

Vom «Napalm-Mädchen» und Visual Framing

1	Einleitung	3
2	Das «Napalm-Mädchen»	4
2.1	Zum Hintergrund des Bildes	4
2.2	Das «Napalm-Mädchen» im Visual-Framing-Prozess	5
2.2.1	Selektion (Leid, Krieg, Opfer)	5
2.2.2	Interpretationsmuster (Angst-Motiv «Der Schrei» von Edvard Munch)	5
2.2.3	Akzentuierung (Aufmerksamkeit, Prominenz, Valenz)	6
2.3	Zur Frage der Manipulation von Bildern	7
2.3.1	Das Objekt «Bild» als Repräsentation	7
2.3.2	Der Vorwurf der Manipulation des «Napalm-Mädchens»	9
3	Schlusswort	9
4	Literatur	10

1 Einleitung

«Visual Framing» hat sich in den vergangenen Jahren zu einem zentralen Forschungsfeld der Visuellen Kommunikationsforschung entwickelt.¹ Während sich die Forschung um «Framing» auf der sprachlichen Ebene im weit fortgeschrittenen Stadium befindet, besteht bei «Visual Framing» noch grosses Potenzial zur Weiterentwicklung sowohl in der empirischen wie auch in der theoretisch fundierten Analyse.² «Visual Framing» gilt allerdings nicht als Gegenpol zum sprachbasierten Framing, sondern als spezifische Dimension dieses Framing-Konzeptes.³ Dementsprechend lässt es sich an den bisherigen Forschungsstand von Framing anknüpfen und, angelehnt an die oft zitierte Definition von Robert Entman aus dem Jahr 1993, wie folgt definieren:

«Visuelles Framing ist der Prozess und/oder das Ergebnis der Selektion und Akzentuierung bestimmter Aspekte der wahrgenommenen Realität in einem kommunikativen Kontext durch Mittel Visueller Kommunikation, durch die spezifische Strukturierungs- und Interpretationsmuster und/oder Handlungsempfehlungen für den beschriebenen Sachverhalt nahegelegt werden und die die Informationsverarbeitung prägen.»⁴

Das Visual Framing, das aus einem mehrstufigen Prozess mittels Framing-Elemente resultiert, soll in der vorliegenden Arbeit anhand eines der wohl bekanntesten Pressefotos aus dem Vietnamkrieg beschrieben werden (Abb.1). Es handelt sich um das Bild des vietnamesisch-amerikanischen Fotografen Nick Út, welches er kurz nach dem Napalm-Bombenangriff auf das südvietnamesische Dorf «Trang Bang» im Jahr 1972 aufnahm. Riesige schwarze Rauchwolken, südvietnamesische Soldaten, völlig verängstigte fliehende Kinder und im Zentrum dieses Kriegschaos das nackte und vor Verbrennungsschmerz schreiende Mädchen, Kim Phúc, auch bekannt unter dem Namen «Napalm-Mädchen», dessen blosser Anblick in uns starke Affekte auslöst. Dieses Bild, das heute als historische Referenz und somit als ikonisches Dokument des Vietnamkrieges gilt,⁵ wurde anfangs nicht in seiner originalen Form, sondern am rechten Bildrand beschnitten veröffentlicht.⁶ Auf diesen Eingriff möchte ich in meiner Arbeit ebenfalls eingehen und neben der Auseinandersetzung mit «Visual Framing» diskutieren, ob die bewusste Setzung eines Bildausschnittes bereits als vollwertige Manipulation zu bewerten ist.

1 Vgl. Geise, S. & Lobinger, K. (2013). *Visual Framing. Perspektiven und Herausforderungen der visuellen Kommunikationsforschung*. Köln: Halem, S. 9.

2 Vgl. Geise, S. / Lobinger, K. & Brantner, C. (2013). Fractured Paradigm? Theorien, Konzepte und Methoden der visuellen Framingforschung: Ergebnisse einer systematischen Literaturschau. In: Geise, S. & Lobinger, K. *Visual Framing. Perspektiven und Herausforderungen der visuellen Kommunikationsforschung*. Köln: Halem, S. 65.

3 Vgl. ebd., S. 46.

4 Ebd., S. 47.

5 Vgl. Paul, G. (2005). Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 2(2). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 229.

