

Einleitende Bemerkungen

„Böse Bilder“ – gibt es das? Was hat man sich unter einer Ethik der Fotografie im Allgemeinen und unter einer Ethik der Gewaltfotografie im Besonderen vorzustellen? Diese und ähnliche Fragen stellen sich vielleicht angesichts der Formulierung des Titels der hier vorliegenden Arbeit. Thema und Fragestellung sind also erklärungsbedürftig.

Entwickelt hat sich diese Arbeit ursprünglich aus der Auseinandersetzung mit Formen der Gewaltdarstellung in Computerspielen und deren Bezug zur Geschichte der bildlichen Darstellung von Gewalt in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter. Weitaus interessanter als historische oder ästhetische Fragen erschienen mir aber bald die Moraldiskurse, die sich um visuelle Repräsentationen von Gewalt entsponnen haben; insbesondere um Darstellungen von Gewalt im engeren Sinn, nämlich von körperlicher Gewalt durch Menschen gegen Menschen im Kontext von Verbrechen, staatlicher Machtausübung und vor allem kriegerischen Konflikten. So verlagerte sich mein Interesse rasch von Fragen des „Wie“ der Verbildlichung von Gewalt hin zu normativen Fragen: Was „darf“ man zeigen, was nicht? Was „darf“ man auf welche Weise, wem und unter welchen Umständen zeigen? Gibt es Bilder, die es nicht geben dürfte, die nicht hätten gemacht werden dürfen, die nicht nur Bilder des Bösen sind, sondern böse Bilder? Und wie sollten die Rezipient*innen mit solch problematischen Bildern umgehen?

Es stellte sich heraus, dass Versuche zur Beantwortung dieser Fragen aus ganz verschiedenen Perspektiven und vor sehr unterschiedlichen fachlichen wie professionellen Hintergründen unternommen worden sind. So stieß ich auf Texte von Philosoph*innen, Medienethiker*innen, Bildwissenschaftler*innen, Kunsthistoriker*innen, Literaturwissenschaftler*innen, Journalist*innen und Kommunikationswissenschaftler*innen, Historiker*innen und Museumskurator*innen, die sich intensiv und kontrovers mit Fragen der angemessenen Darstellung von Gewalt oder des angemessenen Umgangs mit Gewaltbildern befassen. Trotz (oder vielleicht gerade wegen) der Menge der vorhandenen Texte schien die Diskussion wenig fokussiert; verschiedene Positionen standen mehr oder weniger isoliert nebeneinander, schon dadurch voneinander abgeschieden, dass sie unterschiedlichen Fachdisziplinen entstammten, und es schien daher nötig, sie strukturiert miteinander in Verbindung zu bringen. Aus einem

ursprünglich kunsttheoretischen Projekt wurde so eine Diskursanalyse mit ethisch-philosophischer Fragestellung, die darauf abzielte, eine differenzierte Perspektive auf Gewaltbilder zu entwickeln, die sich einerseits von polemischer Bildkritik und übereilten Zensurforderungen abgrenzt, andererseits aber auch nicht naiv überzogene Hoffnungen bezüglich der aufklärerischen Wirkung von Bildern oder ihrer Fähigkeit, Menschen zu Solidarität, Hilfsbereitschaft oder politischem Engagement zu motivieren, hegt. Damit positioniert sich die vorliegende Arbeit zwischen den beiden Polen extremer Haltungen, zwischen denen sich Gewaltbilddiskurse bewegen: einer Bilder unkritisch bejahenden und einer äußerst bildskeptischen Position.

Diese zuletzt genannte allgemein skeptische Haltung, die in den vergangenen Jahren zu größerem Einfluss gelangt ist, äußert sich unter anderem in der verbreiteten Rede von einer „Bilderflut“, der wir in unseren heutigen Gesellschaften ausgesetzt seien. Die Bilderflut-Rhetorik beschwört eine Überforderung des modernen Individuums durch die Omnipräsenz des Mediums Bild; sie begegnet uns beispielsweise bei Didi-Huberman, der zwar Bilder gegen einen allzu rigorosen Skeptizismus verteidigt, aber beklagt, wir lebten in einer „übersättigten und vom Markt der Bilder beinahe erstickten Welt.“¹ Als Gegenmittel zu diesem vielerorts und schon seit Jahrzehnten beschworenen Überforderungsgefühl hatte Susan Sontag in den Siebzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts noch eine „Ökologie der Bilder“² gefordert; am Beginn des neuen Jahrtausends hat sie diesen Gedanken aber bereits aufgegeben: „Eine solche Ökologie der Bilder wird es nicht geben.“³

Bilder machen sich in den Augen ihrer Kritiker*innen nicht nur kraft ihrer schieren Menge und Omnipräsenz einer Überwältigung ihrer Rezipient*innen schuldig; sie manipulieren diese auch, indem sie sie zu Fehlinterpretationen des Dargestellten und falschen Schlussfolgerungen über reale Ereignisse verleiten. Moderne Bildmedien, so behauptet beispielsweise der Historiker Gerhard Paul, ein ausgewiesener Experte auf dem relativ jungen Forschungsfeld der „Visual History“, leisten nicht so sehr „historische Aufklärung“; vielmehr finde eine „visuelle Überrumpelung“ statt, wenn die Betrachter*innen durch emotionalisierende Bilder überfallen würden.⁴

1 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 15.

2 Sontag, *Über Fotografie*, 166.

3 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 125.

4 Paul, *BilderMacht*, 186.

Während also einerseits die Überforderung, Übersättigung und Überrumpelung vermeintlich wehrloser Betrachter*innen durch übermächtige Bilder beklagt wird, werden andernorts die bedeutenden sozialen Funktionen von Bildern stark gemacht. Positive Aspekte der Bildkommunikation werden insbesondere in den Medien- und Kommunikationswissenschaften bei aller berechtigten Kritik durchaus klar benannt.

Der Journalist und Medienethiker Stefan Leifert hebt einige der wesentlichen Funktionen der Massenmedien in demokratischen Gesellschaften hervor, darunter betont er besonders die Augenzeugenschaft bei bedeutenden Ereignissen, das Fungieren als soziales Gedächtnis und ein appellatives Potenzial, das die öffentliche Meinung und gesellschaftliche Prozesse beeinflussen kann.⁵ Medien erfüllen, so referiert Leifert den aktuellen Theorie- und Forschungsstand, soziale Funktionen (darunter eine Sozialisations- und eine soziale Orientierungsfunktion), politische Funktionen (wie das Eröffnen eines Forums für politische Diskurse), Kritik- und Kontrollfunktionen innerhalb des politischen Systems sowie eine Bildungsfunktion.⁶ In all diesen Funktionsbereichen komme Bildern eine gewichtige Rolle zu; dass sie sich durch den medialen Wandel immer mehr verbreiteten, habe dazu geführt, dass

„(...) das Recht der Öffentlichkeit [,] informiert zu werden, immer stärker interpretiert [wird] als das Recht, die Ereignisse und handelnden Personen auch gezeigt zu bekommen. Die Rolle des Augenzeugen weitet sich aus und kommt nicht mehr allein dem Journalisten, sondern allen zu, die Zugang zu Bildmedien und Interesse an bestimmten Ereignissen haben.“⁷

Diese zunehmende Bedeutung des Bildjournalismus schlage sich auch darin nieder, dass beispielsweise in den publizistischen Grundsätzen oder im Funktionsauftrag des deutschen öffentlich-rechtlichen Rundfunks Fotojournalist*innen „als Chronisten ihrer Zeit betrachtet“ würden, „die Zeugnis ablegen sollen von dem, was sie stellvertretend für eine Öffentlichkeit vor Augen geführt bekommen haben.“⁸

5 Leifert, *Bildethik*, 241.

6 Ebd., 242–244.

7 Ebd., 246.

8 Ebd., 248.

Solch hoffnungsvolle Erwartungen an (Bild-)Medien, die sich auf den Bildungswert, ja das aufklärerische Potenzial von (Bild-)Berichterstattung stützen, werden in verschiedenen Selbstverpflichtungserklärungen zum Ausdruck gebracht, in denen u. a. Journalist*innenverbände und einzelne Medienunternehmen sich Normen und Orientierungswerte setzen. Die National Press Photographers Association, ein US-amerikanischer Berufsverband von Bildjournalisten, beispielsweise postuliert in ihrem Code of Ethics höchst optimistisch:

„Visual journalists operate as trustees of the public. (...) As visual journalists, we have the responsibility to document society and to preserve its history through images. Photographic and video images can reveal great truths, expose wrongdoing and neglect, inspire hope and understanding and connect people around the globe through the language of visual understanding.“⁹

Ähnliche Erwartungen sollte nach Absicht ihrer Gründer die Bildagentur Magnum erfüllen, deren Gründungscharta, wie Susan Sontag feststellt, „in einem ähnlich moralischen Ton, wie er in den Gründungsurkunden anderer internationaler Organisationen und Verbände anklang, die kurz nach dem Krieg entstanden – einen umfassenden moralischen Auftrag für die Fotojournalisten“ formulierte, der darin bestand, diese darauf zu verpflichten, „als Chronisten ihrer Zeit, ob im Krieg oder im Frieden, ohne chauvinistische Vorurteile fair und aufrichtig Zeugnis abzulegen.“¹⁰

Im Spannungsfeld zwischen derart hohen moralischen Erwartungen, die an die Bildberichterstattung insbesondere in Gewaltkontexten gestellt werden, auf der einen Seite, und scharfer Kritik am Medium Bild bezüglich seiner Eignung gewaltbezogenen Kommunikationszusammenhängen auf der anderen Seite bemühe ich mich also um eine möglichst sachliche und differenzierte Position jenseits beider Lager.

Der vorliegende Text als Resultat meiner Arbeit nimmt darüber hinaus auch insofern eine Vermittlungsrolle ein, als er sich nur schwer einer einzelnen wissenschaftlichen Disziplin oder einem „Fachbereich“ zuordnen lässt, da er

9 Code of Ethics der NPPA, abrufbar unter <https://nppa.org/code-ethics> (Stand 31.05.2020).

10 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 43.

medienethische Fragen u. a. mit bild- und kunstwissenschaftlichen Methoden zu klären versucht.

