

KUNSTHISTORISCHE BILDANALYSE UND ALLGEMEINE BILDWISSENSCHAFT: EINE GEGENÜBERSTELLUNG AM KONKRETEN BEISPIEL

Die Fotografie *Terror of War* von Nick Ut (Vietnam, 1972)

Von Gerd Blum, Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra

I. Einleitung

Die Intensivierung der Bildforschung seit den 1990er Jahren ist nicht zuletzt verbunden mit einer deutlichen Steigerung der Anzahl der Fachgebiete, die sich mit Bildern beschäftigen. Als Folge der damit entstandenen Disziplinen- und Methodenvielfalt haben (vor allem philosophisch orientierte) Bemühungen um eine *Allgemeine* Bildwissenschaft eingesetzt, welche sich durchaus der Tradition verbunden fühlen, die Max Dessoir mit der Gründung der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* auf den Weg gebracht hatte: Wie es Dessoir primär um die strukturellen Gemeinsamkeiten der verschiedenen Kunstgattungen ging – neben den Lesingschen ›Raumkünsten‹ auch ›Zeitkünste‹ wie Musik und Dichtung –, so fragt auch die *Allgemeine* (und damit vergleichende) Bildwissenschaft nach den Übereinstimmungen innerhalb ihres Phänomen- und Forschungsbereichs. Im Unterschied zu Dessoir hat sich allerdings der Fokus zugleich verengt und erweitert: verengt, indem allein Bilder im Zentrum ihres Interesses stehen; erweitert, indem der Blick von der (Hoch-)Kunst auf alle Formen des bildhaften Darstellens verschoben wird.

Dessoir verpflichtet weiß sich die allgemeine Bildwissenschaft auch in ihrer interdisziplinären Ausrichtung. Ihr erklärtes Ziel besteht darin, die unterschiedlichen auf Bilder bezogenen Forschungsansätze systematisch aufeinander zu beziehen, um so den Diskurs zwischen den beteiligten Disziplinen zu verbessern.¹ Das philosophisch anspruchsvolle Problem, das mit dieser Art Integration immer verbunden ist, ergibt sich aus der Schwierigkeit, die jeweiligen Fragestellungen relativ zu den unterschiedlichen Fächern und Ansätzen rational nachvollziehbar zu systematisieren. Zur Vertiefung des inter- und vor allem transdisziplinären Diskurses im Sinne einer arbeitsteiligen Forschung ist eine solche systematisierende Bestimmung jedoch erforderlich.

¹ Vgl. Hans Dieter Huber: *Bild, Beobachter, Milieu – Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004, sowie Klaus Sachs-Hombach: *Das Bild als kommunikatives Medium – Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003 und ders. (Hg.), *Bildwissenschaft – Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/M. 2005. Dies schließt auch die Integration von zeichentheoretischen und wahrnehmungstheoretischen Zugängen ein, die nicht als konkurrierende, sondern als ergänzende Erklärungsansätze aufgefaßt werden.

Der für diese Unternehmung gewählte Titel »allgemeine Bildwissenschaft« lehnt sich an die sehr erfolgreiche Etablierung einer allgemeinen Sprachwissenschaft an. Er bringt die Überzeugung zum Ausdruck, daß durch die Ergänzung der in unterschiedlichen Disziplinen beheimateten Forschungen zu Bildern um einen allgemeinen Ansatz eine ähnlich produktive Entwicklung wie in der Sprachwissenschaft möglich wird. Auf keinen Fall besagt er, daß Bilder als sprachliche Zeichen aufgefaßt werden sollten oder nur so untersucht werden könnten.² Wenn es im folgenden um eine *allgemeine* Bildwissenschaft gehen wird, so werden folglich die eigentümlichen Strukturen von Bildern, die sich ganz offensichtlich in vielfältigen Hinsichten von den Strukturen sprachlicher Ausdrücke unterscheiden, keineswegs in Frage gestellt. Wir halten nicht nur die Eigenständigkeit des Bildhaften für ganz unstrittig; darüber hinaus schreiben wir Bildern eine nicht weniger fundamentale Funktion für das menschliche Selbst- und Weltverhältnis zu, als dies für die Sprache seit langer Zeit unstrittig ist. Diese Voraussetzungen begründen erst die Möglichkeit, mit Gottfried Boehm von einem *iconic turn* zu sprechen.

Wenn es nun richtig ist, daß die wissenschaftliche Bildforschung notwendig interdisziplinär verfahren muß – wovon wir als dem kleinsten gemeinsamen Nenner der heterogenen Ansätze und Disziplinen ausgehen –, dann ist es sinnvoll und rational geboten, genauer darüber nachzudenken und gemeinsam zu klären, wie denn eine solche Forschung in systematischer Weise und methodisch kontrolliert erfolgen kann. Die der Idee einer allgemeinen Bildwissenschaft verbundenen »jungen Generalisten«³ setzen hierbei zum einen voraus, daß die Betätigung ›Wissenschaft‹ sich wesentlich durch systematisch geordnete Aussagen und durch methodisch kontrollierte Verfahren auszeichnet. Zum anderen gehen sie davon aus, daß es für die interdisziplinäre Forschung fruchtbar ist, die entsprechenden Vorgaben aus den beteiligten Einzeldisziplinen zu prüfen und sich gegebenenfalls an ihnen zu orientieren – will sie denn mehr erreichen als ein rein additives Nebeneinander.

Um die Idee einer allgemeinen Bildwissenschaft im folgenden zu erläutern und insbesondere um die Mißverständnisse zu klären, die mit dieser Idee teilweise assoziiert werden, möchten wir unsere Ausführungen mit einer konkreten Bildanalyse verbinden. Als Beispiel haben wir die Fotografie *Terror of War* von Nick Ut aus dem Vietnamkrieg gewählt, die wir zunächst nach Standards untersuchen, die im Fach Kunstgeschichte entwickelt worden sind. Denn es ist unbestritten, daß das Fach Kunstgeschichte – wie in vergleichbarer Intensität nur die Klassische Archäologie – seit dem 19. Jahrhundert ein differenziertes Instrumentarium der Deskription und

² Dies ergibt sich ebenfalls in keiner Weise aus der intendierten Integration von zeichen- und wahrnehmungstheoretischen Ansätzen. Eine solche Annahme, die zwar oft – aber deswegen dennoch nicht zu Recht – unterschiedslos allen semiotischen Bildtheorien unterstellt wird, wäre ein grundsätzliches Mißverständnis.

³ Thomas Meder: *Rezension zu Uwe Stoklossa: Blicktricks – Anleitung zur visuellen Verführung*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 287, 9. Dezember 2005, 37.

historischen Kontextualisierung von Werken der Bildenden Kunst entwickelt hat, das hier exemplarisch auf seine Valenz für Bilder außerhalb des Feldes der ›Hochkunst‹ befragt und erprobt werden soll.

Wir verstehen die kunsthistorische Analyse als eine der notwendigen Bedingungen eines angemessenen Bildverständnisses. Sie soll uns darüber hinaus auch als Folie dienen, um weitere – durch die kunstgeschichtliche Analyse selbst nicht schon gegebene, aber doch zum angemessenen Bildverständnis ebenfalls hilfreiche – Fragestellungen zu verdeutlichen. Die Aufgabe ihrer Beantwortung vermag zwar auch die allgemeine Bildwissenschaft nicht ohne weiteres zu lösen. Sie kann aber die Probleme doch zumindest klar herausarbeiten und in einen größeren theoretischen Zusammenhang einordnen. Insofern ist das übergeordnete Ziel der folgenden Ausführung ein Doppelpes: Einerseits soll die Frage erörtert werden, worin der spezifische und unersetzbare Beitrag des traditionsreichen Faches Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft für eine allgemeine Bildwissenschaft und insbesondere für die Analyse ›außerkünstlerischer‹ Bilder bestehen kann.⁴ Andererseits geht es um die Klärung dessen, was eine allgemeine Bildwissenschaft – insbesondere im Verhältnis zur Kunstgeschichte – auszeichnet und welche Aufgaben sie zu übernehmen in der Lage ist.

Im Einzelnen werden wir zunächst etwas genauer die Aufgabenstellung einer allgemeinen Bildwissenschaft erläutern (II). Es folgt die kunsthistorische Analyse unseres Beispiels (III). Anschließend werden wir dieses Beispiel in einen größeren (kommunikationstheoretisch orientierten) Kontext stellen (IV) und so Aspekte einer weiteren, uns wichtig erscheinenden bildwissenschaftlichen Betrachtungsebene verdeutlichen (V). Die Konsequenzen dieser Erweiterung werden uns im letzten Abschnitt beschäftigen (VI).

II. Zur Aufgabenstellung einer allgemeinen Bildwissenschaft

Obschon das Bemühen um eine allgemeine Bildwissenschaft, wie die philosophische Bildtheorie insgesamt, eine primär begriffsklärende und als solche wissenschaftstheoretisch orientierende Funktion besitzt, wurde es bisweilen fälschlich als Konkurrenz insbesondere zur kunsthistorischen Analyse aufgefaßt. Es ist daher hilfreich, auf die Gründe dieses Mißverständnisses einzugehen. Wichtig ist hier vor allem, daß sich die jeweiligen Konzeptionen davon, was als Begriff, Theorie und Wissenschaft zu gelten hat und welche Funktionen ihnen entsprechend zukommen,

⁴ Vgl. zur Tradition der gelegentlichen Thematisierung ›außerkünstlerischer‹ Bilder und performativer Praktiken innerhalb der Tradition der westlichen Kunstgeschichtsschreibung: Horst Bredekamp: *Bildwissenschaft*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart / Weimar 2003, 56–58.

unterscheiden.⁵ Die große Nähe zu den Phänomenen, die nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern beispielsweise auch in der Filmwissenschaft gesucht wird, scheint tiefer verankerte Vorbehalte gegen begriffliche Bestimmungen und theoretische Modelle mit sich zu bringen, deren angestrebte Allgemeinheit dann als hegemonialer Anspruch oder gar als diktatorische Vorschrift an die Vertreter anderer Fächer mißverstanden wird.

Diese Befürchtung ist aber keineswegs berechtigt, wie die folgenden Ausführungen zeigen möchten. Vorschläge zur begrifflichen Präzisierung und zur theoretischen Vereinheitlichung sind in der Regel wissenschaftspragmatisch intendierte Anregungen zur Stimulierung der Forschung. Insofern sie primär nicht über die Phänomene, sondern über unseren Zugang zu den Phänomenen reflektieren, beanspruchen sie auch nicht, *wahr* zu sein in dem Sinne einer genauen Abbildung von Wirklichkeit. Vielmehr sollen sie möglichst *angemessen* sein im Hinblick auf unser wissenschaftliches Handeln. Zudem wollen sie natürlich nichts vorschreiben, sondern lediglich einen Vorschlag zur Prüfung unterbreiten. Das impliziert, daß es durchaus Gründe gibt, einen Vorschlag als mehr oder weniger angemessen zu beurteilen. In Zeiten des Pluralismus, den wir übrigens nicht als Relativismus auffassen, versteht sich das eigentlich von selbst. Aber betrachten wir die Frage etwas genauer, warum eigentlich die Bildwissenschaft, die sich im Grunde erst seit wenigen Jahren als eigenständige ›Transdisziplin‹ formiert, zuweilen als Konkurrenz zur akademischen Disziplin Kunstgeschichte betrachtet wird.

Wir sehen bei der Beantwortung dieser Frage davon ab, daß das Fach Kunstgeschichte traditionellerweise so konzipiert wird, daß es zumeist Bilder und andere Artefakte aus Geschichte und Gegenwart (jedenfalls implizit) als *künstlerische* Hervorbringungen untersucht und damit aus dem weiten Feld der Bilder eine letztlich normativ begründete Auswahl trifft. Unabhängig von dieser Schwerpunktsetzung auf das ›Künstlerische‹ zeichnet sie sich dadurch aus, daß sie in der Regel die spezifischen Eigenarten und die Bedeutung konkreter Bildwerke analysiert – und zwar vor einem zumeist nur impliziten Hintergrund dessen, was ›Bildsein‹ im Allgemeinen ausmacht. Dabei ist eine implizite Klärung des Allgemeinen durch die Untersuchung des Besonderen durchaus möglich, doch bleibt dieser Aspekt zumeist ein Nebenprodukt kunsthistorischer Forschung.⁶ Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker kann man daher durchaus charakterisieren als Forscher, die sich der wissen-

⁵ Vermutlich handelt es sich also um einen Konflikt zwischen den disziplinären Selbstverständnissen, der sowohl zwischen Geistes- und Sozialwissenschaftlern als auch innerhalb der unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Fächer besteht.

⁶ Gottfried Boehm (*Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. [Hg.], *Was ist ein Bild?*, München ³1995, 11–38) und die bildanthropologischen Arbeiten von Hans Belting (*Bild-Anthropologie – Entwürfe einer Bildwissenschaft*, München 2001) stellen Ausnahmen dar, in denen Fragen nach den allgemeinen Bedingungen des Bildgebrauchs eine zentralere Position einnehmen. Vgl. auch Alfred Gell: *Art and Agency – An Anthropological Theory*, Oxford u.a. 1998 und Christiane Kruse: *Wozu Menschen malen – Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.

schaftlichen Betrachtung einzelner Bildwerke und ihrer Zusammenhänge mit anderen Bildwerken und außerbildlichen Kontexten insbesondere (aber nicht nur) in historischer Entwicklung widmen. Daran ändert auch die Ausdehnung des Interesses von der ursprünglichen Beschränkung auf Kunstwerke hin zu allen visuell gestalteten Gebilden nichts wesentlich, soll es doch auch dabei um »die Methoden der materialen Bestimmung, der historischen Zuschreibung und der semantischen Deutung«⁷ jener Gebilde gehen. Kunstgeschichte bleibt so »Bilderwissenschaft«.

