

Inga Tappe (Karlsruhe)

# Ordnungen der Gewalt im Bild

## 1 Einführung in die Problemstellung

Der folgende Versuch zur Erklärung der Entstehung von ‚Bildbedeutung‘ hat seinen Ausgangspunkt in der Auseinandersetzung mit einer besonders heiklen Klasse von Bildern, nämlich solchen, die Gewalt gegen Menschen darstellen. Gewaltbilder provozieren, sie affizieren, und die Deutung solcher Bilder erfordert mehr als rein ästhetische Maßstäbe. Die Interpretation von Gewaltbildern ist immer auch mit einem moralischen und politischen Erkenntnis- und Urteilsprozess verknüpft.<sup>1</sup>

Bilder stellen nicht nur etwas dar; sie leisten mehr als die bloße Abbildung eines oder mehrerer Gegenstände: Sie deuten und ordnen Wirklichkeit. Oder, anders gesagt: Menschen deuten und ordnen Wirklichkeit mit Hilfe von Bildern. In nur wenigen anderen Zusammenhängen kommt dieser Funktion von Bildern eine ähnlich große Bedeutung zu, wie wenn es um bildliche Darstellungen von Gewalttaten geht. Bilder, so glauben manche, können uns über begangenes Unrecht aufklären. Sie dokumentieren nicht nur Geschehenes, sie kommentieren es auch, sie werten, klagen an und urteilen.

Wenn Bilder, wie wir voraussetzen, dem Menschen als Instrumente zur Ordnung seiner Welt dienen – wer aber ist es dann, der diese Ordnung aufstellt? Ordnet der Urheber eines Bildes sein Themenfeld für sein Publikum? Oder ist es der Rezipient, der das Werk der Ordnung und Deutung vornimmt? Verhält sich das Bild selbst in diesem Spannungsfeld als passive, neutrale Projektionsfläche – oder entfaltet es eine gespenstische Eigenaktivität? Und wenn das Bild eigenständig aktiv wird – wie können dann die Kommunikationshandlungen beschrieben werden, die Menschen mit Bildern und durch Bilder vollziehen? Entsteht ‚Bedeutung‘ bereits im Schöpfungsprozess oder erst im Gebrauch und in der Auslegung durch den Betrachter?

Die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung hat lange dazu tendiert, sich bei der Deutung von Bildern im Zweifel auf die Intentionen des Bildschöpfers zu berufen. Wie präsent intentionale Zuschreibungen nicht nur im alltäglichen, wissenschaftsfernen Umgang mit Bildern, sondern auch und gerade in der kunsthistorischen Forschungspraxis noch immer sind, soll der folgende Ausschnitt aus Linda Nochlins kritischer Auseinandersetzung mit der orientalistischen Malerei des 19. Jahrhunderts in *The Politics of Vision* zeigen. Sie beschreibt hier ein Gemälde Henri Regnaults (Abb. 1), das

---

<sup>1</sup> Zum Verhältnis von Ideologie, Identitätsstiftung, diskursiven Notwendigkeiten zu subjektiven bzw. kollektiven Deutungspraktiken vgl. die Beiträge von Matthias Becker, Thomas Emmrich, Christian D. Haß, Sandra Markewitz und Ábel Tamás in diesem Band.



**Abb. 1:** Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870; Musée d'Orsay, Paris (© btk/RMN-Grand Palais/Hervé Lewandowski).

den Leichnam eines Geköpften zeigt. Darüber steht die hoch aufragende Figur eines Mannes, der einen blutigen Säbel abwischt; es handelt sich dabei offensichtlich um denjenigen, der den Toten geköpft hat. Beide Figuren sind in orientalische Gewänder gekleidet; sie befinden sich in einem prächtigen Gebäude, das mit maurischen Ornamenten geschmückt ist. Nochlin schreibt:

In Henri Regnault's *Execution Without Judgement Under the Caliphs of Granada* of 1870, we are expected to experience a *frisson* by identifying with the victim, or rather, with his detached head, which (when the painting is correctly hung) comes right above the spectator's eye level. We are meant to look up at the gigantic, colorful, and dispassionate executioner as – shudder! – the victim must have only moments earlier. It is hard to imagine anyone painting an *Execution by Guillotine Under Napoleon III* for the same Salon. [...] One function of Orientalist paintings like these is, of course, to suggest that their law is irrational violence; our violence, by contrast, is law.<sup>2</sup>

Nochlin behauptet also, vom Betrachter werde erwartet oder gewollt („we are expected to...“, „we are meant to...“), auf eine bestimmte Art und Weise zu reagieren, nämlich mit Entsetzen, und sich mit einer bestimmten Figur zu identifizieren, nämlich mit dem Opfer – was wiederum zu einer moralischen Verurteilung des dargestellten Gewaltaktes führe und damit zu einem verallgemeinernden Urteil über die (vermeintlich) inhärente Gewalttätigkeit islamischer Kulturen.<sup>3</sup>

Völlig offen lässt Nochlin jedoch, *wer es ist*, der diese Rezeptionshaltung erwartet. Geht es ihr um den Künstler, Henri Regnault – dem damit unterstellt würde, das Bild in der Absicht geschaffen zu haben, genau die beschriebene Reaktion hervorzurufen? Oder geht es auch um die Erwartungshaltung anderer Personen? Nochlins Vermutung, die erwünschte Identifikationsleistung werde möglicherweise nur erbracht, wenn das Bild „korrekt gehängt“ sei, deutet an, dass auch ein Kurator, ein Kunsthändler, oder wer auch immer Regnaults Gemälde der Öffentlichkeit präsentiert, eine Kommunikationsabsicht verfolgen und das Bild entsprechend hängen könnte, um diese oder jene Reaktion hervorzurufen oder zu unterbinden.<sup>4</sup> Er könnte sich prinzipiell auch entscheiden, das Gemälde tiefer zu hängen, und damit das Gesicht des Täters statt

<sup>2</sup> Nochlin 1989, 52.

<sup>3</sup> Zur Frage, ob es in solchen Konstellationen notwendig bzw. überhaupt möglich ist, von ‚Fehllektüren‘ zu sprechen, vgl. den Beitrag von Christian D. Haß in diesem Band.

<sup>4</sup> Bei einer Person, die auf diese Weise Einfluss auf die Rezeption eines Bildes durch Dritte nehmen kann, würde es sich um einen *Verwender* des Bildes handeln, der zugleich selbst Rezipient und in Beziehung auf andere, nachgeordnete Rezipienten eine Art zweiter Urheber des Werkes ist (da er es ist, der das Bild in den Rezeptionzusammenhang stellt). Auf die komplexen Beziehungen zwischen Urheber- und Verwenderintentionen und ihren möglichen Einfluss auf die ‚Bedeutungskonstitution‘ werden wir im Folgenden noch zu sprechen kommen. An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass die Rolle, die Bildschöpfer, Bildverwender und nachgeordnete Bildbetrachter jeweils in der Bildkommunikation spielen, evtl. systemtheoretisch gefasst werden kann – im Sinne einer Beschreibung als Beobachter erster, zweiter, dritter Ordnung usw. Zu einem solchen Ansatz vgl. Kampmann 2006.

des Opfers auf Augenhöhe des Betrachters bringen. Nochlin aber ist der Ansicht, dass er Regnaults Werk dann nicht ‚korrekt‘ präsentieren würde. Diese von ihr gewählte Formulierung impliziert, dass sie die Existenz einer objektiv ‚richtigen‘ Präsentations- und Rezeptionssituation voraussetzt, die genau dann vorliegt, wenn die Umstände der (von wem auch immer) intendierten Rezeptionssituation entsprechen. Damit werden wir wieder mit der Frage nach der mutmaßlichen Darstellungsabsicht des Urhebers konfrontiert, und genau hierin offenbart sich eine Schwachstelle in Nochlins hellsichtiger und grundsätzlich berechtigter Kritik an Regnaults Gemälde. Zu leicht wären ihre Vorwürfe zurückzuweisen, wenn sie sich nur auf die Intention der realen Person Henri Regnault bezögen. Es würde dann ausreichen, eine gegenteilige Äußerung Regnaults über seine Absichten ausfindig zu machen, und aller Kritik wäre der Boden entzogen – wengleich das Bild mit seiner suggestiven Komposition die von Nochlin vorgestellte Lesart weiterhin nahelegte. Nochlin scheint bemüht, genau dieses Problem zu umgehen, indem sie sich nicht namentlich auf Regnault bezieht und indem sie den grammatischen Winkelzug der Passivkonstruktion wählt: Sie schreibt nicht „The artist (Regnault) expects us to...“, sondern, unpersönlicher: „We are expected to...“. Damit unterstellt sie eine durch die Komposition des Bildes suggerierte, also vom Bild implizierte Wirkungsabsicht, die ein kompetenter Betrachter aus dem Gesehenen rekonstruieren kann.

Nochlin wählt also keine der beiden klassischen Herangehensweisen zur Erklärung der Entstehung von ‚Bildbedeutung‘: Sie schreibt weder dem Künstler noch dem Betrachter die Schlüsselrolle zu. Auch für die dritte, weniger konventionelle Möglichkeit, die darauf abzielt, das Bild selbst zum eigenständigen Akteur zu erklären, entscheidet sie sich nicht ausdrücklich. Stattdessen bringt sie über das Bild auch die beiden anderen Instanzen ins Spiel: Das Bild impliziert die Absichten eines Urhebers, ist aber darauf angewiesen, dass der Betrachter diese erkennt. Es wäre zu klären, ob dieses Modell auf plausible Weise erklären kann, wie ‚Bildbedeutung‘ zustande kommt, und ob es den drei genannten alternativen Erklärungsansätzen überlegen ist. Zu diesem Zweck sollen hier autorzentrierte, rezipientenzentrierte und werk- bzw. bildzentrierte Ansätze zur Diskussion gestellt werden. Im Anschluss soll der Versuch unternommen werden, ein der skizzierten Position Nochlins ähnliches Modell zu entwickeln, in dessen Zentrum die Vorstellung von einem im Bild implizierten Urheber steht.

Für dieses Vorhaben müssen einige Schwierigkeiten überwunden werden. So ist das theoretische *framework*, auf das es sich stützen könnte – Theorien der Autorschaft, des Verhältnisses von Intentionalität und Bedeutung, der Rolle des Rezipienten bei der Konstitution von ‚Bedeutung‘ –, im Bereich der Literaturwissenschaften umfangreicher ausgearbeitet worden als in den Kunst- und Bildwissenschaften. Vor unlösbare Probleme stellt uns dieses Ungleichgewicht aber nicht, da sich etliche Theorien, die in den Literaturwissenschaften entwickelt wurden, auch mit Gewinn auf den Bereich der Bildbetrachtung übertragen lassen.

Klassisch kunsthistorische Texte bleiben zudem am Sonderfall des Kunstwerks orientiert und setzen sich wenig oder gar nicht mit solchen Bildern auseinander, die aus dem elitären Feld der Kunst hinausfallen, also mit ‚Gebrauchsbildern‘ wie beispielsweise fotografischen Aufnahmen von Privatleuten oder Pressefotografien. Anstelle eines neutraleren Autor- oder Urheberbegriffs bleibt für die Kunstgeschichte daher der Begriff des Künstlers zentral.<sup>5</sup> Die jüngere Bildwissenschaft dagegen, die sich nicht allein auf Kunstwerke beschränkt, konzentriert sich auf Gebrauchs- und Wahrnehmungstheorien des Bildes, anthropologische Grundlagen der Bildkommunikation, Untersuchungen zur eigenständigen Bildaktivität etc. und blendet Fragen nach Darstellungs- und Wirkungsabsichten und deren Rolle bei der Entstehung von ‚Bildbedeutung‘ weitgehend aus.

Das größte Problem stellt aber die Unschärfe des Bedeutungsbegriffs dar. Mit der ‚Bedeutung‘ eines Bildes kann Verschiedenes gemeint sein: Erstens der Gegenstandsbezug; zweitens die Art der Bezugnahme auf den Gegenstand (z. B. symbolische Repräsentation oder auf Ähnlichkeit beruhende Abbildung); drittens der Bereich dessen, was Ivan Gaskell die „Teleologie“ des Bildes nennt:<sup>6</sup> die Wirkabsicht, den Zweck des Bildes. Im letztgenannten Bereich wären wiederum (mindestens) zwei Arten von kommunikativem Gehalt zu unterscheiden: Einerseits die Aussage(n), die das Bild über die fiktive Bildwelt zu machen scheint; andererseits die Aussage(n), die es möglicherweise über Verhältnisse in der Welt außerhalb des Bildes macht. Verdeutlichen wir uns den Unterschied anhand von Nochlins Interpretation des Regnault-Gemäldes. Auf der Ebene des Gegenstandsbezugs deutet sie das Bild als Darstellung des Moments nach einer Hinrichtung und die beiden menschlichen Figuren (aufgrund des Bildtitels, aber auch aufgrund von Details im Bild, nämlich der Architektur im Hintergrund und der Kleidung, die die Figuren tragen) als Mauren. Diese auf das Gegenständliche bezogene Deutung des Bildes scheint hier so klar auf der Hand zu liegen, dass Nochlin sie nicht erst explizit formulieren muss. Gewaltbilder weisen meist einen relativ klaren Gegenstandsbezug auf, vor allem dann, wenn es sich um naturalistische Gemälde wie Regnaults *Hinrichtung* oder um Fotografien handelt. Die *Art der Bezugnahme* auf den Gegenstand spielt in Nochlins Aufsatz über die orientalistische Malerei, aus dem die Regnault betreffende Passage entnommen ist, ebenfalls eine zentrale Rolle, wobei Nochlin sich mit diesem Thema aber anhand anderer Bildbeispiele befasst. Knapp zusammengefasst vertritt sie die Auffassung, dass detailrealistische (‚illusionistische‘) Darstellungsformen Authentizität vortäuschen, und dass

---

<sup>5</sup> Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt Sabine Kampmanns oben in FN 4 erwähnte systemtheoretische Analyse von Autorschaft in der Kunst dar. Auch Kampmann verwendet bewusst den „für die bildende Kunst bislang eher unüblichen Begriff“ der Autorschaft, da er ihrer Ansicht nach über „eine größere Neutralität und Reichweite“ verfüge (Kampmann 2006, 8) und zudem Anschluss an die literaturwissenschaftliche Theoriebildung ermögliche.