6 Vgl. ebd., S. 236.



Abb.1 Modifiziertes Bild (4:3): *Das Napalm-Mädchen*, Fotografie von Nick Út, 1972 in Trang Bang

2 Das «Napalm-Mädchen»

Da der Fokus meiner Auseinandersetzung auf der Wirkung des Bildes durch Visual Framing liegt, werde ich hier keine ikonographisch-ikonologische Bildanalyse vornehmen. Insbesondere da bereits eine überzeugende und verständliche Analyse von Dr. Gerhard Paul in seinem Essay «Die Geschichte hinter dem Foto» existiert, in dem er ebenfalls, wie bereits im Titel angedeutet, die Geschichte zur Entstehung dieses Bildes erzählt. Da das Bild alleine kaum Informationen zum Hintergrund seines Entstehens liefert, werde ich die Fassung von Dr. Paul dazu im Folgenden kurz wiedergeben.

2.1 Zum Hintergrund des Bildes⁷

Der Napalm-Bombenangriff auf das südvietnamesische Dorf «Trang Bang» fand während der Phase der «Vietnamisierung» statt, in der der Rückzug der US-Armee bereits seinen Fortgang nahm. Der Angriff wurde daher von der südvietnamesischen Armee eigenständig ausgeführt und richtete sich gegen die noch im Dorf verschanzten nordvietnamesischen Soldaten. Um sich vor Angriffen zu schützen, befanden sich die Bewohner*innen zu diesem Zeitpunkt bereits ausserhalb des Dorfes. Umso verheerender waren die Folgen, als der Abwurf der Napalm-Bomben versehentlich die Peripherie des Dorfes und die Strasse traf, auf der sich noch südvietnamesische Soldaten und einige Dorfbewohner*innen befanden. Das Bild zeigt den Moment, als die schwarzen Rauchwolken nach dem Angriff langsam in den Himmel emporstiegen und die ersten verängstigten Anwohner*innen, darunter das neunjährige Mädchen und ihre Geschwister, und die vor dem Angriff überraschten südvietnamesischen Soldaten aus «Trang Bang» flüchteten. «Eine Gruppe von Journalisten war den Fliehenden bereits entgegengegangen, ohne aber helfend einzugreifen – so auch Nick Út, auf den die Kinder frontal zuliefen. Einige Reporter wechselten ihre Filme; andere erwarteten die Gruppe angesichts der enormen Hitze aus etwas größerer Entfernung. Dabei fokussierte sich der Blick der Kameras schnell auf

7 Vgl. Paul, 2005, S. 227f.

die nackte Kim Phúc, [...]»⁸. Der letzte zitierte Satz verweist auf ein wesentliches Element im Visual-Framing-Prozess: das Framing-Element «Selektion». Wobei die Selektion in diesem Fall offenbar bereits vor der tatsächlichen Aufnahme des Bildes entschieden zu sein scheint und nicht erst nach der Bildentstehung. Doch welcher Aspekt wurde im Bild genau selektiert?

2.2 Das «Napalm-Mädchen» im Visual-Framing-Prozess

Im Folgenden wird der Prozess des Visual Framing anhand der Fotografie «Napalm-Mädchen» genauer erläutert. Dabei wird auf einige ausgewählte Teilaspekte eingegangen, die das Framing bestimmen. Solche Teilaspekte werden in der Fachliteratur Framing-Elemente genannt, wobei an dieser Stelle darauf hinzuweisen ist, dass Visual Framing noch ein sehr junges Forschungsfeld der Visuellen Kommunikationsforschung ist und Definitionen und Anwendungsweisen des Fachvokabulars immer nur im Rahmen des derzeitigen Entwicklungsstandes bleiben können. Die von mir zur Beschreibung des Visual-Framing-Prozesses im Pressebild «Napalm-Mädchen» ausgewählten Framing-Elemente können folglich noch ausgearbeitet und ergänzt werden.

2.2.1 Selektion (Leid, Krieg, Opfer)

Unter dem Framing-Element «Selektion» versteht man die Auswahl von bestimmten Aspekten im Bild zu einem Thema, das «ingerahmt» öffentlich ausgestellt und vermittelt wird.⁹ In unserem Bild wird das Leiden der unschuldigen Kinder als zivile Opfer des Vietnamkrieges in den Fokus gesetzt. Dieses Leiden wird besonders durch Kim Phúc repräsentiert, deren gesamte Körpersprache sich diesem Affekt nachgibt und in uns den Eindruck existenzieller Bedrohung evoziert. Für diesen Ausdruck der Angst sind gemäss Dr. Gerhard Paul bereits Vorbilder in der Malerei und Fotografie zu finden. So weist er darauf hin, dass das Bild vom Napalm-Mädchen an das Gemälde «Der Schrei» (1893) von Edvard Munch erinnert (Abb.2). «Kaum ein anderes Bild der Kunstgeschichte hat das Phänomen der Angst als eines existenziellen menschlichen Zustandes so unmittelbar zum Ausdruck gebracht wie dieses Gemälde.»¹⁰ Diese Beobachtung führt uns zum nächsten Framing-Element «Interpretationsmuster».