Demgegenüber sollte von Bildwissenschaft im hier vertretenen Sinne einer allgemeinen Disziplin dann die Rede sein, wenn sich das wissenschaftliche Interesse der Frage zuwendet, was es *grundsätzlich* bedeutet, mit Bildern (als solchen) umzugehen: sie produzieren und rezipieren zu können. Wie, so lautet eine zentrale Fragestellung der Bildwissenschaft, können wir uns erklären, daß sich eine solche Fähigkeit – oder genauer, daß sich Wesen mit einer solchen Fähigkeit – entwickelt haben? Und was folgt aus den so gewonnenen Charakterisierungen für die mit Bildern beschäftigten Einzelwissenschaften (insbesondere natürlich für die Kunstgeschichte)? Die allgemeine Bildwissenschaft versucht mithin zu klären, was Bildsein *allgemein* bedeutet. Damit klärt sie den von der Kunstgeschichte (und anderen »Bilderwissenschaften«) jeweils *vorausgesetzten* Hintergrund und wirkt so interdisziplinär als Vermittlerin. Das Untersuchen spezieller Einzelfälle dient dabei vor allem der Verdeutlichung genereller Eigenschaften. Insbesondere gilt: Es stehen tatsächlich gar nicht einzelne Bilder im unmittelbaren Fokus des Interesses der *Bildwissenschaft*, sondern vielmehr die *Fähigkeit*, Bilder verwenden zu können; und damit müssen von Bildwissenschaftlern, genau genommen, als Objekte ihrer Studien die Wesen, die über diese Eigenschaft verfügen, betrachtet werden. Noch präziser formuliert: Es geht nicht einmal um einzelne solcher Wesen, sondern um das ihnen allen Charakteristische, d.h. um den *Begriff*, den wir uns von Wesen mit der erwähnten Fähigkeit auf sinnvolle und rational kontrollierte Weise bilden können (und sollten).

Damit besteht zwischen Bildwissenschaft und Kunstgeschichte ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft: Die Sprachwissenschaft unterscheidet bekanntlich zwischen einzelnen Sprachzeichen, konkreten Sprachen (Systemen von Sprachzeichen) und der allgemeinen Sprachfähigkeit. Entsprechend dürfte es sinnvoll sein, zur Bestimmung des Forschungsgegenstandes der Bildwissenschaft zu differenzieren zwischen (1) bestimmten Bildern, (2) konkreten Bildgebräuchen bzw. speziellen Bildzeichensystemen und (3) der generellen Fähigkeit zum Bildgebrauch. Zentraler Gegenstand der Sprachwissenschaft ist bekanntlich die *Sprachfähigkeit*; die Untersuchung einzelner Sprachen oder einzelner Sprachzeichen ist hierfür lediglich ein nötiges Mittel.⁸ Eine zentrale Fragestellung der Literaturwissenschaft betrifft hingegen insbesondere die Wechselwirkungen zwi-

⁷ Bredekamp: *Bildwissenschaft* [Anm. 4], 56.

⁸ Sie bilden ansonsten die Gegenstände der einzelnen Philologien wie Germanistik, Romanistik etc.

schen konkreter Form und konkretem ›Gehalt‹ eines einzelnen literarischen Werkes. Dazu gehören z.B. auch Analysen rhetorisch-stilistischer Mittel wie Metaphern, Metonymien, Allegorien, etc.

Ganz ähnlich hat man sich in kunstgeschichtlichen Bild-Untersuchungen weniger um das eigentümliche Phänomen gekümmert, daß wir Menschen Wesen sind, die überhaupt mit etwas so Denkwürdigem wie Bildern umgehen können, sondern ganz wesentlich darum, wie bei einzelnen Bildern – gerade auch in historischem Entwicklungszusammenhang – die jeweils konkreten Bildformen und Bildgehalte miteinander korrespondieren bzw. sich voneinander abheben. Auch hier treffen wir auf rhetorische Mittel wie Metaphern, Allegorien usw.

Für die Bildwissenschaft sollte hingegen analog der Sprachwissenschaft gelten, daß es weniger die Unterschiede zwischen verschiedenen Bildverwendungen sind, die gesucht werden, sondern vor allem die Faktoren, die bei *jedem* einzelnen Gebrauch von Bildern eine Rolle spielen. Das wesentliche Ziel des Forschungsinteresses ist, wenn man es genauer formulieren möchte, nicht das Bild, sondern die allgemeine Fähigkeit, Bilder verwenden – sie produzieren und rezipieren – zu können. Sowohl der konkrete, als Bild benutzte Gegenstand (der Bildträger bzw. das Medium) wie auch die mit ihm realisierten pragmatischen Funktionen der Bildnutzung werden erst durch diese allgemeine Fähigkeit zum Bildgebrauch ermöglicht.

Für das Verhältnis von empirischer Bildforschung und allgemeiner Bildwissenschaft ergibt sich als wichtige Konsequenz, daß die Vermittlung von konkreter Bildverwendung und allgemeiner Bildfähigkeit zu den genuinen Interessen einer allgemeinen Bildwissenschaft zählt. Denn da jede einzelne Bildverwendung immer auch Ausdruck einer allgemeinen Bildfähigkeit ist, bleibt der Begriff der allgemeinen Bildfähigkeit selbstverständlich auf die je spezifischen Aspekte einzelner Bildverwendungen verwiesen; seine Reflexion erhält hier wertvolle Anhaltspunkte. Insofern die allgemeine Bildwissenschaft jedoch eine Antwort auf die Frage nach den grundsätzlichen Bedingungen der Möglichkeit bildfähiger Wesen sucht, geht es ihr darum, die je spezifischen Bildverwendungen in übergeordnete Zusammenhänge einzubinden, um sich so schrittweise ein allgemeines Modell der Bildkompetenz zu erarbeiten. Hierbei sollten sich die kunstgeschichtliche Analyse und die bildtheoretische Modellbildung gegenseitig befruchten können. Einerseits vermag ein allgemeines Modell des Bildvermögens der einzelnen Analyse eine systematische Richtung zu geben; andererseits erhält die allgemeine Bildwissenschaft erst mittels konkreter ›kunsthistorischer‹ Bildanalysen eine hinreichend präzise Ausgangsbasis, um eine Systematik der übergeordneten Zusammenhänge zu erarbeiten und schließlich zu einem allgemeinen Modell zu gelangen.

Ein herausgehobener Aspekt, den wir exemplarisch im vierten Abschnitt erläutern und der kunstgeschichtlichen Analyse als eine ergänzende Betrachtung an die Seite stellen möchten, ist die kommunikationstheoretische Perspektive. Zu Bildern gehört es wesentlich, daß sie kontextualisiert sind, d.h. in der Regel von jemandem für jemanden zu einer bestimmten Zeit, für einen bestimmten Ort oder Verwen-

dungszusammenhang, in einer bestimmten Absicht und zu einem bestimmten Zweck hergestellt werden.⁹ Kunsthistorisch rücken aus der Vielzahl möglicher Kontextualisierungen wesentlich diejenigen ins Blickfeld, die sich aus dem originalen Herstellungszusammenhang und einer kanonischen Rezeptionsgeschichte ergeben. Doch ist das offensichtlich nicht der einzig mögliche Gebrauchskontext eines Bildes. Gerade die prominenten, kanonischen Gegenstände kunsthistorischer Forschung sind dadurch gekennzeichnet, daß sie ständig aktualisiert, d.h. in den unterschiedlichsten Kontexten zwischen ›High‹ und ›Low‹ neu eingesetzt und betrachtet werden. Dieses Aktualisierungspotential außerhalb einer kanonischen Rezeptionsgeschichte ist jedoch nur ein marginales Thema kunsthistorischer Forschung, obwohl sich gerade in dieser Aktualität beziehungsweise Aktualisierbarkeit des historisch Gewordenen – etwa populärer ›Hauptwerke‹ der italienischen Renaissancekunst wie der *Mona Lisa* Leonardos oder Michelangelos *Erschaffung des Adam* der Kunstcharakter eines Bildes maßgeblich manifestiert. Denn nicht zuletzt dadurch, daß sie die Möglichkeit bieten, auch außerhalb des Feldes kunsthistorischer Forschungstätigkeit immer neu verwendet und rezipiert zu werden, unterscheiden sich künstlerisch herausragend ›gelungene‹ Bilder, aber auch besonders wirkmächtige ›nichtkünstlerische‹ Bilder etwa aus dem Bereich der Nachrichtenfotografie, von abgesunkenen historischen Bild-Archivalien.

Mit der kommunikationstheoretischen Perspektive auf die Bedingungen der Möglichkeit neuer, tendenziell beliebiger Kontextualisierungen von Bildern wird unsere Skizze Fragen aufwerfen, die weitgehend außerhalb ›kunsthistorischer‹ Interessen stehen: etwa die Frage nach der Wechselwirkung zwischen medial induzierten Affekten und den kognitiven Reaktionen auf den Bildinhalt. Diese Fragen lassen sich teilweise nur im Rahmen einer empirischen Forschung klären und greifen auf medienpsychologische Untersuchungen mit experimentellem Zuschnitt zurück. Andererseits hängt eine Klärung aber auch von begrifflich-reflexiven Bestimmungen dessen ab, was wir etwa mit ›Affekt‹ oder ›Kognition‹ genau meinen. Damit legt sich erneut eine arbeitsteilige Struktur der Bildwissenschaft nahe. Will sie als systematische Bildwissenschaft auftreten,¹⁰ muß sie unserer Auffassung zufolge einen plausiblen Vorschlag entwickeln, wie sich deskriptiv-interpretative, begrifflich-reflexive und

⁹ Selbst in den Ausnahmen von der Regel sind Bilder von jemandem für jemanden zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Absicht und zu einem bestimmten Zweck ausgewählt worden. Und auch im Rezeptionskontext treten Bilder als solche stets auf als etwas für eine dialogische Situation Hergestelltes oder Ausgewähltes.

¹⁰ Im weiteren möchten wir zwischen *allgemeiner* und *systematischer* Bildwissenschaft unterscheiden. Während die allgemeine Bildwissenschaft sich um ein generelles Modell der Bildfähigkeit bemüht, sollte von systematischer Bildwissenschaft dann gesprochen werden, wenn Untersuchungen in inter- und transdisziplinärer Verzahnung an aufeinander abgestimmten Fragestellungen erfolgen: wenn also die unterschiedlichen Bildwissenschaften oder bildwissenschaftlich relevanten Disziplinen mittels eines gemeinsamen Forschungsprogramms systematisch aufeinander bezogen werden.

empirisch-experimentelle Verfahren wechselseitig unterstützen.¹¹ Doch kommen wir nun zu unserem Beispiel, das wir zunächst mittels eines ›kunsthistorischen‹ Instrumentariums betrachten.¹²

III. Eine ›kunsthistorische‹ Analyse: Nick (Huynh Cong) Uts Fotografie »Terror of War«

Wenn wir bisher von kunstgeschichtlichen Analysen gesprochen haben, mag der Eindruck entstanden sein, daß hiermit ein relativ klar definiertes Verfahren gemeint sei. Tatsächlich ist dies aber nicht der Fall. Innerhalb der Disziplin ›Kunstgeschichte‹ haben sich sehr unterschiedliche Analysemodelle entwickelt, die keineswegs alle miteinander kompatibel sind. Wir möchten auf die methodischen Unterschiede nicht näher eingehen, aber kurz das verwendete Verfahren charakterisieren, das zentrale methodische Verfahrensweisen der kunsthistorischen Tradition integriert. Es handelt sich im folgenden zunächst um eine Formanalyse. Im Unterschied zu den Arbeiten, die sich in der Tradition der formalen Ästhetik an Heinrich Wölfflin und der Stilgeschichte orientieren, wird die Analyse aber inhaltliche Gesichtspunkte einbeziehen und damit auch Aspekte des von Erwin Panofsky kodifizierten ikonografischen bzw. ikonologischen Verfahrens enthalten. Dabei wird in besonderer Weise auf den Zusammenhang von ›Form‹ und ›Inhalt‹ beziehungsweise von Flächenstruktur einerseits und von wiedererkennbarer Szene und (*nolens volens*) wiedererkannten ikonographischen Typen andererseits geachtet, so daß als methodische Bezugspunkte des hier gewählten synthetischen Ansatzes die Arbeiten zur ›Ikonik‹¹³ von Max Imdahl, die Beiträge zur Begründung einer kunsthistorischen Rezeptionsästhetik von Wolfgang Kemp¹⁴ und die Studien zur Bildsemiotik von Felix Thürlemann¹⁵

¹¹ Die allgemeine Bildwissenschaft kann unserem Verständnis zufolge nicht die Aufgabe haben, selbst empirisch-experimentelle Untersuchungen durchzuführen, die bereits in entsprechenden empirischen Wissenschaften gut aufgehoben sind. In dem hier vorgestellten Sinne ist sie als ein begrifflich-reflexives Unternehmen zu verstehen. Die rationale Reflexion der unterschiedlichen Bedingungen der Bildfähigkeit ergänzen die empirischen Ansätze und Disziplinen um einen Vorschlag, wie diese sich zu einer systematischen Bildwissenschaft verbinden lassen (vgl. Jörg R. J. Schirra: *Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft – Kleine Provokation zu einem Neuen Fach*, in: *Image 1* (2005): *Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen – Eine Standortbestimmung*, Köln 2005).

¹² Vgl. Gerd Blum: *Ein Bild schreit – Komposition als Bedeutungsträger in Nick Uts Fotografie „Vietnam Napalm“* (8.6.1972), in: *Kann Fotografie unsere Zeit in Bilder fassen? – 25 Jahre Bielefelder Symposium über Fotografie und Medien*, hg. von Gottfried Jäger und Jörg Boström, Bielefeld 2004, 31-37 (mit englischer Übersetzung).

¹³ Vgl. Max Imdahl: *Giotto – Arenafresken – Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980.

¹⁴ Vgl. *Der Betrachter ist im Bild – Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985.

¹⁵ Felix Thürlemann: *Vom Bild zum Raum – Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.



Abbildung 1: Nick (Huynh Cong) Ut: *Terror of War*, 8. Juni 1972 (Courtesy AP).

sowie Ansätze der so genannten ›New Art History‹¹⁶ herangezogen werden, die formalästhetische und inhaltsbezogene Aspekte integrieren.