So verwende ich in der Auseinandersetzung mit meinen Bildbeispielen teils typisch kunsthistorische Analysetechniken, obwohl viele der Fotografien, die dabei berücksichtigt werden, nicht so sehr als prototypisch „künstlerische“ Werke, sondern als eine Art „Gebrauchsbilder“ aufgefasst werden, weil sie nicht im Museum oder einer Galerie hängen, sondern ihren Rezipient*innen in Zeitungen, auf Webseiten und in Sozialen Medien begegnen. Wie Gerd Blum, Jörg Schirra und Klaus Sachs-Hombach bin ich aber der Ansicht, dass sich das Methoden-, Kategorien- und Begriffsrepertoire der klassischen Kunstgeschichte auch mit Gewinn auf „Bilder außerhalb des Feldes der ‚Hochkunst‘“¹¹ anwenden lässt. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft hat Analysetechniken entwickelt, die insofern Voraussetzung eines „angemessenen Bildverständnisses“¹² sind, als sie dazu beitragen können, Wirkungs- und Ausdrucksweisen auch solcher Bilder zu verstehen, bei denen es sich nicht im strengen Sinne um Kunstwerke handelt.

Die Bildwissenschaft oder Bildtheorie, deren Interessengebiet große Teile dieses Textes wohl noch am zweifelsfreisten zuzuordnen sind, will allerdings, wie die drei genannten Autoren ganz richtig unterscheiden, klären, „was ‚Bildsein‘ im Allgemeinen ausmacht“¹³ und „was es *grundsätzlich* bedeutet, mit Bildern (als solchen) umzugehen“;¹⁴ sie soll die „*Fähigkeit*, Bilder verwenden zu können“¹⁵ erklären. Einzelne Bilder werden innerhalb dieser Disziplin nicht um ihrer selbst willen analysiert, sondern herangezogen, um Allgemeines zu verdeutlichen. Kunstgeschichte dagegen ist „Bildwissenschaft“ im Plural¹⁶, weil sie näher bei den Phänomenen bleibt und sich mit einzelnen Werken auseinandersetzt statt mit dem allgemein Bildlichen.

Der medientheoretisch-philosophische Zugang zu Bildern, den die interdisziplinäre Bildwissenschaft ermöglicht, erwies sich im Verlauf meiner Arbeit deshalb als besonders wichtig, weil sich herausstellte, dass Diskurse über die bildliche Darstellung von Gewalt häufig auf voraussetzungsreichen

11 Blum, Schirra und Sachs-Hombach, *Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft*, 119.

12 Ebd.

13 Ebd., 120.

14 Ebd., 121.

15 Ebd.

16 Ebd.

theoretischen Vorannahmen über Wesen und Wirksamkeit von Bildern bzw. Bildkommunikation basieren, die meist nicht expliziert werden und einer genaueren Überprüfung nicht immer Stand halten. Um Vorurteile und Missverständnisse auszuräumen, entschied ich mich deshalb dazu, mit bildtheoretischen Grundfragen zu beginnen, die in den Kapiteln des Teils I der vorliegenden Arbeit ausführlich behandelt werden.

Dennoch handelt es sich bei dieser Arbeit nicht um eine ausschließlich (oder auch nur primär) bildwissenschaftliche Abhandlung. Im Gegenteil steht als Zielsetzung und Motivation hinter den bildwissenschaftlichen Ausführungen die Klärung philosophisch-ethischer Grundfragen der massenmedialen Bildkommunikation. Die Bildtheorie wird innerhalb meiner Arbeit als eine Art Grundlagenwissenschaft behandelt, auf deren Basis die Klärung konkreter medienethischer Fragen möglich werden soll. Insofern betreibe ich Bildtheorie im Dienste einer normativen Medienethik, bzw. genauer: einer Bildethik.

Das Forschungsfeld der Bildethik ist vergleichsweise jung und gehört als eigener Gegenstandsbereich zur ebenfalls erst innerhalb der vergangenen beiden Jahrzehnte zum Status einer eigenen, anerkannten Bereichsethik herangereiften Medienethik. Es gibt im deutschsprachigen Raum meines Wissens bislang nur eine einzige monografische Buchpublikation, die sich umfassend mit der Bildethik befasst. Dabei handelt es sich um Stefan Leiferts Dissertation „Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien“¹⁷, die hier entsprechend oft und ausführlich herangezogen werden wird.

Medienethik, und damit auch die Bildethik, ist eine normbegründende angewandte Ethik. Sie fungiert zugleich als praktische Berufsethik für Journalist*innen und andere Medienschaffende wie auch als Teilbereich der philosophischen Ethik und der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Forschung. Im Vergleich mit anderen Bereichsethiken, wie beispielsweise der Technik-, Bio-, Medizin- oder Wirtschaftsethik, aber auch nicht-bildbezogenen Bereichen der Medienethik fällt negativ auf, dass, wie Leifert hervorhebt, die „Reflexion über den ethisch richtigen Umgang mit Bildern weit (...) zurückliegt“¹⁸ und ein „Rückstand des bildethischen Diskurses gegenüber der medienethischen Reflexion über andere journalistische Genres“¹⁹ festzustellen

17 Leifert, *Bildethik*.

18 Ebd., 10.

19 Ebd., 164.

ist. Im Fokus ethischer Auseinandersetzungen stehe noch immer insbesondere der Printjournalismus, der sich wesentlich im Medium Text ausdrückt.

Zu den Gründen, die Leifert für die von ihm beobachtete „Vernachlässigung von Bildern in der medienethischen Reflexion“ anführt, zählt darüber hinaus, dass eine gewisse „Parallele zwischen bildtheoretischem und bildethischem Diskurs“²⁰ bestehe. Wie Leifert richtig feststellt, „liegt die wissenschaftliche Reflexion über das Bild weit hinter dem Diskurs über die Sprache zurück.“²¹ Angesichts dieses noch immer bestehenden Ungleichgewichts verfolge ich hier das Ziel, Bilder, wie es Georges Didi-Huberman fordert, „mit der gleichen theoretischen Strenge [zu] behandeln, die wir, wenn auch mit weniger Mühe (...), bereits auf die Sprache anwenden.“²² Dies setzt meiner Ansicht nach voraus, dass Bilder auch auf verschiedenen Analyseebenen, nämlich hinsichtlich ihrer Semantik, ihrer „Syntax“²³ und ihrer Pragmatik, untersucht werden.

Bildethik wird von Leifert primär im Bereich der Pragmatik verortet, während „syntaktische“ und semantische Fragen ihm von weniger großer Bedeutung für normative Diskurse über Bilder zu sein scheinen. Diese Zuordnung ist vollkommen nachvollziehbar, da die Ethik sich per definitionem mit dem Handeln befasst. Bildethik wäre demnach die philosophische Subdisziplin, die sich dem Bildhandeln bzw. der Bildpragmatik widmet:

„Erst der Umgang mit Bildern in der Praxis zwischenmenschlicher Kommunikation wirft Fragen nach dem richtigen Handeln mit Bildern auf, was im Folgenden mit dem Begriff ‚Bildethik‘ bezeichnet werden soll. (...). Dadurch, dass Bilder in der Praxis zu Handlungsobjekten werden, werden sie in normative Kontexte eingebunden.“²⁴

Auch ich fasse die pragmatische Dimension von Bildern als Grund und Bezugspunkt ihrer ethischen Relevanz auf. Was meine Herangehensweise aber von der Leiferts unterscheidet, ist meine stärkere Fokussierung auf jene

20 Ebd., 165.

21 Ebd.

22 Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, 46.

23 Der Ausdruck „Syntax“ steht hier in Anführungszeichen, weil der Begriff zur Beschreibung von Strukturen sprachlicher Äußerungen entwickelt wurde und auf die Strukturen von Bildern, Bildgruppen oder Bildserien nur bedingt anwendbar ist, ein entsprechender bildspezifischer Begriff aber nicht existiert bzw. mir nicht bekannt ist.

24 Leifert, *Bildethik*, 148.

semantischen Fragen, die wir beantworten müssen, um zu klären, wie es überhaupt sein kann, dass man mit Bildern handeln kann – und dass man mit ihnen auf eine Weise handeln kann, über die normative Diskurse geführt werden können. Wenn bestimmte Weisen der Bildproduktion, der Bildverwendung oder der Bildrezeption Gegenstand ethischer Problemstellungen sein können, dann muss ihre Problematik eng damit zusammenhängen, wie die fraglichen Bilder beschaffen sind, wie sie wirken, wie und was sie kommunizieren können. Offenbar kann man mit Bildern handeln; man kann aber nicht jede beliebige Handlung mit jedem beliebigen Bild durchführen. Jedes Bild, so meine ich, verfügt über ein sehr breites und flexibles, aber nichtsdestoweniger begrenztes Repertoire möglicher Bedeutungen, die ihm in unterschiedlichen Kontexten sinnvollerweise zugeschrieben werden können. Wenn es möglich ist, mit einem Bild Gewalt zu legitimieren oder zu bagatellisieren, zu glorifizieren, zu kritisieren etc., oder eventuell sogar mittels eines Bildes einen Gewaltakt zu vollziehen, dann müssen diese im konkreten Fall jeweils möglichen Handlungsweisen im Bedeutungsspektrum des Bildes gewissermaßen angelegt sein. Ein Bild muss sich seiner Gestalt nach dazu eignen, in einem bestimmten Kontext eine bestimmte Lesart und Verwendungsweise zu ermöglichen, sonst kann auch nicht auf die intendierte Weise damit gehandelt werden. Es ist also für die Bildpragmatik nicht uninteressant, wie Bilder beschaffen sind. Die ästhetische Form des Bildes determiniert sein Spektrum potenzieller Bedeutungen und damit seine Verwendbarkeit in Handlungskontexten. Bildästhetik, Bildsemantik und Bildpragmatik sind dementsprechend nicht als voneinander gänzlich unabhängige Untersuchungsbereiche denkbar, sondern notwendig miteinander verknüpft. Wenn man so will, baut die Bildpragmatik auf bildsemantischen Grundvoraussetzungen auf.

