

Die Wahrheit der Bilder

Angelika Pofertl und Reiner Keller

Im folgenden Beitrag werden zwei auf den ersten Blick vielleicht gegensätzliche, aber doch miteinander verbundene Thesen entwickelt.

Die erste These lautet, dass es einen *visuellen* Diskurs oder *Bilddiskurs* nicht gibt – wenngleich dies in der diskursorientierten Literatur zunehmend behauptet wird und nicht wenige Autoren und Autorinnen im Visuellen eine (dringend benötigte) Alternative zu rein sprachlichen Konzeptionen von Diskurs erkennen wollen. Dagegen soll argumentiert werden, dass Visuelles stets in Sprache übersetzt werden muss, um erfasst und als Erfasstes kommuniziert sowie deutungs- und handlungsrelevant werden zu können. *Bilder in Diskursen* stellen einen wichtigen Bestandteil der sozialen und diskursiven *Konstruktion von Wirklichkeit* dar, der jedoch auf Sprache – und damit auf gesellschaftlich verfügbare Begriffs- und Interpretationsrepertoires – angewiesen bleibt.

Die zweite These besagt, dass Bilder – und dies gilt insbesondere auch für Fotografien – zwar nicht »für sich« sprechen, aber dennoch »Wahrheit« in Form eines bildgestifteten Sinnzusammenhangs produzieren. Diese Wahrheit liegt weder auf der Ebene der Diskurse noch ist sie dem Prozess des Sehens äußerlich. Sie entsteht aus der Relation von Bild und Bildbetrachtung. Es geht hierbei im Kern um Prozesse der (sozialen, d. h. hier: objektbezogenen) *Konstitution* von Gegenständen im Bewusstsein, um die *Materialität* und *Widerständigkeit* des Dargestellten sowie um die Frage nach den *Möglichkeitsbedingungen des Sehens* selbst. Dieser Part, der sozialkonstruktivistische Einsichten voraussetzt, dabei aber nicht stehen bleiben möchte, wird nachfolgend am Beispiel der dokumentarischen Fotografie diskutiert.

ES GIBT KEINE VISUELLEN DISKURSE

In Kontexten sozial- und sprachwissenschaftlicher Diskursforschung ist im letzten Jahrzehnt verschiedentlich von »Bildern als Diskurse – Bild-diskurse« (Maasen et al. 2006a), »Bild-Diskurs-Analyse« (Maasen et al. 2006b), »(Bild-)Diskurs im Netz« (Meier 2008), »Visueller Diskursanalyse« (Traue 2013) und »visuellen Diskursen« (Clarke 2005: 260 ff.) die Rede.

Karin Knorr Cetina (2001) hat vor einiger Zeit den Begriff des »Viskurses« geprägt, der die zunehmende Bedeutung von Visualisierungen in der wissenschaftlichen Wissensproduktion zum Ausdruck bringen soll.¹