Die Fotografie fliehender Kinder nach einem Napalm-Angriff auf Zivilisten von Nick (Huynh Cong) Ut ist eines der Inbilder des Vietnam-Krieges geworden: Sie zählt international zu den prominentesten Kriegsbildern überhaupt und zu jenen wenigen Fotografien dieses Krieges, die heute noch weithin präsent sind (Abb. 1).¹⁷ Das Bild aus dem Jahr 1972 dürfte in vielen Ländern bekannter sein als die berühmtesten Gemälde und Grafiken des okzidentalen kunstgeschichtlichen Kanons, die Krieg und Verbrechen an Kindern thematisieren: bekannter als Poussins *Bethlehemitischer Kindermord*, als Rubens' *Schrecken des Krieges*, als Goyas *Desastres* und vielleicht

¹⁶ Vgl. *The New Art History: A Critical Introduction*, ed. by Jonathan Harris, London u.a. 2001.

¹⁷ Nach Peggy Ann Kusnerz (*War Photography*, in: *History of Photography* 25 (2001), 394–396) hat Nick Ut der Fotografie den Titel *Terror of War* gegeben. Dieser Titel hat sich im öffentlichen Bewußtsein nicht mit der Fotografie verbunden. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Mile Penava vom deutschen Archiv von *Associated Press* in Frankfurt/M. hat sich für das Bild kein feststehender Titel eingebürgert; bei AP ist es als *Kim-Phuc-Foto* geläufig. Bei Peter Burke (*Augenzeugenschaft – Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003, 171) heißt es *Napalmangriff*, auf diversen Webseiten *Vietnam Napalm* usw.

bekannter noch als Picassos *Guernica*. Auch in Vietnam ist es bis heute im öffentlichen Bewußtsein geblieben.

Warum ist diese Fotografie neben Edward T. Adams' *The Execution of a VC Suspect* als eine der ganz wenigen unter den Abertausenden von Fotografien des Vietnam-Krieges nicht vergessen?¹⁸ Und warum ist sie unter den Hunderten von Fotografien, die von der Bombardierung des Dorfes Trang Bang durch südvietnamesische Truppen am 8. Juni 1972 aufgenommen worden sind,¹⁹ das einzige Bild, das nicht in die Archive verschwunden ist?

Die Literatur zur Pressefotografie über den Vietnam-Krieg hebt zu Recht die Bedeutung der Kontexte hervor, innerhalb derer die heute noch bekannten Fotografien dieses Krieges in der Presse veröffentlicht und durch Überschrift und Bildunterschrift, durch Berichterstattung und Kommentar interpretiert worden sind.²⁰ Sie beschäftigt sich mit den Diskussionen und Diskursen, innerhalb derer sie reproduziert wurden und werden. Auf die spezifisch medialen, »ikonischen« Qualitäten dieser Bilder, insbesondere auf ihre formale Komposition und auf Bezüge zu traditionellen Ikonographien wird dagegen kaum eingegangen.²¹

Die Verbreitung der Fotografie Uts ist dadurch gefördert worden, daß sie für die Anti-Kriegs-Bewegung in den USA und in der nordvietnamesischen Kriegsberichterstattung eine wichtige Rolle gespielt hat. Nach der Verbreitung der Fotografie durch die Presse in den Tagen nach dem 8. Juni 1972, die eine starke öffentliche Resonanz auslöste, wurde durch die Verleihung eines Pulitzer-Preises an Ut im folgenden Jahr die öffentliche Aufmerksamkeit nochmals nachhaltig auf das Bild gelenkt.²² Ut ist mit dieser Aufnahme bei Kennern der Reportagefotografie berühmt

¹⁸ Vgl. zu dieser Fragestellung Martin Hellmold: *Warum gerade diese Bilder? – Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege*, in: *Kriegserlebnis und Legendenbildung – Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*, Bd. 1, hrsg. von Thomas F. Schneider, Osnabrück 1999, 35–50.

¹⁹ Vgl. zu diesen Fotografien Mark Edward Harris: *Road from Trang Bang – Nick Ut Returns to the Village Where He Made the Picture That Focused a Nation's Outrage*, in: *American Photo* 11 (2000), 56–60 und 109; Denise Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto – Die Geschichte der Kim Phuc*, Hamburg 2001; Horst Faas und Marianne Fulton: *The Bigger Picture – Nick Ut Recalls the Events of June 8, 1972*: <http://www.digitaljournalist.org/issue0008/ng2.htm>, jeweils mit Abbildungen.

²⁰ Grundlegend hierzu: Stuart Hall: *The Determination of Newsphotographs*, in: *Working Papers in Cultural Studies* 3 (1972), 53–88.

²¹ Eine bemerkenswerte Ausnahme bilden, was die formale Analyse angeht, die Beiträge von Hellmold [Anm. 18] und Gerhard Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto – Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg*, in: *Zeithistorische Forschungen* 2 (2005), 224–245. Vgl. dagegen Robert Hamilton: *Image and Context: The Production and Reproduction of The Execution of a VC Suspect by Eddie Adams*, in: *Vietnam Images: War and Representation*, New York 1989, 171–183; Caroline Brothers: *War and Photography – A Cultural History*, London/New York 1997, 201–213; Burke: *Augenzeugenschaft* [Anm. 17]; Susan Sonntag: *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, 68.

²² Vgl. Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto* [Anm. 19], 76ff. Das Buch von Denise Chong geht ausführlich auf die Bombardierung des Dorfes Trang Bang, auf den Moment der Aufnahme der Fotografie und auf ihre Rezeption ein. Vgl. auch Harris: *Road from Trang Bang* [Anm. 19]; Faas/Ful-

geworden. Die meisten Menschen kennen jedoch nicht den Namen des Fotografen, sie kennen das Bild und nehmen es vor dem allgemeinen historischen Hintergrund des Vietnam-Krieges wahr, ohne daß ihnen die näheren Umstände seiner Entstehung und die ursprünglichen Kontexte seiner Verbreitung bekannt sind.

Die kunsthistorische Perspektive legt nahe, daß die anhaltende Wirksamkeit dieser Fotografie in unterschiedlichen Kontexten 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 zurückgeht. Auch spezifisch mediale, »ikonische« und formale Qualitäten sowie Affinitäten zu traditionellen Ikonographien spielen eine wichtige Rolle.

A. Die formale Struktur der Fotografie Uts

Die zentrierte Komposition des veröffentlichten Ausschnittes (Abb. 1) wurde durch Beschneiden des Vollformates (Abb. 2) erst nachträglich festgelegt. Dies geschah in der Bildredaktion von *Associated Press* in Saigon am Abend des Ereignisses.²³ Die durch das Ausschneiden aus dem Vollformat erreichte Komposition der Figuren auf der Bildfläche prägt die Wahrnehmung der schrecklichen Szene entscheidend mit. Die starke Wirkung dieses Bildes in Ländern mit okzidental geprägten Bildtraditionen dürfte daher auch damit zusammenhängen, daß die Fotografie Uts – in ihrer beschnittenen Gestalt – dem kompositorischen Kanon des klassischen Figurengemäldes westlicher Prägung folgt, der in die Pressefotografie vielfach Eingang gefunden hat und weiterhin findet. Eine kurz zuvor entstandene Aufnahme der Großmutter Kim Phucs mit ihrem durch Napalm sterbenden Enkel und die wenig später aufgenommene Fotografie Kim Phucs in Rückenansicht, die ihre grauenhaften Verbrennungen sichtbar macht, repräsentieren die Schrecken des Krieges genauso offensichtlich. Und dennoch sind diese Bilder weitgehend vergessen.

ton: *The Bigger Picture* [Anm. 19]; Kusnerz: *War Photography* [Anm. 17] sowie den wichtigen Beitrag von Paul [Anm. 21].

²³ Vgl. Faas/Fulton: *The Bigger Picture* [Anm. 19] (Abschnitt »How The Picture Reached the World«). Chong [Anm. 19] berichtet über die Bearbeitung des Abzuges im Vollformat durch das AP-Büro in Saigon (durch Horst Faas und vielleicht auch durch Carl Robinson). Die Fotografie wurde dort leicht retuschiert (ebd., 74).



Abbildung 2: Huyhnh Cong »Nick« Ut: *Terror of War*, 8. Juni 1972, unbeschnittener Abzug (Courtesy AP).

Daß das Schreien des Mädchens das ganze Bild zu erfüllen scheint und daß seine Gestalt als Personifikation aller auf dem Bild gezeigten und im Hintergrund nur erahnbar Leiden anschaulich wird, ist nicht nur inhaltlich in der erbarmungswürdigen Gestalt des Mädchens Kim Phuc begründet, sondern formal auch dadurch, wie sie im Bildgeviert positioniert ist (siehe Abb. 1): Dadurch, daß das Bild das Mädchen als eine symmetrische, exakt mittige Hauptfigur exponiert, deren vertikale Mittelachse mit der Mittelsenkrechten des Bildformates identisch ist, und dadurch, daß der Nabel, die Körpermitte des Mädchens, nahezu identisch ist mit der absoluten Bildmitte; dadurch, daß die Schrägen der abwärts ausgestreckten Arme als Formwerte betrachtet auf den offenen, schreienden Mund des Mädchens zulaufen; dadurch, daß das helle, schreiende Gesicht vor der Folie der dunklen, ebenfalls mittigen Gestalt eines anonymen Soldaten sichtbar wird; dadurch, daß der Junge links das Schreien grausig verdoppelt und vergrößert in einer sowohl frontalen als auch exzentrischen Position.²⁴

²⁴ Sowohl die exzentrische, frontale und nahe Position dieses Jungen als auch das mittig exponierte schreiende Mädchen kann an Gemälde Edvard Munchs erinnern. Vgl. zu Munch Werner Hofmann: *Zu einem Bildmittel Edvard Munchs*, in: ders., *Bruchlinien – Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, 111–128.

Die Bekanntheit der hier abgebildeten Fotografie verdankt sich nicht zuletzt ihren spezifisch medialen Qualitäten als einer so und nicht anders artikulierten Bildfläche. Der unbeschnittene Abzug des Negativs im Vollformat (Abb. 2) ist in seinem motivischen Gehalt noch schrecklicher. Denn er zeigt am rechten Bildrand einen Fotografen in Militäruniform, der sich um seine Kamera, nicht um die verbrannten Kinder kümmert (und vielleicht den Film wechselt).²⁵ Dennoch dürfte die Publikation der Fotografie im unveränderten Vollformat, in dem das Mädchen nicht im Zentrum dargestellt ist und das die erörterten formatspezifischen Kompositionsmerkmale nicht aufweist, die breite Resonanz der veröffentlichten Version wohl nicht gefunden haben.

B. Ikonographische Aspekte

Formale und ikonographische Momente wirken in die Betrachtung dieses Bilddokumentes maßgeblich hinein. Und zwar geschieht dies in der Wahrnehmung einer solchen Pressefotografie zumeist unwillkürlich und unbewußt. Eine »kunsthistorisch« geprägte Sichtweise kann dies bewußt machen. Betrachten wir hierzu die besondere Direktheit in der Adressierung des Betrachters, die ein für Pressefotos formuliertes Tabu (»no frontal nudity«²⁶) brach, das bisher bei *Associated Press* durchgängig eingehalten worden war. Durch das Ausschneiden aus dem Vollformat wurde nicht nur die Gestalt des verbrannten Mädchens in das Zentrum des Bildes und der Aufmerksamkeit gerückt, sondern auch die fotografierte Szene dem Kompositionskanon des klassischen Historienbildes anverwandelt. Die ausdrücklich zentrale Position einer auf den Betrachter zulaufenden Fliehenden in frontaler Ansicht findet sich ganz ähnlich in Raphaels von Marc Antonio Raimondi überliefertem *Bethlehemitischem Kindermord*, eine exakt mittige, an den Betrachter appellierende weibliche

²⁵ Bei Gerhard Paul (*Bilder des Krieges/Krieg der Bilder – Die Visualisierung des modernen Krieges*, München u.a. 2004, 356) ist eine Fotografie abgebildet, auf der die drei Kinder unmittelbar nach Aufnahme des Bildes von Ut gezeigt sind. Die Gruppe der Bildreporter befindet sich nun hinter den fliehenden Kindern und fotografiert weiter, ohne zu helfen. Vgl. Paul [Anm. 21], 229: »Die wartenden Fotografen wußten, so [...] Denise Chong, daß sie das Bild des Tages vor sich hatten. Sie schossen ein Foto nach dem anderen, bis sie keinen Film mehr in den Kameras hatten. Sie stellten sich schon vor, wie sie das Bild aussuchen würden, das Leben und Tod voneinander trennte. Die Lebenden vermitteln die Schrecken des Krieges besser; die Gesichter der Toten sprechen nicht mehr« (Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto* [Anm. 19], 87). Erst nachdem die Kameralente und Fotografen ihre Bilder gemacht und ihre Filme verschossen hatten, kümmerte man sich um die Kinder. Deren Perspektive auf die Gruppe der vor dem Dorf wartenden und das Geschehen beobachtenden Reporter hatte diametral anders ausgesehen. Sie dürften die Journalisten in ihren Kampfanzügen und mit den langen Objektiven, die aus der Ferne wie Gewehrläufe aussahen, für Soldaten gehalten haben.«

²⁶ Vgl. Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto* [Anm. 19], 73; Faas/Fulton: *The Bigger Picture* [Anm. 19] und Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21].



Abbildung 3: Fra Angelico: *Imago pietatis*, (1439-1445), San Marco, Florenz.

Leidensgestalt mit gestreckt abgewinkelten Armen etwa auch in Jacques-Louis Davids *Sabinerinnen*.

Der Betrachter sieht jedoch keine Modelle, die auf Anweisung einer Künstlerin oder eines Künstlers posieren, und er sieht keine Komposition, die sich der Kunstfertigkeit eines arrangierenden und komponierenden Künstlers verdankt. Er (oder sie) sieht das ungestellte Abbild schmerzerfüllter, unwillkürlich um Hilfe schreiender Kinder. Und dennoch wirkt nicht nur das dokumentierte Ereignis, sondern auch die formale Matrix, innerhalb derer es erscheint: eine szenische und formale Bildkomposition, die eindrucksvoller nicht hätte arrangiert werden können.

