung brachten, den sie in der Gesellschaft ihrer Gegenwart zu beobachten glaubten. In diese Richtung scheint auch Sontag zu denken, wenn sie Quellen aus dem 19. Jahrhundert anführt, die schon damals einen negativ abstumpfenden Effekt der Lektüre der Tagespresse auf das generelle Empfindungsvermögen der Leserschaft diagnostizierten.¹ Sie durchschaut, wie verführerisch leicht es ist, die Vergangenheit verklärend seine Zeitgenoss*innen schlechter zu machen, als sie es wirklich sind. Es treffe, so spekuliert sie, „wahrscheinlich nicht zu, daß die Menschen [heute] weniger fühlen und schwächer reagieren“ als in früheren Jahrzehnten, wenn sie mit grausamen Bildern konfrontiert werden.² Andernorts verfällt sie jedoch selbst in eine Kulturverfallsrhetorik, die den modernen Medien vorwirft, Erinnerungsprozesse zum Negativen zu verändern, wenn sie beispielsweise beklagt: „Erinnern bedeutet immer weniger, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und immer mehr, ein Bild aufrufen zu können“³ – ein Wandel, den sie als Schriftstellerin selbstredend kritisch sieht.

Derlei Gegenwartspessimismus bezieht sich jedoch nicht immer nur auf das Wie der medialen Berichterstattung und dessen (tatsächliche oder unterstellte) Folgen, sondern häufig auch auf das, worüber berichtet wird. Es scheint, als

1 Konkret bezieht sich hier auf Texte von Woodsworth und Baudelaire; siehe: Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 123–124.

2 Ebd., 136.

3 Ebd., 104. Als symptomatisch für diese Entwicklung führt sie die Verwendung von Fotos im Werk W. G. Sebalds an. Gerade Sebalds Roman *Austerlitz* ist jedoch ein herausragendes Beispiel dafür, dass die Zusammenwirkung von Bild und Text in einem solchen multimedialen Gebilde nicht zu einer ästhetischen Verarmung führt, sondern im Gegenteil zur Bedeutungsdichte und zur Faszination des Werkes maßgeblich beiträgt. Ausführlich hat sich mit der Funktion der Bilder in Sebalds *Austerlitz* und anderen Texten des Schriftstellers Angeliki Tseti auseinandergesetzt (siehe: Tseti, *Photo-textuality*).

habe das Ausmaß an Gewalt insgesamt und die Brutalität der weltweit verübten Gewalttaten gegenüber einer vermeintlich friedlicheren, sichereren Vergangenheit insgesamt zugenommen; in den Medien, so könnte man glauben, wird heute so viel über Krieg und Gewalt berichtet, weil es davon mehr gibt als jemals zuvor. Faktisch ist dies aber nicht der Fall; nicht etwa, weil unsere Gegenwart erfreulich frei von gewalttätigen Auseinandersetzungen wäre – das ist sie selbstredend nicht – sondern im Gegenteil, weil die Vergangenheit bei Weitem nicht so friedlich war, wie sie, nostalgisch verklärt, aus heutiger Betrachtung scheinen mag.⁴ Warum also fühlen sich viele Menschen durch eine empfundene mediale Omnipräsenz von Gewalt und Terror anscheinend so überwältigt? Sontag äußert diesbezüglich eine Vermutung: „Man könnte meinen, es gebe solche Nachrichten jetzt in größerer Menge als früher. Aber wahrscheinlich täuscht dieser Eindruck. Es ist nur so, daß diese Nachrichten ‚von überall‘ kommen.“⁵ Die Globalisierung der Nachrichtenflüsse scheint also eine Rolle zu spielen; hinzu kommt die schiere Quantität der Meldungen und Bilder. Denn auch, wenn die Prävalenz von Gewalt in der Realität nicht unbedingt gewachsen ist, so ist Gewalt in medialen Darstellungen wohl überrepräsentiert. Es sei offensichtlich, behauptet Sontag, „wie sehr das Ausmaß von akzeptierter Gewalt, von akzeptiertem Sadismus in der Massenkultur gewachsen ist: im Kino, im Fernsehen, in Comics, bei Computerspielen.“⁶ Dieser Befund scheint mir durchaus richtig. Daraus aber zu schließen, für „viele Menschen in den meisten modernen Kulturen“ seien „Chaos und Blutvergießen heute eher unterhaltsam als schockierend“,⁷ halte ich wiederum für etwas undifferenziert. Wer fiktive Gewalt in Computerspielen oder Horrorfilmen unterhaltsam findet, fühlt sich deshalb nicht automatisch unterhalten, wenn er in den Nachrichten oder in der Zeitung Bilder von *realen* Kriegsopfern sieht. Die große Mehrheit der Gamer*innen und Horrorfans dürfte durchaus in der Lage sein, diesbezüglich zu differenzieren. Es ist eine Sache, festzustellen, dass Fernsehzuschauer*innen und Zeitungleser*innen wohl oft nicht aktiv Mitleid mit abgebildeten Gewaltopfern empfinden – dies lässt sich tatsächlich recht gut mit der Omnipräsenz derartiger Bilder und der damit einhergehenden

4 Dazu siehe z. B. den umstrittenen Bestseller von Steven Pinker, *Gewalt: Eine neue Geschichte der Menschheit*.

5 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 135.

6 Ebd., 117.

7 Ebd.

Überforderung und Gewöhnungseffekten erklären –, und etwas ganz anderes, so weit zu gehen, zu behaupten, dass eine Mehrheit oder auch nur signifikante Anzahl der Medienrezipient*innen dem dargestellten Leid nicht nur indifferent begegnet, sondern es tatsächlich als unterhaltend empfindet. Zudem sei darauf hingewiesen, dass auch, wenn Menschen manchmal tatsächlich sadistische Freude an der Beobachtung echten Leids empfinden, damit kein genuin modernes, durch die Massenmedien verursachtes Phänomen angesprochen wäre. Schon Jahrhunderte vor der Erfindung von Fotografie, Film und Fernsehen fanden Hinrichtungen öffentlich vor einem sich bestens unterhalten fühlenden Publikum statt.

Fortschrittspessimismus und Gegenwarts kritik sind aber sicher nur einer unter mehreren Faktoren, die ablehnende Haltungen gegenüber Medien der Bildkommunikation begünstigen. Auch bestimmte Denkfiguren und Traditionen innerhalb der europäischen Kultur- bzw. Ideengeschichte haben sicher Einfluss auf die Herausbildung heutiger bildskeptischer Haltungen genommen.

Zwei Strömungen oder Tendenzen in der abendländischen Kunst- und Kulturgeschichte scheinen mir hierbei eine tragende Rolle gespielt zu haben. Eine von beiden, die ich die klassizistische Tendenz nennen möchte, manifestiert sich insbesondere in frühen Werken der Kunstgeschichtsschreibung und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert, namentlich bei Johann Joachim Winckelmann und Johann Gottfried Herder, deren Schriften sich beiderseits durch eine kritische Haltung zur Darstellung drastisch ekelerregender Details und übermäßigen Pathos' auszeichnen. Keiner von beiden lehnt die Abbildung von Gewalttaten kategorisch ab; im Gegenteil hat heroische Gewalt bzw. das heroische Ertragen erlittener Gewalt einen festen Platz im ikonographischen Repertoire der von den Klassizisten verehrten Antike. Akzeptiert und gewollt ist innerhalb des klassizistischen Paradigmas jedoch eine Form der Darstellung, die Gewalt ästhetisiert, glättet, von allem Abstoßenden befreit und damit erträglich macht; Leid soll nur als still Erduldetes, als tapfer Ertragenes gezeigt und dadurch gewissermaßen domestiziert, handhabbar und kontrollierbar gemacht werden. Emotionen, die den Rahmen des Erträglichen sprengen, werden genauso aus dem Feld des Zeigbaren verbannt wie die unappetitliche Realität körperlicher Verletzbarkeit. Darstellungen von wilden, verzweifelten Gefühlsausbrüchen, von verwundeten und entstellten Körpern werden als Ausdruck schlechten Geschmacks abgelehnt. Der Einfluss dieser Denkweise besteht meines Erachtens weit über die Grenzen der im strengen Sinne klassizistischen Epoche und über das

Wiederaufleben (neo-)klassizistischer Stile im 19. Jahrhundert hinaus fort. Der durch klassizistische Denkweisen innerhalb unterschiedlicher Strömungen wiederholt gesetzte Maßstab des guten Geschmacks scheint mir noch immer unterschwellig wirksam zu sein, wenn schockierende oder stark emotionalisierende Bilder pauschal als reißerisch, effektheischend und geschmacklos abgetan werden.

Der gute Geschmack als Kriterium zur Beurteilung des ästhetischen oder ethischen Werts eines Bildes ist, wie Sontag zu Recht kritisch anmerkt, „ein Maßstab, der dort, wo sich Institutionen auf ihn berufen, immer repressiv ist.“⁸ Sontag diagnostiziert ein „neue[s] Beharren auf ‚gutem Geschmack‘“ in der aktuellen Kultur, das insofern paradox erscheine, als diese „ansonsten überreich ist an kommerziellen Tendenzen, die auf eine Absenkung der Maßstäbe zielen“;⁹ erklärbar wird die scheinbar widersprüchliche Orientierung der Konsum- und Massengesellschaft am elitären Konzept des „guten Geschmacks“ durch dessen Funktion, „ein ganzes Knäuel nicht benennbarer Besorgnisse und Ängste in Bezug auf die öffentliche Ordnung und die öffentliche Moral im Unklaren“ zu belassen und dadurch, dass Angehörige der modernen westlichen Gesellschaften nur „wenig (...) imstande sind, auf herkömmliche Weise zu trauern oder neue Formen des Trauerns zu finden.“¹⁰ Diese Beobachtungen Sontags scheinen mir plausibel, lassen jedoch außer Acht, welchen Einfluss kunsttheoretisch-ästhetische Diskurse auf das Fortbestehen der Dominanz des guten Geschmacks genommen haben.