Nun lässt sich sicherlich grundlegend argumentieren, dass jede materielle Zeichenfixierung – auch die schriftförmige des vorliegenden Beitrages und anderer Diskursdokumente – nur visuell erfahren werden kann. Die Wahrnehmung eines Schwarz-Weiß-Kontrastes als Schrift erfolgt im Auge des Betrachters und setzt entsprechende Lernprozesse voraus (bei Lauten bzw. Geräuschen dagegen im Ohr). Demnach wäre jeder nicht ausschließlich mündliche Diskurs ein visuell formierter Diskurs. Doch das ist offensichtlich nicht gemeint. Mit diesen Wortkombinationen wird stattdessen in der Regel zunächst eine Kritik der Sprach- bzw. Textlastigkeit der sozialwissenschaftlichen Diskursforschung verbunden, welche die gegenwärtige Bedeutung der allseitigen Bilderfluten übersehe oder unterschätze. Dem soll durch eine entschiedene Hinwendung zum Bildlichen – und dabei handelt es sich vorwiegend um Fotografisches bzw. multimodale Text-Bild-Gefüge – Rechnung getragen werden. Doch in welchem Sinne wird überhaupt von »Bilddiskursen« oder »Visuellen Diskursen« gesprochen? Ein Überblick über die entsprechenden Diskussionen zeigt drei unterschiedliche Redeweisen. So wird damit *erstens* sehr häufig nicht mehr (und nicht weniger) als der Hinweis formuliert, Bilder seien ein zunehmend wichtiger Bestandteil von Diskursen, und es gelte, das Verhältnis von Bildern aller Art zu Texten im Rahmen diskursiver Strukturierungen stärker zu beachten. Begründet wird eine solche im Kern sicherlich berechnete Forderung im Rekurs auf Michel Foucault, der von jeher das Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem adressiert habe – oder dies zumindest ankündigte und einforderte. Ob als Betonung des ärztlichen Blicks in der ›Geburt der Klinik‹ (Foucault 1976), illustrierender Einbezug von Zeichnungen oder Fotografien (bspw. in ›Überwachen und Strafen‹; Foucault 1977), oder in Gestalt der weltberühmten Interpretation eines Gemäldes (Foucault 1974) – in seinen Arbeiten finden sich vielfältige Einstreuungen des und Beschäftigungen mit dem Bildlichen, nicht zuletzt eben auch Fotografien. Allerdings handelt es sich dabei ganz überwiegend um nicht weiter kommentierte Illustrationen von Aussagen, die ansonsten im Text getroffen werden. Statt von Bilddiskursanalyse oder Bilddiskursen wäre in diesem Fall wohl sprachlich zutreffender von Diskursanalysen zu sprechen, die auch Bilder und deren Funktionen oder Stellenwert in Diskursen mit einbeziehen. Das wird in Arbeiten der Foucault-Tradition in der Regel auch sofort zugestanden: Es gehe eben um Text-Bild-Kombinationen, und keineswegs um einen Vorrang oder gar eine Ausschließlichkeit des Bildlichen (Maasen et al. 2006b: 7 ff.).

In einer *zweiten* Gebrauchsweise wird genau diese Perspektive zugunsten einer (scheinbar) reinen Betrachtung von *Visuellen Diskursen* mithilfe

1 | Von visuellen Diskursen handeln auch etliche Tagungen und Workshops. Vgl. etwa »Visuelle Analyse und Diskursanalyse«, TU Berlin, Mai 2013, www.as.tu-berlin.de/v-menue/forschung/konferenzen/visuelle_analyse_und_diskursanalyse.

Visueller Diskursanalyse verlassen. Hier bezeichnet *Visueller Diskurs* ein durch die Forschenden komponiertes Bilderkorpus, etwa Luftaufnahmen von Städten (Betscher 2014). Diese Zusammenstellung orientiert sich an den Vorgehensweisen der (diskursorientierten) Korpuslinguistik; an Stelle von Texten besteht das Korpus hier jedoch aus Bildern. Auf der Grundlage eines solchen Korpus können typische Bildmotive ebenso herausgearbeitet werden wie Darstellungsformate bzw. Abbildungsweisen und deren Wandel, oder auch neue Aufnahmetechniken (die sich beispielsweise in veränderten Bildauflösungen niederschlagen). Man könnte damit von einer Untersuchung von Stil- bzw. Motivgruppen, von Grammatiken des Fotografierens oder visuellen Gattungen sprechen. So lässt sich zeigen, dass für bestimmte Zeiträume oder soziokulturelle Kontexte sich verändernde Perspektiven, Kompositionen, Motive dominieren, und wie diese als Abbildungen organisiert sind (was die gegenwärtigen Posen insbesondere von Teenagerinnen angeht, etwa das bekannte *duck face*, das im World Wide Web unendliche Weiten bevölkert). Der Stil des Abbildens und des Motivarrangements lässt sich sicherlich aus der Serialität des Korpus heraus gewinnen. Auch beziehen die bildproduzierenden Akteure (etwa FotografInnen, MalerInnen, DokumentarfilmerInnen) in und durch ihr artefakterzeugendes Handeln möglicherweise Position, vielleicht sogar gegen andere, bereits bestehende Bildproduktionen; oder sie stellen durch Zitat und Anspielungen Verweisungsbeziehungen her, die Bild-Kundige zu entziffern vermögen, wenn Fragen an die Urheber nicht genügen bzw. möglich sind. Aber all das konstituiert ein für spezifische Zwecke und Kontexte vorherrschendes, konventionalisiertes, klassifizierbares Darstellungsformat und Bildmotiv, eine »Schule« und hochgradig intentionale Konstruktion – doch noch keinen Diskurs. Das hängt im Wesentlichen mit der relativen Unschärfe und Uneindeutigkeit des Bildinhaltes zusammen. Der *diskursive Verweisungssinn* des jeweils Abgebildeten, seine Funktion in diskursiven Konstruktionen von Wirklichkeit ist nicht allein aus der entbetteten Visualität heraus verstehbar, sondern nur im Rückgriff auf die Textumfelder und Diskurskontexte, in denen die Abbildungen erscheinen, und die durch die Interpreten jeweils als Sinn- oder Interpretationshorizont konstituiert werden (sonst sind auch Buchstaben nur nebeneinander befindliche Farbkontraste). Mit dem Wechsel dieser Horizonte können sie mithin sehr unterschiedliche Funktionen übernehmen. Doch damit konstituieren solche Prozesse weder eine gemeinsame Gegenstandsreferenz oder ein Thema, noch lässt sich davon sprechen, dass sie durch ihre Bildlichkeit hindurch einen diskursiven Kampf führen. Um solches zu behaupten, bedarf es immer ihrer Übersetzung in Sprachlichkeit und diskursive Strukturierungen, die nicht durch sie selbst vorgegeben sind. Ein Kunstbild formuliert nicht die Sprache des Kunstdiskurses, eine Fotografie nicht diejenige ihrer Aussagefunktion.