<sup>6</sup> Gaskell 2006, 325.

Gemälde, die in diesem Stil gehalten sind, deshalb den Anspruch erheben, Realität abzubilden. In anderen Worten: Ein illusionistisches Gemälde stellt nach Nochlin nicht nur eine fiktive Bildwelt dar, es stellt auch Behauptungen über die wirkliche Welt auf. Damit wären wir bei der ‚Teleologie‘ des Bildes angelangt. Nochlins Interpretation zufolge macht Regnaults Gemälde eine Aussage über den Umgang mit Gewalt in der maurischen (oder allgemeiner: ‚orientalischen‘, islamisch geprägten) Kultur. Es unterscheidet ein ‚Wir‘ von der Gruppe der ‚Anderen‘ und wertet die Anderen zugunsten des Wir ab, indem es deren Verhalten als ungerechtfertigt brutal darstellt.

Man könnte nun versuchen, die problematische Mehrdeutigkeit des Bedeutungsbegriffs unter Kontrolle zu bringen, indem man einen Teil des beschriebenen Bedeutungsspektrums herausgreift und erklärt, sich nur mit dieser oder jener Ebene von ‚Bildbedeutung‘ befassen zu wollen. Zur Verdeutlichung könnte man Freges Unterscheidung von Sinn und Bedeutung heranziehen und die eigentliche ‚Bedeutung‘ – nach Frege die Ebene der Bezugnahme auf den Gegenstand – außen vor lassen. Für die Auseinandersetzung mit Gewaltbildern ist das Wie der Bezugnahme von größerem Interesse, also das, was in Freges Terminologie unter ‚Sinn‘ zu fassen wäre. Allerdings zeigt sich am Beispiel von Nochlins Regnault-Interpretation, dass es nicht leicht wäre, ‚Sinn‘ und (gegenständliche) ‚Bedeutung‘ konsequent zu trennen. Auch die vermeintlich einfachste und grundlegendste Zuschreibung von ‚Bedeutung‘ – die Beschreibung dessen, was das Bild überhaupt darstellt – schließt Interpretationen ein, die eigentlich schon in den Bereich des ‚Sinns‘ vorstoßen: die Deutung der Beziehung zwischen den dargestellten Figuren als Täter-Opfer-Verhältnis beispielsweise oder die Identifikation dieser Figuren als Vertreter einer fremden Kultur.

Es ist also nicht möglich, eine genaue Definition dessen aufzustellen, was in den folgenden Ausführungen mit ‚Bedeutung‘ gemeint ist. Im Fokus steht vor allem der ‚teleologische‘ Anteil der ‚Bildbedeutung‘, einschließlich des kommunikativen Gehalts, der auf die wirkliche, außerbildliche Welt bezogen ist. Andere Formen von ‚Bedeutung‘ können aber nicht gänzlich umgangen werden. Um kenntlich zu machen, dass der Bedeutungsbegriff in seiner typischen Unschärfe beibehalten werden muss, wird ‚Bedeutung‘ hier deshalb stets in Anführungszeichen gesetzt. Damit soll außerdem deutlich gemacht werden, dass mit ‚Bildbedeutung‘ sicher nicht gemeint ist, was Wittgenstein als „letzte Interpretation“ bezeichnet hat: eine Deutung, die nicht weiter interpretiert werden kann, also das Endresultat der Interpretationsarbeit darstellt. ‚Bedeutung‘ wird hier eher als diffuses Möglichkeitsfeld aufgefasst und Bildinterpretation als ergebnisoffener, niemals vollständig abgeschlossener Prozess.

## 2 Drei Möglichkeiten, die Entstehung von ‚Bildbedeutung‘ zu erklären<sup>7</sup>

Die drei grundsätzlichen Möglichkeiten, die sich anbieten, um zu erklären, wie ‚Bedeutung‘ zustande kommt, lassen sich wie folgt zusammenfassen: Ein autorzentrierter bzw. intentionalistischer Ansatz würde von der Annahme ausgehen, dass der Urheber eines Bildes für die ‚Bedeutungskonstitution‘ verantwortlich zeichnet. Ein rezipientenzentriertes Modell würde auf der Vorstellung beruhen, dass ‚Bedeutung‘ alleine in der Wahrnehmung des Rezipienten entsteht. Ein werkzentrierter Erklärungsversuch schließlich würde auf der Idee aufbauen, dass die Erscheinungsform eines Textes oder Bildes dessen ‚Bedeutung‘ festlegt, unabhängig von Schöpfer und Rezipient. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass diese Modelle in Theorien der ‚Bild- und Textbedeutung‘ kaum in Reinform auftreten; vielmehr werden Grundannahmen aus allen drei Varianten auf teils nachvollziehbare, teils widersprüchliche Weise kombiniert.<sup>8</sup>

### 2.1 Intentionalistische/autorzentrierte Ansätze: ‚Bildbedeutung‘ als Resultat der Absichten des Urhebers oder Verwenders

Eine urheberbezogene Auffassung von ‚Bildbedeutung‘ scheint die Interessen und Fragestellungen kunsthistorischer Forschung bis heute zu beeinflussen, denn noch immer werden zur Interpretation von Kunstwerken biografische Hintergründe und eigene Äußerungen des Künstlers als besonders wertvolle Quellen herangezogen. Diese Vorliebe der Kunstgeschichtsschreibung lässt sich leicht erklären. So weist Oliver Scholz zurecht darauf hin, dass die Praxis, demjenigen, der ein Bild hergestellt hat, eine besondere Autorität zuzuschreiben, was die Deutung des Bildes betrifft, durch allgemein akzeptierte Konventionen begründet zu sein scheint. Als Beispiel aus dem alltäglichen Umgang mit Bildern nennt er Kinderzeichnungen. Wenn ein Kind, das ein Bild gemalt habe, behauptet, dieses stelle einen Hund dar, dann stelle

---

<sup>7</sup> Zum spannungsreichen Verhältnis zwischen Text bzw. Bild einerseits und Rezeptionspraktiken andererseits in der Bedeutungskonstitution vgl. auch die Beiträge von Matthias Becker, Christian D. Haß, Katrin Kroh, Sandra Markewitz und Eva Marie Noller in diesem Band; zur Problematik von vermeintlich ‚tieferen‘ Bedeutungsschichten bzw. von der Autorintention als deren Substitut vgl. die Beiträge von Matthias Becker, Tobias Haberkorn, Katrin Kroh und Sandra Markewitz in diesem Band.  
<sup>8</sup> Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp z. B. favorisiert, wie wir sehen werden, rezipienten- und werkzentrierte Herangehensweisen, fasst aber die Produktion und Rezeption von Kunstwerken als Verständigungsvorgang zwischen Autor und Rezipient auf und nicht nur als Kommunikation zwischen Werk und Betrachter. Vgl. Kemp 1988, 243: „Autor und Rezipient verkehren nicht direkt miteinander, so wie es der alltägliche Vorgang einer face-to-face-Kommunikation mit sich bringt“.

es eben einen Hund dar, auch wenn dieser für den Betrachter nicht als solcher zu erkennen gewesen sei.<sup>9</sup>

Trotz ihrer Verankerung in Alltagskonventionen und in der kunsthistorischen Praxis können Bedeutungszuschreibungen, die sich ausschließlich oder vornehmlich auf die Autorität des Urhebers stützen, in der theoretischen Betrachtung kaum überzeugen und müssten schon seit Beardseys und Wimsatts Formulierung des intentionalen Fehlschlusses<sup>10</sup> und der Dekonstruktion des autorzentrierten Interpretationsansatzes durch Roland Barthes<sup>11</sup> in den 1950er bzw. 1960er Jahren als überholt gelten – auch wenn die (überwiegend literaturwissenschaftliche) Theoriebildung der Forschungspraxis in dieser Entwicklung offensichtlich vorausgegangen ist. Aus dem praktischen Festhalten der kunsthistorischen (wie übrigens auch der literaturwissenschaftlichen) Forschung an der besonderen Autorität des Urhebers könnte man zwar schlussfolgern, dass der Beschäftigung mit dem Autor eine aus welchen Gründen auch immer unverzichtbare Funktion in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunstwerken zukommt.<sup>12</sup> Dies muss jedoch nicht bedeuten, dass auch die Entstehung der ‚Bedeutung‘ eines Kunstwerkes nur zufriedenstellend erklärt werden kann, wenn sie auf den Einfluss des Urhebers zurückgeführt wird.

Eine Literatur-, Bild- oder Kunstwissenschaft, die ihre primäre Aufgabe darin sieht, aus den Erscheinungsformen der von ihr untersuchten Gegenstände (Texte und Bilder) die Intention eines Urhebers zu rekonstruieren, wäre jedenfalls zu permanentem Scheitern verurteilt, da es nicht möglich ist, jemals genau zu wissen, welche Absicht einen Schriftsteller oder Künstler wirklich bei der Gestaltung eines bestimmten Werkes geleitet hat. Denn auch wenn es in vielen Fällen Hinweise auf die Absichten des Urhebers gibt, denen der Rezipient in seiner Interpretation folgen kann, handelt es sich aber eben um Indizien und nicht um Beweise, mit deren Hilfe sich Gewissheit erlangen ließe – eigene Äußerungen des Künstlers über seine Absichten müssen beispielsweise nicht zwangsläufig der Realität entsprechen; es wäre auch möglich, dass er sich rückblickend Motive zuschreibt, die ihn bei der Herstellung des Werkes noch gar nicht geleitet haben.

Schon dort, wo als Urheber eines Bildes ein prominenter Künstler verantwortlich zeichnet und Erläuterungen dieses Künstlers zu seinem Werk überliefert sind, bleibt deshalb eine gewisse Restunsicherheit über dessen tatsächliche Motivationslage bestehen. Noch schwieriger gestaltet sich die Rekonstruktion der Absichten des Bildproduzenten, wo der Rezipient nicht mit Werken eines ihm namentlich bekannt-

---

<sup>9</sup> Vgl. Scholz 1991, 119.

<sup>10</sup> Vgl. Beardsey u. Wimsatt 1954.

<sup>11</sup> Vgl. Barthes 1984.

<sup>12</sup> Eine Beobachtung, die Jannidis u. a. 1999 zum Anlass genommen haben, eine „Rückkehr des Autors“ als zentrale Bezugsfigur der Literaturtheorie einzufordern. Andererseits könnte man sich aber auch die Frage stellen, ob die wissenschaftliche Praxis nicht einfach daran gescheitert ist, alternative Vorgehensmuster und Forschungsinteressen zu entwickeln.

ten Künstlers konfrontiert ist, sondern mit Bildern eines nicht näher identifizierbaren Urhebers. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit neueren literarischen Texten mag es vielleicht einen Ausnahmefall darstellen, wenn man es mit den Werken eines gänzlich Unbekannten zu tun bekommt<sup>13</sup> – auf vielen kunst- und bildwissenschaftlichen Forschungsgebieten ist diese Situation aber gar nicht selten. Die Urheber mittelalterlicher oder frühneuzeitlicher Kunstwerke beispielsweise sind häufig nicht namentlich bekannt, und die in Europa jahrhundertlang verbreitete Praxis, Kunstwerke von mehreren in einer Werkstatt zusammenarbeitenden Spezialisten gemeinsam anfertigen zu lassen, hat zur Folge, dass viele Werke keiner Einzelperson zugeschrieben werden können, sondern lediglich einem Kollektiv von Personen, die unter der Aufsicht eines bestimmten Meisters tätig waren, von dem angenommen wird, dass er die Gesamtkonzeption des Werkes entworfen hat. Wer darüber hinaus für welche Details verantwortlich war, bleibt oft im Dunkeln; Zuschreibung und Händescheidung gehören zu den herausforderndsten kunsthistorischen Forschungsfeldern.

In unserem alltäglichen Umgang mit massenmedial verbreiteten Bildern schließlich stellt die Anonymität des Bildschöpfers die Normalsituation dar. Wer eine Zeitung aufschlägt, eine Nachrichtensendung im Fernsehen sieht, sich auf Nachrichtenportalen im Internet informiert, Blogs liest, soziale Netzwerke nutzt oder einfach an Plakatwänden vorbei durch die Straßen läuft, wird mit Unmengen von Bildern konfrontiert, deren Urheber für ihn oft nicht identifizierbar sind – und es sind gerade solche Kommunikationszusammenhänge, in denen bildliche Darstellungen von Gewalt verbreitet werden, was zeigt, wie unzureichend die Bezugnahme auf Urheberintentionen zur Erklärung der ‚Bedeutungsentstehung‘ besonders bei dieser Art von Bildern ist. Auch in solchen Kontexten kann zwar ein Titel oder eine Bildunterschrift Aufschluss darüber geben, auf welche Deutung des Dargestellten abgezielt wird. Ob sich darin aber die Absichten des tatsächlichen Urhebers widerspiegeln oder nur diejenigen dessen, der das Bild im gegebenen Zusammenhang gerade *verwendet*, ist für den Betrachter nicht zu erkennen – ganz abgesehen davon, dass oft genug auch die Person des Verwenders nicht eindeutig zu identifizieren ist und dass ohne weitere Informationen zum Entstehungs- und Verwendungskontext noch nicht einmal auszumachen ist, ob es sich beim ursprünglichen Urheber und dem Verwender jeweils um eine Einzelperson oder um mehrere zusammenarbeitende Personen mit möglicherweise voneinander abweichenden Interessen und Absichten handelt.<sup>14</sup>

---

**13** Ganz anders natürlich im Bereich von Forschungsfeldern, auf denen die Arbeit mit Texten aus räumlich oder zeitlich weit entfernten Kulturen im Zentrum steht. Aber auch in der neueren, westlich-europäischen Literaturgeschichte gibt es den Sonderfall anonym oder unter Pseudonym veröffentlichter Texte, die keinem identifizierbaren Autor sicher zugeschrieben werden können; dass diese Fälle selten sind, macht sie nicht weniger interessant und in Hinblick auf die Autorschaftsproblematik nicht weniger aufschlussreich.