Zudem scheint es mir wichtig, noch einmal deutlich darauf hinzuweisen, dass Geschmacksurteile keine tragfähige Begründung für normative Aussagen liefern können. Dies scheint auch Wolfgang Sofsky in Gewaltbilddiskursen störend aufzufallen, wenn er die folgende Beobachtung beschreibt:

„Obwohl vielstimmig über die mediale Allgegenwart der Gewalt geklagt wird, sind Dokumente handgreiflicher Barbarei rar. (...) Vor allem (...) fallen die Schockbilder unter die Zensur eines sentimentalen Weltbilds. Die bittersten Ansichten bleiben dem Zuschauer erspart. Die Wirklichkeit des Krieges ist weit brutaler, als es die Bilder zu zeigen pflegen. Gerechtfertigt wird die Zensur mit altbekannten Vorwürfen. Getarnt als

8 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 81.

9 Ebd., 82.

10 Ebd.

volkspädagogische Sorge um die Moral der Untertanen, beruft sie sich auf höhere Werte des Guten und Schönen. Fällt ein Abbild allzu anschaulich aus, wird sofort das Etikett des ‚Voyeurismus‘ oder der ‚Gewaltpornographie‘ aufgeklebt. Derlei verstoße, so heißt es, gegen Sitte, Geschmack und die persönliche Ehre der Toten. Offenbar hält man die Tatsachen des Krieges für eine Frage von Würde und Geschmack. Als sei es die Aufgabe der Berichterstattung, die Seele des Betrachters zu schonen (...).“¹¹

Ähnlich einflussreich wie die fortbestehende Norm des klassizistisch vorgeprägten „guten Geschmacks“ scheint mir innerhalb des Spektrums, das am ehesten mit den Begriffen „Moderne“ und „Postmoderne“ umrissen werden kann, eine Haltung, die in den vorausgehenden Kapiteln exemplarisch an Jean-François Lyotards Position zum Undarstellbarkeitsproblem erkennbar wurde. Es handelt sich hierbei um eine grundlegende Skepsis gegenüber Möglichkeit und Sinn gegenständlicher Darstellung an sich, die sprachkritischen Theorien verwandt, aber auf bildliche Darstellungen bezogen ist. Wie die Sprachkritik bringt sie Zweifel daran zum Ausdruck, ob konventionelle Repräsentationssysteme überhaupt dazu geeignet sind, Realitäten angemessen wiederzugeben und ob medial vermittelte interindividuelle Kommunikation jemals vollständig gelingen kann. Dabei steht sie im engen Zusammenhang mit der Entwicklung der abstrakten und konkreten Kunst, die auf eine Emanzipation des Bildes von der Darstellungsfunktion hinausläuft. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen, die integral mit dem Konzept der Avantgarde verbunden sind und daher mit Modernität, Fortschrittlichkeit und einer aufgeklärten, kritischen Haltung der Welt gegenüber assoziiert werden, erscheint der scheinbar naive Realismus dokumentarischer oder journalistischer Fotografie wie ein primitiver Anachronismus.

Darüber zu spekulieren, wie sich heutige Diskurse über Gewaltbilder gestalten würden, wenn es diese beiden prägenden Einflüsse in der jüngeren Kulturgeschichte nicht gegeben hätte, ist letztendlich müßig. Dennoch scheint es mir sinnvoll, hier darauf hinzuweisen, dass sich die augenscheinlich zunehmende Popularität bildskeptischer Haltungen sicher zumindest zum Teil kontingenten ideengeschichtlichen Entwicklungen verdankt und nicht mit zwingender

11 Sofsky, *Todesarten*, 245–246.

Notwendigkeit aus den Möglichkeiten und Gegebenheiten fotografischer Darstellung an sich oder der modernen bildjournalistischen Praxis resultiert.¹²

Völlig außer Acht gelassen wird innerhalb wissenschaftlicher Gewaltbilddiskurse auch der eigene kulturelle Kontext, in dem diese Diskurse stattfinden. Es wird nicht ausreichend reflektiert, dass europäische und nordamerikanische Gewaltbildkritiker*innen durch ihre eigene Kultur und deren Umgang mit Leid und Tod beeinflusst sind. Tod und Trauer werden in vielen der sogenannten „westlichen“ Gesellschaften als etwas Privates betrachtet, als etwas sehr Persönliches, das idealerweise im kleinsten Familienkreis stattzufinden hat und vor den Blicken Fremder geschützt werden muss. Das Sterben von Menschen und das Leiden der trauernden Hinterbliebenen einem Millionenpublikum sichtbar zu machen, wirkt vor dem Hintergrund solcher Konventionen wie eine massive Verletzung der Privatsphäre, es erscheint als Entwürdigung der Sterbenden und ihrer Angehörigen und als pietät- und geschmacklose Anmaßung, und das ganz grundsätzlich sogar dann, wenn die Betroffenen und ihre Angehörigen der Veröffentlichung der Bilder zugestimmt, sie vielleicht sogar ganz explizit gewollt haben, um auf das ihnen geschehene Unrecht aufmerksam zu machen. In Ermangelung wissenschaftlich erhobener Daten kann hier nur spekuliert werden, es scheint mir aber möglich, dass manche Bilder in Kulturen, in denen öffentlich und laut getrauert wird, indem zum Beispiel traditionelle Klageweiber zum Einsatz kommen oder Leichname tagelang offen aufgebahrt werden, und in denen der Tod im gesellschaftlichen Leben sichtbarer, weniger verdrängt und weniger tabuisiert ist, auf ganz andere Reaktionen stoßen als im von Krieg, sichtbarem Leid und Tod weitgehend entfremdeten Deutschland. Ein Foto, das wir Deutschen in der Mehrheit anstößig und geschmacklos finden, könnte deshalb anderswo mehrheitlich ganz anders beurteilt werden. Es ist zu beklagen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gewaltbildern bislang anscheinend vorwiegend unter europäischen und US-amerikanischen Historiker*innen sowie Kunst- und Bildwissenschaftler*innen geführt wird und dadurch unreflektiert ethnozentrisch bleibt.

12 Sontag betrachtet übrigens noch andere nicht eigentlich moralisch, sondern durch kulturgeschichtlich-ästhetische Konventionen begründete Einstellungen als einflussreich hinsichtlich der Beurteilung von Gewaltbildern: Eine breite Akzeptanz und Rechtfertigung der Kriegsfotografie in ihren Anfangstagen sei durch die Strömung des Realismus begünstigt worden: „Im Namen des Realismus war es gestattet, ja geradezu geboten, unliebsame, harte Tatsachen zu zeigen“ (ebd., 62-63). Diese Tendenz scheint sich langfristig nicht so beständig gehalten zu haben wie die auf die beiden von mir beschriebenen Traditionen gestützte Ablehnung von „geschmacklosen“ Gewaltdarstellungen.

Zur Prägung durch den eigenen kulturellen Kontext der von Tod und Leid entfremdeten modernen, säkularisierten „westlichen“ Gesellschaften kommen weitere Faktoren hinzu, die eine kritische Haltung zur bildlichen Darstellung von Gewalt in den Massenmedien motivieren können und ihre Grundlage eher in der individuellen Psyche und deren Verarbeitungsmechanismen zu haben scheinen als in größeren gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen. Gemeint sind hier Denkmuster und Reaktionsweisen, die dazu geeignet sind, von einer tieferen Betroffenheit dargestelltes Leid zu entlasten, indem die Aufmerksamkeit von den dargestellten Tatsachen hin zur den Medien und Modi der Darstellung umgelenkt wird. Bisweilen scheint es, als ob um mediale Repräsentationen von Gewalttaten eine Art Stellvertreterdiskussion geführt wird, die es ermöglicht, über fürchterliche Ereignisse zu sprechen, ohne wirklich über diese Ereignisse selbst sprechen zu müssen.

Dieses Phänomen kann man sich an folgendem Beispiel vor Augen führen: Michael Haller schildert in seiner sehr differenzierten und argumentativ überzeugenden Auseinandersetzung mit Bildmanipulationen, Inszenierungen und Fälschungen in der Kriegs- und Krisenfotografie einen Fall, in dem am Ort eines militärischen Luftschlags offenbar derselbe Leichnam eines Kindes mehrfach aus demselben beschädigten Haus hinausgetragen wurde, damit anwesende Fotograf*innen verschiedene Aufnahmen von der berührenden Situation anfertigen konnten. In diesem speziellen Fall muss sogar als unklar gelten, ob das Kind tatsächlich an diesem Ort und durch diesen Luftangriff zu Tode gekommen oder anderswo unter anderen Umständen verstorben ist; auch die Identität der an der fotografierten Szene beteiligten Personen ist unklar; Haller weist darauf hin, es sei die Vermutung geäußert worden, dass es sich um Hisbollah-Kämpfer gehandelt haben könnte, die politische Ziele mit der Inszenierung verfolgten.¹³

Die Entstehungsgeschichte derartiger Bilder aufzuklären, wo immer dies möglich ist, und einen offenen, kritischen Diskurs über den Grad ihrer Authentizität zu führen, ist unzweifelhaft wichtig. Andererseits mutet es geradezu bizarr an, wie wenig in dieser Auseinandersetzung das schockierende Faktum des vermutlich gewaltsamen Todes eines Kindes Beachtung findet. Provokant könnte man fragen: Welchen relevanten Unterschied macht es vor dem Hintergrund solch tragischer Ereignisse überhaupt, ob das Herausragen des

¹³ Haller, „Die Wirklichkeit der Bilder“, 40.