Wir kommen damit zur *dritten Variante*. Karin Knorr Cetina (2001) hat mit ihrem Begriff des *Viskurses* ein interessantes Konzept vorgelegt, das tatsächlich mehr benennt als die zusätzliche Analyse von Bildern oder die Zusammenstellung von Bildgruppen. Sie bezeichnet damit die hervorge-

hobene Rolle aufeinander verweisender visueller Materialien gegenüber rein sprachlicher, mündlicher oder schriftförmiger Kommunikation im Prozess der naturwissenschaftlichen Erkenntnisbildung in der Physik. Ihre Überlegungen lassen sich wohl auch für andere Wissenschaftsbereiche nutzen, etwa für die Neuroforschung (Stichwort: bildgebende Verfahren). Nach Knorr Cetina gilt das gesprochene Wort in der Hochenergiephysik schnell als »bloßes Reden« (Knorr Cetina 2001: 308): »Viskurse verdoppeln technische Objekte, indem sie sie innerhalb einer Darstellungsrealität einfangen, anhand deren die technische Arbeit dann fortschreitet« (ebd.). Das heißt, ohne bildliche Darstellung keine Objektivität, keine Evidenz, kein Beweis, kein Wissen.

Die damit aufgeworfenen Fragen lauten: Verschiebt sich in solchen epistemischen Regimen das Text-Bild-Verhältnis zu Gunsten der Bilder? Und mit welchen Konsequenzen für die diskursiven Ordnungen des Wissens? Befördert die Verschiebung zur Bildlichkeit eine Verstärkung situativer Evidenzeindrücke, einer referenzlos rezipierten Information, deren Deutung der Rezipientin und ihrer *visual literacy* obliegt? Den wesentlichen Unterschied zwischen einer solchen »Bild-Logik« und einer sprachlich konstituierten »diskursiven Logik« sehen bspw. Heßler und Mersch (2009: 41) darin, dass logische Beziehungen, lineare Argumentationslinien und Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge in »topologische Ordnungsrelationen« überführt werden. Bilder bzw. Visualisierungen funktionieren in einer »Ordnung des Zeigens«, die mit einer »affirmativen ›Struktur der Evidenz« als »Wahrheitsformat« einhergehe (ebd.: 12 ff.). »Was wäre unter dieser Voraussetzung noch angemessener akademischer Umgang mit Bildern«, fragt Gustav Frank: »Sprachloses Bilderzeigen?« (Frank 2006: 78 f.)

Lorraine Daston und Peter Galison (2007) unterscheiden in ihrer wissenschaftshistorischen Analyse des Bildgebrauchs sukzessive das »idealisierende Zeichnen nach der Natur« von der »mechanischen Objektivität der fotografischen Bilder« und der Interpretationskunst des »geschulten Urteils«, das eine neue Form von technisch generierten Bildern im Hinblick auf die darin vermittelten Informationen zu lesen vermag. Während Daston und Galison die Rolle der begleitenden Interpretationen betonen, akzentuiert Knorr Cetina mit ihrem Begriff des Viskurses – der im Feld der »geschulten Urteile«, die sichtbar Gemachtes entziffern, anzusiedeln ist – stärker die Eigendynamiken, die von den neuen Visualisierungen ausgehen: »Dabei gerät das Sichtbare deutlich in ein ›rhetorisches‹ Verhältnis zum Sagbaren.« (Frank 2006: 26 ff.)