Martin Hellmold zählt diese »Ikone« des Vietnamkrieges zur Kategorie des »historischen Referenzbildes«. Historische Referenzbilder sind in der Terminologie Martin Hellmolds diejenigen Bilder, »die sich als Symbole für einen historischen Ereigniszusammenhang etabliert haben«²⁷. Gerhard Paul nennt im Rückgriff auf Hellmold »gemeinsame ästhetische Merkmale«, welche die bekanntesten fotografischen Zeugnisse der Kriege des 20. Jahrhunderts »erst befähigen, zu Ikonen des modernen Krieges zu avancieren: die Suggestion von Authentizität, die zeitliche Verdichtung der Handlung, die Dominanz der Gebärdefigur im Bildzentrum, die Evozierung einer synästhetischen Wahrnehmung sowie die Erzeugung eines imaginären Bildraumes im Off.«²⁸ Hellmold und Paul greifen in ihrer Analyse auf kunsthistorische Kategorien zurück: Der Begriff »Gebärdefigur« wurde von Hans Jantzen im Hinblick auf die »ottonische« Kunst des Mittelalters geprägt, und die Beobachtung, daß sich das Bild vertikal »in drei Streifen von gleicher Breite« gliedere, »die durch drei Figu-

²⁷ Hellmold: *Warum gerade diese Bilder?* [Anm. 18], 36.

²⁸ Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21], 230.



Abbildung 4: Hippolyte Flandrin: *Mater dolorosa* (1845), Lithographie nach einem Gemälde von Jules Laurens.

rengruppen ausgefüllt werden²⁹ weist auf eine latente vertikale Dreiteilung des Fotos hin, wie sie ähnlich von den Gemäldetriptychen des kunsthistorischen Kanons vertraut ist.

Hier kann über das schon Gesagte hinaus noch die horizontale Aufreihung, die so genannte Isokephalie der drei nahezu symmetrischen Köpfe der größeren, als helle Figuren sichtbaren Kinder genannt werden, die jeweils die Horizontlinie tangieren. Dagegen ragen die dunklen Gestalten der Soldaten über den Horizont hinaus in einen vom Brandrauch verdunkelten Himmel. 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, vor der sich die Helme der Soldaten abheben. Wie aus dem Buch von Denise Chong hervorgeht, fliehen die südvietnamesischen Soldaten gemeinsam mit den Kindern aus dem Dorf

²⁹ Hellmold: *Warum gerade diese Bilder?* [Anm. 18], 44.

Trang Bang vor einem Bombenangriff der eigenen Luftstreitkräfte.³⁰ Nicht nur wegen des szenischen Bestandes der Fotografie *erscheinen* sie jedoch als Täter, sondern auch weil sie formal der oberen Zone der Zerstörung zugehören.

Eine ikonographisch aufgeladene Wahrnehmung der Gebärde des mittleren Mädchens ist dessen Situation und dem dokumentarischen Charakter dieser Fotografie gegenüber unangemessen, aber – jedenfalls für viele Betrachter, die mit der christlichen Ikonographie vertraut sind – ebenso unvermeidlich und unwillkürlich wie die zumeist unbewußt ablaufende Wahrnehmung der formalen Matrix des Bildes. Die ikonographisch assoziierende Betrachtung ist inadäquat, denn das Mädchen posiert nicht, um eine bildsprachlich kodifizierte Gebärdenformel einzunehmen. Auch der Fotograf dachte, als er den Auslöser drückte, aller Wahrscheinlichkeit nicht an Bildformeln der *imago pietatis* und der *mater dolorosa*, des *Schmerzensmannes* und der *Schmerzensmutter* (vgl. Abb. 3 und 4).³¹

Hierbei handelt es sich um die in der christlichen Kunstgeschichte seit Jahrhunderten ikonographisch tradierte Gebärdenfiguren der *passio* und *compassio*: um dem Betrachter frontal zugewandte Leidensfiguren mit abwärts in einem Winkel von etwa 45 Grad gesenkten Armen. Sie sind in der christlichen Kunst seit dem Mittelalter zu einem Inbild des Leidens geworden (Abb. 3).³² Goya hat diese Gebärdenformel im ersten Blatt der *Desastres* zu einer Personifikation aller in den folgenden Blättern dargestellten Schrecken des Krieges säkularisiert (vgl. Abb. 5). Manet hat sie in der *Bar aux Folies-Bergère* zu einem Bild des »modernen Lebens«³³ und der Entfremdung verwandelt (vgl. Abb. 6). Eines der bekanntesten unter den jüngst veröffentlichten Bildern von Gefolterten aus einem amerikanischen Gefängnis im Irak können wir uns nicht ansehen, ohne in dem auf einem Pappkarton balancierenden Opfer mit Kapuze und nach unten abgespreizten, mit Elektroden versehenen Händen eine moderne *imago pietatis* wahrzunehmen.³⁴

³⁰ Vgl. Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto* [Anm. 19], 55ff. und Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21].

³¹ Vgl. zur Biographie Nick Uts: Denise Chong: *The Girl in the Picture – The Story of Kim Phuc, the Photograph, and the Vietnam War*, London 1999, 46ff.

³² Vgl. Rudolf Berliner: *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, in: ders., »*The Freedom of Medieval Art*« und andere Studien zum christlichen Bild, hrsg. von R. Suckale, Berlin 2003, 97-111; Hans Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter – Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

³³ Siehe auch Christopher Lloyd: *Manet and Fra Angelico*, in: *Source 7* (1988), 20-24; Michael Paul Driskel: *On Manet's Binarism: Virgin and/or Whore at the Folies-Bergère*, in: *12 Views of Manet's Bar*, ed. by Bradford R. Collins, Princeton, New Jersey 1996, 142-163.

³⁴ Auch William J. T. Mitchell hat jenes Foto aus einem amerikanischen Gefängnis im Irak während seines Vortrags *Cloning Terror – The War of Images, 2001-2004* (Universität Konstanz, 1. Juni 2005) in die erwähnte ikonographische Bildtradition situiert. Vgl. auch Blum: *Ein Bild schreit* [Anm. 12].



Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

Abbildung 5: Francisco José de Goya y Lucientes: *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* (Traurige Vorahnungen dessen, was geschehen wird) (1810–1815), Radierung, Bl. 1 aus *Los Desastres de la Guerra*, 178 x 220 mm.

C. Zusammenfassung und ein Problem

Die hier erörterte Fotografie des Mädchens Kim Phuc (Abb. 1) – und nicht ihre Darstellung in Rückenansicht oder die Darstellung ihres sterbenden Bruders in den Armen ihrer Großmutter, die fast gleichzeitig mit der Fotografie Uts entstanden sind³⁵ – dürfte zu einer Personifikation der Schrecken des Vietnamkrieges und des *Terror of War* überhaupt geworden sein, auch weil das Bild formalästhetische und ikonographische Betrachtungsweisen auslöst und auf komplexe Weise wechselseitig ineinander vermittelt. Es wäre ein Mißverständnis, das Bild 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. 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.

³⁵ Vgl. die Abbildungen bei Faas/Fulton: *The Bigger Picture* [Anm. 19].



Abbildung 6: Édouard Manet: *Un Bar aux Folies-Bergère* (1882), Courtauld Institute Galleries, Home House Trustees, London. (Abbildung aus: Hans Graber: *Édouard Manet nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Basel 1941, 285.)

Eine eindringliche formanalytische Betrachtung dieses fotografischen Bildes ist, je genauer sie auf seine Komposition achtet, die, wie schon bemerkt, in ihrer formalen und semantischen Prägnanz nur schwerlich durch ein noch so sorgfältig komponiertes Gemälde überboten werden kann, dem Leiden der Kinder und der Schrecklichkeit der Situation unangemessen; und dennoch macht sie die Wirkungsweise dieser Fotografie als ein Inbild des Leidens bewußt. Es sollte jedoch keines ästhetischen Blickes und keiner komplexen Bildstruktur bedürfen, um ein schreiendes, verbranntes Mädchen zu einem Gegenüber zu machen, dessen unverschuldetes Leiden erschüttert. Und doch ist es eben diese nicht allein dem Sujet geschuldete, sondern formal artikulierte und kulturhistorisch gesättigte ›ikonische‹ Prägnanz, die, so die These, diesem Bild eine anhaltende Wirkung bei vielen Betrachterinnen und Betrachtern sichert. Daß die formale Geschlossenheit des erörterten Bildes die Schrecklichkeit des Geschehens nicht nur unterstreicht, sondern diese auch in einer formalen Ganzheitsstruktur ›aufhebt‹, die Betrachter ›ästhetisch‹ entlastet³⁶, könnte ein weiterer Grund für die Verbreitung der Fotografie sein. Der Ausschnitt aus dem Negativ Uts (Abb.1) ist Dokument und – nach Maßgabe seiner ›ikonischen‹ Komplexität – zugleich Kunstwerk. Er ist ein besonders wirkungsvolles Dokument, indem er die Verdichtung und Verschränkung bildgestifteter syntaktischer und seman-

³⁶ Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. /Darmstadt 1997, 9–11.

tischer Bezüge und eine Durchdringung von Form und Inhalt aufweist, die einem Bild gemäß traditioneller Auffassung ›Evidenz‹ verleiht und zugleich ein künstlerisches Bild von ›Gebrauchsbildern‹ unterscheidet.

Hingegen wird der veröffentlichte Ausschnitt einer im 18. Jahrhundert – maßgeblich von Lessings *Laokoon* – begründeten und seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zunehmend gängigen Definition des künstlerischen Bildes nicht gerecht, die ›Selbstreflexivität‹, als ein notwendiges Merkmal des neuzeitlichen Kunstwerks sieht. Gemäß dieser Sichtweise, die in der Kunstkritik durch die Schriften Clement Greenbergs und innerhalb des Faches Kunstgeschichte seit Victor Stoichitas Buch über *Das selbstbewußte Bild* weite Verbreitung gefunden hat, wird ein Bild zum Kunstwerk, wenn es seine mediale Verfaßtheit und seine kunsthistorischen Voraussetzungen mit bildimmanenten Mitteln ›ausstellt‹, für Beschauer zum Thema macht: »Kunst ist markierte, inszenierte und selbstreflexive Medialität.«³⁷

Eine bildimmanente Reflexion auf die Medialität des Bildes ist bei dem nahezu unbekanntem Vollformat der Fotografie, wie es Nick Uts Film aufgenommen hat, gegeben, hingegen nicht im Fall des berühmt gewordenen Ausschnittes. Denn das Vollformat zeigt rechts einen Fotografen, dem es, wie bereits angesprochen, um seine Kamera und nicht um die Kinder zu tun ist. Hier ist also neben den Schrecken des Krieges auch die Herstellung eines Bildes von den Schrecken des Krieges thematisch, und damit die Rolle der Medien im Vietnamkrieg. Deutlich wird das primäre Interesse der Kriegsberichterstatter am Bild auch dann, wenn konkretes Eingreifen in die Realität einmal möglich wäre.³⁸ Dies ist im unveröffentlichten Vollformat sichtbar, im veröffentlichten Ausschnitt jedoch nicht. Das Vollformat ist inhaltlich komplexer, der veröffentlichte Ausschnitt wirkt jedoch unmittelbarer.³⁹

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.⁴⁰

³⁷ Kruse: *Wozu Menschen malen* [Anm. 6], 43.

³⁸ Vgl. Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21].

³⁹ Obwohl seine Aufnahme beschnitten wurde, charakterisiert sie der Fotograf als authentisch: »That photo showed the world what the war in Viet Nam was about. People, regardless in their nationality or language, could understand and relate to the tragedy. [...] The picture for me and for many others could not have been more real. It was as authentic as the war itself.« (zitiert nach Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21], 225).

⁴⁰ Nick Ut hat am 8. Juni 1972, unmittelbar, nachdem er das Bild aufgenommen hatte, gehandelt. Er fuhr das Mädchen ins Hospital nach Saigon und rettete ihr so wahrscheinlich das Leben. Siehe Harris: *Road from Trang Bang* [Anm. 19]; Chong: *Das Mädchen hinter dem Foto* [Anm. 19], Faas/Fulton: *The Bigger Picture* [Anm. 19]. Kritisch zur Rolle der Bildreporter bei Trang Bang siehe Paul: *Bilder des Krieges* [Anm. 25], 357; Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21].

IV. Bildkommunikation als übergreifender Begründungszusammenhang

Die kunsthistorische Analyse konzentriert sich, wie wir gesehen haben, auf die von Hellmold aufgeworfene Frage, warum gerade dieses Bild zu einem ›historischen Referenzbild‹ des Vietnamkrieges geworden ist, trotz (oder gerade wegen) der meist fehlenden genaueren Kenntnisse der Hintergründe des abgebildeten Geschehens seitens der Mehrzahl der Rezipienten. Als Antwort werden spezifisch mediale, ›ikonische‹ Qualitäten des Bildes benannt, insbesondere die letztendlich gewählte Komposition und die durch sie besonders nahe gelegten Assoziationen zu wichtigen tradierten Ikonographien. Diese werden durch die kunsthistorische Argumentation allererst ans Licht gebracht, da sie in den originalen Verwendungszusammenhängen lediglich unwillkürlich und unbewußt zur Wirkung kommen. Die Antwort eröffnet zugleich aber auch einen tiefen Widerspruch in der kunsthistorischen Herangehensweise an das gewählte Bild: 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 implizit als komponiert und inszeniert zu betrachten und so einem zentralen Aspekt, dem ihm innewohnenden Handlungsbezug, nicht gerecht zu werden.

