

# INTERPRETATION INTERDISZIPLINÄR

HERAUSGEBER

BRIGITTE BOOTHE UND PHILIPP STOELLGER

BEIRAT

PETER FRÖHLICHER, PETER-ULRICH MERZ-BENZ,  
EMIL ANGEHRN

BAND 17

# BILDMACHT / MACHTBILD

DEUTUNGSMACHT DES BILDES:  
WIE BILDER GLAUBEN MACHEN

HERAUSGEGEBEN VON  
PHILIPP STOELLGER  
MARTINA KUMLEHN

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2018

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Detail aus: Matthias Grünewald,

Isenheimer Altar (erste Schauseite), zwischen 1506 und 1515

Musée d'Unterlinden, Colmar, © Philipp Stoellger

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6448-7

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.libri.de](http://www.libri.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Vorwort

Bild und Macht zu verbinden, klingt fast tautologisch. Macht braucht das Bild zur Darstellung und wirksamen Präsenz. Bilder können daher als Machtmedien fungieren. Aber können sie auch *als* Bild Macht entfalten? Dass Bilder Deutungsmachtmedien sein können, ist so klar wie klärungsbedürftig. Die Wendung von der ‚Macht des Bildes‘ ist überaus üblich. Nur, *wie* man diese Wendung versteht, ist keineswegs einvernehmlich geklärt. Meinte Leonardo, ein Bild könne so mächtig, ja gefährlich sein, dass man es lieber nicht enthüllen möge, wenn einem seine Freiheit lieb sei, konnte Warburg vom Bild sagen, es lebe zwar, tue einem aber nichts. Beide wissen um die Macht des Bildes *als* Bild, schätzen sie aber grundverschieden ein. Ist das Bild so mächtig, dass man die eigene Freiheit daran verlieren kann? Was ins Auge fällt, kann nicht mehr ungesehen gemacht werden; und nur zu oft können wir nicht *nicht* sehen. Ein Bild *kann* einen gefangen halten, wie Wittgenstein meinte – *muss* es aber nicht. Es gibt auch Bilder, von denen gehofft wird, sie könnten einen befreien; andere meinen sogar, manche Bilder könnten einen retten oder heilen.

In Bildwirkungen, -hoffnungen und -erfahrungen zeigen sich Spuren der Macht der Bilder. *Wie* diese Macht verstanden werden kann, ist auffällig strittig, je nach Perspektive, je nach Bildpraxis und je nach Machtbegriff. In einschlägigen Deutungskonflikten auf diesem Feld erscheint der Gebrauch von ‚Macht‘ in der Rede von der ‚Macht des Bildes‘ allerdings meist nur operativ und daher klärungsbedürftig. ‚Bild und Akt‘ zu verbinden oder ‚Bild und Sinn‘ hat zu diversen Forschungen Anlass gegeben, um ‚Akt‘ und ‚Sinn‘ *vom Bild ausgehend* näher zu bestimmen. Das ist im Blick auf ‚Bild und Macht‘ ebenso dringlich. Denn was mit *Macht* in dieser Wendung gemeint sein kann und wie sie dem Bild und seinen Medienkörpern entsprechend zu verstehen wäre, ist eine offene Frage.

Der Vorschlag der folgenden Beiträge denkt der Hypothese nach, die Macht des Bildes als Deutungsmacht zu verstehen. Sie gehen zurück auf eine Kooperationstagung des Rostocker DFG-Graduiertenkollegs 1887 ‚Deutungsmacht: Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten‘ mit der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft.

Der Dank der Herausgeber richtet sich vor allem an die ReferentInnen für die Beiträge und die Besorgung der Bildrechte für die jeweiligen Abbildungen. Dank gebührt auch Frank Hamburger für die wieder einmal überaus sorgfältige Arbeit von Layout und Satz. Ein Dank geht

auch an die Hilfskräfte des Graduiertenkollegs sowie an Rasmus Nagel, Hendrik Stoppel und Patrick Ebert für Korrekturarbeiten.