Leichnams aus dem Haus für die Kameras inszeniert worden ist? Ist nicht das Entscheidende, dem hier unsere Aufmerksamkeit gelten sollte, die schreckliche Tatsache, dass offenbar ein Kind gestorben ist? Ist eine Kinderleiche nicht etwas an sich Fürchterliches, ganz unabhängig davon, wie sie fotografiert wird? Sollte die globale Öffentlichkeit nicht vorrangig über den gewaltsamen Konflikt und das reale Leid, das dieser auf beiden beteiligten Seiten verursacht, sprechen, statt sich mit Diskussionen über die Art der medialen Darstellung aufzuhalten?

Natürlich sind diese Fragen im Grunde naiv. Mediale Darstellungen von Kriegsoptionen erfüllen politische Funktionen, sie beeinflussen die öffentliche Meinung, und die Art und Weise, auf die sie das tun, muss deswegen stets intensiv und kritisch analysiert werden. Nichtsdestotrotz weist das Unbehagen, das einen beschleichen kann, wenn man derart sachliche bildwissenschaftliche Analysen liest, in denen die blanke Entsetzlichkeit des in den besprochenen Aufnahmen Abgebildeten in keiner Weise mehr thematisiert wird, auf den Umstand hin, dass Medienkritik auch eine entlastende Funktion für die Psyche der Medienrezipient*innen haben kann: Seht her, ich kann zwar nichts an den dargestellten Verhältnissen selbst ändern, aber wenigstens den Bildern von diesen Verhältnissen gegenüber bin ich angemessen kritisch! Ärgerlicherweise könnte dies dazu führen, dass die eigentlich relevanten, dringend nottuenden Diskussionen über die moralische Verantwortlichkeit von Akteuren in bewaffneten Konflikten nicht so vehement geführt werden, wie sie sollten, weil sie gewissermaßen hinter den um sich selbst kreisenden Medienkritikdiskursen verschwindet. Diese Sorge bringt auch Wolfgang Sofsky zum Ausdruck, wenn er schreibt:

„Die Zensur der bösen Bilder verwechselt die vermeintliche Obszönität des Bildes mit der Obszönität der Tatsachen. Statt die Wahrheit des Bildes wahrzunehmen, verwechselt sie die Darstellung mit dem Dargestellten. Sie verleugnet die Wirklichkeit des Krieges (...).“¹⁴

Hier wird deutlich, weshalb allzu vehemente, in zensorischer Absicht vorgebrachte Gewaltbildkritik nicht hilfreich ist: Das eigentliche moralische Problem ist in der Regel nicht, dass oder wie Gewalt dargestellt, sondern dass sie

14 Sofsky, *Todesarten*, 246.

in erster Linie überhaupt ausgeübt wird. In einer von Haller im erwähnten Aufsatz zitierten Aussage bringt Baumann die Problematik auf den Punkt, indem er sich einer Anspielung auf Berthold Brechts *Dreigroschenoper* bedient. Dort wird gefragt: „Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?“¹⁵ Entsprechend lasse sich in Bezug auf die moralische Verantwortung von Kriegsphotografen, die ihre Bilder manipulierten, die „Brechtsche Frage“ stellen, „was das Abdunkeln eines Bombenfotos gegen das Abwerfen einer Bombe sei“.¹⁶ Es scheint mir wünschenswert, dass generell mehr über tatsächlich abgeworfene Bomben gesprochen und die Auseinandersetzung über bildliche Darstellungen solcher Ereignisse im Dienst einer echten Auseinandersetzung mit diesen Ereignissen und nicht als Selbstzweck geführt wird.

Aus diesem Grund ist es wichtig, sich die Frage zu stellen, unter welchen Bedingungen in verschiedenen institutionellen Kontexten eine solche, wirklich humanistische und aufklärerische Ziele verfolgende Auseinandersetzung stattfinden kann.

15 Brecht, „Dreigroschenoper“, 267.

16 Baumann, „Der Mythos vom Fotodokument“, 48.

2 Konsequenzen für den Umgang mit Gewaltbildern im musealen Kontext, in den Medien und im Bildungsbereich

Wie bereits angekündigt, werden die folgenden Bemühungen, praktische, anwendungsorientierte Schlussfolgerungen aus den Ergebnissen dieser Arbeit zu ziehen, sich auf die Praxis des Umgangs mit Gewaltbildern in Museen und Gedenkstätten, in den professionell aufbereiteten Massenmedien (also in der Presse) sowie in einigen anderen Bereichen medialer Kommunikation, und im Schulunterricht sowie in anderen Bildungseinrichtungen beziehen. Mit diesen drei Feldern sind meines Erachtens die wichtigsten Bereiche benannt, in denen diese Bilder öffentlich verwendet werden bzw. in denen über sie diskutiert wird.

Ein wesentlicher Grund, aus dem ich polemische Bildkritik und Zensurforderungen ablehne, ist die meiner Ansicht nach große Bedeutung, die Bildzeugnisse grauenhafter Gewalttaten im Kontext von Museen und Gedenkstätten noch immer haben; deswegen wird dieses Anwendungsfeld zuerst berücksichtigt werden.

2.1 Gewaltbilder in Museen und Gedenkstätten

Wenn Susan Sontag Museen als „Archiv[e] des Schreckens“ bezeichnet, die für die „institutionelle Aufbereitung der Fotos zum Thema Völkermord“¹⁷ zuständig seien, klingt dies zunächst eher kritisch. Sontag erkennt jedoch klar die große Wichtigkeit dieser Institutionen. Museen, so Sontag weiter, seien für Völker, die mit Gewalt zu kämpfen hatten, „Tempel“, in denen Fotos als „Reliquien“ ausgestellt würden, „um sicherzustellen, daß die dargestellten Verbrechen im Bewußtsein der Menschen weiterhin vorkommen.“¹⁸ Dass diese Funktion eine hochgradig politische ist und derartige Museen oft patriotische Projekte sind, wie Sontag ausführlich erläutert, tut ihrer Bedeutung nach Sontags Einschätzung keinen Abbruch. Erinnern ist nicht selbstverständlich; die individuelle wie kollektive Erinnerung muss beständig aufgefrischt und erneuert werden, wenn sie nicht verblassen soll. Dazu können Ausstellungen hilfreich sein.

17 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 101.

18 Ebd., 101.

Museen sind beliebt, weil Menschen dort „ihre Erinnerungen besichtigen und auffrischen können“.¹⁹

Doch was bedeutet es, sich auf die „richtige“ Weise zu erinnern – und welche Rolle können musealisierte Bilder dabei spielen? Einerseits scheint es wichtig, zu verhindern, dass sich, wie Sontag befürchtet, die Betrachter von Gewaltbildern nicht „anhand von Fotos erinnern“, sondern sich stattdessen „nur an die Fotos erinnern“, denn „[d]ieses Erinnern durch Fotos verdrängt allerdings andere Formen von Verstehen und Erinnern.“²⁰

Der Besuch in einem Museum, das Dokumente der Grausamkeit ausstellt, sollte nicht zu einer „von vielfältigen Zerstreungen durchsetzte[n] soziale Veranstaltung“ werden, bei der die ausgestellten Bilder nur „Stationen eines Spaziergangs“ sind, den man mit Freunden genießen kann.²¹ Ein solches Museum muss grundsätzlich anders funktionieren als ein Kunstmuseum, das unterhalten darf und soll.

Es scheint dennoch wenig sinnvoll, Normen dafür setzen zu wollen, in welcher Stimmung BesucherInnen ein Museum verlassen sollten. Es besteht keine Art von moralischer Verpflichtung dazu, betroffen oder traurig zu sein, wenn man Bilddokumente von Gewalt und Leid gesehen hat.

Die Verpflichtung liegt nicht auf Seiten der BesucherInnen, sondern auf Seiten der Verantwortlichen in den Museen. Ihnen sind die Probleme bewusst, die beispielsweise daraus resultieren, dass manche „Fotos, die das Leiden und das Martyrium eines Volkes vor Augen führen,“ nicht nur „an Tod, Scheitern und Erniedrigung“ erinnern, sondern auch „das Wunder des Überlebens“ beschwören, wie Sontag es formuliert.²² Dadurch stehen Kuratorinnen und Kuratoren vor einem ähnlichen Problem wie AutorInnen, die sich Gedanken um das „richtige“ Erzählen vom Holocaust machen. Wer eine „Escape Story“ erzählt, setzt sich dem Vorwurf aus, die schreckliche Wahrheit hinter einem trügerischen Optimismus verschwinden zu lassen.

Damit sind nur wenige der vielfältigen Probleme benannt, vor die sich Museen und ihre MitarbeiterInnen gestellt sehen, wenn es um die Ausstellung von Bildzeugnissen brutaler Gewalt geht. Dennoch gibt es gute Beispiele dafür, wie

19 Ebd., 101.

20 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 103.

21 Ebd., 141.

22 Ebd., 101.

eine Ausstellung solcher Bilder gelingen und dazu beitragen kann, wichtige Diskussionen in der Öffentlichkeit anzustoßen.