In der Tat stehen Bilder immer in Verwendungs- und damit auch in Handlungszusammenhängen. Mit der Präsentation von Bildern können wir jemanden vor etwas warnen (z. B. ›Verlasse Dich nicht auf die Hilfe von Pressefotografen‹), über etwas informieren (›Der Napalm-Angriff auf Trang Bang war sehr wirkungsvoll‹) oder zu etwas auffordern (›Spendet für Kriegsopfer‹). Bildpräsentationen (auch sich selbst gegenüber) haben, etwas technischer gesprochen, eine illokutionäre Funktion, die von den Kontextbedingungen der konkreten Bildverwendung abhängt.⁴¹ Uts Fotografie *Terror of War* zeichnet sich dadurch aus, daß ihre Präsentation in besonderer Weise Einschätzungen, Emotionen oder auch Handlungen hervorrief und hervorruft, und zwar auch dann, wenn man ihre Entstehungsgeschichte nicht kennt: Sie wird häufig als ein *appellatives* Bild erlebt.⁴² Die Frage, die sich uns daher nun (die

⁴¹ Der Begriff der Illokution ist ursprünglich in der Sprechakttheorie entwickelt worden, läßt sich unserer Auffassung zufolge aber auf alle Formen der Kommunikation übertragen. Er trägt der Tatsache Rechnung, daß Mitteilungen Handlungen sind, die auf mehreren Ebenen zugleich erfolgen und daher als eine spezielle Handlungsform beschrieben werden können. Indem man Sprache – um ein leicht zugängliches Beispiel zu geben – benutzt, tut man in der Regel auch noch etwas anderes, als eben nur zu sprechen (Laute zu produzieren): Man warnt oder verspricht, fragt oder befiehlt, behauptet oder bezweifelt, um nur einige Beispiele für illokutionäre Funktionen zu nennen. (Vgl. John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte [How to do things with words]*, Stuttgart 1979.) Innerhalb dieser auf die Zwecke der Interaktion bezogenen Handlungsebene können sachbezogene Komponenten auftreten (propositionaler Gehalt bei Aussagen, das Abgebildete bei Bildgebrauch).

⁴² Hierbei bleibt offen, ob die beiden Autoren des Bildes – der Fotograf Nick Ut als ›Auslöser‹ des Negativs und der Bildredakteur Horst Faas als Urheber des veröffentlichten Ausschnittes – diese Funktion im Blick hatten. Ihnen mag es zunächst durchaus ausschließlich um eine ›gute‹ Pressefotografie gegangen sein. Ein frühes Zeugnis der Wirkung des Bildes gibt die Stellungnahme eines

Perspektive der Kunstgeschichte überschreitend) stellt, lautet: Was macht diesen speziellen, mit der Präsentation des Bildes von Ut gegebenen Handlungsbezug aus und wie hängt er mit den (nicht zuletzt mittels »kunsthistorischer« Herangehensweisen aufgedeckten) Bildeigenschaften zusammen?

Insofern die sich nun anschließenden Ausführungen genauer auf die appellative Funktion der Bildpräsentation und die diese Funktion unterstützenden Eigenschaften eingehen, sind sie allgemeiner als die kunstgeschichtliche Analyse. Sie beziehen sich auch nicht nur auf den ursprünglichen Gebrauch als Pressephotographie zu einem bestimmten Ereignis im Verlauf des Vietnamkrieges oder einen der Reproduktionskontexte, die sich mittelbar und in reflexiver Absicht auf die Originalkontextualisierung beziehen. Vielmehr beanspruchen sie, da Aspekte des allgemeinen Bildvermögens angesprochen sind, Geltung für Verwendungen des Ut-Bildes in völlig beliebiger Kontextualisierung.⁴³ So ist es im Hinblick auf die Fotografie von Ut leider nicht gänzlich undenkbar, daß das Bild von Napalm-Produzenten als Erweis der besonderen Wirkungskraft von Napalm zur Demoralisierung der gegnerischen Zivilbevölkerung eingesetzt worden sein oder werden könnte.

Es geht uns in diesem Abschnitt also nicht um die Frage, warum gerade dieses Bild im Unterschied zu den vielen anderen, die uns ebenfalls authentische, »naturalistische« Darstellungen von für jenen Krieg charakteristischen Szenen vor Augen führen, zu einer Ikone des Vietnamkrieges werden konnte. Wichtig ist uns im aktuellen Zusammenhang, die Form der Argumentation zu ergründen, welche die appellative Nutzung des Bildes erklärt, und dabei insbesondere unseren Augenmerk auf die Anteile zu richten, die spezifisch bei der Verwendung von Bildern auftreten, bei anderen Kommunikationsformen hingegen keine oder nur eine deutlich geringere Funktion haben können. Diese Form der Handlungsmotivierung tritt faktisch bei der Verwendung vieler anderer Bilder ebenfalls auf; sie ist in der Tat sogar als Möglichkeit im Gebrauch eines jeden Bildes angelegt.

Bilder als Medien in einem kommunikationstheoretischen Kontext zu analysieren heißt, wie schon angemerkt, ihrer Präsentation als eine prinzipiell intersubjektive Handlung innerhalb bestimmter Zweckzusammenhänge aufzufassen. Das gilt im besonderen Maße für den strategischen Einsatz von Bildern, bei dem als Zweck intendiert wird, bei einem Anderen eine ganz bestimmte Einschätzung oder Handlung hervorzurufen bzw. zu begünstigen. Diese strategische Art des Kommunizie-

US-amerikanischen Senators, die wenige Tage nach der ersten Veröffentlichung des Fotos publiziert wurde (vgl. Chong: *The Girl in the Picture* [Anm. 31], 87f.).

⁴³ Im kommunikationstheoretischen Rahmen geht es immer um eine Interaktion zwischen einem – evt. nur vorgestellten – Sender und einem oder mehreren Empfänger, die gegebenenfalls ebenfalls nur als potentielle Empfänger in der Vorstellung des Senders auftreten. Diese Interaktion hat ebenfalls stets einen Ort und eine Zeit. Mit ihr werden bestimmte Intentionen verfolgt. Die Allgemeinheit dieser Betrachtung ist Kennzeichen der allgemeinen Bildwissenschaft im Unterschied zur spezifisch auf Originalproduktion und konkreter Rezeptionsgeschichte ausgerichteten Kunstgeschichte.

rens wird traditionellerweise in der Rhetorik untersucht, die es seit langem mit der Theorie und Praxis der menschlichen Beredsamkeit zu tun hat⁴⁴ und daher auch als eine historische Voraussetzung der allgemeineren Kommunikationstheorie gelten kann. Die Rhetorik läßt sich aber auch als Mittel der Analyse von Bildverwendungen heranziehen, da es ihr ganz allgemein um die Möglichkeiten der Änderung von Überzeugungen durch Kommunikation (bzw. um die entsprechenden Theorien hierzu) geht.⁴⁵ Anknüpfend an die genannte Definition von Rhetorik, ließe sich unter einer solchen Bildrhetorik dann die Theorie und Praxis des Gebrauchs bildhafter Mittel zur Verstärkung der menschlichen Überzeugungsfähigkeit verstehen. Gestaltungselementen messen wir hierbei eine rhetorische Funktion bei, insofern sie über die Vermittlung (Darstellung) eines Inhaltes hinaus zugleich zur Verdeutlichung der kommunikativen Intention der Bildpräsentation und damit zur Klärung des Verwendungszwecks beitragen, wobei die Präsentationsintention mit der Intention dessen, der das Bild ursprünglich hergestellt bzw. veröffentlicht hat, natürlich nicht notwendig zusammenfällt (siehe etwa die drei oben angegebenen Beispiele). Die Verdeutlichung der Bildpräsentationsintention ergibt sich demzufolge nicht aus dem Inhalt allein, sondern auch aus der Art und Weise, wie ein Inhalt präsentiert und kontextualisiert wird.

Der Zusammenhang zwischen der Verwendung bestimmter Gestaltungselemente und den damit intendierten Zielen ist eine Beziehung zwischen Handlungen. Generell erklären philosophische Theorien Handlungen, indem sie eine Kombination struktureller und motivationaler Momente betrachtet: Wir schreiben den Handelnden einerseits bestimmte Kognitionen zu (etwa, daß sie *glauben*, ein gewisses Mittel führt zu einem Ziel), und andererseits entsprechende Motivationen (etwa, daß sie ein bestimmtes Ziel erreichen *möchten*). Als einer speziellen Form von Handlung muß das auch für Erklärungen von Bildpräsentationen und deren rhetorischer Wirkungen gelten. Für die strukturelle Komponente ist die ›Wahrnehmungsnähe‹ des Bildes von großer Bedeutung: Mit dem Begriff ›Wahrnehmungsnähe‹ möchten wir zum Ausdruck bringen, daß wir zur Interpretation von Bildpräsentationen – im Gegensatz zur Interpretation von Wörtern und Sätzen – unwillkürlich auf (kulturell durchaus modifizierte) Kompetenzen der (visuellen) Weltwahrnehmung zurückgreifen. So erkennen wir deshalb mit großer Leichtigkeit in einer bildlichen Darstel-

⁴⁴ Vgl. Joachim Knappe: *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart 2000.

⁴⁵ Die Bemühungen um eine entsprechende Bildrhetorik, welche die Fortschreibung von Mitteln der klassischen Rhetorik in den Bildkünsten und die gezielte Gestaltung sowie den Einsatz von Bildern in persuasiven Kontexten systematisch reflektiert, haben dennoch erst seit den achtziger Jahren eingesetzt (vgl. etwa *Die Sprache der Zeichen und Bilder – Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Volker Kapp, Marburg 1990; zusammenfassend Joachim Knappe: *Rhetorik*, in: *Bildwissenschaft – Disziplinen, Themen und Methoden*, hrsg. von Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt/M. 2005, 134–148).

lung bestimmte Gegenstände oder Personen, weil wir bereits in unserer Alltagswelt solche Gegenstände oder Personen wahrzunehmen in der Lage sind.⁴⁶

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. Es sind speziell die affektiven Wirkungen von Bildpräsentationen, die wir in diesem Zusammenhang betrachten wollen, denn sie vor allem können seitens der Betrachter die notwendigen Motivationen liefern, um eine der vielen struktural möglichen rhetorischen Wirkungen zu realisieren und damit einen bestimmten Bildinhalt und eine darauf aufbauende illokutionäre Funktion als aktuell relevant festzulegen.⁴⁷

⁴⁶ Um ›Wahrnehmungsnahe‹ genauer zu charakterisieren gehen wir von der grundlegenden Situation aus, daß sich jemand täuschen kann und spontan einen Gegenstand – einen Bildträger – mit dem Abgebildeten verwechselt: Bei einem *trompe l'œil* wird auf diese potentielle Wirkung gerade Wert gelegt. Wir sprechen von *deceptiven Modus*, den im Übrigen auch höhere Tiere durchaus einnehmen können. Andererseits kann man einen solchen Gegenstand auch als Zeichen verwenden, also als Bestandteil einer kommunikativen Situation, mit dessen Hilfe ein Sender einem Empfänger etwas in der Regel nicht zugleich Anwesendes vergegenwärtigen – repräsentieren – möchte. Das ist der *symbolische Modus*, der sich insbesondere dadurch auszeichnet, daß man auf das Repräsentierte, etwa die Explosion einer Brandbombe, da es ja nur symbolisch gegenwärtig ist, nicht so zu reagieren braucht, wie auf seine tatsächliche Anwesenheit. ›Wahrnehmungsnahe‹ tritt nun genau dann auf, wenn die beiden erwähnten Modi auf systematische Weise zusammenspielen: In diesem *immersiven Modus* wird die Täuschung sowohl erlebt als auch durchschaut, so daß man sie als Grundlage für die Bedeutungszuweisung der Zeichenverwendung nehmen kann. Darüber hinaus ist noch der *reflexive Modus* zu erwähnen, bei dem durch die Bildverwendung auf Aspekte der Bildverwendung selbst exemplarisch aufmerksam gemacht wird. Bildzitate, Bildbeispiele in Abhandlungen zur Bildproduktion (etwa der Computervisualistik), aber auch künstlerische Bildverwendungen setzen den reflexiven Modus voraus (vgl. Jörg R. J. Schirra: *Foundation of Computational Visualistics*, Wiesbaden 2005, Kap. 3).

⁴⁷ Unter Affekten versteht man in der Ethologie eine Komponente der Verhaltenssteuerung, die im Wesentlichen spontan funktioniert, wenigstens in Grundzügen angeboren ist (vgl. Martin Dornes: *Wahrnehmen, Fühlen, Phantasieren*, in: *Auge und Affekt – Wahrnehmung und Interaktion*, hrsg. von Gertrud Koch, Frankfurt/M. 1995, 15–38, hier 21) und zu deren Verständnis unterschiedliche Ergebnisse aus der Verhaltenstheorie, der Physiologie und der Psychologie einbezogen werden müssen. So gehören bestimmte Ausdrucksbewegungen (insbesondere Mimik und Gestik) ebenso dazu wie einige Bereiche des hormonellen und des vegetativen Systems und schließlich das Erleben einer gewissen Gestimmtheit von Kognitionen (vgl. Rainer Krause: *Gesicht – Affekte – Wahrnehmung und Interaktion*, in: *Auge und Affekt – Wahrnehmung und Interaktion*, hrsg. von Gertrud Koch, Frankfurt/M. 1995, 57–72). Uns interessieren hier neben den assoziierten Ausdrucksbewegungen insbesondere die Gestimmtheit von Kognitionen: Bestimmte Wahrnehmungen sind angstbesetzt, andere füllen uns mit Lust; gewisse Vorstellungen lösen Wut aus, andere Scham. Dabei beeinflusst die affektive Grundierung gesehener Gegenstände deutlich die Wahrscheinlichkeit, daß auf diese Gegenstände auch reagiert wird (ebenso: daß man sich an sie erinnert).

V. Skizze einer kommunikationstheoretischen Betrachtung des Beispielbildes

Nähern wir uns nun einer kommunikationstheoretischen Erklärung der appellativen Wirkungen, die mit der Präsentation der Fotografie von Nick Ut erzielt werden können. Dabei werden wir, dem erwähnten Schema folgend, sowohl strukturelle wie motivationale Aspekte berücksichtigen. Zudem soll deutlich gemacht werden, auf welche für Uts Bild charakteristische Weise beides zusammenwirkt.