Die von Knorr Cetina angezeigten Verschiebungen kommen einer *eigenständigen* Diskursformation der Bilddiskurse am nächsten. Doch auch hier ist bislang keine isolierte Abkopplung der Bilder absehbar. Denn tatsächlich bedarf der Bildeinsatz, das Zeigen, die Evidenz, auch hier immer einer Übersetzung in Sprache, auch da, wo unbestritten konstatiert werden kann, dass Bildrezeption vor- und nichtsprachliches Erleben impliziert und implizieren muss, das keineswegs komplett in Versprachlichung aufgehen kann. Doch schon die im Körper der Betrachterin/des Betrachters erfolgende Übersetzung dieses Erlebens in Erfahrung unternimmt

den ersten Schritt zur Versprachlichung, noch vor aller kommunikativen Verständigung. Ein Bild, eine Fotografie ist zunächst ein Diskursfragment, eine singuläre Äußerung, die nur in Kontexten diskursiver Strukturierung auf ihren Aussagewert und ihre formativen Elemente hin gelesen, interpretiert und rekonstruiert werden kann. Dies alles geschieht durch und durch im Medium der Sprache, und im diskursiven Gefüge von Text und Bild scheint bis auf weiteres der Text die Oberhand zu behalten. Darin besteht kein prinzipieller Unterschied zu text- oder auch symbolförmigen Aussagen, die im Übrigen, wie erwähnt, ihrerseits bereits Visualisierungen (von Lauten) sind. Gleiche Fotografien können ganz verschiedene Texte illustrieren, sie übernehmen dann jeweils eine andere Aussagefunktion. Im Einzelnen erfordert deren Analyse sicherlich bildspezifische Interpretationstechniken. Doch die Aussagen des Bildes konstituieren sich ganz ebenso wie diejenigen des Textes, im Zusammenhang einer diskursiven Strukturierung. Reine Bilddiskurse gibt es also nicht. Inwiefern lässt sich aber dennoch von einer »Wahrheit der Bilder« sprechen?

FOTOGRAFIE UND DIE MÖGLICHKEITSBEDINGUNGEN DES SEHENS

In ihrem wegweisenden Essay über die Betrachtung des ›Leiden anderer‹ (2008) analysiert die Literatur- und Kunsttheoretikerin Susan Sontag Geschichte und Bedeutung der Kriegsfotografie. Ihr Interesse gilt der Frage, welche inneren Bewegungen Bilder des Krieges und seiner Schrecken im Betrachter auslösen und welche Einsichten sie vermitteln können. Sie beginnt ihre Ausführungen mit einem Rekurs auf die britische Schriftstellerin Virginia Woolf, die sich in ihrem 1938 erschienenen Essay ›Drei Guineen‹ (2001 [1938]) mit dem Problem der Verständigung über den Krieg sowie die künftigen Möglichkeiten seiner Vermeidung auseinandergesetzt hat und hierbei der Kriegsfotografie einen hohen Stellenwert zuweist. Zwar ließen, so Woolf im Dialog mit einem Londoner Anwalt, kulturelle Unterschiede wie die tiefe Kluft der Geschlechter ein geteiltes Verhältnis zum Krieg eher unwahrscheinlich erscheinen. Um zu prüfen, ob und inwieweit Übereinstimmung dennoch möglich sei, schlägt die Schriftstellerin vor, gemeinsam Kriegsaufnahmen anzusehen. Die Fotografien ließen die Zerstörungen und Verwüstungen des Krieges in aller Deutlichkeit vor Augen treten. Als Beweis dafür, dass Menschen angesichts dieser Darstellungen zu gleichen Empfindungen kommen können, führt Woolf deren Beschreibung in gleichen Worten an:²

2 | Woolf hat neben den Unterschieden von Männern und Frauen auch Unterschiede der sozialen Lage im Blick, die für den besagten Dialog jedoch unerheblich sind (sie, die Schriftstellerin, wie auch der Anwalt gehören der oberen, gebildeten Klasse an). Dem Buch liegt das Format eines Briefwechsels zugrunde, in dem Woolf antwortet; der Adressat bleibt ungenannt. Die angesprochenen Fotografien beziehen sich auf den spanischen Bürgerkrieg.