**14** Zur besonderen Funktion des Verwenders als Rezipient und Urheber ‚zweiter Ordnung‘ vgl. oben FN 4. Frühe Theorien des Bildhandelns (verstanden als menschliches Handeln mit Bildern und durch

Die Schwierigkeit der Unterscheidung von Herstellungs- und Verwendungsabsichten stellt ein großes Problem für intentionalistische Ansätze zur Deutung von Bildern dar. Wie Oliver Scholz festgestellt hat, stoßen diese Erklärungsansätze vor allem dann an ihre Grenzen, wenn Bilder ganz anders verwendet oder interpretiert werden, als es im Entstehungskontext beabsichtigt war: „Der Verwendungs- und Verstehenszusammenhang kann sich grundsätzlich von dem Entstehungs-, etwa dem Herstellungszusammenhang lösen.“<sup>15</sup> Es handelt sich bei solchen Fällen keineswegs um seltene Ausnahmen. Es scheint für das Medium Bild geradezu charakteristisch zu sein, dass Bilder, wie Mitchell es beschreibt, „Beine bekommen“ können,<sup>16</sup> also scheinbar selbstständig aus einem Kontext in den anderen springen und dabei teils erhebliche ‚Bedeutungswechsel‘ durchmachen.<sup>17</sup>

Es ist also aus diversen Gründen schwierig und manchmal unmöglich, die Wirkabsichten des (oder der) Urheber(s) aus anderen Quellen als dem Bild selbst zu rekonstruieren. Wenn ‚Bedeutung‘ aber vom Urheber festgelegt würde, würde ein Bild ohne identifizierbaren Schöpfer für den Betrachter seine ‚Bedeutung‘ verlieren. Dem ist nicht so. Auch wenn der Betrachter mit einem Bild konfrontiert wird, dessen Schöpfer ihm gänzlich unbekannt ist, oder wenn es ihm nicht möglich ist, die vermuteten Wir-

---

Bilder), die implizit eine intentionalistische Auffassung der Bildkommunikation voraussetzen, weisen bezüglich der Urheber-Verwender-Abgrenzung teils höchst problematische Unschärfen auf. So fasst Kjörup 1978, 60 unter dem Begriff des Produzenten Bildschöpfer und Verwender zusammen und identifiziert beide Einzelpersonen oder Personengruppen zusammen als den *einen* Handelnden, der mit dem Bild einen Kommunikationsakt vollzieht: „The producer of the picture is in a way performing a speech act by way of a picture“; ebd., 61: „[...] using the term ‘the producer’ for whoever does the showing, whether it be in person or in some [...] roundabout ways“. Das Auftreten solcher Ungenauigkeiten ist als Symptom der beschriebenen Problematik zu verstehen.

**15** Scholz 1991, 116. Diese häufig auftretende Diskrepanz führt Scholz auf eine Praxis der „Arbeitsteilung“ in der modernen Bildkommunikation zurück. Während im Medium der Sprache illokutionärer und perlokutionärer Akt als zwei Aspekte desselben Vorgangs zusammenfielen, stellten sie bei der Verständigung durch Bilder oft getrennte Vorgänge dar: Der Hersteller übernehme den perlokutionären, der Verwender den illokutionären Akt (vgl. ebd., 124).

**16** Mitchell 2008, 49.

**17** Auf diese besonders ausgeprägte Kontextflexibilität von Bildern wird gerne hingewiesen, wenn es darum geht, vermeintlich grundlegende Differenzen zwischen den Medien Text und Bild zu unreißen. Dass es sich hierbei aber um ein Charakteristikum handelt, das Bilder grundsätzlich von Texten unterscheidet, muss bezweifelt werden. Auch Texte können auf vergleichbare Weise durch Verwendungszusammenhänge ‚wandern‘. Dass diesem Phänomen in Bezug auf Bilder solche Aufmerksamkeit gewidmet wird, hängt wohl eher mit spezifischen, in unserem Kulturkreis gängigen Produktions- und Verwendungsweisen von Bildern (z. B. der von Scholz beschriebenen Arbeitsteilung in der visuellen Kommunikation, vgl. oben FN 15) zusammen als mit der Ontologie des Bildes im Unterschied zum Text. Die Auseinandersetzung mit bildtheoretischen Überlegungen zum Kontext- und ‚Bedeutungswandel‘ von Bildern könnte daher dazu herangezogen werden, analoge Aspekte der Wirkweise von Texten deutlicher bewusst zu machen: Was unterscheidet Texte, die ‚Beine bekommen‘, von Bildern, die sich verselbstständigt zu haben scheinen?

kungsabsichten des oder der Bildproduzenten von denen (des oder) der Verwender(s) zu unterscheiden, bedeutet dies noch lange nicht, dass das Bild für ihn keinen Sinn ergibt oder dass jeder Versuch einer plausiblen Interpretation des Bildes zum Scheitern verurteilt wäre. Dies gilt im selben Maße für Fotografien, die ohne Angabe des Urhebers auf Internetplattformen verbreitet werden, wie für mittelalterliche Kunstwerke namenloser Meister oder jeden anderen Fall, in dem nichts Genaueres über den- oder diejenigen, der oder die das Bild hergestellt haben, bekannt ist. ‚Bedeutung‘ entsteht hier also entweder durch die Interpretationsleistung des Betrachters (in die sein Vorwissen z. B. über Darstellungskonventionen der Entstehungszeit natürlich mit eingeht) oder ausgehend von den Vorgaben, die das Bild macht, oder aber in der Kombination beider Faktoren – jedoch ohne direkte Beteiligung des Bildschöpfers.

Zudem ist nicht gesagt, dass mit der vom Künstler antizipierten oder bevorzugten Interpretation – so sie denn bekannt wäre – auch schon das gesamte ‚Bedeutungsspektrum‘ eines Werkes abgedeckt wäre. Manchmal stellen Rezipienten Sinnzusammenhänge her, die sich dem Urheber selbst nicht erschlossen haben, aufgrund der Werkgestalt aber gut zu begründen sind.<sup>18</sup> Angesichts solcher Fälle kann man sich in Diskussionen darüber verlieren, ob es möglich ist, dass der Rezipient den Autor ‚besser versteht‘ als er sich selbst.<sup>19</sup> Allerdings sollte man sich im Zusammenhang der Gewaltbild-Problematik vor Augen halten, dass die fälschliche Zuschreibung von Intentionen dramatische Folgen haben kann. Eindrucksvoll zeigt dies die Wirkungsgeschichte von Eddie Adams’ 1968 entstandener ikonischer Aufnahme der Erschießung eines Vietcong in den Straßen von Saigon.<sup>20</sup> Das Bild wurde als vehemente Kritik Adams’ am Vorgehen des US-Militärs und seiner vietnamesischen Verbündeten aufgenommen und insbesondere als Kritik am Handeln General Nguyen Ngoc Loans, der die gezeigte Exekution vornahm. Adams selbst distanzierte sich später entschieden von dieser Interpretation; er habe nie die Absicht gehabt, Loans Handeln öffentlich zu verurteilen. Er äußerte sich betroffen über die Folgen, die die Popularität des Bildes und dessen einseitige Auslegung für Loan hatten. In diesem Fall haben Millionen von Rezipienten geglaubt, die Intentionen des Fotografen erkannt zu haben – und sich geirrt. Obwohl das Bild selbst ihre Interpretation zu stützen schien, wäre es vermessen, zu behaupten, sie hätten Adams’ Absichten (oder sein Bild) ‚besser verstanden‘ als er selbst.

---

**18** Für den Bereich der Literatur hat Eco 2000 aus der Erfahrung seines eigenen schriftstellerischen Schaffens Beispiele angeführt.

**19** Vgl. z. B. Strube 1999.

**20** Vgl. dazu Adams u. Buell 2008 sowie Schwingeler u. Weber 2005.

## 2.2 Betrachterzentrierte Ansätze: ‚Bildbedeutung‘ als Ergebnis des Rezeptionsvorgangs

Die These, dass ‚Bedeutung‘ vom Rezipienten erzeugt wird, wirkt intuitiv überzeugend. Schließlich ist der Bildbetrachter derjenige, der die Interpretation des Bildes vornimmt. Ohne Deutung keine ‚Bedeutung‘ – ohne Rezipient kein Deutungsprozess. In Erklärungsnot gerät jedoch, wer diese Grundannahme teilt, aber zugleich davon ausgehen möchte, dass ein Bild zwar vielleicht nicht nur *eine* eigentliche ‚Bedeutung‘, aber zumindest nur ein begrenztes Spektrum plausibler alternativer ‚Bedeutungen‘ haben kann. Was, wenn mit der Zahl der Rezipienten auch die Anzahl relevant voneinander abweichender bzw. sich gegenseitig ausschließender Deutungen zunimmt? Müsste man dann darauf ausweichen, zu behaupten, dass manche Rezipienten ganz einfach nicht ‚kompetent‘ genug sind, die eigentliche ‚Bedeutung‘ zu realisieren? Ist es also nicht der Rezipient im Allgemeinen, der die ‚Bedeutung‘ festlegt – sondern der *kompetente* Rezipient?<sup>21</sup>

Die Problematik von Ansätzen rezeptionsästhetischer Ausprägung liegt darin begründet, dass sie dieses Dilemma zu umgehen suchen, indem sie von einem Betrachter ausgehen, den es gar nicht wirklich gibt (einem idealisierten, prototypischen Betrachter, der ein Produkt seiner Zeit und seines Kulturkreises ist). Den großen individuellen Unterschieden zwischen den realen Betrachtern wird dabei keinerlei Rechnung getragen.<sup>22</sup> Anhänger rezeptionsästhetischer Strömungen in der Kunstgeschichte beziehen Mutmaßungen über die Wahrnehmung des Bildes durch den Betrachter ausführlich in ihre Bildinterpretationen ein und diese stellen meist den ‚springenden Punkt‘ dar, auf den die Interpretation hinausläuft. Wenn aber Kunsthistoriker beschreiben, wie ‚der Betrachter‘ auf bestimmte Bildelemente, Darstellungsformen, Kompositionsweisen etc. reagiert, vollziehen sie damit nicht etwa die Reaktion der Mehrheit (oder zumindest eines großen Teils) der tatsächlichen Rezipienten nach – auch wenn dies durch die begriffliche Bezugnahme auf ‚den (einen, universalen?) Betrachter‘ implizit unterstellt wird. Stattdessen beschreibt der Kunsthistoriker in seiner Bildanalyse letztlich nur *seinen eigenen* Rezeptionsprozess: Der

---

<sup>21</sup> Zudem würde sich dann die Frage stellen, an welchem Maßstab die Kompetenz des Rezipienten zu messen wäre. Ist der kompetenteste Rezipient derjenige, dessen Interpretation den Darstellungs- und Ausdrucksabsichten des Bildschöpfers am nächsten kommt? Damit wäre man wieder auf eine autorbezogene Beschreibung der Entstehung von ‚Bedeutung‘ zurückgeworfen. Ist der kompetenteste Rezipient derjenige, dessen Deutung der Gestalt des Bildes am besten gerecht wird? Diese Auffassung würde ebenfalls vom rezipientenzentrierten Modell weg- und zu einem werkbezogenen Ansatz hinführen.

<sup>22</sup> Zur Nichtexistenz des Realleasers und der Bedeutung des Idealleasers für die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik einschließlich der daraus folgenden Problematik vgl. z. B. Link 1980, bes. 28f.; 36f.; 43–45. Die von Link erläuterten Schwierigkeiten ergeben sich im selben Maß für die kunsthistorische Rezeptionsästhetik.

Betrachter, den er ins Spiel bringt, ist *er selbst* – also ein ausgesprochen ‚kompetenter‘, d. h. mit umfangreichem Vorwissen ausgestatteter und mit methodischer Routine vorgehender Experte.<sup>23</sup> Betrachtet man vor diesem Hintergrund Nochlins Kritik an Regnaults Hinrichtungen-Gemälde, muss man sich fragen, ob andere, in der systematischen Analyse von Kunstwerken weniger geschulte Betrachter dem Bild oder seinem Urheber dieselbe Aussageabsicht zugeschrieben hätten. Entsteht die von Nochlin skizzierte ‚Bedeutung‘ des Bildes erst in der wissenschaftlichen Analyse oder wird sie auch von anderen Rezipienten realisiert?