Die Ausstellung der Abu Ghraib-Bilder im International Center for Photography in New York beispielsweise kontextualisierte, wie Judith Butler beschreibt, die Fotos durch Bildunterschriften und zeigte sie begleitet von Texten, die Informationen über die Geschichte ihrer Publikation und Rezeption lieferten. Eine solche Präsentation, so Butler, „stellt damit den geschlossenen Kreis des triumphrealistischen und sadistischen Austauschs der ursprünglichen Szene der Fotografien bloß und durchbricht ihn zugleich.“²³ Die Szene, so Butler weiter, „wird nun selbst Objekt, und nun werden wir auch weniger durch den Rahmen geleitet, als vielmehr mit erneuerter kritischer Aufmerksamkeit auf ihn hingewiesen.“²⁴

Auch möchte ich an dieser Stelle noch einmal auf das außergewöhnliche Konzept des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg hinweisen, das einen anderen Weg geht und Gräuelbilder aus seinen Sammlungen gerade nicht öffentlich zeigt, in dessen Ausstellungskonzept Bilder aber eine entscheidende Rolle dabei spielen, Gewaltopfer in der Wahrnehmung der Besucherinnen und Besucher als Individuen mit Persönlichkeit und Geschichte präsent zu machen.²⁵

Das Museum ist ein Raum, den man kontrollieren kann; ein kuratierter, abgeschirmter Raum, in dem ein eigener Verhaltenskodex gilt. Doch Bilder – auch Gewaltbilder – haben ihren Ort nicht nur im Museum. Die Skepsis, mit der Bildern begegnet wird, die menschliches Leid dokumentieren, hängt so auch mit einem „Unbehagen“ daran zusammen, dass, wie Sontag es ausdrückt, „Fotos auf vielerlei Art in Umlauf gebracht werden; daß es keine Möglichkeit gibt, diesen Bildern ein Ambiente der Andacht zu garantieren, in dem sie mit der gebotenen Hingabe betrachtet werden können.“²⁶ Da es ganz offensichtlich nicht möglich ist, „für irgendetwas eine der Kontemplation förderliche, Zurückhaltung fördernde Umgebung zu gewährleisten“,²⁷ bedeutet die bloße Existenz eines potentiell problematischen Gewaltbildes stets, dass die Gefahr besteht, dass es seinen Weg in einen unangemessenen Kontext findet und dort auf

23 Butler, *Raster des Krieges*, 93.

24 Ebd.

25 Referenz

26 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 141.

27 Ebd.

unpassende Weise verwendet und rezipiert wird. Diese Problematik ist nicht abzustreiten.

Möglicherweise können aber auch andere Kontexte als der museale einen angemessenen Rahmen für die Auseinandersetzung mit solchen Bildern bieten. Sontag hält Fotobücher für einen solchen passenden Kontext: „In mancher Hinsicht sind Bedeutung und Ernst solcher Fotos in einem Buch, das man, über den Bildern innehaltend, allein und ohne zu reden betrachtet, besser aufgehoben.“²⁸ In Anbetracht der großen Komplexität und Bedeutungstiefe der beiden in dieser Arbeit ausführlich besprochenen Fotobücher *Lybian Sugar* und *Guantanamo: If the Light Goes Out* kann dieser Einschätzung prinzipiell zugestimmt werden: Bücher bieten die Möglichkeit, einen höchst angemessenen Rahmen für bildliche Auseinandersetzungen mit dem Thema Gewalt zu schaffen und auf die Wahrnehmung der Bilder durch ihre Rezipient*innen solcherart Einfluss zu nehmen, dass tiefere Reflexionen befördert werden und eine echte Beschäftigung mit dem Dargestellten und der Art der Darstellung möglich wird.

Nicht nur der äußere Rahmen, in dem uns Bilder begegnen – also beispielsweise ein musealer Präsentationszusammenhang oder eben die Buchform –, sondern auch multimediale Bezüge und bildimmanente Faktoren beeinflussen aber die Art und Weise, wie wir Bilder wahrnehmen, und begründen damit sowohl ihre Gefährlichkeit als auch ihr positives Potenzial. Angesichts dieser Problematik bleibt wohl nur, noch einmal zu betonen, von wie großer Bedeutung es ist, RezipientInnen durch Bildung zu stärken und ihnen dadurch zu ermöglichen, einen kompetenten, reflektierten, rücksichtsvollen und verantwortungsbewussten Umgang mit schockierenden Bildern der Gewalt zu finden. „Böse“, weil potenziell verletzendes Bilder mag es geben; ob sie aber als Waffe genutzt werden können oder ob aus ihnen Werkzeuge der Reflexion und Kritik werden, hängt vom Umgang ihrer RezipientInnen mit diesen Bildern ab. Insofern stellt sich tatsächlich nicht so drängend die Frage, was „gute“ und „böse“, angemessene oder unangemessene bildliche Darstellung von Gewalt ist, sondern danach, was der „gute“, richtige *Umgang* mit solchen Bildern ist.

28 Ebd., 141–142.

2.2 Gewaltbilder in den Medien

Über die Verantwortung von Medienschaffenden, die Bilder der Gewalt verwenden, und die generellen Bedingungen eines ethisch vertretbaren Umgangs mit diesen Bildern im Bereich der *professionell gestalteten Medien* ist schon recht viel diskutiert und publiziert worden; mehrfach haben wir uns hier beispielsweise mit Stefan Leiferts einschlägiger Monographie *Bildethik* befasst und Artikel aus der medienethischen Fachzeitschrift *Communicatio Socialis* zitiert.

Zudem gibt es, wie zu Beginn dieser Arbeit ausführlich dargelegt worden ist, eine Vielzahl von Selbstverpflichtungserklärungen von Medienunternehmen und Verbänden sowie Gremien der Selbstkontrolle, die Verstöße gegen diese Kodizes publik machen und die Verantwortlichen rügen können.

Man könnte sich deshalb fragen, wie viel zum Thema der verantwortungsvollen Verwendung von Gewaltbildern in den Medien noch gesagt werden kann oder muss, was nicht andernorts schon umfassend erläutert worden ist.

Auf der Basis der Überlegungen, die hier in allen vorausgegangenen Kapiteln angestellt worden sind, sind allerdings tatsächlich einige Anmerkungen zu machen, die über das hinausgehen, was beispielsweise der Pressekodex des Deutschen Presserats festlegt und ganz allgemein zum Thema macht. Einige Aspekte sollten meines Erachtens in dieser und anderen, vergleichbaren Selbstverpflichtungen expliziter geklärt werden.

Ausführlich wurde hier eingangs erläutert, dass Bilder keine autonomen Akteure sind. Im besonders sensiblen Zusammenhang der Berichterstattung über Krieg und Gewalt sollte meines Erachtens besondere Sorgfalt darauf verwendet werden, dafür zu sorgen, dass sie auf naive Rezipient*innen nicht wie solche unabhängigen Akteure wirken, sondern als das erkennbar werden, was sie sind: Zeugnisse des *subjektiven Blicks* einer Fotograf*in aus deren persönlicher, zwangsläufig begrenzter Perspektive auf ein komplexes Geschehen, die die Betrachter*innen nicht zufällig sehen, sondern die ihnen aus bestimmten Gründen von Medienschaffenden, die damit bestimmte Absichten verfolgen, präsentiert werden. Soweit möglich sollte deshalb im Verwendungskontext stets deutlich gemacht werden, wer das Bild aufgenommen hat und wer es zu welchem Zweck mit welchen Intentionen verwendet. Dies wird nicht immer umgesetzt; oft wird z. B. nur die Agentur, die die Bildrechte besitzt, nicht aber die Fotograf*in namentlich genannt, und in vielen Verwendungen illustriert

das Bild lediglich einen Text, dessen Autor*innen im Text nicht auf das Bild Bezug nehmen, um z. B. zu erklären, was es darstellt und wie es entstanden ist. In einem solchen Fall wäre eigentlich eine sehr ausführliche Bildunterschrift vonnöten, um zu verhindern, dass das Bild sich gewissermaßen selbst erklären muss, was allerdings oft auch nicht in dem Maße gegeben ist, wie es wünschenswert wäre.

Das ist auch deshalb bedenklich, weil Fotografien, wie wir gesehen haben, ein schwieriges, kompliziertes Verhältnis zur Realität bzw. zur Wahrheit haben. Das Festhalten an einem Verbot oder wenigstens einer Ablehnung von manipulierenden Nachbearbeitungen und inszenierten Bildmotiven, wie es unter anderem in den Standards des Pressekodexes des Deutschen Presserats eingefordert ist, erscheint mir deshalb von großer Bedeutung, und zwar nicht etwa deshalb, weil manipulierte Bilder nicht auch etwas Wahres aussagen könnten, sondern aufgrund der Funktion und Bedeutung der Institution Presse: Rezipient*innen müssen an Pressefotos die Erwartung stellen können, dass sie authentisch (im Sinne einer authentischen Augenzeugenschaft der Fotograf*in) erzeugt wurden, weil ansonsten das Vertrauen in die Objektivität von Berichterstattung leidet.

Wichtig ist in jedem Fall, so haben wir festgestellt, sich vor Augen zu halten, dass nicht Bilder lügen – nicht einmal manipulierte Bilder –, dass Bilder ihre Rezipient*innen aber täuschen – bzw. Menschen andere Menschen mithilfe von Bildern täuschen können. In einem solchen Fall wird ein Bild, das an sich gar nichts Unwahres „behauptet“, durch die Betrachter*innen fehlinterpretiert.

Die Wahrscheinlichkeit, dass es zu solchen Fehlinterpretationen von Bildern kommt, muss besonders im Zusammenhang von Gewaltdarstellungen so weit wie möglich begrenzt werden, weil Missverständnisse und absichtliche Täuschungen hier großen Einfluss auf die öffentliche Meinung über die Konflikte, in deren Kontext die Bilder entstanden sind, haben können. Es sollten also im medialen Verwendungszusammenhang stets so viele Details zum Hintergrund wie möglich gegeben werden. Kriegsfotos müssen möglichst unmissverständlich kontextualisiert werden, aber nicht, weil das Medium Bild besondere Mängel hätte, die andere Medien nicht aufwiesen, sondern weil in einem so sensiblen und wichtigen Kontext jeder einzelne Kommunikationsakt – sei es eine sprachliche Äußerung oder die Präsentation eines Bildes – so gerahmt und durch andere Kommunikationsakte eingebettet werden muss, dass er so wenig wie möglich falsch verstanden werden kann.