Ein weiterer Unterschied zwischen Leiferts Ansatz und meinem betrifft den Bildbegriff beziehungsweise die Perspektive auf Bilder, von der die Betrachtungen ausgehen. Leiferts Herangehensweise ist eine dezidiert phänomenologische, da es ihm wichtig ist, auch „asemantische Bildformen“²⁵ berücksichtigen zu können. Mir jedoch erscheint fraglich, inwiefern vollkommen asemantische, also nicht in Aussagen zu „übersetzende“ Aspekte von Bildern überhaupt ethisch relevant sein können. Das können sie vermutlich höchstens, indem sie affektiv auf die Betrachter*innen einwirken, durch den Einfluss auf

25 Ebd., 11.

deren Stimmungen und Emotionen deren Haltung zu im Bild Dargestelltem oder dort Angedeutetem, zu mit dem Bild assoziierten Personen, Ereignissen oder Zusammenhängen beeinflussen. Die Auffassung von Bildern, von der ich ausgehe, ist daher stärker an Ansätzen orientiert, die sich mit Zeichenfunktion und Semantik der Bilder befassen.

Weil sich eine Bildethik sich unter anderem mit solchen Fragen auseinandersetzen muss, wird deutlich, dass sie innerhalb des breiteren Feldes der Medienethik eine wichtige eigene Subdisziplin darstellt, die teils von anderen Voraussetzungen auszugehen hat als beispielsweise eine stärker auf Texte, interaktive oder audiovisuelle Medien ausgerichtete Medienethik. Die Notwendigkeit einer Bildethik als spezialisierter Teildisziplin der Medienethik folgt für Leifert aber auch daraus, dass „in der Bildethik Prinzipien (z. B. Wahrheit und Menschenwürde) wirksam sind, die auch anderen Handlungsfeldern zugrunde liegen, die aber mit spezifischen Begrifflichkeiten (Augenzeugenschaft, Authentizität, soziales Gedächtnis) auf den Bereich journalistischer Bilder übertragen werden“.²⁶

Solchen Erwägungen ist auch geschuldet, dass ich mich dafür entschieden habe, in dieser Arbeit ausschließlich stillstehende Bilder zu berücksichtigen und nicht beispielsweise auch Video- und Filmaufnahmen, Computerspiele oder multimediale Produkte, die durch das in ihnen realisierte Zusammenwirken visueller Elemente mit anderen Faktoren (Ton, Sprache, Text, Eigenaktivität der Rezipient*innen etc.) den Blick auf das Bildspezifische der Gewaltbildproblematik verstellen würden. Zudem erschien eine weitere Fokussierung auf eine bestimmte Art von Bildern – nämlich Fotografien – und innerhalb dieser Gattung auf eine spezifische Klasse – nämlich Pressefotografien – sinnvoll. Andere Bildgattungen werden jedoch immer dort zum Vergleich herangezogen, wo dies hilfreich erschien, um Thesen über generelle Kommunikations- und Wirkungsmöglichkeiten von Bildern plausibel zu machen.

Ungeachtet der Besonderheiten bildethischer gegenüber anderen medienethischen Fragestellungen muss jede Auseinandersetzung mit medialer Kommunikation, die einen normativen Anspruch bzw. ein ethisches Interesse verfolgt, sich wichtigen metaethischen Fragen stellen: Wie lassen sich normative Ansprüche an Medien, Medienschaffende oder Medienrezipient*innen rational begründen?

26 Ebd., 152–153.

Die philosophische Ethik hat im Wesentlichen zwei große konkurrierende Begründungssysteme hervorgebracht, die für die Fundierung einer Medienethik in Frage kommen: teleologische, also an den Folgen menschlichen Handelns orientierte Modelle zur Begründung normativer Urteile einerseits, und Ansätze, die sich statt auf die Folgen des Handelns auf die Absichten der Handelnden oder die Prinzipien, denen diese folgen, beziehen, andererseits.

Der Unterschied zwischen diesen beiden entgegengesetzten Herangehensweisen besteht in ihrer Anwendung auf medienethische Probleme darin, dass eine teleologische Medienethik primär nach *Medienwirkungen* und den praktischen Folgen der Publikation bestimmter Bilder, Texte etc. in bestimmten Kontexten für alle davon direkt oder indirekt betroffenen Menschen und die Gesellschaft als Ganze fragen muss, während im Gegensatz dazu eine Medienethik, die vor allem Handlungsabsichten und Handlungsprinzipien im Blick hat, beispielsweise eine aus guten Gründen und in guter Absicht erfolgte Publikation eines problematischen Inhaltes selbst dann gutheißen kann, wenn sie schädliche Auswirkungen für Einzelne hat oder gesellschaftliche Entwicklungen negativ beeinflusst.

Ein großes grundsätzliches Problem für Ansätze, die Absichten und Handlungsprinzipien von Akteuren zum Maßstab der Beurteilung von deren Handlungen machen, wirft, wie Leifert richtig feststellt, die „Identifizierung der Handlungs- und Verantwortungsträger“²⁷ auf. Auf dem Feld der medialen Kommunikation tritt dieses Problem mit besonderer Schärfe zutage, da Kommunikation hier durch komplexe arbeitsteilige Prozesse vonstattengeht. Unüberschaubar viele Akteure sind an Produktion, Weiterverbreitung, Modifikation und Rekontextualisierung von Bildern oder Texten beteiligt, während diese durch verschiedene Verwendungskontexte sozusagen hindurch „wandern“. Medienethik ist also Produzent*innenethik, Ethik der Institutionen, Verwender*innen*innenethik zugleich.

Teleologische Ethiken, zu denen die diversen Formen des Utilitarismus zählen, haben hingegen grundsätzlich mit dem Problem der Folgenabschätzung und Folgenabwägung zu kämpfen: Akteure müssen, wenn sie ihr Handeln an dem Ziel des größtmöglichen Nutzens für alle Betroffenen ausrichten wollen, die Folgen ihres Tuns möglichst weitgehend abschätzen können, und zwar nicht nur seine hauptsächlich intendierten Folgen, sondern auch alle Nebenfolgen,

27 Ebd., 155.

alle sich indirekt aus den Primärfolgen wiederum ergebenden Sekundäreffekte usw., und sämtliche dabei erkannten Konsequenzen müssen schließlich sorgfältig gegeneinander abgewogen werden. Dabei kann unter Umständen auch die Problematik auftreten, dass eine Publikation oder Bildverwendung zwar für eine Handvoll konkret betroffener Menschen negative Folgen hat, im gesamtgesellschaftlichen Kontext betrachtet jedoch nützlich ist; oder dass sie andersherum im konkreten Fall keinem Individuum direkt zu schaden scheint, aber eine Regel verletzt, deren Geltung zum Wohle der Allgemeinheit unbedingt aufrechterhalten werden sollte.²⁸

Es ist offensichtlich, dass die Komplexität der realen Zusammenhänge, in denen Menschen handeln, es unmöglich macht, all diese potenziellen Effekte zu überschauen. Philosophische Positionen, die teleologische Moralbegründungen ablehnen, beziehen sich in ihrer Kritik meist auf diese Unmöglichkeit einer vollständigen Erfassung der Handlungsfolgen. Diese sind „auch im Medienhandeln nicht einfach zu bestimmen,“ so stellt Leifert richtig fest – schon allein deshalb, weil „Begriffe wie ‚Handlung‘, ‚Kausalität‘ oder ‚Folge‘ näherer Definitionen bedürfen“ und zudem eine „Schwierigkeit“ besteht, „genau zu bestimmen, was unter einer Wirkung verstanden werden soll.“²⁹

Dennoch hält die Medienethik weitgehend an der Idee fest, dass man zumindest für den Teil der Folgen seiner Handlungen, den man hat voraussehen können, die Verantwortung trägt. Verantwortung ist, so Leifert, eine „ethische Schlüsselkategorie“³⁰ der Medienethik – sie stellt einen „pragmatische[n] Weg der Begründung“³¹ dar, der konsensfähig ist.

Die Orientierung an Verantwortung als Leitbegriff überbrückt teilweise Differenzen zwischen deontologischen und teleologischen Denkweisen. Einerseits impliziert Verantwortung eine Verpflichtung der Handelnden zum klugen Handeln. Klugheit ist, wie Leifert richtig darlegt, „im Gegensatz zur Gesinnungsethik weniger auf die Verfolgung des Guten aus Prinzip und um jeden Preis

28 In einem solchen Fall ist es möglich, sich der Argumentationsweise des sogenannten Regelutilitarismus zu bedienen: Wenn die grundsätzliche Geltung der Regel mehr positive als negative Folgen für die Allgemeinheit hat, muss dieser Regel auch dann entsprochen werden, wenn sie im Einzelfall negative Folgen verursacht. Diese Denkweise findet sich bisweilen in der Spruchpraxis des Deutschen Presserats manifestiert, wenn dieser bei der Beurteilung von Beschwerdefällen gestützt auf die „Glaubwürdigkeit von Berichterstattung“ (Leifert, *Bildethik*, 251) argumentiert, die auch dann nicht kompromittiert werden dürfe, wenn im Einzelfall die verfälschende Manipulation eines Bildes positiv zu bewertende unmittelbare Auswirkungen hätte.

29 Leifert, *Bildethik*, 269.

30 Ebd., 154.

31 Ebd.

gerichtet ist, sondern auf die Verbesserung der komplexen Wirklichkeit im Rahmen menschlicher, ökonomischer und technischer Möglichkeiten³² – und damit letztlich ein teleologisch ausgerichtetes Vermögen. Andererseits geht es, wenn Akteuren Verantwortung zugeschrieben wird, „auch um das Kantische Sich-in-die-Pflicht-genommen-Sehen, worauf der Verantwortungsbegriff mit seinem zuschreibenden Charakter deutlich hinweist.“³³

Medienethik tritt also aus guten Gründen heute vor allem als Verantwortungsethik auf³⁴ – ein Begriff, der wesentlich auf Max Weber zurückgeht³⁵ und einen dritten Weg jenseits der beschriebenen Dichotomie aus teleologischen und gesinnungsethischen Ansätzen weist. Als Verantwortungsethik nimmt die gegenwärtige Medienethik sowohl das Agieren von Kollektiven als auch und insbesondere den einzelnen Akteur in den Blick. Sie wird also auf mehreren Ebenen aktiv, die bei verschiedenen Autor*innen unterschiedlich abgegrenzt und benannt werden.