»Wie unterschiedlich die Erziehung und die Traditionen hinter uns auch sein mögen, unsere Empfindungen sind dieselben. [...] Sie, Sir, nennen sie [die Empfindungen] ›Entsetzen und Abscheu‹. Wir nennen sie ebenfalls Entsetzen und Abscheu [...] Krieg, sagen Sie, ist eine Abscheulichkeit, eine Barbarei; Krieg muss um jeden Preis verhindert werden. Und wir sprechen Ihre Worte nach. Krieg ist eine Abscheulichkeit; eine Barbarei; Krieg muss verhindert werden.« (Zit. n. Sontag 2008: 11)

Aus der Sicht Sontags ist diese Schlussfolgerung übereilt. Sie widerspricht der Ansicht, dass Fotografien – und seien sie noch so eindringlich – eine eindeutige Botschaft vermitteln und in ein »hypothetische[s] gemeinsame[s] Erleben« (Sontag 2008: 12) münden. Sontag lenkt den Blick zum einen auf die *Interpretationsbedürftigkeit* und *Interpretationsabhängigkeit*, die Bildern zu eigen ist. Kriegsfotografien können schockieren, abstoßen und empören, sie können aber auch gleichgültig quitiert oder in ihrer Gültigkeit angezweifelt werden, Mitleid ebenso wie Rachegefühle, Zustimmung oder gar Freude (angesichts der Schädigung des Gegners) hervorrufen: »*Wo es um das Betrachten des Leidens anderer geht, sollte man kein ›Wir‹ als selbstverständlich voraussetzen*« (a. a. O.: 13; Hervorh. A. P.) – so einer der Schlüsselsätze der eröffneten Reflexion. Sontag wendet sich im Rahmen ihrer insgesamt vielschichtigen Abhandlung zum anderen gegen eine naive Auffassung von *Authentizität*. Zwar beanspruchen Fotografien wie geschichtlich kaum ein anderes Medium, Realität abzubilden, worauf auch eine »höhere« Autorität des Bildes gegenüber dem sprachlichen Text beruht. Dies wird besonders deutlich in der dokumentarischen Fotografie, die Sachverhalte nicht nur »zeigen«, sondern auch »bezeugen« kann – unterstellt wird, dass jemand (das heißt zumindest: der Fotograf) anwesend war und die Dinge sich zumindest vor dessen Augen (das heißt: tatsächlich) so ereignet haben. Man muss in der Kritik an der Abbildbarkeit der Dinge nicht so weit gehen, dem Foto prinzipiell als »gestellt« zu misstrauen. In der frühen Kriegsfotografie war es nicht unüblich, Leichen, Gebeine etc. zu drapieren (im Kampfgeschehen dabei zu sein, wäre schon technisch nicht möglich gewesen), auch der heutige Sensationsjournalismus mag sich solcher Strategien bedienen. Doch selbst für die seriöse Fotografie stehen das Glück des »richtigen Moments« (nicht etwa die Vollständigkeit der Abbildung) und die Aussagekraft der aufgenommenen Situation im Vordergrund. So ist jede fotografische Aufnahme ein Dokument der *Inszenierung, der Überformung von Realität* allein durch Auswahl, Hervorhebung und Einstellung. Dies macht seine spezifische Qualität als Medium aus in den »Genres des Realismus« aus, wozu die klassische dokumentarische Fotografie ebenso wie die Sozialreportage zählen. Hinter das Argument der Interpretationsabhängigkeit wie auch der Überformung führt kein Weg zurück. Beide Annahmen sind in den heutigen Bildwissenschaften und in der sich entwickelnden Soziologie des Bildes weitgehend unbestritten.³

3 | Vgl. etwa Reichertz (1992), Knoblauch et al. (2006), Bohnsack (2007), Raab (2008), Breckner (2010).