Ein praktisches Problem, das sich hier stellt, ist, dass viele Rezipient*innen Begleittexte wie z.B. Bildunterschriften oft gar nicht, oder zumindest nicht aufmerksam, lesen. Deshalb ist außerdem festzuhalten: Bilder, die besonders leicht missverstanden, zweckentfremdet und in täuschender Absicht rekontextualisiert weiterverbreitet werden können, z.B. weil der Ort des dargestellten Geschehens in Ermangelung spezifischer Details der Umgebung und des Hintergrunds nicht identifiziert werden kann, so dass man leicht behaupten kann, das Bild sei an einem anderen Ort entstanden als an dem, an dem es tatsächlich aufgenommen wurde, sollten in politisch sensiblen Kontexten meines Erachtens vorzugsweise eher nicht verwendet werden – auch dann nicht, wenn in der aktuellen Verwendungssituation korrekte Angaben zu den Hintergründen des abgebildeten Ereignisses, den betroffenen Personen etc. gemacht wurden. Zu leicht lassen sich Bilder aus diesem das Dargestellte zutreffend identifizierenden Kontext lösen und unkontrolliert digital weiterverbreiten, und es ist nie garantiert, dass die Rezipient*innen sich die Zeit nehmen, nachzulesen, was über das Bild im Begleittext gesagt wird. Es ist immer davon auszugehen, dass viele Rezipient*innen nur das Bild und die Schlagzeile des dazugehörigen Artikels wahrnehmen und die Bildunterschrift, falls eine vorhanden ist, ignorieren. In einem anderen als einem massenmedialen Kontext sind aber auch solche prinzipiell problematischen Bilder angemessen verwendbar, z.B. in einer Buchpublikation, in der sie in einen erzählerischen Gesamtzusammenhang eingebunden sind, im Rahmen einer Ausstellung, durch deren thematische Ausrichtung sie im richtigen Kontext verankert sind, oder in einer Bildungseinrichtung, wo sie im Unterricht bzw. in der Lehre verwendet und zur Diskussion gestellt werden. Hier ist die Gefahr geringer, dass sie so oberflächlich rezipiert werden, dass sie gänzlich fehlgedeutet werden.

Deutlich gemacht werden sollte zudem immer, ob ein Bild in einer symbolischen Bedeutung bzw. zur Veranschaulichung einer allgemeinen, weniger konkreten Aussage verwendet wird, also als fiktionale Darstellung rezipiert werden sollte, oder ob der beabsichtigte Rezeptionsmodus der faktuale ist – das Bild also als Beweis dafür verwendet wird, dass ein spezifisches Einzelereignis zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort stattgefunden hat. Der Pressekodex des Deutschen Presserats legt zwar fest, dass *reine* Symbolbilder als solche gekennzeichnet werden müssen – wenn z.B. ein Stockfoto einer Schusswaffe verwendet wird, um einen Bericht über ein Gewaltverbrechen zu illustrieren, muss kenntlich gemacht werden, dass es sich *nicht*

um eine Aufnahme der in diesem Fall verwendeten Tatwaffe handelt, sondern um ein Symbolbild, das eine vergleichbare Waffe zeigt. Von dieser Regelung vollkommen unberührt sind aber Bilder, die Grenzfälle zwischen faktualer Darstellung und symbolisch-fiktionaler Bedeutung darstellen, wie beispielsweise Capas *Falling Soldier*. Da nicht mit Sicherheit bewiesen werden konnte, dass es sich bei dem Bild um eine vollständig authentische Aufnahme vom Tod eines Menschen und nicht um ein Foto einer inszenierten Szene handelt, wäre es wünschenswert, wenn dieses Bild stets mit der Bemerkung versehen verwendet würde, dass es zwar etwas zeigt, was wohl typischerweise häufig im Spanischen Bürgerkrieg ziemlich genau so passiert ist, dass man aber nicht genau weiß, wer darauf wirklich zu sehen ist und ob die Person im Moment der Aufnahme tatsächlich zu Tode kam; dass das Bild zu einer Ikone des Spanischen Bürgerkriegs geworden ist, die symbolisch verdeutlicht, welche großen Opfer die republikanischen Widerständler*innen gebracht haben, und dass es deshalb gezeigt wird und nicht, weil es hier um das einzelne, auf diesem Foto scheinbar dargestellte Ereignis ginge.

Aufgrund meiner Überlegungen in Teil II dieser Arbeit komme ich zudem zu dem Schluss, dass Medienschaffende darauf achten sollten, Gewaltbilder nicht so zu verwenden, dass sie vor allem affektiv wirken. Gerade wenn Bilder emotional sehr aufwühlend sind, sollten sie so kontextualisiert werden, dass Reflexionsprozesse angeregt werden, die die gefühlsmäßigen Reaktionen der Rezipient*innen um eine kognitive Komponente ergänzen. Dazu sollte nicht nur begleitender Text herangezogen werden, da dieser, wie bereits festgestellt wurde, allzu oft nicht gelesen wird. Sinnvoll erscheint es mir, stattdessen auch Wechselwirkungen mit anderen Bildern zu nutzen, die weniger „einfache“ emotionale Reaktionen herausfordern, sondern vielleicht erst einmal rätselhafter wirken, über die man mehr nachdenken muss und die man mit den schockierenderen, aufwühlenderen Bildern in Zusammenhang bringen muss, um das große Ganze zu verstehen. Eine sehr geeignete Möglichkeit zu einer derartigen Kontextualisierung stellen meiner Ansicht nach auch narrative Bildsequenzen dar, wie beispielsweise die in dieser Arbeit berücksichtigten Fotoreportagen, darunter Al-Hindawis *The Minova Rape Trials*, Samans *Im Reich des Todes* und Castañedas *The Battle of Sidon*. Werden diese Reportagen als ganze, zusammenhängende Bildreihen veröffentlicht, können die Bilder ganz anders rezipiert und verstanden werden als einzeln.

Auf derartige Unterschiede zwischen verschiedenen Verwendungsweisen gehen Selbstverpflichtungserklärungen von Pressegremien in der Regel nicht ein; ich halte dies für eine signifikante Schwachstelle. Des Weiteren ist zu bemängeln, dass Gewalt als Bildsujet dort zu selten explizit thematisiert wird; meistens finden sich, im deutschen Pressekodex, stattdessen vor allem Formulierungen, die sensationalistische Darstellungen generell verbieten, also im Kontext der Kriegsberichterstattung genauso wie dort, wo über Unfälle oder Naturkatastrophen berichtet wird, und die einfordern, dass die Würde der Betroffenen nicht beschädigt werden dürfe – Formulierungen, die einen breiten Auslegungsspielraum eröffnen. Es müsste in derartigen Erklärungen meines Erachtens sehr viel deutlicher gemacht werden, unter welchen Umständen eine Gewaltdarstellung die Würde verletzt.

Ein weiteres, entscheidendes Manko ist meiner Ansicht nach, dass Selbstverpflichtungserklärungen von Pressegremien sich nicht selbstkritisch mit der Frage auseinandersetzen, wer eigentlich Geschichten von Leid und Unrecht erzählen sollte: fremde Beobachter*innen oder die Betroffenen selbst? Diese Frage ist in der jüngeren Vergangenheit vehement im Zusammenhang mit der künstlerischen Adaption eines ikonischen Gewaltfotos, einer Aufnahme des ermordeten jungen Afroamerikaners Emmett Till, durch die weiße Malerin Dana Schutz diskutiert worden. Ihr Gemälde *Open Casket* wird von Schwarzen Antirassismus-Aktivist*innen als sensationalistische Vereinnahmung des Narrativs der von rassistischer Gewalt Betroffenen kritisiert.²⁹

Emmett Till,³⁰ ein 14jähriger Teenager, wurde im Jahr 1955 von zwei weißen Männern brutal zusammengeschlagen und erschossen, angeblich weil er der Frau eines der beiden Täter hinterhergepiffen haben soll; hierbei handelt es sich allerdings um eine unbewiesene Behauptung der Mörder, die später durch eine Aussage der vermeintlich betroffenen Ehefrau widerlegt wurde. Emmetts Mutter entschied sich bewusst dafür, den Sarg bei der Beerdigung offen aufbahnen zu lassen, damit das schlimm zugerichtete Gesicht – ein Auge fehlte – für alle zu sehen war; sie wird an verschiedenen Orten mit den Worten „Let the people see what I’ve seen“³¹ oder „Let the people see what they did to my boy“³²

29 Dazu siehe z. B.: Knoch, „See what I’ve seen“.

30 Zu finden ist das Foto z. B. unter <http://100photos.time.com/photos/emmett-till-david-jackson> (Stand 21.1.2021)

31 So z. B. im das Bild erläuternden Begleittext auf der zuletzt angegebenen Website.

32 Corrigan, „Let The People See“.

zitiert. Sichtbarkeit war ihr nicht nur deshalb wichtig, weil ihr Sohn einem Lynchmord zum Opfer gefallen war und solche Lynchmorde an Afroamerikaner*innen in den USA der 1950er Jahre noch immer häufig verübt wurden, sondern auch, weil die beiden Mörder für ihre Tat noch nicht einmal bestraft worden waren; eine ausschließliche weiße Jury hatte sie freigesprochen. Maimie Till-Mobley wollte auf dieses tiefgreifende Unrecht, das ihrem Sohn noch posthum geschehen war, aufmerksam machen, indem sie es sichtbar machte, und dies gelang ihr mit großer Wirkung. Eine Fotografie des aufgebahrten Leichnams und der trauernden Mutter mit einem weiteren Angehörigen im Hintergrund, die von David Jackson aufgenommen und in der Zeitschrift *JET* veröffentlicht wurde, sorgte landesweit für Empörung und wird heute als einer von vielen Faktoren gesehen, die die amerikanische Bürgerrechtsbewegung in Fahrt brachte. Wichtig ist hier, hervorzuheben, dass die Betroffenen selbst, also Emmett Tills Familie, eine solche Öffentlichkeit wollten. Sie wollten, dass über das Leid und den Tod des Jungen berichtet wurde und dass die ganze Welt auf Bildern sehen konnte, was ihm angetan worden war.