A. Die kognitive Komponente der Appellstruktur

Um den strukturellen Aspekt verständlich zu machen, ist es hilfreich, den mit der Präsentation der Fotografie verbundenen Appell als »praktischen Syllogismus« zu formulieren. Der Sinn einer Übersetzung des Appells in einen praktischen Syllogismus besteht aus Sicht der allgemeinen Bildwissenschaft einerseits darin, übergeordnete theoretische Beschreibungsmittel zur Rekonstruktion bildrhetorischer Zusammenhänge bereitzustellen, andererseits und vor allem darin, die Beschreibung als eine Analyse auszuführen, mit der wir uns die logischen Voraussetzungen in diesem Fall des appellativen Bildeinsatzes vergegenwärtigen können. Auf diese Weise können wir all die Annahmen explizieren, die oft als selbstverständlich vernachlässigt werden, aber doch überaus voraussetzungsreich und entsprechend variabel sind.

Die hier gewählte kommunikationstheoretische Perspektive unterscheidet sich von der kunsthistorischen Herangehensweise insbesondere dadurch, daß die Rolle eines Bildes nicht nur im Kontext seiner spezifischen Entstehung und seiner kanonischen Rezeptionsgeschichte betrachtet wird. Vielmehr treten, wie bereits erwähnt, *beliebige* Kommunikationssituationen ins Blickfeld zwischen beliebigen Kommunikationspartnern (schematisch als »Sender« und »Empfänger« bezeichnet), die jenes Bild im je *eigenen* Sinn, also möglicherweise ganz unabhängig von den ursprünglichen Absichten und Wirkungen, kommunikativ nutzen. 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.⁴⁸ Ob die Fotografie beispielsweise als ein Tatsachendo-

⁴⁸ Bereits in der frühen Wirkungsgeschichte des Bildes von Ut wurde der Appell ganz unterschiedlich aufgefaßt, wie Paul hervorhebt: »Die große Resonanz, die das Foto vor allem in den USA fand, lag unter anderem darin begründet, daß es die konträren Lager gleichermaßen bediente: Die Befürworter eines weiteren Militäringagements in Vietnam konnten sich mit dem Bild identifizieren, da sie es als Beleg ihrer Kritik der »Vietnamisierung« des Krieges deuten konnten – Südvietnam sei gar nicht in der Lage, den Krieg erfolgreich zu Ende zu führen. Die Kriegsgegner und Pazifisten wiederum bestätigte die Fotografie in ihrer generell ablehnenden Haltung gegenüber dem Krieg in Vietnam und dem Krieg im Allgemeinen«. (Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21], 236.)

kument mit zugesicherter Authentizität und unmittelbar zielgerichtetem Appell eingesetzt wird oder zur Demonstration formalästhetischer Regeln – etwa in einem Lehrbuch der Pressefotografie, bei der die Appellfunktion sekundär bleibt –, ergibt sich vor allem aus den jeweiligen Interessen der Kommunikationspartner.⁴⁹

Wichtiger als der Inhalt des Appells, auf den wir aus Darstellungsgründen nicht ganz verzichten können, ist uns im folgenden die Art der Handlungsmotivierung, mit der ein solcher Appell unterstützt wird und die als die *logische Struktur* des Appells gelten kann. Diese Struktur kann in der Form eines praktischen Syllogismus verdeutlicht werden. In der neueren Philosophie wird der praktische Syllogismus, der ursprünglich auf Aristoteles zurückgeht, in der Regel als Ausdruck zweckrationaler Zusammenhänge gefaßt. Als Prämissen dienen daher zum einen eine Handlungsabsicht und zum anderen die Überzeugung, daß das mit der Absicht verbundene Ziel über ein bestimmtes Mittel erreicht werden kann. Die Konklusion besteht dann in der Aufforderung, sich dieses Mittels zu bedienen. Ist eine der Prämissen jedoch ein Gebot, dann beschreibt der praktische Syllogismus eine moralische Verpflichtung, wie sie uns unter anderem im Appell begegnet.

Bei unserem Beispiel kann als eine mögliche (und keineswegs selbstverständliche) normative Prämisse etwa die dem kategorischen Imperativ angelehnte Formulierung ›Sei gerecht!‹ dienen, die wir auch so verstehen können: ›Nimm Stellung gegen Unrecht!‹. Dies wäre eine implizite Forderung, auf die bei der Verwendung des Bildes nicht ausdrücklich Bezug genommen werden muß, wenn sie bei den intendierten Bildnutzern als anerkannt vorausgesetzt werden kann. Zudem benötigen wir eine Regel als Prämisse, die etwa bestimmte Kriege als Unrecht ausweist, beispielsweise in der folgenden Formulierung: ›Ein Krieg, der Unbeteiligte gemäß internationalen Völkerrechtes, insbesondere Kinder, nicht verschont, ist Unrecht.‹ Schließlich muß es eine auf das Bild bezogene Prämisse geben, die uns nun vor allem interessiert: Mit ihr wird eine konkrete Einschätzung gegeben, etwa: ›Im hier gemeinten Krieg werden Kinder nicht verschont.‹ Mit diesen drei Prämissen läßt sich der Appellcharakter der Bildpräsentation – hier formal und mit einem inhaltlichen Beispiel – so darstellen:⁵⁰

⁴⁹ Zudem ist hierbei die spezielle Situation einer Nutzung in Massenmedien zu unterscheiden, in der die Rollen von Sender und Empfänger jeweils nur in wechselweise verallgemeinerter und internalisierter Form wirksam werden: Der Leser einer Tageszeitung kennt in der Regel Autoren und Fotografen eines Bildberichtes ebenso wenig persönlich, wie umgekehrt. Die speziellen massenmedialen Bedingungen spielen insbesondere für die Zusicherung von Authentizität im Kommunikationsakt eine wichtige Rolle.

⁵⁰ Genau genommen folgt im inhaltlichen Beispiel aus (P2) und (P3) zunächst (K1): ›Der hier gemeinte Krieg ist Unrecht‹, aus dem sich dann mit (P1) direkt (K) ergibt. Da es im folgenden vor allem auf (P1), (P2), (P3) und (K) ankommt, ignorieren wir den Zwischenschritt. Wie oben bereits erwähnt kommt es uns hier auch weniger auf die inhaltlichen als auf die formalen Aspekte an.

- | | | |
|------|--|---|
| (P1) | normative Prämisse | <i>Sei gerecht: Nimm Stellung gegen Unrecht!</i> |
| (P2) | Regel-Prämisse | <i>Ein Krieg, der Unbeteiligte, insbesondere Kinder nicht verschont, ist Unrecht.</i> |
| (P3) | kognitive Prämisse:
aus Bild abgeleitet | <i>Im hier dargestellten Krieg werden Kinder nicht verschont.</i> |
| (K) | appellative
Konklusion | <i>Nimm Stellung gegen den hier dargestellten Krieg!</i> |

Daß die als Beispiel gegebenen Prämissen nicht allgemein akzeptiert wurden und werden ist klar. Hinsichtlich (P2) ließen sich etwa komplizierte Diskussionen darüber anschließen, ob es nicht einen gerechten Krieg geben kann. Wir können hier auf diese inhaltliche Diskussionen verzichten, und gehen im weiteren davon aus, daß die Präsentation der Fotografie eine Appellfunktion nur in dem Maße ausübt, in dem allgemeine Prämissen der Form (P1) und (P2) von den Bildnutzern anerkannt werden.⁵¹ Wir konzentrieren uns nun auf den Fall des gelungenen (d. h. als Kommunikationsintention verstandenen) Appells, für den es zu klären gilt, wie bildspezifische Faktoren wirksam werden.

Für diese Frage ist (P3) zentral. Während die ersten beiden Prämissen auf der Seite der Bildverwender einfach vorausgesetzt werden (d.h. vorhanden sind oder auch nicht), muß die dritte Prämisse – etwa »Im hier gemeinten Krieg werden Kinder nicht verschont« – vor allem durch die Präsentation des Bildes vermittelt und plausibel gemacht werden: Das Bild ist eine (hinsichtlich Augenhöhe, Lichtverhältnisse und Schärfentiefe) unter »normalen« Sichtbedingungen hergestellte Schwarzweißfotografie mit einer Horizontlinie im oberen Drittel der Bildfläche. Es handelt sich zudem um eine hoch-naturalistische Darstellung; lediglich das Fehlen von Farbe schränkt den Grad an »Naturalismus« etwas ein.⁵² In der Fotografie zeigt sich uns – zwischen anderen Kindern mit ähnlicher Mimik und Bewegung – insbesondere ein mageres, nacktes, vor Entsetzen oder Schmerz schreiendes Mädchen in der Bildmitte, das »nicht verschont« wurde, da es augenscheinlich mit allen Kräften einer tödlichen Gefahr zu entkommen versucht: Der Himmel im Hintergrund wird durch

⁵¹ Der Einwand verdeutlicht allerdings, daß eine Appellfunktion vom Kontext und insbesondere von den bereits vorher bestehenden Überzeugungen abhängt.

⁵² »Naturalismus« verstehen wir als eine Darstellungsweise, bei der ein möglichst hohes Maß an visuellem Realismus angestrebt wird. Damit ist nicht gemeint, daß die Darstellung in einem erkenntnistheoretischen Sinne realistisch ist, denn auch ein fiktiver Gegenstand kann naturalistisch dargestellt werden. »Naturalismus« und erkenntnistheoretischer Realismus dürfen also nicht verwechselt werden. Das erste ist als Darstellungsstil eine graduell variable Eigenschaft: So wirkt ein Farbfoto in der Regel naturalistischer als ein Schwarzweißfoto. Der zweite betrifft hingegen das Verhältnis von Darstellung und Wirklichkeit: Eine Darstellung kann entsprechend nur als wirklichkeitstreu oder nicht wirklichkeitstreu bewertet werden.

dunkle Rauchwolken verdeckt, deren Quelle im Fluchtpunkt der Straße zu liegen scheint, auf der die Kinder davonrennen. Entsprechend der These von der ›Wahrnehmungsnähe‹ als Charakteristikum darstellender Bilder lassen sich diese Bedeutungskomponenten unter Nutzung derselben Wahrnehmungskompetenzen aus der Fotografie gewinnen, die wir im Wesentlichen auch für das Sehen der Szene selbst einsetzen würden, wären wir denn dort gewesen.⁵³

Wichtig ist dabei auch das (Vor-)Wissen darum, ob in dem Kommunikationsakt die Aufmerksamkeit auf eine Fiktion gelenkt werden oder es im Gegenteil um etwas Faktisches gehen soll. Wird die Fotografie – trotz des Beschneidens und kleinerer Retuschen – von den Bildnutzern als ein ›natürliches Zeichen‹⁵⁴ betrachtet, dann kann sie als ein *Beweis*, als ein Dokument eines Augenzeugen⁵⁵, verwendet werden.⁵⁶

Die Betrachtenden, insofern sie um das dokumentarische Potential dieser Fotografie wissen, können von dem Geschehen als einer nicht fiktionalen Realität betroffen werden. Allerdings bleibt es schwierig, nur mit Hilfe der Fotografie den Bezug auf den Entstehungskontext, also auf den Vietnamkrieg herzustellen. Klar ist, daß es sich um kriegerische Aktivitäten (bewaffnete Uniformierte im Hintergrund, Explosionswolke) in einem vermutlich asiatischen Land im 20. (oder beginnenden 21.) Jahrhundert handelt. Aber könnte nicht auch ein Terroranschlag in Indonesien oder eine Brandkatastrophe in den Philippinen dargestellt sein? Oder handelt es sich etwa nur um ein Standbild zu einem *Action*-Film aus Hollywood? Um solche Unsicherheiten auszuschließen, werden im medialen Kontext Fotografien in der Regel mit Bildunterschriften versehen, die als indexikalische Verankerung dienen, aber natürlich ebenfalls nicht unabhängig vom Verwendungskontext funktionieren. Allein diese Voraussetzung zeigt, daß die appellative Bildfunktion mit der Distanz zur ursprünglichen Präsentationssituation unsicherer wird. Trotzdem wird jemand, dem die Fotografie von Ut präsentiert wird, einen intendierten Appell entsprechend der aufgezeigten syllogistischen *Struktur* auch ohne die historischen Kenntnisse verstehen können.

Inhaltlich gesehen lassen sich allerdings neben dem gegebenen Beispiel aus kontextuellen und bildkommunizierten Meinungen gerade wegen der ›Wahrnehmungsnähe‹

⁵³ Hingegen konzentrierte sich die kunsthistorische Analyse auf bildspezifische Qualitäten, die in der Wahrnehmung außerbildlicher Ereignisse keine Rolle spielen.

⁵⁴ Vgl. zu den Problemen dieses Begriffs Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen – Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Frankfurt/M. 2004., 95ff.

⁵⁵ Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer – Bemerkung zur Fotografie* (1980), Frankfurt/M. 1989.

⁵⁶ Dabei bleibt den Betrachtern verborgen, daß entscheidende Aspekte des fotografierten Geschehens im Saigoner Büro von AP durch Beschneidung des Originalformates unsichtbar gemacht worden sind. Ihnen erscheint das Bild möglicherweise nur als illustrierendes Geschichtsdokument und nicht als Geschichte interpretierende Instanz, die nicht nur zeigt, sondern auch verbirgt. Vgl. zu dieser Thematik den Beitrag von Horst Bredekamp: *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerung*, 2 Bde., Bd. 1, hrsg. von Monika Flacke, Mainz 2004, 29–66.

des Bildes noch sehr viele weitere struktural gleichartige Syllogismen als kognitiver Aspekt des intendierten Handlungsbezugs ableiten.⁵⁷ Denn bei der Verwendung von Bildern muß man prinzipiell mit einer gewissen Offenheit ihrer Interpretation rechnen. Daß der hier vorgestellte Syllogismus als logisch-strukturelle Basis der illokutionären Rolle einer Präsentation unseres Beispielbildes tatsächlich auch außerhalb des ursprünglichen Verwendungszusammenhangs als wesentliche kommunikative Intention erkannt wird, das erfordert noch einen zusätzlichen Schritt, der allerdings die motivationale Komponente betreffen muß und dabei indirekt mit (P1) in Zusammenhang steht.