2.2.2 Interpretationsmuster¹¹ (Angst-Motiv «Der Schrei» von Edvard Munch)

Wie auch im Foto, findet man im Zentrum des Gemäldes einen mit weit geöffnetem Mund schreienden Menschen, der frontal auf uns zuläuft, wenn nicht sogar geradewegs in uns hineinläuft. Die leichte Beschneidung an den Beinen bei Munch verstärkt diese Wahrnehmung, welche wir ebenso in der Fotografie von Nick Út wiederfinden können, und zwar beim Jungen am linken Bildrand. Da er sich ebenfalls nicht komplett im Bildausschnitt befindet, vermittelt es uns den Eindruck von einem spontan entstandenen Bild, was uns wiederum von dem Foto als wahrheitsgetreues Beweismaterial überzeugt. Auffällig ist zudem der Aufbau des Hintergrundes in beiden Bildern. So finden wir im Gemälde «Der Schrei» ebenfalls stehende Menschen im Hintergrund, die uns darüber im Unklaren lassen, ob sie die Ursache für die Angst des schreienden Menschen darstellen. Diese Frage würden wir uns im Napalm-Foto ebenso stellen, wäre die Entstehung des Bildes nicht bereits offengelegt worden. Des Weiteren weisen beide Bilder eine diagonale Leserichtung auf – bei dem Gemälde durch die Diagonale der Brücke und beim Foto durch die gestaffelte diagonale Fluchtbewegung der Kinder von rechts oben nach links unten. Durch die erkennbare Parallele zu dem Angst-Motiv bei Munchs Gemälde ist das Foto von Út leichter zu interpretieren und hat eine grössere Chance unsere Aufmerksamkeit zu erregen.

8 Paul, 2005, S. 229.

9 Vgl. Müller, M. (2013). »You cannot unsee a picture!« Der Visual-Framing-Ansatz in Theorie und Empirie. In: Geise, S. & Lobinger, K. *Visual Framing. Perspektiven und Herausforderungen der visuellen Kommunikationsforschung*. Köln: Halem, S. 32f.

10 Paul, 2005, S. 232.

11 Vgl. Geise, S. / Lobinger, K. & Brantner, C., 2013, S. 47.

Denn diese spezifische Darstellungsweise von Angst ist durch das Gemälde «Der Schrei» bereits vielen bekannt und kann als Interpretationsmuster bei solchen Darstellungen schneller aktiviert werden. Weil das Angst-Motiv bereits vielfach wiederholt gezeigt und betont wurde, hat es sich in das kollektive Gedächtnis eingebrannt und ist damit Bestandteil unserer Interpretationsmuster geworden. Dieser Vorgang wird im Visual Framing als «Akzentuierung» bezeichnet und gilt als ein weiteres Framing-Element, welches im Folgenden näher beschrieben wird.



Abb.2 *Der Schrei*, Gemälde von Edvard Munch, 1893

2.2.3 Akzentuierung (Aufmerksamkeit, Prominenz, Valenz)

Unter «Akzentuierung», oder «visuelle Salienz», wird die Betonung eines bestimmten selektierten Aspektes verstanden, die durch Wiederholung, Grösse, Platzierung und Ausschnitt eines Bildes und die Anwendung von emotionalen/affektiven Botschaftselementen im Bild erfolgt.¹² So hat sich das mehrfach reproduzierte Bild von Nick Út durch sein vielfaches Erscheinen in den Medien und seine oftmals prominente Platzierung auf Titelseiten zum ikonischen Bild des Vietnamkrieges entwickelt. Des Weiteren kann Akzentuierung mit Hilfe von kompositorischen Bildelementen (auch framing devices¹³) geschehen. In diesem Fall wurde die affektive Wirkung des Bildes durch das abgebildete Napalm-Mädchen erhöht, dessen Leid und Schmerz im Zentrum des Bildes steht. Die Aufnahme des leidenden Kindes schafft emotionale Bindung, die Intimität suggeriert und in uns grosses Mitgefühl evoziert. Die Vermittlung dieser affektiven Botschaftselemente konnte allerdings nicht ohne Eingriff ins Bild geschehen. Der Bildaspekt (das Leiden des Kindes) wurde bei der erstmaligen Veröffentlichung über den ausgewählten Bildausschnitt, der das Kind visuell in den Fokus setzt und durch die

¹² Vgl. ebd., S. 57.