Während der Kommunikationswissenschaftler und Medienethiker Rüdiger Funiok von vier „klassischen Unterbereiche[n] von Medienethik“ ausgeht, nämlich der „demokratische[n] Funktion der Medien“ sowie „Ethos der Medienschaffenden, Ethik der Medienunternehmen [und] Publikumsethik“,³⁶ unterscheidet Leifert drei Ebenen, auf denen Verantwortung zugeschrieben werden kann: Einerseits ist jeder einzelne Akteur durch sein eigenes Gewissen verpflichtet. Auf der Ebene agierender Institutionen wie beispielsweise der Medienunternehmen kann es ebenfalls so etwas wie ein institutionelles Gewissen, eine Art „ethische Sensibilität“ geben; dies zeigt sich tatsächlich darin, dass manche Unternehmen sich mit eigenen Kodizes auf Grundnormen verpflichten. Und schließlich kommt auch der Öffentlichkeit Verantwortung zu, da sie „die Arbeit der Medienschaffenden kritisch begleitet und moralische Standards einfordert.“³⁷ Entsprechend unterscheidet Leifert drei „Theorierichtungen“ der Medienethik: erstens journalistische Individualethiken, die die „ethische Kompetenz des einzelnen Journalisten bzw. Medienschaffenden“ in den Vordergrund stellen;³⁸ zweitens Ethiken „des Mediensystems“, bei denen auch die

32 Ebd., 154–155.

33 Ebd., 155.

34 Dazu ausführlich: Funiok, *Verantwortung*.

35 Weber, *Politik als Beruf*.

36 Funiok, *Verantwortung*, 74.

37 Leifert, *Bildethik*, 156.

38 Ebd.

Rolle der verschiedenen am Herstellungs- und Verbreitungsprozess beteiligten Instanzen in den Blick genommen wird³⁹ und die natürlich vor dem Problem stehen, dass „[i]ndividuelles Handeln (...) grundsätzlich wesentlich einfacher abzugrenzen und zuzuweisen [ist] als kooperatives Handeln“⁴⁰; und drittens Rezipient*innen- sowie Publikumsethiken. In diesen wird „die Stärke eines mündigen Publikums betont“ und Ziel der Ansätze ist es meist, zu einem kritischen und bewussten Mediennutzungsverhalten zu motivieren.⁴¹

Wie also positioniert sich diese Arbeit innerhalb des eben dargestellten Forschungsfeldes? Verfolgt sie Bildethik in Form einer Professionsethik für Bildjournalist*innen, Museumskurator*innen und andere, die beruflich mit Greuelbildern zu tun haben; in Form einer kritischen Analyse des Umgangs mit Gewaltbildern im Mediensystem; oder als Publikums- und Rezipient*innenethik, die nach dem richtigen Umgang mit Gewaltbildern auf Seiten der Betrachter*innen fragt? Auch hier fällt die Antwort kompliziert aus: weder das Eine noch das Andere, und ansatzweise sowohl als auch. Vor allem aber sollen hier die Bilder selbst in den Blick genommen werden. Es wird die Frage gestellt, ob Bilder der Gewalt selbst Verantwortung tragen, ob sie verantwortlich zu machen sind für das, was sie bewirken oder was mit ihnen getan werden kann; ob die Fotografie das „richtige“, also das angemessene Medium dafür ist, über Gewalttaten zu berichten; was Bildzeugnisse des Grauens bei ihren Betrachter*innen bewirken, wie sie moralische Überzeugungen, Haltungen und Handlungsmotivationen beeinflussen können; was sie zeigen und verständlich machen können und was hinter ihnen für immer unsichtbar und unverständlich bleiben muss. Im Zusammenhang dieser Fragen ist auch der von verschiedenen Autor*innen immer wieder beschworene Vergleich des Mediums Bild mit Sprache, Text und Erzählung von großer Relevanz, dem ein eigenes Kapitel gewidmet ist (II.5). Und erst auf der Grundlage einer Beantwortung dieser Fragen lassen sich sinnvoll Aussagen darüber machen, wer bei der Bildproduktion, bei der Bildverwendung in verschiedenen Kommunikationskontexten und bei der Betrachtung von Bildern in welcher Form und zu was Verantwortung trägt.

Damit leistet diese Arbeit in gewisser Weise Grundlagenforschung für eine angewandte Bildethik, die, wie Leifert es formuliert, idealerweise als „innere

39 Ebd.

40 Ebd., 157.

41 Ebd., 159.

Steuerungsressource⁴² für die Rechtspraxis und die journalistische Selbstkontrolle wirksam werden soll.

Medienethik ist nämlich zweierlei: sowohl wissenschaftliche und philosophische Disziplin als auch normative Praxis der Regulation von medialer Kommunikation, eine „interne Steuerungsressource“⁴³ der Presse, deren Organe unter anderem Einrichtungen organisierter Selbstkontrolle wie nationale Presseräte sind. Letztere fungieren als eine Art „[ö]ffentliches (...) Gewissen“ und werden durch einen „öffentlichen Legitimationsdruck“ ihrerseits kontrolliert. Sie richten Beschwerdeausschüsse ein, denen jedes Mitglied der Öffentlichkeit Publikationen jeder Form und jedes Genres melden kann, die seinen moralischen Intuitionen widersprechen oder die es als in irgendeiner Form grenzüberschreitend erachtet. Diese werden von den Ausschüssen überprüft, die sich dabei an Grundsätzen orientieren, die in den Pressekodizes formuliert sind.

Die Menge solcher und ähnlicher normsetzender Absichts- und Selbstverpflichtungserklärungen ist international fast unüberschaubar groß.⁴⁴ Im deutschsprachigen Raum sind hier insbesondere der Codex des Deutschen Presserates⁴⁵ sowie der des entsprechenden österreichischen⁴⁶ und der des entsprechenden schweizerischen⁴⁷ Gremiums zu nennen; auf Inhalte dieser Erklärungen wird in dieser Arbeit wiederholt eingegangen werden.

Es reicht aber, wie Leifert zurecht zu bedenken gibt, nicht, öffentliche Bildverwendungen nur juristisch zu regeln, denn Recht ist bloß reaktiv, Ethik allerdings prospektiv orientiert.⁴⁸ Eine angewandte, theoretisch fundierte philosophische Ethik der Bildkommunikation kann begründete Normen und Leitwerte herausarbeiten, die der Gesetzgebung, der Rechtsprechung und den Organen der publizistischen Selbstkontrolle zur Orientierung dienen können. Nur eine tiefere ethisch-philosophische Auseinandersetzung mit den Problemen des

42 Ebd., 153.

43 Ebd., 163.

44 Einen groben Überblick ermöglicht beispielsweise die Datenbank der Accountable Journalism Site, zuletzt aufgerufen am 31.05.2020, <https://accountablejournalism.org/ethics-codes>.

45 Deutscher Presserat, *Pressekodex. Ethische Standards für den Journalismus*, abrufbar unter <https://www.presserat.de/pressekodex.html> (Stand 31.05.2020).

46 Österreichischer Presserat, Grundsätze für die publizistische Arbeit (Ehrenkodex für die österreichische Presse), abrufbar unter https://www.presserat.at/show_content.php?hid=2 (Stand 31.05.2020).

47 Schweizer Presserat, *Journalistenkodex*, Online-Ressource, abrufbar unter <https://presserat.ch/journalistenkodex/erklaerung/> (Stand 31.05.2020).

48 Leifert, Bildethik, 153.

öffentlichen Bildgebrauchs kann Zielsetzungen begründen, zu deren Umsetzung Recht und Kontrollgremien die geeigneten Mittel finden müssen.

Ein genauerer Blick auf die Vorgaben, die der Kodex des Deutschen Presserats für den Bildjournalismus macht und die insbesondere auch für den Kontext der Berichterstattung über Gewalt von Bedeutung sind, lässt deutlich werden, weshalb eine derartige Normensammlung einer eingehenden ethisch-philosophischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Gewaltdarstellung zu ihrer Ergänzung dringend bedarf.

Bemerkenswerterweise umfasst die Erklärung keine eigene Ziffer, die sich explizit und gesondert der Bildberichterstattung und den für sie geltenden Grundsätzen widmet. Bilder, so bemerkt Leifert dazu, würden dort vielmehr „als Anhängsel oder Ergänzungen der Texte verstanden“ und ihnen werde dementsprechend „als eigenständiges Genre keine große Aufmerksamkeit gewidmet“.⁴⁹ Zwar werde in einzelnen Passagen der Verpflichtungserklärung auch auf Bilder Bezug genommen, aber eben nur vereinzelt. Insgesamt, so Leiferts Fazit, sei man „darauf angewiesen, die primär für die Textformen des Zeitungsjournalismus formulierten Grundsätze auf das Bild zu übertragen.“⁵⁰

Werden Fotos aus Pressemedien vom Presserat beanstandet, so werden zur Begründung von Beschwerden und Entscheidungen, wie Leifert⁵¹ zusammenfassend feststellt, in der Regel die Ziffern 1 (Menschenwürde und Wahrhaftigkeit), 2 (Sorgfaltspflicht), 8 (Persönlichkeitsrecht) sowie 11 (Grenzen der Sensationsberichterstattung) des Kodex herangezogen. All diese Ziffern sind im Gewaltbildkontext relevant.