Die meisten Gewaltbilder, die in den Medien gezeigt werden, sind jedoch nicht in einem derartigen Zusammenhang entstanden. Ihre Existenz und ihre Verbreitung sind nicht immer von den Betroffenen und deren Angehörigen gewollt; ihre Veröffentlichung kann als Bloßstellung empfunden werden, der die Betroffenen machtlos gegenüberstehen. Global betrachtet herrscht hier ein Ungleichgewicht der Macht über Bilder: Weiße, privilegierte Fotograf*innen aus dem sogenannten „Westen“ fotografieren leidende Syrer*innen, Iraker*innen, Afghan*innen, Kenianer*innen usw. und verdienen ihren Lebensunterhalt mit den Bildern vom Leid dieser Menschen, indem sie sie an Medienunternehmen verkaufen, die sie wiederum einem Publikum überwiegend weißer, privilegierter Bildkonsument*innen präsentieren. In Selbstverpflichtungserklärungen wie dem deutschen Pressekodex wird zwar das Recht jeder Person am eigenen Bild anerkannt, das verbietet, ein Foto einer Person gegen deren ausdrücklichen Willen zu verwenden; aber dort wird kein Lösungsansatz für das größere, strukturelle Problem angeboten, dass ja nicht nur die tatsächlich abgebildeten Personen sich durch ein Bild entwürdigt, stereotypisiert und zum Objekt herabgewürdigt fühlen können, sondern auch Andere, die ebenfalls zu dem vom selben gewalttätigen Konflikt betroffenen Personenkreis gehören; dass es eben nicht in der Mehrzahl syrische und irakische Journalist*innen sind, die in den international rezipierten Massenmedien ihre Geschichte erzählen; dass die

Geschichten der Betroffenen von Fremden erzählt werden. Während Maimie Till-Mobleys Entscheidung, Bilder ihres ermordeten Kindes um die Welt gehen zu lassen, eine emanzipatorische, ermächtigende Entscheidung war, die ihr Handlungsmacht und Kontrolle über ihr Schicksal gab, wird den Betroffenen bewaffneter Konflikte in zahlreichen Ländern nicht die Chance gegeben, auf vergleichbare Weise Autor*innen ihrer eigenen, medial aufbereiteten Geschichten zu werden – zumindest nicht im Rahmen der Berichterstattung in der etablierten Presse. Über nur unwesentlich mehr „agency“ verfügen Privatpersonen und Betroffene, wenn Bilder jenseits dieser institutionalisierten Medienorgane verbreitet werden, nämlich relativ ungesteuert über Kanäle wie YouTube, Facebook oder Instagram und Messengerdienste wie WhatsApp, Signal oder Telegram. Hier können Laien ihre Aufnahmen zwar selbst veröffentlichen und sie im Zusammenhang der Erstverwendung selbst kontextualisieren, sie haben allerdings keinen Einfluss darauf, wie, von wem und mit welchen Absichten diese Bilder von anderen User*innen anschließend weiterverwendet werden.

Die sogenannten „sozialen Medien“ stellen einen ganz wesentlichen Bereich medialer Kommunikation dar, in dem nun neben Pressefotograf*innen, Bildredakteur*innen und anderen Medienprofis weitere, neue Akteure medienethische Verantwortung im Umgang mit Gewaltbildern tragen. Bilder, die über Social-Media-Plattformen oder über Messengerdienste verbreitet werden, sind dort nicht in einen professionell gestalteten medialen Präsentationszusammenhang eingebunden, in dem darauf geachtet werden kann, festgelegte ethische Standards einzuhalten, ausreichend Informationen zum Hintergrund mitzuliefern, übermäßig heftigen emotionalen Reaktionen der Rezipient*innen durch Anregung von Reflexionsprozessen entgegenzusteuern, usw. Stattdessen erscheinen sie dort häufig völlig aus ihrem originalen Zusammenhang gerissen, können entsprechend leicht um- und fehlgedeutet werden oder werden sogar absichtlich in manipulativer Absicht so eingesetzt, dass sie zu falschen Schlussfolgerungen über das Dargestellte verleiten. Da an der viralen Verbreitung von Bildern so viele Personen beteiligt sind, ist es schwierig, in diesem Bereich exakte Verantwortungszuschreibungen vorzunehmen. Es muss deshalb eingefordert werden, dass die Betreiberfirmen, die Social Media-Plattformen und Messengerdienste zur Verfügung stellen, soweit es irgend möglich ist regulierend gegen Falschmeldungen, in deren Zusammenhang Bilder in täuschender Absicht verwendet werden, vorzugehen. Zudem müssen diese Firmen im Rahmen des Möglichen dafür sorgen, dass Kinder und aus anderen Gründen

emotional besonders verletzbare Menschen – beispielsweise traumatisierte Überlebende von Gewalttaten, für die Gewaltbilder Trigger sein können – vor überfordernden Bildern geschützt werden.

Solche Eingriffe stellen andererseits insofern einen Drahtseilakt dar, als eine übergreifende Zensur lebendige Auseinandersetzungen über brisante Themen von großer gesamtgesellschaftlicher Bedeutung ersticken kann. Man sollte nicht vergessen, dass beispielsweise die Black Lives Matter-Bewegung ihr Momentum wesentlich auch der viralen Weiterverbreitung von Handyaufnahmen von Polizeigewalt verdankt, ohne die vielleicht nicht so viele Teilnehmer*innen für Proteste zu mobilisieren gewesen wären.

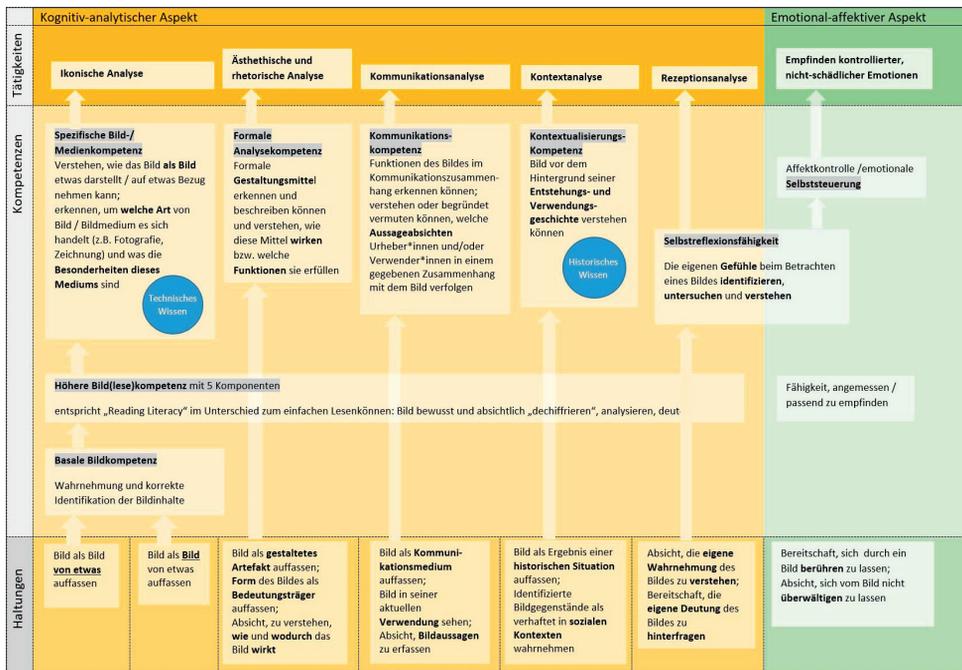
Da die Plattformen außerdem ohnehin aufgrund der schieren Menge geteilter Bilder nur begrenzte Möglichkeiten haben, täuschende und manipulative, entwürdigende oder emotional verstörende Bildverwendungen zu erkennen und zu unterbinden, ist es besonders wichtig, dass Rezipient*innen eine Rezeptionskompetenz entwickeln, die es ihnen ermöglicht, Gewaltbilder und andere potenziell problematische Bilder verantwortungsvoll und ohne dabei selbst Schaden zu nehmen zu rezipieren. Deshalb soll hier zum Abschluss noch Eines zum ausgesprochen wichtigen Thema der Medienbildung als Weg zur Herausbildung einer kritisch-reflektierten Bildkompetenz im Umgang mit Gewaltbildern gesagt werden.

2.3 Gewaltbilder im Schulunterricht und anderen Bildungskontexten: Rezeptionskompetenz als Bildungsziel

Wir haben hier wiederholt festgestellt, dass die Frage, was Bilder zeigen „dürfen“ und was nicht, bzw. was die „richtige“ „angemessene“ Art von Bildern ist, mit denen Gewalt dargestellt werden sollte, gar nicht unbedingt sinnvoll gestellt ist. Vielmehr sollte eigentlich gefragt werden, was sinnvolle und hilfreiche Formen der Verwendung und Kontextualisierung von Gewaltbildern sind – das ist nun schon im Hinblick auf die museale Präsentation solcher Bilder und auf ihre Verwendung in den Medien diskutiert worden – sowie was die richtige Art und Weise ist Gewaltbilder zu *rezipieren*; „richtig“ bedeutet in diesem Zusammenhang: reflektiert, respektvoll, ohne negative Auswirkungen auf die eigene Psyche, aber so, dass die Bilder nicht wirkungslos bleiben, sondern einen

Einfluss auf Überzeugungen und Motivationen haben können; selbstreflexiv und selbstkritisch; und immer in der Bereitschaft, das Gesehene selbst und die Art seiner Darstellung zu hinterfragen, im Sinne eines „kritischen Sehens“ nach Butler.

Es stellt sich nun die Frage, was Bildungseinrichtungen wie Schulen oder Universitäten oder auch außerschulische Bildungseinrichtungen tun können, um dafür zu sorgen, dass Menschen die Fähigkeit und den Willen entwickeln, Bilder so zu rezipieren: Welche Kompetenzen sollten dort erlernt werden, um die Lernenden zu mündigen, kritischen Rezipient*innen von Gewaltbildern zu machen? Das im Folgenden beschriebene Modell, das in der untenstehenden Grafik zusammengefasst ist, versucht, darauf eine Antwort zu geben.