Heidelberg/Rostock, 2017  
Philipp Stoellger/Martina Kumlehn

## Inhalt

Vorwort .....	V
PHILIPP STOELLGER	
Einleitung	
Bildmacht – Machtbild .....	1
A Film – zwischen Attraktion und Reflexion	
LORENZ ENGELL	
Das Macht-Bild	
Stanley Kubricks „2001 – Odyssee im Weltraum“ .....	57
KURT RÖTTGERS	
Die Reflexion medialer Macht (Deutungsmacht)	
Beobachtungen zu den Filmen von Jacques Rivette .....	73
B Politik – zwischen Mythos, Recht und Presse	
HANS-GEORG SOEFFNER	
Mythenpolitik – „High Noon“	
in der politischen Auseinandersetzung .....	95
LEANDER SCHOLZ	
Hans Kelsen und der Grüffelo	
Zur Bilderlosigkeit des Rechtsstaats .....	109
DORIS GERSTL	
Eine Leviathan-Variante von Xanti Schawinsky:	
Bauhaus-Grafik für den Duce .....	127
HEIKE KANTER	
Ikonische Macht	
Zum Verhältnis von Ikonizität und Sozialität	
in der Gestaltung von Pressebildern .....	147

## C Video – zwischen Terror und Überwachung

JO REICHERTZ

Bilder – Diskurs – Macht

Das Video als kommunikative Handlung ..... 173

PETRA BERNHARDT

Bildstrategien der Terrormiliz „Islamischer Staat“ ..... 199

STEFAN MEIER

Überwachung als Bildpraxis

Gouvernementale Überlegungen zur fiktionalen und  
non-fiktionalen Diskurswelt digitaler Beobachtung ..... 213

## D Kunst – zwischen Bildpolitik und Moralistik

HANS DIETER HUBER

Lifestyle als Weg zur Macht

Clooney trifft Cucina am Canale Grande ..... 231

PABLO SCHNEIDER

Das Kreuz im Glas

Die Moral des Deutungsrahmens  
in der holländischen Stillebenmalerei ..... 263

## E Wirklichkeit – zwischen Dokumentation und Selektion

THOMAS WEBER

Glaubwürdigkeitskriterien und

Deutungsmacht dokumentarischer Bilder ..... 297

CORNELIUS BORCK

Visualisierung ohne Widerstandsaviso

Zur Deutungsmacht selektiver Darstellungsverfahren  
in den Biowissenschaften ..... 323

## F Bildtheorie – zwischen Ikone und Kollaps

MARKUS MÜHLING

Pluralistische Ikonen?

Zur Deutungsmacht ikonischer Präsenz ..... 345

JENS WOLFF

Der Kollaps des Bildes als *medium tremendum et fascinans* ..... 363

PHILIPP STOELLGER

Bildgewalt

Zur Bildethik angesichts der Deutungsmacht

und -gewalt von Bildpraktiken ..... 397

## G Bildtheorie – zwischen Ästhetik und Ethik

EVA SCHÜRMAN

Ästhetische Perspektivität als

Strukturmoment des Geistes ..... 429

MARK HALAWA-SARHOLZ

Prekäre Sichtbarkeit und skopische Gewalt

Überlegungen zu Ethik und Ethos der Bildpraxis

im Ausgang von Lambert Wiesing und Judith Butler ..... 447

Autorenhinweise ..... 469

Namensregister ..... 477

Abb. 8: Lady Diana und Mitfahrer vor dem Unfall im Alma-Tunnel Paris, 1997. Bildnachweis: <http://www.express.co.uk/pictures/royal/2949/Diana-Princess-of-Wales-death-anniversary-31st-August-Paris-car-crash-pictures/The-wreckage-of-Princess-Diana-s-car-in-the-Alma-tunnel-Paris-in-1997-65580> (letzter Zugriff: 19.05.2017).

Abb. 9: Charles Graner, US-Soldat, kniend über dem bei einem Verhör getöteten Gefangenen Manadal al Jamadi in Abu Ghraib, um 2003. Bildnachweis: [https://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Graner?uselang=de#/media/File:AbuGhraibScandalGraner55.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Graner?uselang=de#/media/File:AbuGhraibScandalGraner55.jpg) (letzter Zugriff: 19.05.2017).

Abb. 10: Pieter Bruegel, Der Triumph des Todes, um 1562. Bildnachweis: Philippe Roberts-Jones/Françoise Roberts-Jones, Pieter Bruegel der Ältere, München 1997, S. 99.

## Bildgewalt

### Zur Bildethik angesichts der Deutungsmacht und -gewalt von Bildpraktiken

VON

PHILIPP STOELLGER

#### 1. Zur Deutungsmacht und -gewalt von Bildern

Bilder sind mächtig. Nur was für ‚Macht‘ haben Bilder, entfalten sie oder bekommen sie zugeschrieben? Das wirft die Frage auf, Bilder im Horizont von *Machttheorie* genauer zu bestimmen, trotz aller Unbestimmtheiten. Als Vorschlag dafür wird im Folgenden vorausgesetzt: Bilder sind *deutungsmächtig* und daher auch wirkungsmächtig. Sie zeigen und verbergen, lassen und machen sehen, *so* sehen, wie sie zeigen, bis dahin, dass Bilder jemanden so oder so aussehen lassen und die Adressaten glauben lassen und machen können, es sei so, wie gezeigt.