Als zwei „ethische Grundprinzipien“, unter die sich diese vier zentralen Ziffern subsumieren lassen, nennt Leifert einerseits die Wahrheit (bzw. Objektivität) der Berichterstattung und andererseits der Schutz der Menschenwürde.⁵² Ausgerechnet Wahrheit und Menschenwürde also – zwei Begriffe, die unklarer, voraussetzungsreicher und diskussionsbedürftiger nicht sein könnten und die jeder für sich im Zentrum von zahlreichen seit Jahrhunderten geführten philosophischen Kontroversen stehen – sind also die Konzepte, auf die die Organe der deutschen Medienselbstkontrolle sich beziehen. Bereits hier sollte vollkommen deutlich geworden sein, weshalb eine vertiefte philosophische

49 Ebd., 166.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd., 166.

Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Grundsätze des Pressekodex weiterhin Not tut.

Der Grundsatz der Achtung der Menschenwürde, so bemüht sich Leifert zu spezifizieren, gebiete, auf jede Art der Berichterstattung zu verzichten, die als „unangemessen sensationell“ einzustufen wäre. Wann eine Darstellung als „unangemessen sensationell“ aufgefasst werden müsse, präzisiert nach Einschätzung Leiferts Richtlinie 1 der Ziffer 11 des Kodex, die verbiete, Menschen „zum Objekt, zu einem bloßen Mittel“ herabzuwürdigen.⁵³ Doch damit ist noch lange nicht geklärt, was das obskure Gebot der Achtung der Menschenwürde nun konkret fordert; ganz im Gegenteil wird dieses Gebot durch die Einführung eines weiteren erklärungsbedürftigen Konzepts, nämlich dem der Objektivierung und Instrumentalisierung von Personen, eher weiter verunklärt als spezifiziert. Wir müssen uns anscheinend nicht nur fragen, was unter Menschenwürde zu verstehen ist und was diese ausmacht, sondern auch, was Instrumentalisierung ausmacht und in welchem Verhältnis diese zur Menschenwürde steht – und, vor dem Hintergrund unserer Fragestellung, vor allem: Wann und wie objektivieren und instrumentalisieren Gewaltbilder die auf ihnen dargestellten Menschen? Hat eine bildliche Darstellung eines Gewaltopfers etwa immer dann schon als Instrumentalisierung zu gelten, wenn, wie Leifert es beschreibt, „nicht mehr ein Ereignis als Ganzes im Mittelpunkt der Berichterstattung steht und mit Bildern illustriert wird, sondern das Leiden oder Sterben eines Menschen aus dem Kontext isoliert und für sich dargestellt wird“?⁵⁴ Oder kommt es darüber hinaus auf die Art und Weise an, wie die Person dargestellt ist? Können Bilder auch das Gegenteil leisten, also Menschen als Menschen sichtbar machen und ihnen ihre Würde damit zurückgeben statt sie ihnen zu nehmen? Diesen Fragen gehe ich ausführlich in Teil II dieser Arbeit nach.

Weiter legt Richtlinie 11.1. fest, dass nicht „über einen sterbenden oder körperlich oder seelisch leidenden Menschen in einer über das öffentliche Interesse und das Informationsinteresse der Leser hinausgehenden Art und Weise berichtet“ werden darf. Richtlinie 11.2. verlangt, die Presse solle „[b]ei der Berichterstattung über Gewalttaten, auch angedrohte, (...) das Informationsinteresse der Öffentlichkeit gegen die Interessen der Opfer und Betroffenen

53 Deutscher Presserat, Pressekodex. *Ethische Standards für den Journalismus*, Online-Ressource, zuletzt aufgerufen am 31.05.2020, <https://www.presserat.de/pressekodex.html>.

54 Leifert, *Bildethik*, 218.

sorgsam [abwägen]“.⁵⁵ Der „Wert von Bildern in gesellschaftlicher Perspektive“ kann nämlich rechtfertigen, negative Folgen in Kauf zu nehmen, die für die abgebildeten Personen aus einer Publikation resultieren können.⁵⁶ Wie schwierig solche Abwägungen sein können, zeigt deutlich das Beispiel der bekannten Aufnahmen sich aus den Türmen stürzender Opfer des 11. September. Die Veröffentlichung dieser Fotos in deutschen Zeitungen wurde von den Verantwortlichen dem Presserat gegenüber damit begründet, dass diese Bilder helfen, das Grauen zum Ausdruck zu bringen, das ansonsten schwer vorstellbar sei, und das menschliche Leiden in den Vordergrund zu stellen, damit nicht der Eindruck dominiere, es sei nur ein symbolisches Ziel, nämlich ein Gebäude, getroffen worden. Hierin kommt die unter weniger bildkritisch eingestellten Zeitgenoss*innen weit verbreitete Hoffnung zum Ausdruck, dass Bilder erstens ein probates Mittel gegen die Undarstellbarkeit und Unvorstellbarkeit des Fürchterlichen sein könnten und dass sie zweitens in der Lage seien, das Menschliche an sich sichtbar zu machen. Auch mit diesen an Bilder herangebrachten Erwartungen, ihrer Berechtigung, aber auch den gegen sie zurecht vorgebrachten Einwänden setze ich mich in den Kapiteln von Teil II umfassend auseinander.

Richtlinie 11.3. schließlich fordert „Respekt vor dem Leid von Opfern und den Gefühlen von Angehörigen“ von „Unglücksfällen“ aller Art ein und erklärt: „Die vom Unglück Betroffenen dürfen grundsätzlich durch die Darstellung nicht ein zweites Mal zu Opfern werden.“⁵⁷ Es scheint plausibel, davon auszugehen, dass hiermit auch all diejenigen gemeint sind, deren Unglück durch an ihnen oder ihren Angehörigen verübte Gewalt verursacht wurde. Was aber kann damit gemeint sein, dass jemand durch seine Darstellung als Opfer einer Gewalttat „ein zweites Mal“ zum Opfer wird? Eine derartige Formulierung unterstellt, dass ein Bild in einem hinreichend ähnlichen Sinne wie ein menschlicher Gewalttäter in der Lage ist, einen Gewaltakt auszuführen. Sie stellt das Bild, einen unbelebten Gegenstand, als Täter dar. Den Schwierigkeiten, die sich aus einer solchen Auffassung von Bildern als Akteuren ergeben, gehe ich gleich in den ersten Kapiteln von Teil I auf den Grund.

55 Deutscher Presserat, Pressekodex. *Ethische Standards für den Journalismus*, abrufbar unter <https://www.presserat.de/pressekodex.html> (Stand 31.05.2020).

56 Leifert, *Bildethik*, 263.

57 Deutscher Presserat, Pressekodex. *Ethische Standards für den Journalismus*, abrufbar unter <https://www.presserat.de/pressekodex.html> (Stand 31.05.2020).

Besonders problematisch stellen sich in der Praxis des Presserats Fälle der Darstellung von Gewalt- oder Unglücksopfern dar, die zu Tode gekommen sind und sich gegen ihre Abbildung nicht mehr wehren können. Moralische Verpflichtungen zum Schutz dieser Menschen vor einer öffentlichen Abbildung ihrer Überreste werden aus Persönlichkeitsrechten der noch lebenden Person hergeleitet. Weshalb aber sollte es bei der Abbildung von Toten überhaupt um Persönlichkeitsrechte gehen? Rein juristisch erlischt, wie Leifert⁵⁸ richtig bemerkt, das Persönlichkeitsrecht mit dem Tod der Person. Zwar ist, wie Leifert weiter feststellt, die Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener ebenfalls theoretisch strafbar; zudem haben überlebende Angehörige natürlich zu achtende Persönlichkeitsrechte. Unabhängig von juristischen Fragen bleibt diese Problematik aus philosophischer Sicht aber schwer aufzulösen.

In der Spruchpraxis des Presserats hat dies zur Folge, dass in Fällen der bildlichen Darstellung Sterbender, Verletzter und Toter häufig die Problematik der Identifizierbarkeit von Opfern im Zentrum steht. Opfer und insbesondere Leichen dürfen demnach eher gezeigt werden, wenn die betreffende Person nicht zu erkennen ist bzw. nicht im begleitenden Text namentlich identifiziert wird.⁵⁹

In einem von Leifert ausführlich behandelten Beschwerdefall zur Berichterstattung des „Stern“ über den Absturz einer Concorde im Jahr 2000 ging es beispielsweise um Porträtfotografien einiger bei dem Unfall zu Tode Gekommener, die neben einem Bild von Bergungsarbeiten am Unglücksort abgedruckt wurden, auf welchem verkohlte Leichname zu sehen waren. Gerügt wurde in diesem Fall vom Presserat, dass Namen und Porträtfotos der Opfer hier veröffentlicht wurden, obwohl es keine besonderen Umstände gegeben habe, die dies gerechtfertigt hätten. Da die Bilder der Leichen mit den Porträts der Opfer in Verbindung gebracht würden, würde die Würde der trauernden Angehörigen verletzt.⁶⁰ An dieser Stelle zeigt sich wieder, auf welch dünnem theoretischem Fundament die insgesamt meist durchaus nachvollziehbare und vernünftige Spruchpraxis des Gremiums aufbaut. Es ist nämlich gar nicht leicht, zu

58 Leifert, *Bildethik*, 169.

59 Wenn es um Ereignisse von allgemeinem Interesse geht, wie Kriege, sonstige große gewalttätige Konflikte oder Katastrophen, liegt die vom Presserat abgesteckte Grenze „erst dort, wo die Berichterstattung identifizierenden Personenfotos durch Namen und Detailangaben der Abgebildeten ergänzt. Diese Grenze ist noch nicht automatisch dann überschritten, wenn das Bild allein schon eine Person erkennbar macht“ (Leifert, *Bildethik*, 218).