Derartige Fragen versuchen sozialwissenschaftlich-empirisch, wahrnehmungspsychologisch oder rezeptionsgeschichtlich arbeitende Strömungen der Wirkungsforschung zu klären. Letztere stützen sich im Bereich der kunsthistorischen Forschung verstärkt auf schriftliche Zeugnisse der Wahrnehmung von Bildern durch *einzelne Rezipienten*, wie Kunstkritiken, Bildbeschreibungen u. a., die allerdings, wenn sie von besonders ausgebildeten oder erfahrenen Rezipienten (Kritikern, Schriftstellern, Sammlern, Kunsthändlern u. a.) verfasst wurden, wenig geeignet sind, Aufschluss über die Wirkung eines Bildes auf ein breiteres Publikum zu geben. Eine empirische Rezeptionsforschung dagegen, die sich gezielt mit der Werkinterpretation durch Rezipienten ohne Expertenwissen befasst, hat sich zwar in den Literaturwissenschaften als eigenständiges Forschungsfeld etabliert, in der Kunst- und Bildwissenschaft sind aber bislang weniger umfangreiche Versuche in diese Richtung unternommen worden.<sup>24</sup> Behauptungen darüber, wie ‚der Betrachter‘ (verstanden als statistisch ermittelter ‚Normalbetrachter‘, nicht als Idealbetrachter) auf bestimmte Bildmerkmale reagiert, bleiben deshalb bis auf Weiteres spekulativ. Zudem wären mit experimentalpsychologischen Untersuchungsverfahren ohnehin nur Reaktionen heutiger Rezipienten auf Bilder zu erfassen – ältere Generationen von Betrachtern, v. a. das Publikum zur Entstehungszeit, entziehen sich solchen Herangehensweisen. Möchte man dagegen dem ursprünglichen, zeitgenössischen Rezeptionskontext eine privilegierte Position einräumen – eine Tendenz, die in der Rezeptionsästhetik verbreitet

---

**23** Einen typischen Fall dieser Herangehensweise stellt die Interpretation einer Kreuztragung Jacopo Bellinis bei Thürlemann 1989, 93f. dar: Er beschreibt eine Figurengruppe, die dem Betrachter den Rücken zugewandt hat, als „exemplarische Betrachterfiguren“ und stellt die Behauptung auf, dass der Bildbetrachter „sich mit den Rückenfiguren identifiziert“. In der von Kemp 1988 geprägten kunsthistorischen Rezeptionsästhetik spielen solche als Identifikationsangebote verstandenen innerbildlichen Betrachterfiguren eine wichtige Rolle. Ob aber ein Betrachter, der sich mit diesem Konzept noch nie auseinandergesetzt hat, automatisch von diesem ‚Angebot‘ des Bildes Gebrauch macht, sich also wirklich mit den Betrachterfiguren im Bild identifiziert, ist fraglich.

**24** Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie finden in der Kunstwissenschaft durchaus Beachtung, an prominenter Stelle u. a. bei Gombrich 1984 und Arnheim 1978. Hinweise auf ältere empirische Untersuchungen zur Deutung von Kunstwerken finden sich z. B. bei Silbermann 1976. Als Beispiel für neuere Versuche zur Untersuchung der Bildrezeption mit experimentalpsychologischen Methoden vgl. Rosenberg 2011.

ist –,<sup>25</sup> läuft man Gefahr, die ‚Bedeutung‘ eines Bildes unkritisch gleichzusetzen mit seiner ersten, ursprünglichen ‚Bedeutung‘ – und spätere Deutungen, wenn sie von der rekonstruierten ‚Ur-Bedeutung‘ abweichen, als weniger gerechtfertigt abzuwerten. Mit der ‚Ursprungsbedeutung‘ ist aber – so sie denn überhaupt zu ermitteln ist – das volle ‚Bedeutungsspektrum‘ eines Bildes nicht ausgeschöpft.

Ein besonders radikaler Ansatz zur rezipientenbezogenen Erklärung von ‚Bildbedeutung‘ könnte außerdem zu der naiven Vorstellung führen, der Betrachter sei in der Bedeutungskonstitution autonom und nicht an Vorgaben gebunden, die das Bild enthält oder die vom Urheber ins Bild eingeschrieben wurden.<sup>26</sup> Diese Sichtweise würde den Blick für die Eigenheiten des Bildes verstellen und so zur Vernachlässigung der Frage führen, weshalb verschiedene Bilder beim selben Rezipienten jeweils unterschiedliche Reaktionen hervorrufen können, und wie die spezifische Form des Bildes jeweils dazu beiträgt, eine bestimmte Rezeptionshaltung und eine bestimmte Deutung des Gesehenen nahezu legen – und andere eben nicht. Es soll hier nicht so weit gegangen werden, wie Scholz zu behaupten, es gebe objektiv richtige und falsche Interpretationen von Bildern.<sup>27</sup> Tatsächlich scheint es aber besser und schlechter begründbare, also plausiblere und weniger plausible Auslegungen von Bildern zu geben. Und ob eine Interpretation stichhaltig ist oder nicht, hängt eben ganz wesentlich von der Gestalt des Bildes ab.<sup>28</sup>

---

**25** Nach Kemp 1988, 244f. ist die Rezeptionsästhetik „verpflichtet, die ursprüngliche Rezeptionssituation zu rekonstruieren“ bzw. „das Kunstwerk in seine ursprüngliche Rezeptionssituation zurückzugeben“.

**26** Ein so radikaler Ansatz wäre allerdings ungewöhnlich. Die kunsthistorische Rezeptionsästhetik in der maßgeblich von Kemp 1988 geprägten Variante berücksichtigt den Einfluss des Bildes auf den Rezeptionsprozess durchaus; Kemp spricht von „Rezeptionsangeboten“ und „Rezeptionsvorgaben“, die das Bild dem Betrachter macht.

**27** Vgl. Scholz 1991, 125: „Entscheidend ist, daß Bilder richtig (korrekt) oder falsch (inkorrekt) verwendet werden können; auch können sie richtig oder falsch verstanden werden [...]. Es gibt Maßstäbe der Richtigkeit für die Bildverwendungstätigkeiten und das sie umgebende Verhalten“.

**28** Um dies plakativ vor Augen zu führen: Eine Auslegung des von Nochlin kritisierten Regnault-Gemäldes als Landschaftsbild mit Bäumen und See wäre sicher nicht überzeugend. Eco 1992 ist darin zuzustimmen, dass zwar nie abschließend feststehen kann, was die beste (d. h. treffendste) Interpretation eines Werkes ist, dass es aber durchaus möglich ist, bestimmte Interpretationen begründet als schlechte Alternativen zu verwerfen. Mit den plausiblen Auslegungen eines Bildes verhält es sich offenbar wie mit geraden natürlichen Zahlen: Es gibt unendlich viele gerade Zahlen, aber nicht jede Zahl ist eine gerade Zahl; es gibt vielleicht unendlich viele plausible Interpretationen eines Bildes, aber nicht jede mögliche Deutung ist auch plausibel.

## 2.3 Werk-/bildzentrierte Ansätze: Das Bild als autonomer ‚Bedeutungsgeber‘

Das Bild selbst als Quelle seiner ‚Bedeutung‘ aufzufassen, ist zunächst verführerisch, denn im Unterschied zu einem rein rezipientenzentrierten Ansatz bewahrt diese Herangehensweise davor, in die oben beschriebene fatale Gleichgültigkeit gegenüber der spezifischen Form des Bildes zu verfallen. Zudem ließe sich ein werkzentriertes Modell der Bedeutungskonstitution gut mit gegenwärtigen Tendenzen der Bildwissenschaft in Einklang bringen, besonders mit Theorien des Bildhandelns. Die Deutung von Bildern als (teilweise) autonomen Akteuren erfreut sich derzeit großer Beliebtheit; Beispiele finden sich u. a. bei W. J. T. Mitchell<sup>29</sup> und Horst Bredekamp;<sup>30</sup> Ansätze dazu gibt es schon bei Max Raphael, der Bildern (zumindest im übertragenen Sinn) einen eigenen Willen zuschreibt.<sup>31</sup> Auf Seiten der Literaturtheorie könnten Ausführungen Umberto Ecos als werkzentrierte Erklärungsansätze gedeutet werden – interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Eco Texten begrifflich die Fähigkeit zuschreibt, Absichten mithilfe von Strategien zu verfolgen.<sup>32</sup> Auch an ältere theoretische Strömungen wäre mit einem solchen Modell Anschluss zu finden. Die von den Vordenkern der Rezeptionsästhetik vertretene Vorstellung, das Kunstwerk impliziere eine bestimmte Reaktion des (ideal kompetenten) Rezipienten, behauptet nichts anderes als dass die ‚richtige‘, also die plausibelste, Interpretation des Werkes in diesem selbst angelegt ist. Sowohl bei Wolfgang Iser’s ‚implizitem Leser‘<sup>33</sup> als auch bei Wolfgang Kemp’s ‚implizitem Betrachter‘<sup>34</sup> handelt es sich schließlich nicht um Menschen aus Fleisch und Blut, sondern um im Text bzw. Bild enthaltene Fiktionen, die Bestandteil des Werkes sind. Nach Kemp befasst sich die kunsthistorische Rezeptionsästhetik mit der „Betrachterfunktion *im Werk*“<sup>35</sup> – strenggenommen handelt es sich bei seinem rezeptionsästhetischen Ansatz also nur scheinbar um ein rezipientenzentriertes, eigentlich aber um ein werk-/bildzentriertes Modell.

Auch im Anschluss an den allgemeinen Sprachgebrauch und unser Alltagsverständnis von dem, was ein Bild ‚tut‘, wenn wir es betrachten, scheint die Auffassung vom Bild als autonom handelndem Schöpfer der eigenen ‚Bedeutung‘ Sinn zu ergeben. Denn wenn wir über Bilder sprechen – im Alltag, aber auch im wissenschaftlichen Diskurs –, tritt, wie Scholz richtig zu bedenken gibt,<sup>36</sup> das Bild meist als grammatisches Subjekt auf, dem wir die Tätigkeit des Darstellens oder Bezugnehmens zuschrei-

<sup>29</sup> Vgl. Mitchell 2008.

<sup>30</sup> Vgl. Bredekamp 2010.

<sup>31</sup> Vgl. Raphael 1984.

<sup>32</sup> Zur „Textintention“ und „Textstrategie“ vgl. Eco 2000, bes. 281; 284.

<sup>33</sup> Vgl. Iser 1972.

<sup>34</sup> Vgl. Kemp 1988; Kemp 1989.

<sup>35</sup> Kemp 1988, 241.

<sup>36</sup> Scholz 1991, 113.

ben: Wir sagen: „*Das Bild zeigt ...*“, „*Das Bild stellt ... dar*“. Oft werden über das bloße Abbilden oder Zeigen hinaus dem Bild noch andere Handlungsformen zugeschrieben: Bilder ‚sprechen‘, ‚sagen etwas aus‘, ‚behaupten‘ oder ‚erheben Anspruch‘ auf etwas. Auch und gerade dann, wenn über Bilder der Gewalt gesprochen wird, werden diese Bilder häufig als handelnde, sprechende Subjekte präsentiert. Ein prominentes Beispiel findet sich bei Susan Sontag, die in *Regarding The Pain of Others* über Fotografien aus Krisengebieten schreibt: „Look, the photographs say, this is what it’s like. This is what war does [...]“.<sup>37</sup> Nach Sontag machen Kriegsbilder nicht nur einfache Tatsachenaussagen: „They reiterate. They simplify. They agitate. They create the illusion of concensus“<sup>38</sup> – sie *erzählen*, sie *wiegeln auf*, sie *erschaffen* Illusionen. Georges Didi-Huberman geht davon aus, dass Bilder zum Thema Krieg „Position beziehen“ können<sup>39</sup> – und auch dieser Aufsatz macht bezüglich des personifizierenden Sprechens über Bilder keine Ausnahme: Zu Beginn wurde hier behauptet, dass Gewaltbilder Wirklichkeit ‚deuten‘, Geschehnisse ‚kommentieren‘, ‚werten‘, ‚anklagen‘ und ‚urteilen‘ können. Wenn wir uns ernsthaft der Frage stellen wollen, wer für die Entstehung von ‚Bildbedeutung‘ verantwortlich zeichnet, müssen wir diese Formulierungen möglicherweise modifizieren oder sie als metaphorische Umschreibungen des eigentlich Gemeinten auffassen, denn trotz aller überzeugender Gründe, die für eine werkzentrierte Interpretation der Entstehung von ‚Bildbedeutung‘ sprechen, kann auch eine solche Auffassung Probleme aufwerfen.

Ansätze, Bilder zu Akteuren zu erklären und sie damit zu „Quasi-Personen“<sup>40</sup> umzudeuten, können leicht ins Esoterische abgleiten oder zu einer unplausiblen Vermenschlichung von Bildern führen. Im Zusammenhang der Deutung von Bildern der Gewalt könnte in der Folge das Problem auftreten, dass Bildern, so sie als eigenständig Handelnde aufgefasst werden, auch moralische Verantwortung und unter Umständen Schuld zugeschrieben werden müsste. Darauf, dass eine solche Zuschreibung hochproblematisch wäre, weist u. a. Marie-José Mondzain hin.<sup>41</sup>

Abgesehen von derartigen philosophischen und ethischen Ungereimtheiten, die sich aus der Vorstellung vom autonom agierenden Bild ergeben, müsste bei einem bildzentrierten Ansatz zur Erklärung der Entstehung von ‚Bedeutung‘ darauf geachtet werden, dass nicht dieselben Schwachstellen auftreten, die längst überholte literaturwissenschaftliche Theorien der immanenten Werkbedeutung aufweisen: Es wäre naiv, gesellschaftliche oder politische Zusammenhänge der Entstehungs- und Rezeptionssituation vollständig ausklammern zu wollen. Bei der Beschreibung des Verhält-

---

<sup>37</sup> Sontag 2003, 8.

<sup>38</sup> Ebd., 6.

<sup>39</sup> Vgl. Didi-Huberman 2011.

<sup>40</sup> Mitchell 2008, 66.