B. Die affektive Komponente der Appellstruktur

Bei einer Präsentation in einer beliebigen Kontextualisierung des Ut-Bildes zeigt uns der jeweilige Sender im Bildmittelpunkt ein mageres, nacktes, vor Entsetzen oder Schmerz schreiendes kleines Kind, das mit all seinen Kräften einer im Hintergrund drohenden Gefahr zu entkommen versucht. Diesem vor Grauen verzerrten Gesicht des schutzlosen Mädchens im Zentrum des Bildes können wir uns kaum entziehen. ›Normale‹ (also nicht durch irgendwelche Beeinträchtigungen in ihrem Kommunikationsvermögen gestörte) Empfänger werden insbesondere durch die frontale und axiale Erscheinung des abgebildeten Mädchens, das direkt auf sie zuzulaufen scheint, geradezu *frontal* affiziert. Wie genau hängen diese Reaktionen auf die Präsentation des Bildes mit der syllogistischen Appellstruktur der Präsentation zusammen?

In der Konfrontation mit dem im ersten Moment des Betrachtens auf das bloße Entsetzen reduzierten Bildinhalt spricht die Fotografie ganz im Sinne der ›Wahrnehmungsnähe‹ Grundstrukturen der Wahrnehmung an, die im folgenden kurz vergegenwärtigt werden: Bereits der naiven Psychologie gilt der Sehsinn als der unmittelbarste, der am schnellsten affizierende: Wir sind beispielsweise beinahe außerstande, *nicht* auf etwas zu reagieren, das sich frontal auf uns zu bewegt. Die spontane Wirkung des Bildes ist zudem eng damit verbunden, daß Mimik – wie auch Gestik – eine ausgesprochen wichtige Komponente des Affektausdrucks bei Menschen ist.⁵⁸ Wenn wir unsere Mimik nicht – mit verhältnismäßig großer Anstrengung – bewußt kontrollieren, spiegeln sich unsere Affekte spontan im Gesicht. Dabei kommt den affektiven Ausdrucksbewegungen bereits bei Tieren auch eine kommunikative Funktion zu: Eine starke affektive Belegung eines gesehenen Freßfeindes mit Angst sorgt sicherlich zunächst nur für die Motivation eines effektiven Verhaltens des individuellen Tieres, das den Jäger selbst wahrnimmt. Wird aber darüber

⁵⁷ Beispielsweise – *horribile dictu*: ›Angriffe mit Napalmbomben sind sehr effektiv.

⁵⁸ Vgl. mit Bezug auf die Haltung des Mädchens Kim Phuc in Uts Foto Max J. Kobbert: *Kunstpsychologie – Kunstwerk, Künstler und Betrachter*, Darmstadt 1986, 144–150 u. Abb. 27.

hinaus eine mit dem Affekt verbundene Ausdrucksbewegung von Artgenossen entsprechend gedeutet und dadurch die Angst automatisch auf sie übertragen, so kann das Wahrnehmen des Freibeindes durch das eine Individuum auch den anwesenden Artgenossen unmittelbar zugute kommen. Das gilt *cum grano salis* auch für die Gattung *homo sapiens* mit ihren wesentlich komplexeren kognitiven Fähigkeiten, wobei nun allerdings auch Abbildungen von Artgenossen zu Affektübertragungen führen können.⁵⁹

Ganz im Sinne einer solchen nicht bewußt kontrollierten Affektübertragung charakterisiert Norbert Bischof in seinen Überlegungen zur entwicklungspsychologischen Abgrenzung der eigenen Person von anderen⁶⁰ ein Werk von Edvard Munch, auf dessen deutliche formale Ähnlichkeit zu dem von uns betrachteten Foto bereits kurz hingewiesen wurde: Auch in *Der Schrei* zeigt sich dem Betrachter eine Person mit äußerst verzerrter Mimik, die hier als Ausdruck eines starken, geradezu neurotischen Affektes – einer entsetzlichen Angst – gedeutet wird⁶¹. Diese Angst werde in Munchs Werk, so Bischof, auf eine Art dargestellt, »die es dem, der sich auf das Bild einläßt, nicht erlaubt, Distanz zu wahren«⁶², ganz wie es für vorbewußte Stimmungübertragungen typisch sei. Obgleich diese Form der intersubjektiven Verhaltenssteuerung begrifflich zu einer frühen Entwicklungsstufe zählt, bleibt sie auch bei späteren Stufen, in denen sich das Subjekt als von anderen Subjekten getrennt erlebt und kontrolliert, untergründig wirksam.

Auch von den in der Ut-Fotografie abgebildeten panischen Gesichtern geht eine ähnliche starke, spontane Affektübertragung aus. Daß die Gefahr tatsächlich in brennendem Napalm besteht, ist zwar eine Information, die wir nur dem Originalkontext, etwa über den Bildtitel vermittelt, entnehmen können. Aber auch ohne diese Kenntnis empfinden wir unmittelbar den Schrecken und die Bedrohung, die von den dunklen Rauchwirbeln im Hintergrund ausgehen. Wir verstehen sie als Gefahr vor allem deshalb unmittelbar, weil Menschen eine hohe Sensibilität für die Ausdrucksbewegungen des Gesichts besitzen und in der Lage sind, Gesichtszüge ganz unmittelbar als direkten Ausdruck der motivationalen Lage des Gegenübers zu deuten. Auch wenn wir den Affekt dieses konkreten Gesichtsausdrucks in unserem Alltag noch nicht erlebt haben sollten, so versetzt das Sehen des Ausdrucks – beim Betrachten dieses Bildes – uns spontan in ihn hinein. Der Affekt bleibt dabei zwar in der Regel rational kontrolliert – einem Bild gegenüber verhalten wir uns norma-

⁵⁹ Bei Tieren ist die Fähigkeit zum Gebrauch von Bildern nicht nachgewiesen und aus begrifflichen Gründen auch sehr zweifelhaft, vgl. Jörg R. J. Schirra: *Begriffsgenetische Betrachtungen in der Bildwissenschaft: Fünf Thesen*, in: *Bild und Medium – Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, hrsg. von K. Sachs-Hombach, Köln 2006, 187–213. Reagieren sie auf Attrappen, so befinden sie sich lediglich im dezeptiven Modus der Täuschung, nicht im immersiven Modus, der für den Bildgebrauch charakteristisch ist.

⁶⁰ Norbert Bischof: *Das Kraftfeld der Mythen*, München 1998.

⁶¹ Robert Hughes: *Der Schock der Moderne – Kunst im Jahrhundert des Umbruchs*, Düsseldorf 1981.

⁶² Bischof: *Das Kraftfeld der Mythen* [Anm. 60], 133f.

erweise mit mehr sachlicher Distanz, als wir uns der dargestellten Szene direkt gegenüber verhalten würden.⁶³ Aber als entsprechende Emotion bleibt der übertragene Affekt durchaus nachempföndbar und für das Verstehen der Intention der Bildpräsentation wirksam.

Der Mechanismus der Stimmungsübertragung ergibt eine starke motivationale Triebkraft, die als energetische Komponente in den Appell einfließt und dabei insbesondere die normative Prämisse (P1) gewissermaßen auflädt. So wird der gesehene Szene ein hohes Maß an Relevanz zugerechnet, und die davon abhängige logisch-strukturelle Basis des Syllogismus tritt als vermeinte Intention der Bildpräsentation in den Vordergrund.

C. Das Zusammenspiel von struktureller und motivationaler Komponente

Das spezifisch Bildhafte an der strukturellen und motivationalen Komponente des Appells ergibt sich nicht nur aus der ›Wahrnehmungsnähe‹ (als spezifischer Differenz von Bildern gegenüber anderen Kommunikationsformaten), sondern auch aus dem speziellen Bildmedium Fotografie und dem damit verbundenen hohen Grad an ›Naturalismus‹. Es ist dieser hohe Grad an ›Naturalismus‹, der in Verbindung mit der unterstellten Objektivität der Fotografie eine starke affektive Aufladung im Falle des analysierten Beispiels auslöst, so zur Fokussierung auf die oben angegebene, strukturell mögliche Schlußfolgerung führt und damit letztlich die Bildpräsentation mit der illokutionären Funktion des entsprechenden Appells versieht. Die formale Struktur des Bildes, die in der kunsthistorischen Analyse erschlossen wurde, unterstützt diese Interpretation, da die formale Matrix des Abgebildeten sowohl die entsprechenden kognitiven als auch die affektiven Wirkungen verstärkt. In gleiche Richtung kann, falls vorhanden, ein Wissen um einen entsprechenden ikonographischen Hintergrund wirken. Gleichwohl ist ›Naturalismus‹ keine notwendige Bedingung des Appellcharakters. Er stellt zunächst nur eine Möglichkeit dar, den Appellcharakter einer Bildpräsentation zu markieren. Er ist dazu geeignet, so unsere These, weil diese Darstellungsweise die kognitive und die affektive Komponente besonders gut miteinander *koordiniert*.

Auf der strukturellen Ebene deutet der fotografische ›Naturalismus‹ in hervorgehobener Weise darauf hin, daß etwas gezeigt wird, das wirklich geschehen ist. Die affektive Komponente für sich läßt sich durchaus auch anders realisieren. Die in der Abstraktion verdichtete Darstellungsweise kann dabei sogar den Effekt verstärken – zu sehen etwa am erwähnten Bild von Munch, dessen expressionistischer Darstellungsstil sicher nicht als naturalistisch (im hier gemeinten Sinn) gelten kann. Allerdings geht die Steigerung der spontan-affektiven Reaktion bei einer solchen Dar-

⁶³ Dergleichen gilt nicht unbedingt für andere Lebewesen: Die distanzierte Reaktion ist eine charakteristische Folge des Bildvermögens.

stellung in der Regel auf Kosten der kognitiven Komponente: Der authentische Bezug auf die konkreten Ursachen des Leids wird deutlich abgeschwächt. Im Beispiel *Der Schrei* bleibt der Grund für das »ausufernde« Leid entsprechend auch ganz unbestimmt, die Affektübertragung selbst wird zur dominierenden Wirkung der Bildnutzung, während ein konkreter Appell darüber hinaus nicht erkennbar wird. In der naturalistischen Darstellung der Schwarzweißfotografie ergänzen sich hingegen der Authentizitätsanspruch des strukturalen Aspekts und die unmittelbare Wirkung der Stimmungsübertragung wechselseitig und stützen auf diese Weise gemeinsam die betrachtete illokutionäre Funktion.

Die vorgestellten Überlegungen können und sollen natürlich nur als eine grobe Annäherung an das volle Potential des Unternehmens Bildwissenschaft verstanden werden. Sie mögen in ihrer Allgemeinheit zum Teil trivial wirken. Doch besteht die erklärte Absicht bildwissenschaftlicher Forschung gerade auch darin, bislang unreflektiert hingenommene Aspekte des Bildvermögens ausdrücklich zu formulieren, um sie den verschiedenen mit Bildverwendungen beschäftigten Disziplinen – etwa der Computervisualistik oder der Medienpsychologie, aber auch der Kunstgeschichte – deutlicher ins Bewußtsein zu rücken.

Kommen wir zusammenfassend zur Frage zurück: Wie hängen nun die jeweiligen Handlungsbezüge, welche die unterschiedlichen Präsentationen des Bildes einschließen, mit den durch ein »kunsthistorisches« Instrumentarium aufgedeckten Bildeigenschaften zusammen? Das in diesem Abschnitt gewonnene (zugegebenermaßen recht abstrakte) Argumentationsschema für die appellative Wirkungsweise einer Präsentation des Bildes *Terror of War* von Ut gilt weitgehend unabhängig von dessen durch eine »kunsthistorische« Analyse erschlossenen Merkmalen. 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 charakteristischer 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. Wiederum folgt aus der »Wahrnehmungsnähe« ganz allgemein, daß auch für Abgebildetes Analoges gelten sollte. Es ist lediglich die Balance zwischen strukturaler und motivationaler Komponente des durch die Bildpräsentation beabsichtigten Appells, die durch die naturalistische Form der Darstellung begünstigt wird. Der kommunikationstheoretische Mechanismus der Appellwirkung einer Präsentationshandlung mag zwar als weitgehend unabhängig von den kultur- und kunstgeschichtlichen Analysen des präsentierten Bildes gelten. Denn offensichtlich kann ein Bild auch in einer Weise verwendet werden, die seinen kunsthistorisch relevanten Dispositionen zuwiderläuft. Insofern aber die im dritten Abschnitt aufgezeigten spezifischen kompositorischen Eigenschaften und ikonographischen Bezüge das hier angegebene Ar-

gumentationsschema zusätzlich verstärken, gewinnt Uts Bild gegenüber anderen Bildern mit ähnlicher Appellwirkung eine herausgehobene ›Evidenz‹.