60 Jahresbericht des Deutschen Presserats 2000 (1B), 180; dazu Leifert, *Bildethik*, 202.

erklären, wie und wodurch genau eine solche Darstellung die Würde der Hinterbliebenen oder der Opfer verletzen könnte. Schließlich ist es keine Schande, bei einem Unglück ums Leben gekommen zu sein, und es wird niemand dadurch verunglimpft, dass man unterstellt, seine Leiche sei vermutlich verbrannt. Das Problem scheint also nicht darin zu bestehen, dass die Verstorbenen oder ihre Angehörigen in ein negatives Licht gerückt, kritisiert oder lächerlich gemacht würden, sondern vielmehr darin, dass die Porträts der Toten dazu benutzt werden, die schockierende Wirkung der grausigen Leichenbilder zu verstärken, eine Art „Gänsehaut-Effekt“ zu erzeugen und damit die Aufmerksamkeit eines Publikums zu binden, das sich gerne gruselt. In diesem Sinne werden das Schicksal der Unfallopfer und das Leid der Hinterbliebenen zu Unterhaltungszwecken instrumentalisiert, und *darin* scheint mir das Entwürdigende der Situation begründet. Noch einmal kristallisiert sich also heraus, dass im Interesse einer solideren theoretischen Fundierung der Würdebegriff ausführlich thematisiert werden müsste – insbesondere im Zusammenhang mit Phänomenen der Instrumentalisierung und in Hinblick auf seine Beziehung zum Selbstzwecklichkeitsprinzip.

Einen interessanten Kontrast zur beschriebenen problematischen Verwendung identifizierender Opferfotos stellt das Konzept der Dauerausstellung des Dokumentationszentrums deutscher Sinti und Roma in Heidelberg dar.⁶¹ Dort wird sehr intensiv und bewusst mit identifizierenden Porträtaufnahmen der in den Konzentrationslagern Ermordeten gearbeitet, in der Absicht, den Toten im wahrsten Sinne des Wortes ein Gesicht zu geben, ihre Menschlichkeit und Individualität herauszustellen. Allerdings wird in dieser Ausstellung auch bewusst auf eine Verwendung von Greuelfotos verzichtet. Die Ermordeten werden nicht als lebende Person *und* als toter Körper gezeigt, sondern eben *nur* als die Menschen, die sie waren, bevor man ihnen gewaltsam das Leben nahm. Diese Präsentationsform will nicht schaurig wirken, sie zielt nicht auf Nervenkitzel ab, sondern fordert Trauer um die geraubten Leben ein. Dass sie die Menschen, deren Abbilder ausgestellt werden, damit nicht entwürdigt, hängt ganz maßgeblich damit zusammen, dass diese Zielsetzung die betrauten Menschen nicht instrumentalisiert, sie nicht zum Mittel der Unterhaltung der Besucher macht, sondern im Gegenteil die Bilder als Mittel nutzt, um Anlass zu einer

61 Zum speziellen Konzept dieser Ausstellungsstätte siehe: Awosusi und Pflock, *Den Opfern ein Gesicht geben*, sowie Bock und Pflock, *Hingeschaut und nachgehakt*.

Trauer zu geben, die wiederum die Toten zum *Gegenstand* hat. Trauer – anders als Schauer, Grusel und Angstlust – ehrt und achtet die Betrauten; der Zweck von Trauer ist stets die Erinnerung und würdigende Anerkennung des oder der Betrauten; der oder die Betraute ist nicht Mittel, sondern Zweck der Trauer. Wer um jemanden trauert, erkennt diesen in seiner Selbstzwecklichkeit an. Es ist Sache einer philosophischen Analyse wie der hier Vorliegenden, diese Zusammenhänge aufzuzeigen; praktisch ausgerichtete Regelsammlungen wie die Pressekodizes nationaler Verbände oder privater Medienunternehmen können (und müssen) hingegen eine solche Erklärungsarbeit nicht leisten.

Beschwerdeführer*innen, die sich wegen schockierender Gewaltbilder an den Presserat wenden, erheben außerdem häufig Vorwürfe der „Voyeurismus-Befriedigung“, der „Pietätlosigkeit“ oder des „Sensationalismus“.⁶² Auch an der Auseinandersetzung mit diesen Begriffen und ihrer Handhabung durch den Presserat kann noch einmal verdeutlicht werden, worin der Sinn einer philosophischen Reflexion von Angemessenheitsurteilen liegt.

Als ein Beispiel einer von einigen Betrachter*innen nachvollziehbarerweise als sensationalistisch eingeschätzten Fotografie nennt Leifert eine 2004 vom Presserat beurteilte, in der Boulevardzeitung „Bild“ publizierte Aufnahme eines liberianischen Soldaten mit dem abgeschlagenen Kopf eines Rebellen in der Hand. Die Beschwerden gegen dieses Bild basierten auf den Kritikpunkten, dass die Menschenwürde des Opfers hier nicht geachtet worden sei, die Darstellung als sensationalistisch einzustufen sei und Afrikaner*innen durch diese Bildverwendung stereotypisierend als „Wilde“ präsentiert würden.⁶³ Die Zeitung allerdings berief sich auf die ungewöhnliche Grausamkeit des Krieges in Liberia, die durch die Medien nicht verharmlost werden dürfe, damit auf die Politik eingewirkt werde, aktiv zu werden. Dieser Argumentation der Zeitung folgte der Presserat in seiner Entscheidung im Wesentlichen, und zwar mit der Begründung, dass der Inhalt dieses Bildes die Aufmerksamkeit der Leser*innen für durch Krieg erzeugtes Leid steigern könnte und bei Ihnen Mitgefühl wecken könnte.⁶⁴ Auch andere Entscheidungen des Gremiums in anderen Beschwerdefällen, die Leifert referiert, zeigen, dass der Presserat der Berichterstattung über reale Konflikte und reales Leid Priorität einräumt. Diese Realität muss seiner Einschätzung nach auch nicht beschönigt werden.

62 Leifert, *Bildethik*, 188.

63 Jahresbericht des Deutschen Presserats 2004, 160; dazu Leifert, *Bildethik*, 194–195.

64 Jahresbericht des Deutschen Presserats 2004, dazu Leifert, *Bildethik*, 195.

Die „Appell- und Warnfunktion“ der Bilder könne auch das „Abilden extremer Grausamkeit“⁶⁵ rechtfertigen. Diese Position des Presserats ist durchaus gut begründbar, denn wenn man folgenethisch denkt, ergibt es Sinn, überall dort, wo Bilder bedeutende Einstellungsänderungen bewirken können – falls sie dies denn auch wirklich vermögen⁶⁶ –, die Ermöglichung einer solchen erhofften Wirkung gegenüber entgegenstehenden Bedenken zu priorisieren. In solchen Fällen vertritt der Presserat die Ansicht, zuallererst das öffentliche Interesse an der Berichterstattung schützen zu müssen. Weit kritischer beurteilt er Fälle, in denen „[n]icht Information, sondern Effekt“⁶⁷ die Absicht hinter der Veröffentlichung Abscheu erregender Bilder geführt habe.⁶⁸ Aus moralphilosophischer Sicht ist besonders interessant, dass der Presserat hier von einer sonst eher teleologisch ausgerichteten Argumentationsweise zu einer die Gesinnung der Akteure in den Fokus stellenden Betrachtung wechselt: Bilder sind einerseits dann nicht als „sensationalistisch“ oder „pietätlos“ abzulehnen, wenn ihre Veröffentlichung mutmaßlich einen wünschenswerten Einfluss auf die Einstellungen ihrer Betrachter*innen und damit gesamtgesellschaftlich betrachtet positive Folgen haben wird; andererseits dann aber doch, wenn das gar nicht die *Absicht* war, in der sie veröffentlicht wurden, sondern die Bildverwender*innen eigentlich nur schockieren wollten. „Kontext und Funktion der Berichterstattung“, so fasst es Leifert zusammen,⁶⁹ bestimmten, ob eine Bildverwendung vom Presserat als sensationalistisch eingeordnet werde oder nicht. Und von einer reinen Befriedigung der Sensationslust der Rezipient*innen könne man dem Presserat folgend erst sprechen, so Leifert, „wenn in der Berichterstattung der Mensch zu Objekt und Mittel herabgewürdigt wird,“ in

65 Leifert, *Bildethik*, 217.

66 Der Position des Presserates stützt sich hier auf eine so voraussetzungsreiche wie umstrittene Annahme, die in dieser Arbeit immer wieder zur Diskussion gestellt werden wird: „Der Argumentation liegt eine Wirkungsannahme zu Grunde, derzufolge schockierende Bilder erhöhte Aufmerksamkeit für die Grausamkeiten des Krieges wecken können. Sensationalismus und Befriedigung der Lust am Schauer ist daher nicht automatisch gleichzusetzen mit dem Abbilden extremer Grausamkeit“ (Leifert, *Bildethik*, 217).

67 Leifert, *Bildethik*, 212.

68 Dies sei bei einem Beschwerdefall von 2003 befunden worden (sieh Jahresbericht des Deutschen Presserates 2003, 160 f.; dazu Leifert, *Bildethik*, 212). Eine Reportage im Männermagazin FHM über den Handel mit Leichenteilen durch Totengräber in Nigeria wurde sanktioniert, weil sie schockierende Bilder ohne bedeutenden informativen Gehalt gezeigt hatte. Auch in einem anderen von Leifert besprochenen Fall – dem eines Bildes, das einen Suizid durch Selbstverbrennung auf einem Friedhof zeigt – fehlte dem Presserat zufolge ein begründetes öffentliches Interesse, das die Publikation in der „Bild“-Zeitung 2003 hätte rechtfertigen können (Leifert, *Bildethik*, 214–215).