<sup>41</sup> Vgl. Mondzain 2006, 11: „Jedoch sind Schuld und Verantwortung nur auf Personen anwendbar, niemals auf Dinge. Und Bilder sind Dinge. Lassen wir diese seltsame Rhetorik daher beiseite“.

nisses zwischen Bildvorgaben und Rezeptionsvorgang müsste außerdem berücksichtigt werden, dass zwar eine oder mehrere vorzuziehende Interpretation(en) im Bild angelegt sein mögen, dass das Bild aber trotzdem nicht in der Lage ist, dem Betrachter diese Interpretation(en) verbindlich aufzuzwingen: Einzelne Menschen könnten durchaus Auslegungen bevorzugen, die weniger gut durch Vorgaben des Bildes gestützt werden. Bilder können eine bestimmte Interpretation nur *nahelegen*, nicht *festlegen*.<sup>42</sup>

Es bliebe also genauer zu beschreiben, wie und weshalb Bilder bevorzugte Deutungen nahelegen und damit das Feld möglicher Bedeutungszuschreibungen durch den Betrachter beschränken können. Dass das Zustandekommen von ‚Bildbedeutung‘ weder ausschließlich auf den Einfluss des Bildschöpfers noch allein auf die Leistung des Betrachters oder auf eine gespenstische Eigenaktivität des Bildes zurückgeführt werden kann, ist deutlich geworden. Eine nachvollziehbare Erklärung müsste stattdessen mehrere Einflussfaktoren berücksichtigen, v. a. die Wechselwirkung zwischen Bildgestalt und Rezeptionsarbeit. Der Urheber des Bildes kann dabei in Form eines vom Betrachter aus der Bildgestalt deduzierten Autorbildes ins Spiel gebracht werden.

### 3 Lösungsansatz: ‚Implizierte Intentionen‘?

Der Begriff des impliziten bzw. implizierten Autors geht auf den amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth zurück.<sup>43</sup> Andere Theoretiker verwenden variierende Termini, um im Wesentlichen dasselbe gedankliche Konstrukt zu bezeichnen. Umberto Eco beispielsweise will den realen, historischen Schöpfer eines literarischen Werkes, den er als „empirischen“ Autor bezeichnet (und der in Booths Formulierung „realer Autor“ genannt wird), von einem aus dem Text zu deduzierenden „exemplarischen Autor“ unterschieden wissen (der wiederum Booths „impliziertem

---

<sup>42</sup> Auf diesen Unterschied scheint Bredekamp 2010, 52 anzuspielden, wenn er die Frage nach der Eigenaktivität von Bildern auf „die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen“, bezieht. In seiner Auseinandersetzung mit dem Handlungspotenzial von Bildern geht es ihm demnach nicht darum, ein tatsächlich realisiertes Wirkpotenzial zu beschreiben, sondern darum, ein latent in Bildern angelegtes Spektrum verschiedener möglicher Wirkungen zu untersuchen. An anderer Stelle hält er die Unterscheidung von realisierter und nur als Möglichkeit angelegter Bildwirkung allerdings nicht mit derselben Trennschärfe aufrecht. So schreibt er auch, dass „unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden [soll], die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht“ (Bredekamp 2010, 52). Hier werden, so scheint es, Bildakt und *tatsächliche* Wirkung gleichgesetzt – und eben nicht Bildakt und *mögliche* Wirkung.

<sup>43</sup> Vgl. Booth 2000.

Autor“ entspricht),<sup>44</sup> und Wolf Schmid spricht anstelle eines implizierten von einem „abstrakten Autor“.<sup>45</sup>

Der folgende Versuch einer Übertragung dieses literaturtheoretischen Modells auf die Bildrezeption stützt sich auf die Annahme, dass die Vorstellung eines für die Form des Bildes verantwortlichen Urhebers, der bestimmte aus dem Bild rekonstruierbare Kommunikationsabsichten verfolgte, einen wichtigen Faktor im Rezeptionsprozess darstellt. ‚Bedeutung‘ entsteht demnach, indem der Rezipient anhand der äußeren Erscheinung des Bildes die vermutete Darstellungs- und Ausdrucksintention eines hinter dem Bild vermuteten Urhebers rekonstruiert. Diese These greift jedoch nur, wenn es um Bilder geht, die vom Rezipienten als Artefakte, d. h. als von Menschen geschaffene Objekte<sup>46</sup> verstanden werden. Ein Betrachter, der mit einem Gebilde konfrontiert ist, von dem er weiß, dass es ohne menschliche Beteiligung entstanden ist, wird dessen Form und Gestalt natürlich nicht intentionalistisch zu deuten versuchen. Es ist also nötig, den Bildbegriff, der den folgenden Ausführungen zugrunde liegt, zu spezifizieren: Zufallsprodukte (also ‚Bilder‘ ohne menschlichen Urheber) werden ausgeschlossen, gemeint sind ausschließlich von Menschen geschaffene Bilder bzw. Gebilde, die zumindest als solche wahrgenommen werden (denn zu dieser Kategorie gehören schließlich auch diejenigen Bilder, die uns besonders interessieren, nämlich gegenständliche Darstellungen der Gewalt gegen Menschen).<sup>47</sup>

Das Projekt einer Nutzbarmachung des Konzepts des implizierten Autors für die Bildwissenschaft muss selbstverständlich Einwände berücksichtigen, die berechtigerweise gegen Booths Modell und verwandte Ansätze vorgebracht worden sind.

Erstens wäre klarzustellen, dass der stark normativ-wertende Zugang Booths zu Literatur, der sich auch darin ausdrückt, dass ästhetische Qualitäten zugunsten ethischer Eindeutigkeit vernachlässigt werden,<sup>48</sup> hier keinesfalls übernommen werden soll. Unsere Auseinandersetzung mit Theorien des implizierten Autors soll nicht

---

**44** Eco 2000, 279–281.

**45** Erstmals bei Schmid 1973. Zu den trotz terminologischer Differenzen großen Übereinstimmungen zwischen den Konzepten Booths, Ecos und Schmidts vgl. Kindt u. Müller 2006.

**46** Womit z. B. auch vom Menschen nur *modifizierte* Naturgegenstände oder Zufallsprodukte gemeint wären, entsprechend der Definition des Artefakts als „kulturell modifiziertes Objekt, jegliches durch direkte menschliche oder technische Einwirkung entstandene Produkt oder Phänomen“ bei Hilgert 2010, 87.

**47** Hierbei handelt es sich um eine pragmatische Entscheidung. Es soll nicht behauptet werden, dass es unmöglich oder generell unsinnig wäre, auch Zufallserscheinungen als Bilder zu bezeichnen. Ein Bildbegriff, der so umfassend ist, dass er auch Naturphänomene umfasst, scheint mir aber sehr weit von der alltäglichen Auffassung dessen, was ein Bild ist, entfernt zu sein. Die Standardsituation der Bildrezeption zeichnet sich m. E. dadurch aus, dass der Betrachter davon ausgeht, dass das Bild, mit dem er konfrontiert ist, erstens von jemandem aus bestimmten Absichten heraus geschaffen wurde und zweitens von jemandem mit bestimmten Intentionen verwendet wird.

**48** U. a. erklärt Booth 2000, 152, man erkenne „ein schlechtes Buch oft ganz deutlich daran, daß der implizierte Autor von uns fordert, nach Normen zu urteilen, die wir nicht akzeptieren können“.

dazu dienen, Bilder allein anhand der zu vermutenden Intentionen des Urhebers als ‚schlechte‘ oder ‚gute‘ Bilder zu bewerten oder ihren moralischen Gehalt mit ihrem generellen (auch ästhetischen) Wert gleichzusetzen.

Zweitens ist Booth (wie auch Eco und Schmid und übrigens auch Booths namhaftestem Kritiker Genette) vorzuwerfen, dass sie keine unmissverständliche Position hinsichtlich der Frage beziehen, was der implizite/implizierte Autor eigentlich ist: Ist er ein vom realen Autor in den Text hineingeschriebenes Produkt des Schaffensprozesses?<sup>49</sup> Ist er ein vom Text als selbstständig wirkendem Werkganzen implizierter Gehalt?<sup>50</sup> Oder ist er möglicherweise am plausibelsten als eine in der Vorstellung des Rezipienten entstehende Figur zu fassen?<sup>51</sup> Um diese Unklarheit zu beseitigen, muss klargestellt werden, dass hier unter dem implizierten Urheber eines Bildes *ausschließlich* die Vorstellung gemeint ist, die sich der Betrachter aufgrund der Bildgestalt von dessen Schöpfer macht. Folglich sollen ihm auch nicht wie bei Booth wie einer realen Person Handlungs- und Entscheidungsfähigkeit zugeschrieben werden.<sup>52</sup>

Einen ganz grundsätzlichen Einwand, den Genette gegen Booths Konzept des impliziten Autors erhoben hat, können wir aber verwerfen. Letztlich, so argumentiert Genette, falle die Instanz, die Booth als „implizierten Autor“ bezeichne, in vielen Fällen mit der Person des realen Autors zusammen; in anderen Fällen erweise sich der Begriff des implizierten Autors als „weitgehend mit dem des Erzählers identisch“,<sup>53</sup> weshalb er eine unnötige „Schatteninstanz“<sup>54</sup> bezeichne. Hinsichtlich der schwierigen Abgrenzung von Erzähler und impliziertem Urheber sind Genettes Einwände für die Bildbetrachtung irrelevant, da es im Bild keinen Erzähler im eigentlichen Sinn gibt.<sup>55</sup> Seine Behauptung, der implizierte Urheber sei vom realen Autor nicht (oder

---

**49** Booth 2000, 142 behauptet, der Autor schaffe im Schreiben „eine implizierte Version ‚seiner selbst‘“, was darauf hindeutet, dass er den implizierten Autor als eine vom realen Autor geschaffene Instanz versteht. Ganz ähnlich beschreibt Eco 2000, 281 die Verwandlung des empirischen Autors in den exemplarischen: Diese geschehe in einer „Grenzsituation“, in der der Autor „noch nicht bloßer Text, aber bereits keine empirische Person mehr“ sei.

**50** Booth 2000, 146 setzt den impliziten Urheber mit „dem Bild, das das Werk vom Künstler vermittelt“, gleich; Genette 2000, 244 identifiziert ihn mit der Summe der im Text vorliegenden Informationen: „Der implizierte Autor ist all das, was uns der Text über den Autor mitteilt“. Eco 2000, 281 definiert den exemplarischen Autor als identisch mit der Textstrategie.

**51** Genette 2000, 235 deutet in diese Richtung, indem er den impliziten Autor als „Bild des Autors, wie es sich (vom Leser natürlich) auf der Basis des Textes konstruieren ließ“, definiert. Auch Eco 2000, 281 fasst den exemplarischen Autor als denjenigen Autor, „den ich aus der Textstrategie ableiten kann“.

**52** Booth 2000, 148: „Der ‚implizierte Autor‘ bestimmt bewußt oder unbewußt, was wir lesen [...]; er ist die Summe seiner eigenen Entscheidungen“.

**53** Genette 2000, 234.

**54** Ebd., 241.

**55** Die These, es gebe im Bild keinen Erzähler, mag provokant scheinen, denn das Phänomen der Bilderzählung bzw. der quasi-sprachlichen Bildkommunikation ist in der jüngeren Vergangenheit

nur in seltenen Ausnahmefällen) zu unterscheiden, geht von falschen Voraussetzungen aus und ist deshalb ebenfalls hinfällig.<sup>56</sup>

---

verstärkt thematisiert worden. Wie schwer eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen den Kommunikationsmedien Bild und Text aufrechtzuerhalten ist, hat u. a. Mitchell 1994 gezeigt. Während auf dem Feld der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie die Instanz des Erzählers naturgemäß eine Schlüsselrolle spielt, fehlt sie aber in Theorien des visuellen Erzählens. Dies ist leicht zu erklären, wenn man einen Erzähler als diejenige fiktive Person im Text definiert, die *spricht*, d. h. deren Äußerungen vom Leser gelesen werden. Bilder dagegen, so wird immer wieder betont, „können nicht sprechen. Sie sind stumm“ (Knappe 2007, 16). Wenn das Bild nicht sprechen kann, muss es auf andere Weise erzählen (bzw. allgemeiner: kommunizieren): „Der kommunikative Modus des Bildes ist das Vorzeigen“ (ebd.). Analog zum Erzähler, der der Sprecher im Text ist, wäre der Bilderzähler also derjenige, der das Zeigen übernimmt. Knappe bietet zwei mögliche Antworten auf die Frage „Wer zeigt vor?“: „Für den Adressaten ist es zunächst das Bild, das ihm etwas zeigt. Aber eigentlich zeigt der Bildmacher mit dem Bild vor, was sich in seinem Bewusstsein an Bildvorstellung befand“ (ebd.). In beiden Fällen benennt er eine Instanz, die nicht mit dem literarischen Erzähler gleichzusetzen wäre, sondern im einen Fall mit dem Text, im anderen Fall mit dem (realen, empirischen) Autor. Ohne die Fragestellung explizit anzuschneiden, identifiziert auch Kemp 1989, 76 in einem Aufsatz zur Bilderzählung in Werken William Hogarths den Künstler mit dem Erzähler (indem er z. B. von Hogarths „Erzählverhalten“ spricht). Barthes 1964 schlägt den entgegengesetzten Weg ein und identifiziert als Sprecher im Bild das Bild selbst. Eine dritte Möglichkeit, den Erzähler einer Bilderzählung ausfindig zu machen, zeigt Pandel 2011 auf: Seiner Ansicht nach ist es der Betrachter, der sich die dargestellte Geschichte aus dem Gesehenen ableitet, sie sich also selbst erzählt. Keiner dieser Autoren nimmt also Bezug auf eine Erzählerinstanz, die nicht entweder mit dem Autor, dem Bild selbst oder dem Betrachter identisch wäre. Es wäre also zu fragen, ob der Bilderzähler als unabhängige Instanz bislang einfach übersehen worden ist oder ob es ihn wirklich nicht gibt – ist bildliches Erzählen ein Erzählen ohne Erzähler? (Einen Sonderfall müssten dann aber Comics, durch Bildunterschriften kommentierte Bilderserien u. ä. darstellen, da diese auch mit Sprache arbeiten – in diesem Fall wäre wieder ein Sprecher/Erzähler vorhanden.)