Menschliches Leiden zur Anschauung zu bringen ist historisch keineswegs neu, sondern reicht bis in die Antike und das Mittelalter zurück; die darstellenden und bildenden Künste haben sich dem gewidmet, auch verbinden sich damit sehr unterschiedliche religiöse, kulturelle, soziale und politische Funktionen. Das Martyrium bildet so z. B. ein zentrales Motiv der christlichen Kunst und der Anregung zur Kontemplation. Angesichts der globalen Zirkulation von Bilderströmen (vgl. Appadurai 1996) und der zunehmenden Bedeutung der Medien für die Herausbildung einer virtuellen, kosmopolitischen Öffentlichkeit, wie dies Silverstones Konzept der »mediapolis« beschreibt (vgl. Silverstone 2008), ist inzwischen eine eigene sozial- und kulturwissenschaftliche Literatur entstanden, die sich der Darstellung von Leiden, seiner medialen Formatierung und möglichen Wirkungs- bzw. Reaktionsweisen widmet.⁴ Im Vordergrund steht die Produktion und Verbreitung von Texten und Bildern sowie deren strategischer Einsatz. Methodisch wird dabei zum Teil recht unbekümmert argumentiert und allein von der Darstellung auf die Rezeption, z. B. die »Erzeugung von Anteilnahme« oder »Indifferenz« geschlossen, ohne die Kategorisierungen von Betrachtern selbst zu untersuchen. In einer instruktiven Studie über »Distant Suffering« (1999) ist Luc Boltanski hier bereits weiter gegangen. Er arbeitet anhand literarischen Materials drei grundlegende rhetorische topoi des Sprechens über wahrgenommenes, zur Anschauung gebrachtes Leiden heraus: Die Denunziation und Anklage der Verhältnisse und Täter, das sympathisierende Mitleid mit dem Opfer sowie das ästhetische Urteilen, in dem Gefühle sublimiert und durch eine distanzierte Betrachtung situativer Arrangements ersetzt werden. Solche typischen Modi des Sprechens und Urteilens durchziehen, wie eigene Arbeiten zeigen, auch die Wahrnehmung globaler sozialer Probleme und die Entwicklung der Menschenrechtsdiskussion – ein Gegenstandsbereich, in dem Formen der Visualisierung menschlichen Leidens eine große Rolle spielen. Sie sind vor allem für Prozesse der *Problematisierung*, das heißt: der Explikation sozialer Sachverhalte und Zustände als nicht hinnehmbar und veränderungsbedürftig, zentral. Die darin enthaltenen Aspekte der Sensibilisierung, der Empathie, der Aufklärung und der Bewusstseinsbildung sind allerdings relativ moderne Phänomene und kulturgeschichtlich eng mit der Idee der *Würde* des Menschen, mit der Vorstellung einer *Vermeidbarkeit* von Leid sowie der Entstehung des modernen Humanitarismus seit dem 18. Jahrhundert (vgl. Laqueur 1989; Hunt 2007) verbunden.

Was meint die Behauptung einer »Wahrheit« der Bilder vor dem Hintergrund all dieser historischen, kulturellen, sozialen und medienspezifischen Relativierungen? Inwiefern macht es analytisch Sinn, nach objektivierenden Gehalten in der Relation von Bild und Bildbetrachtung zu fragen? Das heißt, nach Elementen, die den Interpretations- und Deutungsspielraum einschränken, und vorzeichnen, was wie gesehen werden kann? Die Fragen lassen sich weder allein mit dem Verweis auf die Grenzen diskursiver Strukturierungen (»das Sagbare«, »das Legitimierbare«)

4 | Vgl. Boltanski (1999), Chouliaraki (2006), Cottle (2009), Robertson (2010).

beantworten noch umgekehrt entkräften durch den potentiell zur Verfügung stehenden Interpretationsreichtum vorgängiger Wissens- und Deutungshorizonte und die Vielfalt stets möglicher Alternativen. Relevant erscheinen hier vor allem der Prozess und die Möglichkeitsbedingungen des Sehens selbst. Eine »Wahrheit« der Bilder existiert, sie ist ein Produkt des *Erlebens* und der *Erfahrung* des Gegenstandes, *ohne* rein subjektiv bzw. von den Intentionen des Betrachters bestimmt zu sein. Sie zu entschlüsseln erfordert, Bedeutungsschichten eher *ab-* als an das Bild heranzutragen, Narrationen nicht zur Entfaltung, sondern zum Schweigen zu bringen, Assoziationsketten zu unterbrechen anstatt zu knüpfen. Methodisch gewendet stellt die Erkenntnis – und Erkennbarkeit – des *bildgestifteten* Sinnzusammenhangs (nicht seiner äußeren Verwendungs- und Verweiskontexte) sich als ein Konstitutions- und Handlungsproblem des Wahrnehmens dar; praktisch setzt sie eine Bewegung des »Weglassens« und einen bewussten Minimalismus der Beschreibung voraus. Mit einem solchen sowohl phänomenologisch als auch pragmatistisch grundierten Zugang⁵ sei abschließend kurz auf eine Fotografie von Kevin Carter eingegangen, aufgenommen in Sudan 1993; sie zeigt ein von Hunger gezeichnetes, auf der Erde kriechendes Kind und einen Geier (Titel »Aasgeier beobachtet verhungertes Kind«).⁶



Abb. 1: »Verhungertes kleines Mädchen mit Geier, Sudan, 1993

5 | Anschlüsse an kunsthistorische Ansätze der Bildanalyse (wie etwa die Ikonik Imdahls) können hier nicht diskutiert werden.