69 Leifert, *Bildethik*, 263.

einem Fall instrumentalisierender Objektivierung also, „was bei Bildern von Sterbenden oder körperlich oder seelisch leidenden Menschen schnell der Fall sein kann.“⁷⁰

Positiv hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass das Gremium sich in seinen Entscheidungen bei allen möglicherweise zu beobachtenden Inkonsistenzen der Entscheidungsfindung trotz allem auf rationale Grundsätze und nicht auf intersubjektiv schlecht begründbare individuelle Empfindungen beruft. Während in den Begründungen des Presserats, wie mehrfach gezeigt wurde, sowohl folgenorientierte als auch gesinnungsorientierte Argumentationsmuster zu erkennen sind und sich die Entscheidungen an den Werten der Achtung von Menschenwürde und Persönlichkeitsrechten sowie der Ablehnung sensationalistischer Berichterstattung orientieren, wird dem Kriterium des sogenannten „guten Geschmacks“ und den damit verbundenen Empfindlichkeiten kein Gewicht gegeben; es wird in keinem einzigen der von Leifert untersuchten Fälle bei der Entscheidungsfindung berücksichtigt,⁷¹ und auch das Empfinden sensiblerer Rezipient*innen nicht: Erwägungen des Rezipient*innenschutzes scheinen in der Praxis der Regulierung von Bildkommunikation in Deutschland interessanterweise als eher nachrangig behandelt zu werden. Leifert führt diesbezüglich das Beispiel einer schockierenden Werbekampagne der Firma Benetton an, über deren Legalität sogar das Bundesverfassungsgericht urteilen musste. Das Gericht habe klargestellt, so zitiert Leifert das Urteil, dass ein „vom Elend der Welt unbeschwertes Gemüt des Bürgers“ kein übergeordneter Wert sei, „zu dessen Schutz das Grundrecht der freien Meinungsäußerung eingeschränkt werden dürfe“.⁷² Entsprechend räume auch der Presserat dem Schutz der Betrachter vor „[v]on den Fotos ausgelöste[n] Emotionen (...) wie Ekel, Grauen, Abscheu, Schrecken oder Angst“ keinen Vorrang gegenüber anderen Interessen ein.⁷³

Offen bleibt im Wortlaut des Pressekodex und in den Entscheidungsbeurteilungen des Presserats entsprechend auch, welche Rolle diese Emotionen beim Umgang der Öffentlichkeit mit Gewaltbildern spielen *können* und spielen *sollten*. Auch in dieser Hinsicht ist die Praxis der Selbstkontrolle daher ergänzungsbedürftig durch tiefere theoretische Reflexion. Und auch mit den Fragen, die sich im Zusammenhang einer solchen emotionalen Affizierung der

70 Ebd., 218.

71 Ebd., 217.

72 Jahresbericht des Deutschen Presserats von 2004, 159; zitiert bei Leifert, *Bildethik*, 195.

73 Leifert, 195.

Betrachter*innen durch Gewaltbilder stellen, sowie mit der ethischen Bedeutung der so erzeugten Empfindungen befasst sich meine Arbeit daher ausführlich; ihnen ist ein großer Anteil von Teil II gewidmet.

Die wesentlichen Fragestellungen und Zielsetzungen dieser Arbeit sollten hiermit schon recht deutlich geworden sein. Es sei noch angemerkt, dass den eher theorielastigen und häufig auch bildkritischen Ausführungen der Teile I und II ein dritter Teil zur Seite gestellt wurde, dessen Aufgabe es ist, exemplarisch aufzuzeigen, was Bilder zu Diskursen über Gewalt tatsächlich beizutragen haben, worin ihr besonderes Potenzial liegt und weshalb ihnen meines Erachtens eine differenzierte Betrachtung jenseits kategorischer Zensurforderungen oder idealisierender Verharmlosung zukommen sollte.

Den wesentlich bildtheoretischen Überlegungen der Kapitel aus Teil I müssen allerdings aus Gründen der größtmöglichen Klarheit noch einige Bemerkungen zum ihnen zugrundeliegenden Bildbegriff vorangestellt werden.

Der Bildbegriff, von dem meine Überlegungen ausgehen, deckt sich mit dem des Medien- und Bildwissenschaftlers Klaus Sachs-Hombach. Die Bilder, mit denen sich Sachs-Hombach auseinandersetzt, sind „artifiziiell hergestellte oder bearbeitete, flächige und relativ dauerhafte Gegenstände (...), die in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte dienen“. ⁷⁴ Sie können dabei die Übertragung „einer sachlichen, expressiven oder auch appellativen Mitteilung“ ermöglichen. ⁷⁵

Bilder sind diesem Verständnis zufolge (im weitesten Sinne und nicht ausschließlich) Zeichen, insofern alles als Zeichen gelten kann, was „als über sich selbst hinaus auf anderes verweisend verstanden oder (in einem sehr elementaren Sinne) interpretiert wird.“ ⁷⁶ Ein Bild funktioniert als Zeichen, „wenn wir ihm einen Inhalt bzw. eine Bedeutung zusprechen. Es muss hierbei daher notwendigerweise einen Rezipienten geben, der diese Zuweisung vornimmt“, ⁷⁷ wobei „der Rezipient unterstellen muss, dass das Zeichen mit der Intention präsentiert wurde, einen entsprechenden Inhalt zu vermitteln, oder dass es zumindest denkbar ist, anhand des fraglichen Gegenstandes einen solchen Kommunikationsakt zu vollziehen“. ⁷⁸

⁷⁴ Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium*, 74.

⁷⁵ Ebd., 95.

⁷⁶ Ebd., 77.

⁷⁷ Ebd., 78.

⁷⁸ Ebd., 79.

Bilder zeichnen sich gegenüber anderen Kommunikationsmitteln durch zwei charakteristische Eigenheiten aus: ihre besonders ausgeprägte Verwendungsabhängigkeit und ihre damit zusammenhängende kommunikative Funktion sowie ihre Wahrnehmungsnahe. Verwendungsabhängig, so erklärt Sachs-Hombach,

„ist ein Bild, weil sich keine intrinsische Eigenschaft angeben lässt, die einen Gegenstand zum Bild macht. Kein Gegenstand ist von sich aus ein Bild, vielmehr wird er erst dann zum Bild, wenn wir ihn in einer bestimmten Weise verwenden, d. h. nach bestimmten Regeln betrachten oder interpretieren.“⁷⁹ Folglich kann auch die Bedeutung eines Bildes im jeweiligen Kontext nur „relativ zu einem entsprechenden Zeichen- und Regelsystem und dem jeweiligen Handlungsrahmen bzw. Wahrnehmungsvoraussetzungen bestimmt werden“.⁸⁰

Bilder sind *wahrnehmungsnahe Zeichen*, da „ihre Verwendung in besonderer Weise an bestimmte Wahrnehmungsprozesse gekoppelt ist.“⁸¹ Wahrnehmungsnahe wird dabei wie folgt aufgefasst:

„Ein Gegenstand wird (...) als ein wahrnehmungsnahes Zeichen aufgefasst, wenn wir ihm einen Inhalt auf Grundlage unserer Wahrnehmungskompetenzen zuweisen. Der Begriff der Wahrnehmungsnahe ist graduell und relativ zum Zeichenverwender variabel.“⁸²

Die Bildbedeutung muss sich demnach mindestens teilweise „aus der Struktur der Zeichen selbst ergeben – genauer gesagt: der Zeichenträger (...).“⁸³ Es besteht bei Bildern eine „Verklammerung von Zeichen- und Wahrnehmungsaspekt“;⁸⁴ sie sind also sowohl ästhetische Gebilde, deren Bedeutung sich nicht in einer paraphrasierbaren Bildaussage erschöpft, als auch Zeichen, deren Verwendung und Bedeutung ähnlich wie beispielsweise im sprachlichen Bereich durch konventionelle Regeln gesteuert oder zumindest beeinflusst sein

79 Ebd., 81.

80 Ebd.

81 Ebd., 86.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd., 87.

kann. Mit seiner Betonung dieser „Verklammerung“ beider Aspekte möchte Sachs-Hombach „die beiden Traditionen des semiotischen und des wahrnehmungstheoretischen Bildbegriffs verbinde[n] und sie damit als Theorien mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung, nicht als sich gegenseitig ausschließende Theorien“ verstanden wissen.⁸⁵ Dieser Aspekt seines Bildverständnisses ist auch für mich von großer Bedeutung, wenn ich mich beispielsweise mit der Frage beschäftige, ob und wie Bilder als Zeichen „Aussagen“ über die auf ihnen dargestellten Personen und Gewalttaten machen können, und wie die „Aussagen“, als deren verbildlichten Ausdruck man diese Bilder interpretieren kann, mit deren wahrnehmbarer Gestalt, also beispielsweise Aspekten der Bildkomposition, zusammenhängen. Zeichenhaftigkeit und Wahrnehmungsaspekt des Bildes kann ich entsprechend nicht sinnvoll als voneinander getrennt auffassen.

Wie weiter oben bereits angekündigt, liegt der Fokus meiner Arbeit auf fotografischen Bildern. Wichtig im Hinblick auf das Medium Fotografie ist für Sachs-Hombach, dass „die Struktur der Bildträger [durch das Prinzip der Wahrnehmungsnähe] – im Unterschied zu arbiträren Zeichen – zumindest Hinweise auf die Bildbedeutung enthält.“⁸⁶ Bilder unterscheiden sich durchaus dahingehend, wie sehr die Bedeutung an das gekoppelt ist, was man als die Struktur, Gestalt oder Erscheinungsform des Bildträgers beschreiben könnte:

„Diese Besonderheit der wahrnehmungsnahen Interpretation liegt am stärksten bei illusionistischen Bildern vor. Zwar müssen wir auch hier bereits verstanden haben, dass es sich um ein Bild handelt, und damit eine allgemeine Zeichenkompetenz besitzen, die auch konventionelle Vorgaben enthält; aber um zu bestimmen, was im Bild dargestellt ist, können wir im Wesentlichen auf die Prozesse zurückgreifen, die wir mit der Fähigkeit zur Gegenstandswahrnehmung bereits besitzen.“⁸⁷

Fotografien als illusionistische Bilder stehen also an einem Ende eines Spektrums, an dessen anderem Ende folglich Bilder stehen, die sich aus ästhetisch reduzierten, durch konventionelle Regelungen in ihrer Bedeutung festgelegten

85 Ebd., 86–87.

86 Ebd., 88.

87 Ebd.

diskreten Einzelementen zusammensetzen – kodifizierte Bildsymbole wie die auf Hinweisschildern vielleicht oder sprachzeichenähnliche Piktogramme.