**56** Seine Kritik basiert maßgeblich auf der Idee, dass der implizierte Autor als ein (Ab)Bild des realen Autors zu verstehen sei und dass ein (Ab)Bild nur dann ein Bild und damit verschieden vom ‚Original‘ sei, wenn es untreu sei, d. h. das Abzubildende verfälscht darstelle. Seine prinzipiellen Einwände gegen die Konstruktion eines implizierten Urhebers aus dem vorliegenden Textganzen erweisen sich als irrelevant, wenn man diese Prämisse nicht teilt. Sie entspricht aber der Behauptung, eine Porträtfotografie sei nur dann ein (Ab)Bild des Porträtierten und als solches von der realen porträtierten Person zu unterscheiden, wenn sie diese unrichtig darstelle – also zum Beispiel seitenverkehrt, farblich verfälscht o. ä. Tatsächlich aber ist die Fotografie schon allein deshalb ‚nur‘ ein Bild des Porträtierten und nicht der Porträtierte selbst, weil sie eben ein Bild ist und kein lebender, atmender Mensch. Entsprechend ist der implizierte Autor schon alleine deshalb vom realen Autor zu unterscheiden, weil er eine bloße Vorstellung von einem Menschen und keine reale Person ist. Um zu belegen, dass die Vorstellung, die sich der Rezipient vom Schöpfer eines Textes oder Bildes und dessen Wirkungsabsichten macht, nicht dasselbe ist wie die echte, lebende oder historische Person, die für die Entstehung des Werkes verantwortlich ist oder war, müsste dementsprechend gar nicht erst nachgewiesen werden, dass es Fälle gibt, in denen die Intentionen, die der Rezipient dem vorgestellten Urheber unterstellt, von denen des tatsächlichen Urhebers abweichen. Ob eine Übereinstimmung zwischen den vorgestellten und tatsächlichen Darstellungs- und Ausdrucksabsichten besteht oder nicht, ist irrelevant. Entscheidend ist, dass der Rezipient sich nie sicher sein kann, ob das Bild, das er sich vom Autor und

Es sei noch darauf hingewiesen, dass auch Genette nicht abstreitet, dass der Leser sich aufgrund dessen, was er im Text vorfindet, möglicherweise ein Bild vom Urheber und dessen Intentionen macht. Er betont sogar, dass diese Vorstellung des Rezipienten bei der Analyse literarischer Werke berücksichtigt werden sollte. Lediglich als eigenständige narrative Instanz soll der implizierte Autor seiner Ansicht nach nicht in die Erzähltheorie eingeführt werden.<sup>57</sup> Demgemäß soll auch hier gar nicht versucht werden, mit dem implizierten Urheber eine bildtheoretische Instanz zu etablieren, deren Wirken hinter dem Bild und durch das Bild umständlich erläutert werden müsste. Das Modell des implizierten Urhebers soll lediglich dazu dienen, eine weit verbreitete Rezeptionshaltung zu beschreiben, die darauf beruht, die Erscheinungsform eines Bildes auf plausiblerweise zu vermutende Intentionen eines mehr oder weniger unbekanntem Urhebers zurückzuführen.

Des Weiteren soll der Rückgriff auf die Kategorie des implizierten Autors hier nicht als Instrument zur Evaluation von Interpretationsleistungen dienen. Sowohl bei Booth, Eco als auch Schmid finden sich mehr oder minder stark ausgeprägte Tendenzen, das vom Text suggerierte Autorbild zum objektiv fassbaren Phänomen umzudeuten und den Grad der Annäherung des Rezipienten an dieses vermeintlich feststehende Bild zum Maßstab seiner Interpretationskompetenz zu machen – eine Haltung, die zurecht kritisiert worden ist.<sup>58</sup> Er soll auch nicht auf eine dubiose Personifizierung des Bildes bzw. der ‚Bildstrategie‘ hinauslaufen, die zu den weiter oben beschriebenen Unstimmigkeiten führen und die Frage nach einer moralphilosophisch zu fassenden Schuldfähigkeit des Bildes als autonomem Akteur aufwerfen würde.<sup>59</sup> Ebenso wenig soll der implizierte Autor wie bei Schmid als Sender in einer Kommunikationssituation aufgefasst werden,<sup>60</sup> der dem abstrakten/implizierten Rezipienten (oder gar dem realen Rezipienten) etwas mitteilt. Wir werden ihn auch nicht mit Schmid als Manifestation des Prinzips verstehen, das ein Werk auf verschiedenen Ebenen (Gestalt, ‚Bedeutung‘, ästhetische Organisation) „so und nicht anders beschaffen sein lässt“,<sup>61</sup> denn eine solche Definition des implizierten Urhebers unterstellt eine Kausalitätsbeziehung: Sie stellt ihn als den Verursacher da, auf den die Werkgestalt zurückzuführen ist. Da es sich beim implizierten Urheber nicht um eine reale Person handelt, kann er aber nicht ursächlich verantwortlich für die Werkgestalt sein. Auch auf eine

---

dessen Intentionen macht, der Realität entspricht, und dass seine Interpretation des Gelesenen oder Gesehenen nicht weniger gerechtfertigt wäre, wenn dem nicht so wäre – vorausgesetzt, die Erscheinungsform des Textes oder Bildes stützt seine Vermutungen.

<sup>57</sup> Genette 2000, 244.

<sup>58</sup> Vgl. Kindt u. Müller 2006, 127f.; 134.

<sup>59</sup> Sowohl Eco als auch Schmid neigen stellenweise dazu, den implizierten Autor als personifiziertes Werk Ganzes bzw. als personifizierte Textstrategie aufzufassen; vgl. die Definition des implizierten Autors als „Personifikation der Gesamtstruktur“ bei Schmid 1973, 23.

<sup>60</sup> Kritisch dazu auch Kindt u. Müller 2006, 131.

<sup>61</sup> Schmid 1973, 24.

Beschreibung des implizierten Urhebers als Abbild oder Spiegelbild des Autors im Werk<sup>62</sup> müssen wir verzichten, da sie die Aufmerksamkeit wieder auf die Frage nach der Übereinstimmung zwischen den realen und den aus dem Werk rekonstruierten Absichten richtet – und damit zu konventionell intentionalistischen Deutungsmustern zurückführt. Schließlich können wir den implizierten Autor auch nicht mit der ‚Bedeutung‘ oder, in Schmidts Worten, mit dem „Signifikat des Werkes“<sup>63</sup> gleichsetzen. Die aus der Bildgestalt abgeleitete Vorstellung von den Intentionen des Bildschöpfers soll als wichtiger Faktor der ‚Bedeutungskonstitution‘ durch den Betrachter verstanden werden, nicht als Summe der Ergebnisse des Deutungsprozesses.

Dass das Bild dabei Urheberintentionen nicht in dem Sinne ‚impliziert‘, dass es nur eine einzige, objektive Lesart der vermuteten Absichten stützt, ist vorauszusetzen und würde möglicherweise deutlicher, wenn wir statt eines ‚implizierten‘ Urhebers in Anlehnung an einen Vorschlag Genettes<sup>64</sup> von einem ‚induzierten‘ Urheber(bild) sprächen. Dadurch würde suggeriert, dass mutmaßliche Urheberintentionen im Bild eben nicht objektiv vorliegen und vom Betrachter nur ‚herausgelesen‘ werden müssen, sondern dass sie überhaupt erst in der Vorstellung des Rezipienten entstehen – ausgelöst durch die Vorgaben oder Angebote, die das Bild macht. Wie diese Vorstellung letztendlich aussieht, hinge demnach nicht nur vom Bild als äußerem Impulsgeber ab, sondern auch von den Bedingungen, auf die der Impuls trifft – vom Vorwissen des Betrachters, seinen Erwartungen und Wertvorstellungen.

Der ‚implizierte/induzierte Urheber‘, wie wir ihn verstehen, ist also nichts anderes als die Vorstellung, die sich der Betrachter vom Schöpfer eines Bildes macht. Im Bild selbst ist er nicht vollständig realisiert, sondern nur als unbestimmtes Interpretationspotenzial angelegt. Die Erscheinungsform des Bildes liefert Angebote und Vorgaben, die seine Konstruktion durch den Betrachter maßgeblich beeinflussen, ohne dabei mit Verbindlichkeit wirksam zu werden. Das Bild ‚impliziert‘ nur in dem Sinne Darstellungs-, Ausdrucks- und Wirkabsichten, als es in seiner Verfasstheit als (augenscheinlich oder mutmaßlich) von Menschenhand geschaffenes Gebilde auf eine absichtsgeleitete Herstellung verweist. Bedeutungszuschreibungen durch den Rezipienten resultieren aus dem Versuch, aus der Gestalt des Bildes Rückschlüsse auf die Kommunikationsabsichten des Herstellers zu ziehen.<sup>65</sup> ‚Bildbedeutung‘ entsteht

---

<sup>62</sup> Wie z. B. bei Schmid 1973, 24.

<sup>63</sup> Ebd., 23.

<sup>64</sup> Genette 2000, 237.

<sup>65</sup> Dies ist aber nicht unbedingt so vorzustellen, dass der Rezipient dabei ein umfassendes Persönlichkeitsbild des Autors entwirft, ihm etwa bestimmte Charakterzüge oder Absichten zuschreibt, die über die unmittelbar das Bild betreffenden schöpferischen Intentionen hinausgehen. Ob und inwieweit der Rezipient ‚psychologisiert‘, dürfte stark von seinen eigenen Interessen, der Rezeptionssituation sowie davon abhängen, was er über den (realen) Urheber weiß oder zu wissen glaubt. Dem bedeutenden Einfluss, den Vorwissen, Erwartungen und Wertvorstellungen des Rezipienten, aber auch die Umstände der konkreten Betrachtungssituation, auf seine Vorstellung vom Urheber und seinen

durch intentionalistische Zuschreibungen an die (vorgestellte) Person des Bildschöpfers. Weit verbreitete Formulierungen zur Beschreibung von ‚Bildbedeutung‘ wie „Das Bild sagt X aus“, „Das Bild stellt Y dar“ oder „Das Bild beabsichtigt Z“ verschleiern die Komplexität dieses Vorgangs, müssen aber nicht aufgegeben werden. Sie können als abkürzende Formeln für die folgende Behauptung gelten: „Die Erscheinungsform des Bildes legt nach dem Verständnis eines heutigen Rezipienten mit einem bestimmten vorauszusetzenden Vorwissen nahe, anzunehmen, dass sein (fiktiver, vorgestellter) Urheber (oder Verwender) mit diesem Bild X mitteilen/Y darstellen/Z erreichen wollte“. Wenn wir also weiter oben behauptet haben, Bilder seien in der Lage, Gewaltakte zu deuten/kommentieren/verurteilen etc., war damit eigentlich gemeint: Bilder, die Gewalt gegen Menschen zeigen, können durch ihre Gestalt die Vermutung nahelegen, dass entweder der bzw. die *Hersteller* oder der bzw. die *Verwender* damit die dargestellte Tat auf eine bestimmte Weise deuten/kommentieren/verurteilen wollte(n). So verstanden, laufen personifizierende Tätigkeitszuschreibungen an Bilder nicht mehr auf eine wenig überzeugende Vermenschlichung von Artefakten hinaus.

Zu einem letzten bedeutenden Einwand, den man gegen die Heranziehung des implizierten Autors zur Beschreibung von Vorgängen der ‚Bedeutungszuschreibung‘ erheben könnte, muss aber noch Stellung bezogen werden: Kindt und Müller lehnen eine Explikation des implizierten Autors als Phänomen der Textrezeption mit der Begründung ab, dass diese sich auf empirische Nachweise stützen müsste, die in der Leserforschung noch nicht erbracht worden sind.<sup>66</sup> Sie geben zu bedenken, dass Theoretiker, die das Entstehen von Autorfiktionen im Rahmen des Rezeptionsprozesses als vermeintlich empirische Begründung für ihr Festhalten an der Kategorie des implizierten oder abstrakten Autors anführen, damit nur ihre eigene Leseerfahrung beschreiben, nicht unbedingt die einer Mehrheit der Rezipienten.<sup>67</sup> Diese Beobachtung ist zutreffend, muss aber nicht zu dem Schluss führen, dass die theoretische Bezugnahme auf ein aus der Werkgestalt abgeleitetes Urheberbild grundsätzlich nicht anhand konkreter Rezeptionsvorgänge zu begründen wäre: Zumindest bestimmte *wissenschaftliche* Deutungsprozesse werden damit treffend beschrieben, so beispielsweise die eingangs zitierte Vorgehensweise Nochlins in *The Politics of Vision*. Nochlins intentionalistische Zuschreibung bezieht sich, wenn man es genau nimmt, nicht auf die historische Person Henri Regnault, sondern auf die Vorstellung, die sie sich als Rezipientin aufgrund der Komposition und Gestaltung des Gemäldes von Regnaults Ausdrucksabsichten macht. Ein ausdrücklicher Hinweis auf diesen

---

Intentionen haben, und den beachtlichen individuellen Unterschieden, die daraus für die Deutung des Bildes resultieren, muss natürlich Rechnung getragen werden: In Übereinstimmung mit Schmid müssen wir davon ausgehen, dass „nicht nur jedem Leser, sondern sogar jedem Leseakt ein eigener abstrakter Autor“ entspricht (Schmid 2005, 62–63) – und analog jedem Bildbetrachter und jeder Betrachtungssituation eine eigene Vorstellung vom Bildschöpfer.