Auf der Basis der angestellten Überlegungen erscheint es wünschenswert, dass Bildrezipient*innen Gewaltfotos nicht nur naiv betrachten, sondern dabei zugleich kognitiv-rational analysieren und sich durch das Gesehene emotional berühren lassen, ohne jedoch den entstehenden Gefühlen hilflos ausgeliefert zu sein und ohne dass die Auseinandersetzung mit dem Bild Stress erzeugt,

der dazu führen könnte, dass die Rezipient*in dem erschütternden Bild auszuweichen sucht und die Beschäftigung mit der Fotografie und auch mit dem, was sie darstellt oder im weiteren Sinne thematisiert, abbricht. In anderen Worten: Es müsste erreicht werden, dass Rezipient*innen bei der Betrachtung solcher Bilder bewusst und reflektiert kontrollierbare und dadurch für sie nicht schädliche Emotionen empfinden können. Diese Art der gefühlsmäßigen Auseinandersetzung mit dem Bild bedarf als Ergänzung und Korrektiv unbedingt einer komplexen, mehrere Komponenten umfassenden Analyse- und Interpretations-tätigkeit, zu der eine ikonische Analyse, also eine Analyse der Bildlichkeit des Bildes und seiner medien-spezifischen Funktionsweise, eine formalästhetische und rhetorische Analyse des Bildaufbaus und der Gestaltungsmittel, eine Analyse der kommunikativen Funktion des Bildes in seinem aktuellen Verwendungszusammenhang, eine entstehungsgeschichtliche Aspekte und historische Hintergründe berücksichtigende Kontextanalyse sowie eine kritische, selbst-reflektierte Auseinandersetzung mit dem eigenen Rezeptionsvorgang gehören sollten. Den hiermit benannten sechs *Tätigkeiten* liegen jeweils spezifische *Kompetenzen* zu Grunde, die wiederum nur herausgebildet werden können, wenn die Rezipient*in mit bestimmten *Haltungen* an das Bild herantritt. Unter „Haltungen“ verstehe ich hier Erwartungen, Einstellungen und Absichten, mit denen die Rezipienten an Bilder herantreten. Um etwas überhaupt als ein Bild betrachten und deuten zu können, muss man beispielsweise bereit sein, die Farben und Formen auf der Fläche, die man sieht, als Abbildung von etwas aufzufassen; man muss an diese farbige Fläche die Erwartung richten, dass sie etwas darstellt. Zugleich muss man den Bildträger als Bildträger, das Bild als Bild anerkennen, darf also nicht das Abgebildete für einen real physisch präsenten Gegenstand halten, das Bild nicht als ein Fenster, das einen Blick auf die Welt freigibt, betrachten, sondern eben als Bild, das etwas sichtbar macht, indem es abbildet. Diese beiden Grundhaltungen lassen sich beschreiben als die Bereitschaft oder Absicht, Bilder als Bilder von etwas und Bilder als Bilder von etwas zu betrachten; je nachdem, auf welchem Teil des Satzes hier die Betonung liegt, damit zwei verschiedene Teilhaltungen beschrieben. Zusammen bilden diese beiden Haltungen die Grundlage für jene ganz basale Bildkompetenz, die es schon Kindern ermöglicht, visuelle Konfigurationen in der Fläche als Bilder zu erkennen und zu dechiffrieren, was sie darstellen, also das Motiv oder die Motive korrekt zu identifizieren. Diese ganz grundlegende Fähigkeit ist nicht eigentlich die Art von Bildkompetenz, auf die es bei einer kompetenten

Rezeption von Gewaltfotos, aber auch von anderen komplexen Bildern letztlich ankommt; vielmehr bildet diese basale Kompetenz nur die Grundlage, die Voraussetzung für höhere, komplexere Fähigkeiten ist. Den Unterschied zwischen basaler und höherer Bildkompetenz kann man in etwa mit dem vergleichen, der zwischen der Fähigkeit, geschriebenen Text einfach nur zu entziffern, also zu wissen, welche Buchstaben für welche Laute stehen und welche Wörter aus diesen Buchstaben geformt werden, und der höchststufigen Kompetenz, einen gelesenen Text sinnentnehmend lesen, wirklich verstehen und deuten zu können, besteht. Die Fähigkeit zum sinnentnehmenden, verstehenden Lesen wird häufig mit dem englischen Fachbegriff als „reading literacy“ bezeichnet, während die ihr zugrunde liegende basale Lesekompetenz ganz einfach nur das Gegenteil zum Analphabetismus darstellt.³³

Die der „reading literacy“ ungefähr entsprechende komplexe Bildrezeptionskompetenz setzt nun nicht nur voraus, dass Bilder als Bilder erkannt werden und dass das Abgebildete korrekt identifiziert wird, sondern impliziert darüber hinaus, dass die Betrachter*in versteht, *wie* die bildliche Darstellung auf etwas Bezug nehmen kann, wie also Abbildung zustande kommt; dazu gehört z. B. die Fähigkeit, zu verstehen, wie zentralperspektivische Darstellung funktioniert. Zudem muss eine kompetente Betrachter*in erkennen können, um welche Art von Bild es sich handelt, wie es also entstanden ist und welche Konsequenzen die technischen Bedingungen seiner Entstehung bezüglich plausibler Deutungsmöglichkeiten haben. So ist es beispielsweise wichtig, dass die Rezipient*in eine Fotografie als Fotografie erkennt und weiß, wie eine Fotografie zustande kommt, damit sie verstehen kann, dass das abgebildete Ereignis vermutlich real stattgefunden hat, dass die abgebildeten Personen wirklich lebende Personen sind bzw. waren, usw. Hier ist also neben einem *Können* auch *Wissen* vonnöten; speziell muss eine kompetente Rezipient*in über technisches Grundwissen verfügen.

Die verschiedenen anderen Komponenten, aus denen sich diese *höherstufige* Bild„lese“- oder Bildanalysekompetenz zusammensetzt, setzen weitere

³³ Es ist interessant, dass es im Deutschen keinen griffigen Ausdruck für das Lesenkönnen (im Sinne von engl. „literacy“) gibt; „Lesekompetenz“ differenziert nicht zwischen basalen und höheren Fähigkeiten; der Terminus „Alphabetismus“ wird außerhalb der das Gegensätzliche bedeutenden Konstruktion Analphabetismus gar nicht als autonomer Ausdruck verwendet, während aber z. B. der Terminus „Alphabetisierung“ gebräuchlich ist. Offenbar besteht eher der Bedarf, das Fehlen grundlegender Lesekompetenz und den Vorgang zur Behebung dieses Defizits zu benennen als die Kompetenz selbst.

spezifische Haltungen auf der Rezipient*innenseite voraus, die über die bloße Bereitschaft, das Bild als Bild aufzufassen, und die Absicht, zu dechiffrieren, was darauf abgebildet ist, hinausgehen. So muss die Rezipient*in das Bild auch als absichtlich gestaltetes Artefakt auffassen, d.h., an es die Erwartung herantragen, dass seine Form, die Art, wie es gestaltet ist, von Bedeutung ist, dass das Bild in genau dieser Form hergestellt oder verwendet wurde, um damit eine bestimmte ästhetische oder rhetorische Wirkung zu erzielen. Nur auf der Basis dieser Grundannahmen kann eine formale Analysekompetenz zum Tragen kommen, die es ermöglicht, verschiedene Gestaltungsmittel zu identifizieren und ihre Funktionsweise zu beschreiben sowie Mutmaßungen über die Wirkung dieser Mittel auch auf andere Rezipient*innen anzustellen. Auch muss die Rezipient*in die Absicht haben, das Bild als Kommunikationsmittel in einem Kommunikationszusammenhang zu verstehen, also herausfinden wollen, wer mit diesem Bild was zum Ausdruck bringen möchte und welche dahinter stehenden weiteren Absichten mit diesem Kommunikationsakt verfolgt werden. Nur wenn dieses Erkenntnisinteresse besteht, kann die Fähigkeit erworben und perfektioniert werden, als Rezipient*in an Bildkommunikationen reflektiert und kritisch teilzunehmen. Da sich das Spektrum potentieller Bedeutungen eines Bildes allerdings nicht alleine aus dem aktuellen Verwendungszusammenhang des Bildes als Kommunikationsmittel und seiner optisch wahrnehmbare Gestalt generiert, sondern zudem auch zumindest zum Teil aus der Entstehungsgeschichte des Bildes und den historischen Hintergründen der auf ihm dargestellten Ereignisse resultiert, sollten Bildbetrachter*innen im Idealfall zudem mit der Absicht an Bilder herantreten, so viel wie möglich über diese Hintergründe und Zusammenhänge in Erfahrung bringen zu wollen und diese Informationen bei der Deutung des Bildes auch zu berücksichtigen, das Bild also auch als Produkt seiner Entstehungsbedingungen und als Dokument der abgebildeten historischen Ereignisse aufzufassen. Ganz besonders wichtig ist dies bei Fotografien, die tatsächlich Geschehenes darstellen, also als faktuale und nicht nur als rein fiktionale Darstellungen gelesen werden sollten. Ein zweites Mal wird hier deutlich, dass spezielles Fachwissen nötig ist, um diese Kompetenz ausbilden zu können: nämlich historisches Wissen. Und schließlich ist es, wie bereits angesprochen wurde, ausgesprochen wichtig, dass Rezipient*innen ihren eigenen Rezeptionsprozess zu reflektieren und zu hinterfragen bereit und in der Lage sind, damit sie ihre Deutung gegebenenfalls korrigieren

und ihre emotionale Reaktion kontrollieren und wenn nötig anpassen können; eine Selbstreflexionskompetenz muss also ebenfalls herausgebildet werden.