Sachs-Hombachs Bildbegriff ist deutlich dadurch geprägt, dass er aus der Medienwissenschaft kommt, die sich vor allem mit Bildern befasst, die nicht primär als autonome ästhetische Gebilde, also Kunstwerke, verwendet und rezipiert werden, sondern die etwas kommunizieren sollen: Pressefotos, Grafiken, Schaubilder, Visualisierungen in Gebrauchsanweisungen und Bauanleitungen, Bilder im öffentlichen Raum (z.B. auf Verkehrs- oder Hinweisschildern) usw. Vergleicht man seinen Ansatz beispielsweise mit dem Ludger Schwartes – eines Philosophen, der sich schwerpunktmäßig mit Bildern aus dem Bereich der sogenannten Hochkunst, mit Gemälden und Zeichnungen beschäftigt –, werden die Unterschiede schnell sehr deutlich.

Zur Frage, ob Bilder Zeichen sind, äußert sich Schwarte wie folgt:

„Bilder können als ein Typ von Zeichen verwendet werden, man kann mit Bildern Aussagen treffen, man kann durch Bilder Gewissheiten, Ahnungen, Feststellungen, Vermutungen, Verleumdungen, Anschuldigungen, Zweifel artikulieren. Man kann Hinweise geben, wie bei Piktogrammen – oder Informationen vermitteln, wie auf Karten oder Plänen. Aber nicht alle Bilder operieren mit visuellen Zeichen, die im Rahmen einer Symbolsprache decodiert werden können. *Viele Elemente in Bildern können zwar als Zeichen verwendet werden, deshalb sind aber nicht die Bilder selbst Zeichen.* (...) Viele Bilder sind auch nicht als symbolsprachlich codierte Mitteilungen produziert worden, selbst wenn sie so gelesen werden können, sondern schlicht aus Vergnügen am Umgang mit Form und Farbe oder aus Zufall.“⁸⁸

Bilder sind für Schwarte „*Dinge, die visuelle Ereignisse auslösen und dadurch etwas wahrnehmbar machen, was es ohne sie nicht gibt.*“⁸⁹ Er greift den von Didi-Huberman geprägten Begriff des „visuellen Ereignisses“⁹⁰ auf, um diesen Akt der Wahrnehmarmachung zu umschreiben.

Auffassungen wie die Sachs-Hombachs einerseits und wie die Schwartes andererseits schließen sich gegenseitig nicht aus, sie ergänzen sich eher komplementär, indem die einen sich schwerpunktmäßig auf eine andere

88 Schwarte, *Pikturale Evidenz*, 21.

89 Ebd., 21.

90 Ebd., 22.

Art Bilder (und eine andere Art Bildverwendung) beziehen als die anderen. Je nach dem Fokus eines Vorhabens kann es sinnvoll sein, einen stärker semantisch-semiotischen oder einen stärker ästhetisch-phänomenologischen Bildbegriff zum Ausgangspunkt zu nehmen – oder eben eine Position wie die Sachs-Hombachs, die den Zeichenaspekten von Bildern gleichermaßen gerecht zu werden bemüht ist wie ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit und die sich daher für meine Zwecke und angesichts der Art von Bildern, auf die ich mich konzentriere, als passende Grundlage anbietet.

Neben dem Bildbegriff, von dem ich ausgehe, sollten schließlich noch zwei weitere Begriffe präzisiert werden, an deren Verwendung in dieser Arbeit man sich aus unterschiedlichen Gründen stören könnte.

Zum einen nehme ich mit dem Ausdruck „Gewalt“ Bezug auf eine große Zahl sehr unterschiedlicher Akte und Verhaltensweisen; ich differenziere begrifflich nicht zwischen gerechtfertigter und ungerechtfertigter Gewaltanwendung – also z.B. zwischen legitimer Selbstverteidigung und Aggression aus bösen Absichten –, und auch nicht zwischen legaler Gewalt wie der, die Polizist*innen oder Soldat*innen anwenden, wenn sie sich regelkonform verhalten, und ungesetzlichen Gewaltakten, also Verbrechen.

Deshalb möchte ich hier ganz deutlich machen, dass ich eine Handlung dadurch, dass ich sie als Gewaltakt bezeichne, damit nicht automatisch bewerte. Manchmal macht der Begriff auch einfach nur deutlich, dass jemand einer anderen Person gegenüber im Moment physisch überlegen ist, diese Person deshalb verletzen oder ihr etwas aufzwingen kann, sie also in seiner Gewalt hat – und damit ist noch nicht gesagt, dass dies in der konkret gegebenen Situation schlecht ist. Auch eine Polizist*in, die eine Mörder*in festnimmt, um weitere Morde zu verhindern, wendet ja beispielsweise in diesem Sinne Gewalt an. Dies zu betonen ist deshalb wichtig, weil ich Kriegsfotografie insgesamt unter den Überbegriff der Gewaltfotografie bzw., noch allgemeiner, den der bildlichen Gewaltdarstellung fasse, damit aber nicht behaupten möchte, dass jeder physische Gewalt im beschriebenen Sinne ausübende Akt jeder Soldat*in in jedem bewaffneten Konflikt einen Fall illegitimer, ungerechter Gewaltanwendung darstellen würde. Die Zuordnung der Kriegsfotografie zur Gewaltfotografie soll keine radikalpazifistische Pauschalverurteilung jeder Art militärischen Einschreitens implizieren. Dass ich zwischen legitimen und illegitimen Formen von Gewalt begrifflich nicht unterscheide, kann man undifferenziert finden, es ergibt sich aber fast zwangsläufig aus der Art, wie Bilder Gewalt darstellen können und wie

nicht: Bilder zeigen Gewaltakte, nicht deren Hintergründe; ein gerechtfertigter Akt der Selbstverteidigung oder des Eingreifens zum Schutze Anderer sieht auf einem Bild oft ganz genauso aus wie ein ungerechter, böser Angriff. Fragen, die man sich über die bildliche Darstellung von Gewalt stellen kann, beziehen sich also auf Gewalt im Sinne der oben formulierten weiten Definition, also auf jeden Akt physisch ausgeübter Verletzung und jeden Akt der Einschüchterung oder des Zwangs, der durch die Androhung einer solchen physischen Verletzung ausgeübt wird, unabhängig von seinen Ursachen und den Intentionen der ihn ausübenden Person.

Seelische Gewalt ist nur insofern bildlich darstellbar, als sie mit einer physisch vorhandenen Situation in Verbindung steht, denn Fotografien können nur sichtbare Eigenschaften von materiell vorhandenen Körpern, nicht aber seelische Zustände abbilden. Deshalb befasse ich mich auch primär mit Bildern körperlicher Gewalt, und psychische Gewalt tritt hauptsächlich in Verbindung mit dieser auf, nämlich als Einschüchterung oder Demütigung von Menschen durch andere, ihnen im Moment physisch überlegene Personen, die ihnen jederzeit körperliche Verletzungen zufügen könnten und sie damit wortwörtlich in ihrer Gewalt haben.

Zum anderen nehme ich auf Menschen, denen Gewalt angetan wird, immer wieder mit dem aus mehreren Gründen hochproblematischen Ausdruck „Opfer“ Bezug, und zwar hauptsächlich aus Ermangelung an wirklich passenden Alternativen.

Der Opferbegriff ist unter anderem deshalb ein Problem, weil er als Beleidigung und Herabwürdigung verstanden werden kann. „Du Opfer!“ hat sich nicht nur auf Schulhöfen längst als eine in erniedrigender Absicht verwendete Beschimpfung etabliert.

Jemanden als „Opfer“ zu bezeichnen, bedeutet zudem, diese Person als passiv und hilflos zu beschreiben, ihr durch diese Charakterisierung ihre eigene Handlungsmacht, also das, was im Englischen „agency“ genannt wird, abzusprechen und sie auf diese passive Rolle, dieses hilflose Ausgeliefertsein zu reduzieren.

Aus diesem Grund ist es im englischsprachigen Raum mittlerweile üblich, Menschen, die gewalttätige Übergriffe erleben mussten, als „survivors“ statt als „victims“ zu bezeichnen. Es ist aber offensichtlich, warum es beim Sprechen über die auf Gewaltfotos Dargestellten oft keinen Sinn ergibt, auf sie als „Überlebende“ Bezug zu nehmen: In manchen Fällen wissen wir, dass diese

Menschen nicht überlebt haben, und in vielen weiteren Fällen haben wir als gewöhnliche Betrachter*innen ohne Spezialwissen über die Hintergründe und Zusammenhänge des Geschehens keine Möglichkeit, herauszufinden, ob sie noch leben oder getötet wurden.

Wo es unproblematisch möglich ist, verwende ich Bezeichnungen wie „die von Gewalt Betroffenen“. In vielen Zusammenhängen erscheint mir das jedoch unpassend, weil es das Ausmaß und die Auswirkungen von extremer Gewalt verharmlosen würde: Wer ermordet wird, der ist nicht „von Mord betroffen“, sondern fällt einer Gewalttat zum *Opfer*.

Zudem spiegelt die Verwendung des Opferbegriffs treffend wieder, wie Gewaltbilder ihren Betrachter*innen die betroffenen Menschen präsentieren. Bilder, die zeigen, wie jemandem Gewalt angetan wird, zeigen in der Regel nur das: Sie liefern meist wenige Informationen darüber, wie die betroffene Person ansonsten lebt, was sie auszeichnet, wie sie handelt, wenn sie frei entscheiden kann, etc. Die Gewalt erleidende Person wird also als Opfer dargestellt, und nicht als die Person, die sie eigentlich ist; im Moment der Abbildung ist sie ihrer „agency“ beraubt, und zwar durch die Gewalttäter*innen; sie wird durch den Gewaltakt und durch dessen bildliche Darstellung auf die Opferrolle reduziert, und nicht erst dadurch, dass man sie im Sprechen über das Bild als „Gewaltopfer“ bezeichnet. Dieser Umstand ist einer der vielen Gründe dafür, dass man die bildliche Darstellung von Gewalt als ethisches Problem betrachten muss. Es wird im Verlauf der folgenden Kapitel allerdings deutlich werden, dass es dieser Problematik zum Trotz gute Gründe gibt, auch solche Bilder zu rezipieren; auch wenn man sich dabei der problematischen Implikationen bewusst sein und sich bemühen sollte, sich die Beschränktheit der Perspektive, die man als Bildbetrachter*in auf die abgebildeten Menschen und ihre Erfahrungen hat, stets in Erinnerung zu rufen.