¹³ Vgl. ebd., S. 58.

damit verbundene Weglassung der Information am rechten Bildrand betont. Doch der Bildausschnitt wurde vermutlich nicht nur aus diesem Grund so gewählt. Das Original-Bild (Abb.3), auf dem ein Fotograf in militärischer Uniform zu sehen ist, der im Moment des Leidens anderer den Film seiner Kamera wechselt, hätte einen kritischen Hinweis auf das Verhalten der Medienvertreter*innen gegenüber den Opfern des Vietnamkrieges geliefert.¹⁴ In der Gegenüberstellung des originalen mit dem modifizierten Bild wird das Konzept des visuellen Framing deutlich. Durch das Entfernen eines Bildaspektes beziehungsweise eines Themas, in diesem Fall das Verhalten der Journalisten, wird ein anderes Motiv betont, nämlich die unschuldigen Kinder als Opfer des Vietnamkrieges. Dieses Beispiel zeigt somit eindrücklich, wie ein kleiner Bildeingriff nicht nur visuelle, sondern auch kontextuelle Folgen nach sich zieht. Doch inwiefern lässt sich dieser Eingriff als Manipulation deuten?



Abb.3 Original-Bild (3:2): *Das Napalm-Mädchen*, Fotografie von Nick Út, 1972 in Trang Bang

2.3 Zur Frage der Manipulation von Bildern

Das beschnittene Bild des Napalm-Mädchens wird vielfach als Beispiel für Bildmanipulation angeführt. Dieser Eingriff wird von Betrachter*innen kritisiert, weil sie sich durch das Bild getäuscht fühlen. Das Verhalten der Journalisten, anstatt den Kindern in Not zu Hilfe zu eilen, sich für ein gelungenes Bild zu entscheiden, scheint im ersten Moment mittels gewählten Bildausschnittes ausgeklammert zu werden. Von Bildmanipulation kann für mich jedoch nur die Rede sein, wenn Elemente in das Bild eingebaut werden, die zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht präsent waren. In diesem Fall befinden sich bestimmte Informationen aufgrund des neuen Bildausschnitts lediglich nicht mehr im sichtbaren Bildraum. In diesem Kontext scheint mir eine Auseinandersetzung mit dem Gemälde «Las Meninas» von Diego Velázquez lehrreich (Abb.4). Es soll eine relevante Erkenntnis bezüglich Sichtbar-/Unsichtbarkeit veranschaulichen.

2.3.1 Das Objekt «Bild» als Repräsentation

Im Gemälde «Las Meninas» befindet sich der Maler Diego Velázquez vor einer sichtbaren Leinwand. Doch was er malt, bleibt für uns unsichtbar. Sein Blick und die Blicke der Menschen im Raum zielen in die Richtung des*der Betrachters*in, beziehungsweise auf die Oberfläche der Leinwand. Erst durch

¹⁴ Vgl. Paul, 2005, S. 234.

den Spiegel im Hintergrund wird das königliche Paar, welches Velázquez gerade auf seine Leinwand porträtiert, erkennbar. Michel Foucault schrieb in seinem Buch «Die Ordnung der Dinge» dazu folgendes: «Von allen Repräsentationen, die das Bild repräsentiert, ist er [der Spiegel] die einzig sichtbare. Keiner jedoch schaut ihn an.»¹⁵ Das königliche Paar wird erst durch den Spiegel sichtbar. Dieser Spiegel, der im Gemälde von keinem*r beachtet wird, fordert uns allerdings als Betrachter*innen auf, den Raum ausserhalb des Bildausschnittes zu denken und unsere Aufmerksamkeit auf den unsichtbaren, imaginären Bildraum zu lenken. Diese Idee von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit lässt sich auch auf das Bild von Nick Út anwenden. Wir reagieren auf das Originalbild, weil darauf der Fotograf sichtbar ist. Erst dadurch werden wir uns der Anwesenheit der Medien bewusst. Doch die Präsenz des Fotografen ist auch nach der Beschneidung des Bildes gegeben, eben nur nicht im Ausschnitt, den die Kamera einfangen konnte. Vielmehr ist die Existenz der Fotografie überhaupt ein immer schon gegebener Verweis auf die Journalist*innen. Das heisst, die Frage des Verhaltens von Journalist*innen ist in jedem Pressefoto immer schon angelegt. So hat nicht nur der weggeschnittene Fotograf, sondern auch Út sich in diesem Moment entschieden, sich der Fotografie zu widmen, statt den Kindern zu helfen. Obwohl der Fotograf Út auf dem Bild unsichtbar bleibt, ist er durch die Existenz dieses Bildes im Bild präsent. In diesem Fall ist es hier nicht der Spiegel, sondern das Bild als Objekt, das den kritischen Hinweis auf eine Repräsentation zweiter Ordnung gibt.