Im Zusammenhang mit der emotional-affektiven Reaktion auf Bilder von Kompetenzen zu sprechen, die entwickelt werden müssen, mag zunächst unpassend erscheinen; oberflächlich betrachtet erscheint es vielleicht unklar, was mit der Behauptung gemeint sein könnte, man müsse auf eine bestimmte Weise *fühlen können*. Tatsächlich setzt die Art der emotionalen Reaktion auf Gewaltbilder, die wir als wünschenswert beschrieben haben, aber die Fähigkeit voraus, nicht nur über die eigenen Gefühle nachzudenken, sondern auch, überhaupt erst mit Gefühlen, die zu dem Dargestellten passen, auf das Bild zu reagieren. Betroffenheit stellt sich nicht von selbst ein; Mitgefühl auch nicht. Man muss sich dafür auf das Bild einlassen – hier sind wir wiederum auf der grundlegenden Ebene der notwendigen Haltungen angelangt, ohne die Kompetenzen gar nicht erworben oder wirksam eingesetzt werden können. Wer nicht bereit ist, etwas bei der Betrachtung eines Bildes zu fühlen, der wird auch nichts empfinden. Und wer nicht bereit ist, seine Gefühle zu reflektieren und dadurch unter Kontrolle zu halten, der kann von einem erschütternden Bild schnell überwältigt und überfordert werden. Eine angemessene, respektvolle und unschädliche Gewaltbildrezeption setzt auf der emotionalen Ebene also sowohl die Bereitschaft voraus, Gefühle zuzulassen, die dem dargestellten Leid und Unrecht angemessen sind, als auch das Bemühen, die eigenen Gefühle so zu regulieren, dass sie einem selbst nicht schaden und dass sie einer reflektierten kognitiven Auseinandersetzung mit dem Bild nicht im Wege stehen.

Die ausführliche Beschreibung der verschiedenen Komponenten von höherer Bildkompetenz im Zusammenhang mit der Rezeption von Gewaltfotografien hat gezeigt, wie viele verschiedene Voraussetzungen und Fähigkeiten gegeben sein müssen, damit Rezipient*innen sich auf die anfangs skizzierte Weise mit diesen Bildern auseinandersetzen können. Es liegt auf der Hand, dass solch umfangreiche und verschiedenartige Fähigkeiten nicht in kurzer Zeit und nicht anhand nur weniger Beispiele oder oberflächlicher Betrachtungen ausgebildet werden können. Insofern wäre es wünschenswert, wenn die Auseinandersetzung mit emotional belastenden und kognitiv herausfordern Bildern – also nicht nur Gewaltfotografien, sondern beispielsweise auch Bildern von Katastrophen oder Hungersnöten usw. – in Schulen und anderen Bildungseinrichtungen eine größere Rolle spielen würde, als es derzeit der Fall ist. Zwar wurden im Zuge der Reformierung und Aktualisierung von Bil-

dungsplänen in verschiedenen Bundesländern zunehmend medienbezogene Inhalte in die Curricula verschiedener Fächer mit aufgenommen; alltägliche „Gebrauchsbilder“ wie Pressefotos oder Schockbilder, die von Laien aufgenommen und über die sozialen Netzwerke verbreitet wurden, fristen aber auch in den neuen Bildungsplänen ein Schattendasein, was unter anderem daraus resultiert, dass innerhalb des Fächerkanons, der an deutschen Schulen üblicherweise unterrichtet wird, gar nicht unbedingt geklärt ist, in wessen Verantwortungsbereich diese Bilder nun fallen. Im Kunstunterricht liegt der Schwerpunkt naturgemäß auf Werken aus dem Bereich der sogenannten schönen Künste; auch wenn dort mittlerweile beispielsweise auch die Ästhetik von Werbebildern oder anderen Alltagsbildern durchaus eine gewisse Rolle spielt, stellt dieser Bereich hier nicht die Priorität dar. Im Fach Deutsch, dem ebenfalls viele medienbezogene Inhalte zugeordnet sind, stehen wiederum naturgemäß die textbasierten sowie die sprachbasierten audiovisuellen Medien im Fokus.

In den Curricula für Fächer wie Ethik, Religion und Gemeinschaftskunde gibt es in der Regel zahlreiche Anknüpfungspunkte für bildethische Themen, diese stehen dort aber in Konkurrenz zu einer Vielzahl anderer Inhalte, so dass für die Berücksichtigung solcher Themen oft nur ein sehr begrenztes Zeitbudget zur Verfügung steht. Dennoch gibt es mittlerweile Unterrichtsmaterial und didaktische Literatur für diese Fächer, das bzw. die sich mit Bildern auf einem recht hohen theoretischen Niveau befasst.³⁴

Ein separates Schulfach Medienkunde oder Medienbildung gibt es in der Regel nicht. An weiterführenden Schulen in Baden-Württemberg wurde ein sogenannter Basiskurs Medienbildung in der Unterstufe eingeführt, in dem jedoch die Auseinandersetzung mit Medieninhalten nicht im Zentrum steht, sondern vor allem erlernt werden soll, wie neue technische Möglichkeiten zur Informationsgewinnung, zur Kooperation mit Anderen, zur Textverarbeitung und zur Erstellung eigener Medienprodukte genutzt werden können, wie man dabei

34 Hilfreich für die Thematisierung bildethischer Fragen im Unterricht ist z. B. die von Michael Wittschier in *Medienschlüssel Philosophie* vorgestellte „GEIST“-Methode der Bildbetrachtung; meines Erachtens stellt diese Methode auch einen sinnvollen Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit Gewaltbildern im Unterricht dar. Die Zeitschrift *Ethik und Unterricht* (herausgegeben vom Friedrich-Verlag) hat ihre 3. Ausgabe des Jahrgangs 2016 dem Themenbereich Medienethik gewidmet; einer der Beiträge darin beschäftigt sich explizit mit Kriegsbildern im Unterricht (Merlin, „Dokumentation des Krieges oder Ästhetisierung von Leid?“). Auch in der 2021 von der EU-Initiative *klicksafe online* herausgegebenen Materialsammlung *Fakt oder Fake* sind Bilder berücksichtigt; hier geht es darum, den Blick für die Manipulationsmöglichkeiten durch Pressefotos zu schärfen (Rack, *Fakt oder Fake*).

seine Daten möglichst sicher schützt, etc. Das eigene Mediennutzungsverhalten soll durchaus auch reflektiert werden, und in diesem Zusammenhang wird auch eingefordert, dass erlernt werden soll, eine „manipulative Wirkung von Bildern“ zu erkennen.³⁵ Auch hier ist allerdings anzumerken, dass diese Vorgabe neben so vielen anderen Inhalten steht, dass realistisch betrachtet in der Praxis wenig Unterrichtszeit dafür zur Verfügung steht.

Es ist wohl auch gar nicht unbedingt nötig, dass der Auseinandersetzung mit Medien auf einer inhaltlichen statt technisch-instrumentellen oder rechtlichen Ebene ein eigenes Schulfach gewidmet wird. Wünschenswert wäre aber, dass Bilder intensiver und selbstverständlicher, als es im Moment üblich ist, im Unterricht verschiedenster Fächer nicht nur als Material genutzt, sondern explizit zum Thema gemacht, reflektiert und analysiert werden, und zwar mit dem erklärten Ziel, eine Bildrezeptionskompetenz auf- und auszubauen, die der obigen Beschreibung entspricht. Es müsste also Bildtheorie in der Schule unterrichtet werden; welche Inhalte dabei besonders wichtig wären, legt z. B. Goda Plaum dar.³⁶

Dies jedoch würde wiederum eine entsprechende Ausbildung der angehenden Lehrkräfte bereits im Studium erfordern, die es je nach Fach und Hochschule nicht unbedingt gibt. Lehramtsstudierende, zu deren Fächern nicht Kunst gehört, werden während des Studiums für gewöhnlich nicht mit Bildtheorie in Berührung gebracht und erlernen auch im Zusammenhang ihrer fachdidaktischen Ausbildung an der Hochschule und im Vorbereitungsdienst meist eher, wie man Bilder *benutzt*, um mit ihrer Hilfe andere Inhalte zu vermitteln, als sich intensiv mit den Bildern selbst und ihrer spezifischen Medialität auseinanderzusetzen.

Die tiefere Auseinandersetzung mit Gewaltbildern und anderen potenziell problematischen Bildern, die an Schulen und Universitäten meist noch nicht stattfindet, gehört in manchen außerschulischen Bildungseinrichtungen fest zum Programm, z. B. spielt sie in der Gedenkstättenpädagogik eine große Rolle. Detailliertere Ausführungen dazu, wie auch in der Schule und im Rahmen von Lehramtsstudiengängen an Hochschulen sinnvoll mit dem Thema umgegangen werden könnte, können hier nicht mehr angeschlossen werden; hierbei

35 Der Wortlaut des Bildungsplans für die Sekundarstufe I an allgemeinbildenden Schulen in Baden-Württemberg in seiner derzeit gültigen Fassung von 2016 findet sich unter <http://www.bildungsplaene-bw.de/Lde/LS/BP2016BW/ALLG/SEK1/BMB/IK/5/05> (Stand 20.1.2021).

36 Plaum, „Bildtheorien in der Schule – Teil 1“ und „Bildtheorien in der Schule – Teil 2“.

handelt es sich um eine wichtige Fragestellung für weitere, eingehende Untersuchungen.

In diesem Sinne möchte ich meine Überlegungen hier mit der Feststellung abschließen, dass ein bedeutendes Forschungsfeld für die Didaktik verschiedener Fachbereiche noch weitgehend unbearbeitet brachliegt. Es bleibt zu hoffen, dass weitere Forschungsvorhaben an die bislang vorhandenen Ansätze anschließen, und dass diese Arbeit vielleicht einen Ausgangspunkt dazu bieten kann.