<sup>66</sup> Vgl. Kindt u. Müller 2006, 152–155.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., 154.



**Abb. 2:** Unbekannter Fotograf, *Die Hinrichtung Cesare Battistis*, 1916; © Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Wien (Quelle: [www.visual-history.de](http://www.visual-history.de)).

Unterschied könnte in solchen Fällen dazu dienen, die Bedingungen der ‚Bedeutungszuschreibung‘ bzw. ‚Bedeutungskonstitution‘ im wissenschaftlichen Diskurs transparenter zu machen.

Sehr aufschlussreich kann die Beschäftigung mit intentionalen Zuschreibungen an einen vorgestellten Urheber außerdem sein, wenn es darum geht, bestimmte Reaktionen der Öffentlichkeit auf Fotografien von Gewaltakten zu erklären. Fotografische Aufnahmen unterscheiden sich von auf offensichtlichere Weise ‚fiktionalen‘ Bildern wie Gemälden, Zeichnungen usw. im Regelfall dadurch, dass sie als das Werk einer Person aufgefasst werden, die *sich selbst am Ort des dargestellten Geschehens befunden hat* – eines Geschehens, das mutmaßlich tatsächlich stattgefunden hat.<sup>68</sup> Abschließend soll hier deshalb ein solches Bild unter dem Gesichtspunkt der von ihm ‚implizierten‘ (bzw. nahegelegten) Urheber- und Verwenderintentionen näher betrachtet werden.

## 4 Anwendung in der Auseinandersetzung mit Gewaltfotografien

Als Beispiel wird uns die Aufnahme des hingerichteten Cesare Battisti dienen, die Karl Kraus seinem Drama *Die letzten Tage der Menschheit* in der Ausgabe von 1922 als Frontispiz vorangestellt hat (Abb. 2).<sup>69</sup> Die Exekution Battistis wurde auf zahlreichen Fotografien festgehalten. Wer das von Karl Kraus verwendete Bild aufgenommen

---

**68** Dem Wort „mutmaßlich“ sollte in diesem Zusammenhang besondere Beachtung geschenkt werden, denn selbstverständlich kann es sich bei jeder fotografierten Situation um die künstliche Inszenierung eines Ereignisses handeln, das so nie wirklich stattgefunden hat, und Fotografien können auf verschiedenste Weise ‚verfälscht‘ werden, z. B. durch Manipulationen in der Nachbearbeitung. Susan Sontag hat die schwierige Beziehung des Mediums Fotografie zur Wirklichkeit auf den Punkt gebracht: „Nicht die Realität wird durch Fotografieren unmittelbar zugänglich gemacht; was durch sie zugänglich gemacht wird, sind Bilder“ (Sontag 1978, 152). Wer aber weiß, wie fotografische Aufnahmen zustande kommen, wird an eine Fotografie dennoch mit einer anderen Haltung herangehen als an eine malerische Darstellung: Dass das Bild Wirklichkeit abbildet, muss zumindest in Betracht gezogen werden. Aufgrund der technischen Bedingungen ihrer Erzeugung simuliert eine Fotografie Authentizität und mit diesem Anspruch muss der Rezipient umgehen, auch wenn die Fotografie letztlich nicht die Realität abbildet, sondern eine fiktionale Realität erschafft, die alleine sie ‚authentisch‘ abzubilden in der Lage ist – die „Erzeugung eines Duplikats der Welt, einer Wirklichkeit zweiten Grades [...]“ also für das Medium charakteristisch ist (Sontag 1978, 52).

**69** Battisti stammte aus Triest und gehörte als sozialistischer Abgeordneter dem österreichischen Reichsrat an. Im Ersten Weltkrieg kämpfte er im italienischen Heer und setzte sich auf der politischen Bühne für einen Anschluss des damals zu Österreich gehörigen Trentino an Italien ein. Im Juli 1916 geriet er in österreichische Kriegsgefangenschaft, wurde von einem Kriegsgericht zum Tode verurteilt und am Würgegalgen hingerichtet.

hat, ist nicht bekannt. Es wird vermutet, dass es sich um einen österreichischen Kriegsphotografen gehandelt haben muss.<sup>70</sup> Anton Holzer nennt diese Fotografie ein „Vexierbild“<sup>71</sup>, weil sie die ihr ursprünglich zgedachte Funktion nicht nur nicht erfüllt, sondern die erhoffte Wirkung geradezu konterkariert hat: Anfertigt wurde das Bild als Propagandawerkzeug, als „Trophäe des Triumphs über den hingerichteten ‚Verräter‘“.<sup>72</sup> Es gelangte jedoch zusammen mit anderen Fotografien der Exekution nach Italien und wurde dort als Beweis für die Grausamkeit des österreichischen Militärs auf Postkarten verbreitet. Aus einem Trophäenbild, einem Werkzeug der Machtdemonstration, der Verhöhnung und Demütigung des Hingerichteten war ein Schandbild geworden, das anstelle des Toten die Henker bloßstellte. Das österreichische Armeekommando unterband daraufhin jede weitere Veröffentlichung der problematisch gewordenen Aufnahme im eigenen Land.

Die Kommunikationsabsichten des oder der eigentliche(n) Urheber(s) scheinen in diesem Fall also nicht ausschlaggebend dafür gewesen zu sein, welche ‚Aussage‘ das Bild im öffentlichen Gebrauch transportiert hat, bzw. welche Interpretation des Dargestellten das Bild in seinem Rezeptionskontext nahegelegt hat. Dass diejenige Auslegung des Gezeigten, die sich letztendlich als gängigste Interpretation durchgesetzt hat – die Interpretation des Bildes als Schandbild, das Grausamkeit anprangert –, in gewisser Weise (nämlich als nicht zwangsläufig realisiertes Potenzial) bereits im Bild selbst angelegt ist, lässt sich leicht plausibel machen. Die ‚Bedeutungszuschreibung‘ hängt hier nicht allein vom Wertehorizont oder der Erwartungshaltung des Betrachters ab: Sie wird durch Vorgaben des Bildes beeinflusst. Eine Analyse dieser Bildvorgaben kann eine mögliche Erklärung dafür liefern, weshalb sich die eine der beiden aufgeführten Lesarten des Bildes stärker durchsetzen konnte als die andere.

Die Fotografie konfrontiert den Betrachter mit einer Art Gruppenporträt, das sechs lächelnde Männer zeigt, die mit dem leblos an einem Holzbrett<sup>73</sup> hängenden Körper eines siebten posieren. Im Hintergrund sind undeutlich die Köpfe einiger anderer, hinter der Gruppe stehender Personen auszumachen. Dass es sich hier nicht um einen Schnapsschuss, sondern um eine gestellte Aufnahme handelt, kann der Betrachter aus der Gestik und Mimik der Porträtierten schließen, die keiner natürlichen Interaktion entspricht, sondern klar auf den Fotografen hin ausgerichtet ist: Bis auf einen schauen alle um den Toten<sup>74</sup> herum Versammelten direkt in die Kamera; die

<sup>70</sup> Vgl. Holzer 2008, 25.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Bei diesem Brett handelt es sich um den Richtpfahl eines Würgegalgens. Anders als beim klassischen Galgen wurde der Hinzurichtende hier nicht mit einem Strick um den Hals in die Tiefe fallen gelassen, sondern mit einer am oberen Ende des Pfahls befestigten Schlinge erwürgt. Hierbei handelt es sich um Spezialwissen, über das die meisten Betrachter sicher nicht verfügen – dass hier aber ein Tötungsinstrument gezeigt wird, ist trotzdem erkennbar; vgl. dazu die folgende FN 74.

<sup>74</sup> Woher aber weiß der Betrachter überhaupt, dass der Mann in der Mitte des Bildes tot ist? Auf den

Mehrzahl hat den Körper dem Fotografen frontal zugewandt. Für das Foto haben die Männer stillgehalten, was man daran erkennen kann, dass das Bild (mit Ausnahme der Partie um den Kopf des zweiten Herrn von rechts) gestochen scharf geworden ist. Das sorgfältige Arrangement der Personen um den Toten herum und die Ruhe, mit der die Männer posieren, legen es nahe, davon auszugehen, dass der Fotograf nicht als Störenfried wahrgenommen wurde, er also kein Eindringling war, sondern im weitesten Sinne zur Gruppe der Abgebildeten gehört haben muss (vielleicht nicht unbedingt als Soldat, aber eben möglicherweise als ein von der betreffenden Armee akkreditierter und bei der Hinrichtung als Zeuge willkommener Kriegsphotograf).<sup>75</sup> Damit drängen sich Fragen nach seiner Beteiligung an den Ereignissen, nach einer eventuellen Mitverantwortlichkeit am Tod des Mannes im Zentrum und nach seinen Beweggründen dafür, das Geschehene zu dokumentieren, auf. Gehörte der Urheber zur Tätergruppe, dann teilte er vermutlich deren Absichten. Es ist anzunehmen, dass er die Abgebildeten so dargestellt hat, wie sie sich selbst in dieser Situation präsentiert wissen wollten (sonst wäre das Bild sicher nicht zur Veröffentlichung freigegeben worden); man könnte hier deshalb sogar von einer Art Gruppen-Selbstporträt sprechen und die Porträtierten, die durch ihre Posen entscheidenden Einfluss auf die Bildkomposition nahmen, als Miturheber des Bildes bezeichnen.

Das Wissen um die Anwesenheit des Fotografen in der abgebildeten Situation und unter den beschriebenen Umständen kann den Betrachter also veranlassen, über die vermutlichen Urheberintentionen nachzudenken. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, dass jeder Rezipient Zuschreibungen dieser Art vornimmt. Es ist auch möglich, eine Fotografie wie diese als ein Fenster in die Vergangenheit

---

bemerkenswerten Umstand, dass viele Menschen anhand der Körperhaltung intuitiv recht gut unterscheiden können, ob ein regloser Mensch tot oder nur bewusstlos ist, wies u. a. Walter Grasskamp schon in den 1970er Jahren hin (vgl. Grasskamp 1975, 53–56). Doch auch ganz ohne Rückgriff auf unbewusste, möglicherweise instinktive Fähigkeiten und allein anhand des Bildes kann der Betrachter zu dem Schluss gelangen, dass es sich höchstwahrscheinlich um die Abbildung eines Toten handelt. Ohne weiteres Hintergrundwissen kann man erst einmal nur erkennen, dass der Körper des Mannes auf dem Foto durch eine nicht sichtbare Vorrichtung an einem senkrecht stehenden Brett befestigt ist und an diesem schlaff herunterhängt. Das relativ dünne Seil ist auf der Fotografie nicht gut zu erkennen; dass der Kopf des Mannes von irgendetwas festgehalten wird und der Rest des Körpers herabhängt, sieht man aber am gedehnten Hals und an den tief fallenden Schultern. Dass ein Mensch in einer solchen Position nicht lange überleben kann, gehört zum allgemeinen Erfahrungswissen, das man bei einem durchschnittlich kompetenten Betrachter voraussetzen kann. Der merkwürdige Faltenwurf der Hosenbeine weist zudem darauf hin, dass der Körper am Brett hinuntergerutscht ist, ohne dass der Mann dabei seine Beine bewegen konnte (weil er schon tot oder zumindest bewusstlos war), wodurch der Stoff auf Kniehöhe nach oben geschoben wurde.

**75** Zwar gäbe es alternative Erklärungen – die abgebildeten Personen könnten einen Unbeteiligten gegen seinen Willen gezwungen haben, das Foto aufzunehmen –, aber die einfachste und damit überzeugendste Version der Entstehungsgeschichte ist eben die, dass der Urheber des Bildes zur Gemeinschaft der dargestellten Personen gehörte.

aufzufassen, das unabhängig von den Darstellungsabsichten seines Schöpfers den Blick auf Geschehenes ermöglicht. In diesem Fall würde das moralische Urteil des Betrachters sich ausschließlich auf die dargestellten Täter richten und den Bildproduzenten außen vor lassen. Diese unmittelbare – man könnte auch sagen naive – Herangehensweise ist sicher weit verbreitet und mag den Ausgangspunkt jeder weiterführenden Interpretation bilden. Sie blendet jedoch entscheidende Charakteristika des Mediums Fotografie aus. Wird eine Fotografie nicht mithilfe eines automatischen Auslösemechanismus aufgenommen, ist ein Fotograf vor Ort gewesen – tatsächlich, körperlich anwesend am Ort des Geschehens. Dieser Umstand unterscheidet die fotografische Abbildung ganz wesentlich von der Darstellung in Malerei, Druckgrafik o. ä. Dass diese Tatsache und ihre moralischen Implikationen gerade im Kontext von Gewalttaten oder humanitären Katastrophen die Menschen durchaus beschäftigen, erkennt man an den Vorwürfen, denen Kriegsfotografen heute häufig ausgesetzt sind: Dass sie nur vor Ort sind, um Bilder zu machen, nicht aber helfend ins Geschehen eingreifen, und dass ihre Anwesenheit die Täter manchmal überhaupt erst dazu veranlasst, bestimmte Grausamkeiten zu begehen, lässt ihre Arbeit Vielen moralisch zweifelhaft erscheinen.