6 | Die Aufnahme wurde erstmals in der New York Times veröffentlicht. Der Fotojournalist Kevin Carter hat für das Bild 1994 den Pulitzerpreis erhalten; es gehört zu seinen bekanntesten Arbeiten. Kurz nach der Auszeichnung hat Carter sich das Leben genommen.

Die »Wahrheit« dieses Bildes wird in zwei Aspekten deutlich: Erstens drängt sich die *Materialität* und daher auch *Widerständigkeit des abgebildeten Gegenstandes* auf, die die Optionalität des Sehens formt. Der Körper des Kindes ist von sichtbarem physischem Mangel gekennzeichnet – wie schon Laqueur (1989: 177) mit seinem Argument des »reality effect« gezeigt hat, ist die empirische Genauigkeit und die *Körperlichkeit* des Leidens ein wichtiges Merkmal der Situationsdefinition. Doch selbst die Kategorie des Leidens ist verzichtbar, um die »rohe« (von Konnotationen weitgehend befreite) Gestalt des Dargestellten zu erkennen. Die Widerständigkeit des Gegenstandes liegt schon allein darin, dass wir einen versehrten und keinen wohl gestalteten, heilen Menschen vor uns haben. Selbst die Variation einzelner Merkmale – man kann sich das Kind z. B. mit anderer Hautfarbe, als Erwachsenen oder ohne den Geier und ohne den dünnen Boden vorstellen – ändert nichts an der physischen Verfasstheit, die dem Anblick preisgegeben ist. Einen Schritt weitergehend, lässt sich dieser Körper zweitens als Zeichen betrachten. Es geht auch hierbei weder um Zusatzüberlegungen im Stil der Frage, welche Haltungen das Bild ausdrückt oder wachrufen kann noch um Ikonografie. Ein von Mangel gekennzeichneteter, versehrter Körper verweist jedoch unumgänglich auf das Phänomen der Verwundbarkeit, der Endlichkeit und Fragilität menschlicher Existenz – das heißt: auf eine *condition humaine*, die kognitiv und affektiv verstanden werden kann, und zwar unabhängig davon, ob diese Verwundbarkeit und Fragilität im je konkreten Fall schmerzt, freut, als Schutzbedürftigkeit erscheint oder im Zustand der nüchternen, analytischen Betrachtung (wie sie hier betrieben wird) verharren lässt. Die »Wahrheit« des Bildes liegt somit in den *Grenzen der Perspektivität*. Man kann vieles hinein interpretieren, aber der Spielraum ist nicht beliebig weit – nicht unter Bedingungen methodischer Disziplinierung und nicht in Anbetracht der »Dinge selbst«.

Die herangezogene Fotografie löst seit ihrer Veröffentlichung Auseinandersetzungen über die Ethik des Dokumentarischen einerseits, den appellativen Nutzen andererseits aus. In dem Zusammenhang wurde unter anderem der Vorschlag entwickelt, das Bild nicht entlang moralischer Debatten, sondern als Fabel zu lesen über Gerechtigkeit und das »Aufeinandertreffen zweier Hungernder« in vertauschten Rollen:

Das »Menschenkind kriecht mit gesenktem Kopf über die Erde, getrieben einzig vom Instinkt des Überlebens. Das Tier steht aufrecht mit der Ruhe des Beobachters und der Unerbittlichkeit des Richters in seiner Robe. [...] Kevin Carter zeigt uns ein Gericht, in dem ein bestimmtes »Menschenleben« verhandelt wird. Deshalb können die kleinen Moralisten ihm nicht verzeihen; er zeigt, dass wir ihr Gewissen nicht für die Beurteilung solcher Situationen brauchen. Das Tier hat dies bereits getan.« (Jacques Ranciere, zit. n. der Pressebeilage des hkw, Berlin Documentary Forum 1, New practices across disciplines, Juni 2010)