Abb.4 Las Meninas, Gemälde von Diego Velázquez, 1656

15 Foucault, M. (1997). *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch-Verlag, S. 35.

2.3.2 Der Vorwurf der Manipulation des «Napalm-Mädchens»

Die Beschneidung des Bildes kann nicht dem Zweck der Manipulation gedient haben, da die Präsenz der Journalisten ebenfalls über das Medium sichtbar transportiert wird. Dadurch kann es sich nicht um Bildmanipulation handeln, schliesslich wird weder Bildinformation hinzugefügt noch entfernt. Das bedeutet jedoch nicht, dass das Verhalten der Journalist*innen gegenüber der Kriegsoffer zu Unrecht hinterfragt wird. Kinder bei Leid und Schmerz zu fotografieren, wirft ethische Fragen auf.

Ein weiterer Einwand wäre es darauf hinzuweisen, dass die Gegenüberstellung von Bildausschnitt und vermeintlich vollständigem Original-Bild nicht haltbar ist. So zeigt uns auch schon das Original-Bild nur einen Ausschnitt des schrecklichen Napalm-Bombenangriffs und kann uns nicht das Ausmass des Kriegschaos vollumfänglich wiedergeben. Das vollständige Bild, das alles zeigt, kann es gar nicht geben. Wenn ein nachträgliches Zuschneiden als Bildmanipulation gewertet werden soll, dann muss bereits die Ausrichtung des Objektiv beim Schiessen des Bildes schon als Manipulation gelten. Wer in all den genannten Fällen Manipulationen erkennt, dem muss die Frage gestellt werden, welches Bild den nicht manipulativ wäre?

3 Schlusswort

Der bewusste Umgang mit dem Visual Framing trägt zur Wirkung des Bildes bei, indem bestimmte Aspekte beziehungsweise Themen im Bild ausgewählt und mittels Framing-Elementen betont werden. Dabei treten andere Informationen im Bild zugunsten des Betonten in den Hintergrund. Zudem kann das Bild selbst zur Verstärkung von Aussagen und Argumenten in einem das einzelne Bild übersteigenden Kontext verwendet werden. Als Pressefoto wurde das Bild von Nick Út in Zeitungen beispielsweise zur Veranschaulichung von umfassenden Kriegsreportagen genutzt. Das Bild als Pressebild funktioniert selbst bereits als akzentuierendes Framing-Element, was in der Fachliteratur mit dem Begriff «Framing Visuals»¹⁶ bezeichnet wird. Visual Framing als moralisch verwerfliche Bildmanipulation aufzufassen, wäre im konkreten Fall des «Napalm-Mädchens» aber auch im Allgemeinen falsch, insofern Bilder immer schon geframet sind. Gerade vor dem Hintergrund, dass Visual Framing eine grundsätzliche Eigenschaft von Bildern beschreibt, sollte die Weiterentwicklung dieses Forschungsfeldes aufmerksam verfolgt werden. Ein Wissen über Visual Framing ermöglicht einen präziseren Umgang mit Bildern, eine reflektiertere Bildproduktion sowie einen kritischen Bildkonsum als Rezipient*in.

16 Vgl. Grittmann, E. (2013). Visual Frames – Framing Visuals. Zum Zusammenhang von Diskurs, Frame und Bild in den Medien am Beispiel des Klimawandeldiskurses. In: Geise, S. & Lobinger, K. *Visual Framing. Perspektiven und Herausforderungen der visuellen Kommunikationsforschung*. Köln: Halem. S. 100.

4 Literatur

- Foucault, M. (1997). *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch-Verlag.
- Geise, S. & Lobinger, K. (2013). *Visual Framing. Perspektiven und Herausforderungen der visuellen Kommunikationsforschung*. Köln: Halem.
- Geise, S. / Lobinger, K. & Brantner, C. (2013). Fractured Paradigm? Theorien, Konzepte und Methoden der visuellen Framingforschung: Ergebnisse einer systematischen Literaturschau. In: Geise, S. & Lobinger, K. *Visual Framing. Perspektiven und Herausforderungen der visuellen Kommunikationsforschung*. Köln: Halem.
- Grittmann, E. (2013). Visual Frames – Framing Visuals. Zum Zusammenhang von Diskurs, Frame und Bild in den Medien am Beispiel des Klimawandeldiskurses. In: Geise, S. & Lobinger, K. *Visual Framing. Perspektiven und Herausforderungen der visuellen Kommunikationsforschung*. Köln: Halem.
- Paul, G. (2005). Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 2(2). Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.