Zurück zu unserem Beispiel. Dass der Abgebildete höchstwahrscheinlich nicht eines natürlichen Todes gestorben ist, sondern gezielt getötet wurde, kann sich der Betrachter zum einen aus der Art der Präsentation des Leichnams, zum anderen aus der Aufstellung der anderen Personen um den Toten herum erschließen. Auffällig ist besonders die Pose des Mannes, der im Zentrum hinter dem Galgen steht und den Pfahl mit beiden Händen festhält. Seine Positionierung über der Leiche suggeriert Überlegenheit und Macht über den Getöteten und seine Platzierung an herausgehobener Stelle (im oberen Zentrum des Bildes) scheint ihm eine bedeutende Rolle im dokumentierten Geschehen zuzuweisen. Der hoch erhobene Kopf und das breite Lächeln zeigen Stolz auf das Erreichte; die Geste, mit der er den Pfahl greift, demonstriert eine Art Besitzanspruch, eine Vereinnahmung des Geschehenen für sich, und dient zugleich zur Hervorhebung der ‚Trophäe‘, also des Leichnams, auf den die Hände ausgerichtet sind, so dass sie wie Pfeile auf ihn deuten. Eine zweite Person auf der rechten Bildseite greift ebenfalls mit einer Hand an den Galgenpfahl; die Geste der Hervorhebung und Vereinnahmung des Leichnams wird damit wiederholt und unterstrichen. Offenbar freuen sich die Abgebildeten also nicht nur über den Tod des Mannes am Galgen; sie demonstrieren auch ihre Macht über ihn und markieren durch den Griff an den Pfahl das Tötungsinstrument als ihr eigenes Werkzeug.

Aufgrund dieser Beobachtungen können der Aufnahme nun (mindestens) zwei verschiedene wertende Aussagen über das dokumentierte Geschehen zugeschrieben werden. Einerseits kann sie als Postulierung der Unterlegenheit des Opfers und als Demonstration der Überlegenheit der Täter gelesen werden; andererseits kann sie als Anklage gegen die ausgeübte Gewalt verstanden werden. Die Mutmaßung, dass die Intentionen des Urhebers auf die erstgenannte Interpretation abzielten, ergibt sich aus den weiter oben skizzierten Überlegungen: Der Fotograf war bei der Hinrich-

tung anwesend. Er wurde nicht nur nicht daran gehindert, das Bild aufzunehmen; die Abgebildeten haben sogar für ihn posiert. Es ist deshalb zu vermuten, dass der Fotograf zur Tätergemeinschaft gehörte – und dass er deshalb deren Interessen teilte. Dass es sich bei diesem Gedankengang um eine rein spekulative (wenn auch gut begründbare) Rekonstruktion der Entstehungsumstände und der Urheberintentionen handelt, zeigt, dass es hier von großer Bedeutung ist, den ‚implizierten‘/vorgestellten vom realen Urheber zu unterscheiden. Ob der Fotograf wirklich (zumindest im weitesten Sinne) ein Mittäter war, können wir ohne zusätzliche Informationen zu seiner Person nicht wissen, wir können es aber aufgrund der Bildanalyse vermuten.

Wenn die Rekonstruktion der vermuteten Urheberintentionen nun zur Annahme der erstgenannten Wirkungsabsicht führt – wie kommt es dann, dass die letztgenannte Auslegung des Bildes (als Schandbild und Anklage der Täter) sich weiter verbreiten konnte? Hier kommt eine weitere Ebene der intentionalen Zuschreibung ins Spiel: die Frage nach den *Verwenderintentionen*. Welche Motive bewegen jemanden dazu, dieses Bild zu verbreiten? Welche Zwecke könnten damit verfolgt werden? Die Annahme, dass jemand, der dieses Bild verwendet, im Unterschied zum Urheber die genau gegenteilige Wirkungsabsicht verfolgt, könnte man auch ohne Rückgriff auf detailliertes historisches Hintergrundwissen anhand einer weiterführenden Analyse der abgebildeten Szenerie begründen: Die Lebenden sind dem Toten zahlenmäßig deutlich überlegen und sie zeigen keine Anzeichen von Beunruhigung. Letzterer kann also im Moment seines Todes wohl kaum eine akute Bedrohung für die Gruppe dargestellt haben. Es ist daher anzunehmen, dass es sich nicht um einen Fall von Notwehr oder eine im Affekt begangene Tötung gehandelt hat, sondern um die geplante und kontrolliert durchgeführte Hinrichtung eines Mannes, der nicht in der Lage war, sich zu wehren. Dennoch zeigt keiner der Abgebildeten Anzeichen für Unwohlsein oder Zweifel bezüglich der Tötung; ganz im Gegenteil scheinen die Anwesenden stolz auf ihre Beteiligung an seiner Hinrichtung zu sein. Gerade an diesen ausdrucksstark vorgeführten Emotionen – Freude, Stolz – nimmt wohl die Mehrzahl heutiger Rezipienten Anstoß. Sie gelten in unserem kulturellen Kontext als unpassend angesichts der Tötung eines Menschen.<sup>76</sup> Es ist aber nicht zwangsläufig davon auszugehen, dass frühere Rezipienten unsere Abscheu vor der dargestellten affektiven Reaktion auf den Tod eines Menschen ohne Einschränkungen teilten.

Wieso also reagierten auch die Zeitgenossen Battistis mit moralischer Empörung? Nehmen wir einmal an, dass dieses Bild hauptsächlich auf Rezipienten gestoßen ist,

---

<sup>76</sup> Zudem scheint die Darstellung dieser Emotionen im Kontext einer Hinrichtung ikonografischen Traditionen zu widersprechen. Kunsthistorisch vorgebildete Betrachter, die sich z. B. an klassischen Passionsdarstellungen orientieren, könnten von diesem Traditionsbruch schockiert sein. Diese Problematik dürfte Betrachter ohne entsprechende Fachkenntnisse aber kaum beschäftigen. Wer sich mit der Geschichte der Kriegs- und Gewaltfotografie beschäftigt, stellt zudem schnell fest, dass sich in diesem Bereich eine spezifische Ikonografie herausgebildet hat, die das Motiv des ‚lächelnden Henkers‘ durchaus mit einschließt.

die die Grundüberzeugung teilten, dass Gewalt gegen Wehrlose grundsätzlich erst einmal abzulehnen ist, wenn nicht bestimmte diese Gewalt rechtfertigende Gründe vorliegen (z. B. ein Verbrechen, das gesühnt werden muss, oder höhere Ziele, die auch um den Preis eines Menschenlebens verfolgt werden müssen). Dabei handelt es sich noch nicht um eine radikalpazifistische Einstellung; es bleibt genug Raum für alle möglichen, kulturspezifischen Vorstellungen von ‚guten Gründen‘ dafür, einen Menschen zu töten. Bilder wie dieses bringen aber keine Gründe für die dargestellte Tat zum Ausdruck. Wenn sie isoliert auftreten, zeigen sie nur, *was passiert ist* – und nicht, *weshalb*. Der dargestellte Vorfall wird dekontextualisiert, und zu seiner Einordnung kann der Rezipient deshalb zwar auf allgemeinere Prinzipien („Gewalt gegen Wehrlose ist abzulehnen“), nicht aber auf situationsspezifische Kriterien („In diesem Fall war die Tat vielleicht gerechtfertigt, weil...“) zurückgreifen. Wer ein derartiges Bild verwendet, setzt daher die dargestellten Täter in verschiedensten kulturellen Kontexten und Wertesystemen dem Risiko der Kritik aus. Deshalb eignet sich das Bild *in der Verwendung* deutlich besser als Ausdrucksmittel einer Kritik an brutalem Vorgehen als zur Demonstration der Überlegenheit Österreichs über seine Gegner – auch wenn ursprünglich genau das Gegenteil beabsichtigt war. Vereinfacht könnte man sagen: Das Bild ‚spricht eine Anklage aus‘, indem es durch seine Erscheinungsform den Schluss nahelegt, dass es mit der Absicht verwendet wird, Kritik an der dargestellten Hinrichtung zum Ausdruck zu bringen.

Eine Fotografie wie diese legt also, wenn sie isoliert ohne Erläuterungen zum Hintergrund betrachtet wird, eine bestimmte Deutung des abgebildeten Geschehens nahe, die aber nicht zwangsläufig der historischen Realität entsprechen muss. Damit ist ein zentrales Problem der historischen Bildforschung angesprochen: Bezüglich der Wirklichkeit, auf die sie verweisen, und der Informationen über die historischen Zusammenhänge, die sie liefern, weisen derartige Bilder große Lücken auf. Historiker haben wiederholt auf dieses Problem hingewiesen.<sup>77</sup> Wird der Betrachter ohne detailliertes Hintergrundwissen mit einem solchen Bild konfrontiert, kann er zu folgenschweren Fehlschlüssen über das Geschehene verleitet werden.

Die Geschichte der berühmten Fotografie von der Hinrichtung Battistis jedenfalls ist ein Lehrstück über die trotzigste Unabhängigkeit, mit der Bilder sich von den Intentionen ihrer Urheber emanzipieren können – und zugleich ein Beispiel dafür, dass in der Interpretation des Bildes durch den Betrachter Mutmaßungen über diese Intentionen dennoch fast zwangsläufig eine Rolle spielen. Dies trifft in besonderem Maße zu, wenn es sich um Fotografien von Gewalttaten handelt, bei denen der Fotograf ganz offensichtlich anwesend, also in irgendeiner Form am Geschehen beteiligt war, und die zudem massenmedial verbreitet worden sind, wodurch zusätzlich die Interessen und Absichten von einem oder mehreren Verwendern ins Spiel gebracht werden.

---

<sup>77</sup> Vom „medienspezifischen Unvermögen“ der Bilder, bestimmte Informationen über den Kontext des Abgebildeten zu liefern, spricht z. B. Pandel 2011, 21–23.

Betrachtet man dieses Bild und seine Geschichte im Kontext der oben aufgeworfenen Fragen nach dem Anteil, den Autor- und Verwenderintentionen, die Interpretationsleistung des Rezipienten und das Bild selbst jeweils an der Entstehung von Sinn oder ‚Bedeutung‘ haben, dann wird außerdem deutlich, dass diese Fragestellungen, wenn sie auf Bilddokumente von Gewalttaten bezogen werden, weit mehr sind als weltent-rückte theoretische Gedankenspielerien, da Bilder erheblichen politischen Einfluss gewinnen können. Wer die ‚Bedeutung‘ solcher Bilder festlegt, übt Macht aus.

## Literaturverzeichnis

- Adams u. Buell (2008): Alyssa Adams u. Hal Buell (Hgg.), *Eddie Adams. Vietnam*, New York.
- Arnheim (1978): Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin.
- Barthes (1964): Roland Barthes, „Rhétorique de l’image“, *Communications* 4, 40–51.
- Barthes (1984): Roland Barthes, „La mort de l’auteur“, in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, 61–67.
- Beardsley u. Wimsatt (1954): Monroe C. Beardsley u. William K. Wimsatt, „The Intentional Fallacy“, in: William K. Wimsatt (Hg.), *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, 3–18.
- Booth (2000 [zuerst engl. 1961]): Wayne C. Booth, „Der implizite Autor“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 142–156.
- Bredenkamp (2010): Horst Bredenkamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin.
- Didi-Huberman (2011): Georges Didi-Huberman, *Wenn die Bilder Position beziehen*, München.
- Eco (1992): Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, München.
- Eco (2000): Umberto Eco, „Zwischen Autor und Text“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 279–297.
- Gaskell (2006): Ivan Gaskell, „Diptychs – What’s the Point“, *JAAC* 64 (3), 325–332.
- Gombrich (1984): Ernst Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart.
- Grasskamp (1975): Walter Grasskamp, „Schockfotos. Design und Motiv von Illustriertenfotos“, *Kunst + Unterricht* 32, 53–56.
- Genette (2000 [zuerst frz. 1983]): Gérard Genette, „Implizierter Autor, implizierter Leser?“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a. (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 233–246.
- Hilgert (2010): Markus Hilgert, „Text-Anthropologie: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“, *MDOG* 142, 87–126.
- Holzer (2008): Anton Holzer, *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918*, Darmstadt.
- Iser (1972): Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München.
- Jannidis u. a. (1999): Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a. (Hgg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen.
- Kampmann (2006): Sabine Kampmann, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft*, München.
- Kemp (1988): Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, 240–257.

- Kemp (1989): Wolfgang Kemp, „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München, 62–88.
- Kindt u. Müller (2006): Tom Kindt u. Hans-Harald Müller, *The Implied Author. Concept and Controversy*, Berlin.
- Kjørup (1978): Søren Kjørup: „Pictorial Speech Acts“, *Erkenntnis* 12, 55–71.
- Knape (2007): Joachim Knape (Hg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden.
- Link (1980): Hannelore Link, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart.
- Mitchell (1994): William J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago.
- Mitchell (2008): William J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München.
- Mondzain (2006): Marie-José Mondzain, *Können Bilder töten?*, Zürich.
- Nochlin (1989): Linda Nochlin, *The Politics of Vision*, New York.
- Pandel (2011): Hans-Jürgen Pandel, „Interpretieren als Selbsterzählen: Das Problem der narrativen Empathie“, in: Silvio Peritore u. Frank Reuter (Hgg.), *Inszenierung des Fremden*, Heidelberg, 19–40.
- Raphael (1984): Max Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, Frankfurt a. M.
- Rosenberg (2011): Raphael Rosenberg, „Dem Auge auf der Spur. Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch“, *JHAW* 2010, 76–89.
- Scholz (1991): Oliver Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen*, Freiburg i. Br.
- Schwingeler u. Weber (2005): Stephan Schwingeler u. Dorothee Weber, „Das wahre Gesicht des Krieges. Die Hinrichtung in Saigon von Eddie Adams. Das Entstehen einer Ikone vor dem Hintergrund ihrer Publikationsgeschichte in den Printmedien“, *Kritische Berichte* 33, 36–50.
- Schmid (1973): Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München.
- Schmid (2005): Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin.
- Silbermann (1976): Alphons Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie*, Stuttgart.
- Sontag (1978): Susan Sontag, *Über Fotografie*, München.
- Sontag (2003): Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York.
- Strube (1999): Werner Strube, „Über verschiedene Arten, den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat“, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a. (Hgg.), *Rückkehr des Autors*, Tübingen, 135–155.
- Thürlemann (1989): Felix Thürlemann, „Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München, 89–115.