Auch eine solch, symbolisch hoch aufgeladene Fabel wäre jedoch leer und nicht denkbar ohne die aufgezeigten objektivierenden Elemente. Sie führt nur fort, was die Fotografie zu sehen auferlegt. Verknüpft man die beiden

hier vorgetragenen Stränge – die diskursanalytischen und die phänomenologisch-pragmatistischen Überlegungen – dann liegt deren verbindendes Element in der Annahme, dass die »Wahrheit« der Bilder in einem Bedeutungskern liegt, über den man sich einigen kann und streiten muss, dessen Vorhandensein aber unverzichtbar ist, um überhaupt vom Bild zu Aussagen zu gelangen. Das Bild selbst produziert keine Worte, und doch sind wir auf das Bild (wie auf die Erfahrbarkeit alles Gegenständlichen) angewiesen, um seine Anschauung in Worte fassen zu können.

LITERATUR

- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Betscher, Silke (2014): »Bildsprache. Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse«, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hg.), *Bilder in historischen Diskursen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 63–83.
- Bohnsack, Ralf (2007): »Qualitative Verfahren der Bildinterpretation und dokumentarische Methode«, in: ders., *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*, (6. Aufl.), Opladen/Farmington Hills: Budrich, S. 155–171.
- Boltanski, Luc (1999): *Distant Suffering. Morality, Media and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Breckner, Roswitha (2010): *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld: transcript.
- Chouliaraki, Lillie (2006): *The Spectatorship of Suffering*, London: Sage.
- Clarke, Adele (2005): *Situational Analysis. Grounded Theory after the Postmodern Turn*, London: Sage.
- Cottle, Simon (2009): *Global Crisis Reporting. Journalism in the Global Age*, Berkshire: Open University Press.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter (2007): *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1976): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frank, Gustav (2006): »Textparadigma kontra visueller Imperativ: 20 Jahre Visual Culture Studies als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 31, S. 26–89.
- Heßler, Martina/Mersch, Dieter (2009): »Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?«, in: dies. (Hg.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld: transcript, S. 8–62.

- Hunt, Lynn (2007): *Inventing Human Rights. A History*, New York/London: W. W. Norton & Company.
- Knoblauch, Hubert/Schnettler, Bernt/Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg (Hg.) (2006): *Video Analysis: Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Knorr Cetina, Karin (2001): »Viskurse« der Physik. Konsensbildung und visuelle Darstellung«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich: Edition Voldemeer, S. 305–320.
- Laqueur, Thomas (1989): »Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative«, in: Lynn Hunt (Hg.), *The New Cultural History*, Berkeley: University of California Press, S. 176–204.
- Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (Hg.) (2006a): *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Weilerswist: Velbrück.
- Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torste/Renggli, Cornelia (2006b): »Bild-Diskurs-Analyse«, in: dies. (Hg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Weilerswist: Velbrück, S. 7–26.
- Meier, Stefan (2008): *(Bild-)Diskurs im Netz. Konzept und Methode für eine semiotische Diskursanalyse im World Wide Web*, Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Raab, Jürgen (2008): *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeptionen und materiale Analysen*, Konstanz: UVK.
- Ranciere, Jacques (2010): *Pressebeilage des hkW, Berlin Documentary Forum 1, New practices across disciplines*, Berlin: hkW.
- Reichertz, Jo (1992): »Der Morgen danach. Hermeneutische Auslegung einer Werbefotografie in zwölf Einstellungen«, in: Hans A. Hartmann/Rolf Haubl (Hg.), *Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 141–164.
- Robertson, Alexa (2010): *Mediated Cosmopolitanism. The World of Television News*, Cambridge/Malden: Polity Press.
- Silverstone, Roger (2008): *Mediapolis. Die Moral der Massenmedien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sontag, Susan (2008): *Das Leiden anderer betrachten*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer (amerikan. Orig. 2003: *Regarding the Pain of Others*).
- Traue, Boris (2013): »Visuelle Diskursanalyse. Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten im Medienwandel«, in: *Zeitschrift für Diskursforschung* Jg. 1, Heft 2, S. 117–136.
- Wolf, Virginia (2001): *Ein eigenes Zimmer/Drei Guineen. Zwei Essays*, Frankfurt a.M.: Fischer.

ABBILDUNG

Abb. 1: Female Starving Sudanese Toddler and Vulture, Sudan, 1993.

© Foto: Estate of Kevin Carter. Quelle: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kevin-Carter-Child-Vulture-Sudan.jpg> abgerufen am 21.03.2015.