Andererseits wurde in Abschnitt III ebenfalls darauf hingewiesen, daß die Perspektive, die man einnehmen muß, um das Bild von Ut kunsthistorisch zu analysieren, in gewisser Weise unangemessen ist: Die mit Formanalysen und ikonographischen Vergleichen einhergehende Distanzierung hemmt, so scheint es, die appellative Wirkung der Bildpräsentation. Doch löst sich der Widerspruch – ob nämlich der Appell durch die kunsthistorischen Befunde nun gestützt oder gehemmt wird – in der kommunikationstheoretischen Betrachtung auf. Unangemessen ist das Hemmen der Handlungsaufforderung genau genommen nämlich nur gegenüber der abgebildeten Szene selbst, nicht dem Bild gegenüber: Denn nur die Abbildung, nicht aber die abgebildete Szene ist Mittel der Kommunikation.⁶⁴ Es wäre in der Tat unangemessen gewesen, sich in Trang Bang angesichts der flüchtenden Kinder zu fragen, ob diese Armbewegung jenes Kindes aus dieser Perspektive gesehen nicht einer *imago pietatis* gleicht.⁶⁵

Kommunikationstheoretisch betrachtet richtet sich die kunsthistorische Analyse stets auf einen Gegenstand, der prinzipiell kommunikativ nutzbar und auf ebendiese Verwendung ausgelegt ist. Ihre Ergebnisse machen Dispositionen des Bildes bewußt, die kommunikationsrelevant sind oder es zumindest sein können. Dieser Sachverhalt läßt sich sehr allgemein bedenken, indem nach dem Verhältnis von Syntax und Pragmatik gefragt wird. Die kunsthistorische Analyse, auf jeden Fall die etwa im Sinne vom Max Imdahl formalanalytisch fundierte, stützt und begründet ihre Interpretationen vor allem durch den Nachweis entsprechender formaler, also zunächst rein syntaktischer Zusammenhänge zwischen den dargestellten ›Gegenständen‹, mit denen allerdings eine bestimmte Bedeutung eines Bildes nahe gelegt wird und die als bedeutungsgenerierend erkannt werden. Dagegen stehen bei der allgemeinen Bildwissenschaft insofern pragmatische Gesichtspunkte im Mittelpunkt, als es immer um mögliche Präsentationshandlungen geht und damit um beliebige Kommunikationskontexte, in denen ein und dasselbe Bild präsentiert werden kann. Dieser unterschiedliche Fokus bedeutet nicht, daß Syntax und Pragmatik vollständig auseinander fallen. So, wie sich ein darstellendes Bild ohne eine noch so minimale formale Struktur nicht denken läßt, kann es auch vom jeweiligen pragmatischen Kontext seiner Präsentation nicht getrennt werden. Es mag lediglich eine Verwendung so dominant sein, daß wir sie als selbstverständlich voraussetzen. Für die Ana-

⁶⁴ Natürlich ist auch die Gebärde des mittig dargestellten Mädchens, das gerufen haben soll ›Zu heiß!‹, ein Mittel der Kommunikation. Aber dieser Appell um Hilfe richtet sich an die Anwesenden, insbesondere an die gegenüberstehenden Fotografen, nicht an die Bildnutzer.

⁶⁵ Gleichermäßen unangemessen (und sogar ausgesprochen dumm) wäre es, angesichts eines hungrigen, freilaufenden Tigers nicht sofort zu versuchen, sich in Sicherheit zu bringen, und statt dessen beispielsweise begänne, seine Streifen zu zählen. Dem Bild desselben Tigers gegenüber wäre die erste Reaktion hingegen ›lächerlich‹, während die zweite möglicherweise eine kommunikationsrelevante Eigenschaft zutage fördert.

lyse eines konkreten Bildes mit historisch dokumentiertem Kontext und entsprechend bestimmter Funktion steht daher häufig eine Erfassung der formalen Mittel im Vordergrund, bei allgemeineren Fragestellungen dagegen der kommunikative Bezug.

VI. Ausblick: Bildanalyse im Rahmen der systematischen Bildwissenschaft

Von systematischer Bildwissenschaft sollte gesprochen werden, so hatten wir in Abschnitt II vorgeschlagen, wenn Untersuchungen in interdisziplinärer Verzahnung an aufeinander abgestimmten Fragestellungen erfolgen. Das schließt insbesondere Fragen ein, die jeweils über die Grenzen einer Disziplin hinausgehen. Eine interessante Frage dieser Art, die sich aus der Anmerkung des letzten Abschnitts zum Verhältnis von Syntax und Pragmatik ergibt, ist die folgende: Inwieweit gibt es formale Mittel, die in ihrer Wirkung kontextinvariant sind? Eine solche Frage läßt sich nur durch eine vergleichende Untersuchung beantworten, in denen die Kontexte systematisch variiert werden.⁶⁶

Ein wichtiges Ergebnis der ›kunsthistorischen‹ Analyse des Ut-Fotos sollte hier zunächst nochmals herausgehoben werden: Aufgrund seiner formalen Komplexität und der komplexen Verschränkung formaler und szenischer Merkmale besitzt dieses Bild eine ›ikonische‹ Dichte, die seine vielfältig dekontextualisierte Verwendung deutlich begünstigt hat. Naturalistisch im oben angesprochenen Sinn sind auch hunderttausende anderer schrecklicher Bilder aus dem Vietnam-Krieg. Aber ihnen kommt die spezifische kompositorische Verdichtung des Szenischen, die dieses Foto in seiner beschnittenen Gestalt aufweist und die es einer Analyse nach den Prinzipien der von Max Imdahl entwickelten ›Ikonik‹⁶⁷ zugänglich machte, nicht zu.⁶⁸ Auch sind die genannten Übereinstimmungen mit verbreiteten Figurentypen der christlichen Ikonographie, durch welche die Rezeption des Ut-Fotos besonders im Westen begünstigt wurde, eine Besonderheit des analysierten Bildes.⁶⁹

⁶⁶ Vgl. hierzu etwa für den Bereich des Films Stefan Schwan: *Filmverstehen und Alltagserfahrung*, Wiesbaden 2001.

⁶⁷ Vgl. zu dieser Methode jüngst Steffen Bogen: *Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft*, in: Sach-Hombach: *Bildwissenschaft* [Anm. 1], 52-68.

⁶⁸ Dieser Ansatz wie ebenso die hier entwickelte kommunikationstheoretische Perspektive können an dieser Stelle nicht mit einer historische Rekonstruktion der verschiedenen publizistischen und geschichtlichen Kontexte und ›frames‹ verbunden werden, in denen das Bild verwendet wurde und wird. (Vgl. Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21]; vgl. zu ›framing‹ auch Marvin Minsky: *A Framework for Representing Knowledge*, in: *The Psychology of Computer Vision*, ed. by Patrick Henry Winston, New York 1975.)

⁶⁹ Insofern liegen die folgenden Fragen nahe, die über das geographische und methodische Feld des Faches Kunstgeschichte, wie es jedenfalls an den meisten europäischen Universitäten in der Regel als Kunstgeschichte Europas und Nordamerikas gelehrt wird, hinausweisen: Wie wird das Bild in nicht-westlichen Kulturkreisen wahrgenommen? Welche Wirkungsweisen dieses Bildes lassen

Sowohl die Analyseverfahren, die im Rahmen der Studien zur ›Visuellen Kommunikation‹ im Umkreis der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* seit den sechziger Jahren entwickelt worden sind, als auch die Forschungen zur ›Visual Culture‹ im Rahmen der ›Cultural Studies‹⁷⁰ laufen Gefahr, die spezifische Medialität des Bildes und die besondere semantische Dichte bildlicher Darstellungen zu vernachlässigen die ohne Analyse der Bildsyntax nicht zu erschließen sind. Nach Gottfried Boehn ergibt sich für das »gängige Verfahren«, Bilder »auf ihre historischen Entstehungsbedingungen zu reduzieren«, das Problem, »der Realität des Bildes nicht wirklich gerecht« zu werden. »Eine solche [...] Methodik überspringt die eigentümliche Darstellungsmacht des Bildes [...]«,⁷¹ Dem versuchen die hier vorgelegte Bildanalyse und die bildwissenschaftlich geweitete kommunikationstheoretische Betrachtung entgegenzuwirken. Ergänzend wäre zudem auf die hier nur angedeuteten Einsichten der Wahrnehmungspsychologie in die kognitiven sowie physiologischen Bedingungen des Wahrnehmens sowohl der szenischen als auch der formalen Konfigurationen von Bildern hinzuweisen. Bereits Rudolf Arnheim hat in seiner klassischen Studie über die »Macht der Mitte«⁷² die besonderen Wirkungsweisen zentrierter Bildkompositionen diskutiert, die für eine Analyse des Ut-Bildes fruchtbar zu machen wäre.

Eine »eigentümliche Darstellungsmacht« des für die Publikation des Bildes von Ut gewählten Ausschnittes zeigt sich darin, daß die Fotografie den historischen Moment dokumentiert und ihn zugleich transzendiert, indem sie die vielfältigen Schrecken des Krieges in einer zentralen ›Gebärdefigur‹ versammelt und veranschaulicht, dabei zugleich Opfer und (scheinbare) Täter eindrucksvoll kontrastiert. 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. Der veröffentlichte Ausschnitt aus dem Vollformat unterbietet zugleich jedoch die komplexe historische Realität, indem er die – auf dem Vollformat sichtbare – Rolle der Medienvertreter ausblendet und zudem das komplexe und bedenkenswerte Faktum nicht veranschaulicht, das seiner Existenz zugrunde liegt: Daß der dem modernen Krieg inhärente Terror potentiell Freund und Feind gleichermaßen zu Opfern macht. Auch die abgebildeten südvietnamesischen Soldaten, die im Bild als Täter *erscheinen*, sind in der historischen Realität Opfer von ›friendly fire‹ geworden.

sich in unterschiedlichen Kulturkreisen antreffen und welche sind durch unterschiedliche kulturelle Horizonte (etwa durch den Horizont bestimmter ikonographischer Traditionen) determiniert?

⁷⁰ Vgl. im Überblick Margaret Dikovitskaya: *Visual Culture – The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge (MA) 2005.

⁷¹ Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder* [Anm. 6], 35f. Vgl. zu Boehms Ansatz im Vergleich zu Beltings Bildanthropologie jüngst Bernadette Collenberg-Plotnikov: *Die Funktion der Kunst im Zeitalter der Bilder*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50 / 1 (2005), 139–154.

⁷² Rudolf Arnheim: *The Power of The Center – A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley u.a. 1988.

Die Anwendung des differenzierten Instrumentariums des Faches Kunstgeschichte auf ›außerkünstlerische‹ Bilder kann bewußt machen, wie gerade scheinbar unideologische und rein ästhetisch motivierte Eigenschaften des ›gelungenen‹ Bildes, der ›guten‹ Fotografie⁷³, eine Reihe von Sinneffekten bei Beschauern hervorrufen, die geschichtsprägend wirkungsvoll werden können⁷⁴, aber nicht die historische Realität wiedergeben müssen. Daß das Instrumentarium kunsthistorischer Bildanalyse gewöhnlich nicht bewußte formale und ikonographische Wirkfaktoren scheinbar einfachhin dokumentierender, ›außerkünstlerischer‹ Bilder bewußt machen kann, hoffen wir aufgewiesen zu haben. Gerade im Vergleich von veröffentlichtem Ausschnitt und Vollformat kam die Analyse mit ›kunsthistorischem‹ Instrumentarium zu sehr viel spezifischeren Ergebnissen als die bildwissenschaftlich-kommunikationstheoretische Betrachtung, für die ein einzelnes Bild lediglich Beispiel für ›Bildsein‹ im Allgemeinen ist. Die Analyse unter dem Horizont der Bildwissenschaft wiederum lenkt den Blick auf gewöhnlich unhinterfragte ›allgemeine‹ Bedingungen der Rezeption und Beurteilung von Bildern.

Hier fügt sich der kommunikationstheoretisch motivierte Vorschlag ein, in weiteren Betrachtungen der Rezeptionsgeschichte genauer zu unterscheiden zwischen der Wiederverwendung des hier betrachteten Bildes von Ut in anderem Kontext, dem Zitieren dieses Bildes und der Verwendung eines anderen Bildes von derselben Szene. Rollen und relative Gewichtungen der informativen oder appellativen Wirkungen, der kunsthistorischen Bestimmungen und der kommunikationstheoretischen Reflexionen unterscheiden sich nämlich jeweils deutlich. Das Bild wird bereits in einem *anderen* als dem ursprünglichen Kontext wiederverwendet, wenn etwa die gezeigten Soldaten als Angreifer apostrophiert werden, um die kognitive Komponente des Appells entsprechend zu modifizieren. Wir selbst haben das Bild hingegen mit Abbildung 1 *zitiert* und wollen damit etwa auf seine Appellfunktion aufmerksam machen. Ein *anderes Bild derselben Szene* wird schließlich eingesetzt, indem beispielsweise nur ein Ausschnitt aus Uts Bild genutzt wird – insofern sind auch der unbeschnittene Originalabzug und der ursprünglich veröffentlichte Ausschnitt kommunikationstheoretisch (und bildwissenschaftlich) tatsächlich zwei verschiedene Bilder derselben Szene.

Kommen wir abschließend zu unserer übergeordneten Fragestellung zurück, nämlich der Frage nach den Aufgaben einer allgemeinen Bildwissenschaft und nach ihrem Verhältnis zum Fach Kunstgeschichte. Die allgemeine Bildwissenschaft ist zunächst um eine Klärung des interdisziplinären Diskurses der unterschiedlichen

⁷³ Gerade diese Eigenschaften spielten bei der Bewertung des Fotos am Abend des Ereignisses im Saigoner Büro von AP eine zentrale Rolle, wie aus dem Buch von Chong hervorgeht (*The Girl in the Picture* [Anm. 31], 73ff.).

⁷⁴ Es ist umstritten, ob und in welchem Maße das Foto Uts zur Beendigung des Vietnamkrieges durch Mobilisierung der amerikanischen Öffentlichkeit beigetragen hat (vgl. Brothers: *War and Photography* [Anm. 21], 202–205 und Paul: *Die Geschichte hinter dem Foto* [Anm. 21]).

Bilddisziplinen bemüht, um so eine systematische Bildwissenschaft zu befördern. Als systematisch ausgerichtete Disziplin versucht die Bildwissenschaft, die Zusammenhänge zwischen den Befunden der einzelnen Bilderwissenschaften aufzuzeigen. Hierbei eröffnet die bildwissenschaftlich motivierte Betrachtung kommunikationstheoretischer Aspekte des *Bildgebrauchs* eine über die kunsthistorisch besonders relevante Originärkontextualisierung hinausgehende Untersuchung. Indem diese erweiterte Untersuchung die verschiedenen Komponenten der pragmatischen Bezüge einer Bildverwendung und ihren Zusammenhang vor Augen führt, präzisiert sie den kommunikationstheoretischen Hintergrund, vor dem sich die in der kunsthistorischen Analyse konstatierten Befunde abheben. In einer solchen interdisziplinären Ausrichtung und kommunikationstheoretischen Fundierung sollte es der allgemeinen Bildwissenschaft möglich sein, ein allgemeines Modell der Bildfähigkeit zu entwerfen, das als das eigentliche wissenschaftliche Telos der Bildwissenschaft angesehen werden kann.