So zu formulieren entlastet davon, Bilder *personalisierend* als handlungsmächtig zu bezeichnen und als machtvolle Akteure oder intentionale Subjekte des Zeigens anzusprechen. Ihre Macht ist nicht primär die eines Akteurs, also Willens- oder Handlungsmacht, auch nicht Entscheidungs-, Verwaltungs- oder Kontrollmacht, auch nicht die Macht eines Ursprungs, einer Struktur oder Institution – sondern *die Macht, zu zeigen, sehen zu lassen, sehen zu machen bis dahin, fühlen, handeln, glauben zu machen*, in summa: Deutungsmacht.<sup>1</sup> Solche Macht ‚hat‘ nicht das Bild per se, sondern sie entsteht und wirkt in sozialen kommunikativen Relationen. Und solche Macht entfalten nicht allein Bilder, sondern analog auch Rede oder Text, Verkörperung und verwandte Formen des Sagens wie Zeigens. Diverse Kommunikationsmedien können in solcher Weise deutungsmächtig werden. Rhetorik, Text-, Schrift- oder Lektüretheorien haben diese Macht von sprachlichen oder schriftlichen Artefakten fokussiert. Die Macht des Bildes zu begreifen, ist eine analoge, aber ‚ikonisch differente‘ Frage.

<sup>1</sup> Vgl. Philipp Stoellger (Hg.), *Deutungsmacht. Religion und belief systems in Deutungsmachtkonflikten*, Tübingen 2014; ders./Marco Gutjahr (Hg.), *Visuelles Wissen. Ikonische Prägnanz und Deutungsmacht*, Würzburg 2014.

Die Macht des Bildes wird hier von der besonderen Dimension von Macht her zu begreifen versucht, die ‚Deutungsmacht‘ genannt wird. Damit lässt sich weiterführend anschließen an die Wendung G. Boehms von der ‚Macht des Zeigens‘<sup>2</sup>. Unterließ er es doch diskret, näher zu entfalten, warum und in welchem Sinne hier von ‚Macht‘ zu sprechen sei. Damit geht es um die intrikate Frage, inwiefern ‚Zeigen‘ ‚Macht‘ entfaltet. Macht als *Relation* von Bild und Wahrnehmenden kann zur Ermächtigung des Bildes führen, wenn ihm ‚gefolgt‘ wird, wenn es ‚anerkannt‘ wird, wenn es Gefühle wach werden lässt, Ängste oder Hoffnungen, wenn es Begehren weckt bis zur Verehrung oder Zerstörung.

Wenn man ‚Deuten‘ vom Sagen und Zeigen her versteht, heißt das: Deuten lässt etwas sehen bzw. wahrnehmen, es lässt es *so* sehen, wie gezeigt, auf dass die Wahrnehmenden (es) auch *so* sehen. Deuten zielt darauf, Adressaten *so* sehen zu lassen und *so* sehen *zu machen*, wie gezeigt. Darin liegt ein liminaler Machtanspruch: auf Aufmerksamkeit, deren Lenkung, Orientierung und Bestimmung. Aus der Rhetorik vertraut als *Wortmacht* lässt sich dieses Modell analog für die Bildwissenschaft entfalten als *Bildmacht*. So gesehen sind Bilder Formen von Deutung (im Sinne des Zeigens), die ein bestimmtes Ansinnen darstellen und darin, wie subtil oder vehement auch immer, Ansprüche stellen: Deutungsmachtansprüche. Ob und wie solche Deutungen auch ‚de facto‘ mächtig werden, Macht entfalten und zugeschrieben bekommen, ist klärungsbedürftig. Was hier als ‚so sehen lassen und machen‘ formuliert wurde, gilt auch erweitert: ‚so *wahrnehmen* lassen und machen‘ bis dahin, dass es um ein ‚so fühlen, handeln, leben und glauben lassen und machen‘ gehen kann. Heiligenbilder wären ein drastisches Feld von Beispielen dafür, die modernen Ikonen in Wissenschaft, Politik und Presse, Starkult und Wahlkampfinszenierungen, und dementsprechend auch die jeweiligen Antagonisten wie die ‚Hinrichtung in effigie‘, wenn Puppen verbrannt oder Amtsträger an den Bildpranger gestellt werden.

Ob solche Deutungspraktiken und ihr Deutungsmachtanspruch auch *ratifiziert* werden, gezeigt und gesehen, beachtet und anerkannt, ist ein Kontingenzfaktor, der berechnet und beeinflusst werden kann – ohne dass die Freiheit der Rezipienten und die Ungewissheit der Effekte dadurch eliminiert werden könnte. Dass Bildinszenierungen ‚ankommen‘ und ihnen gefolgt wird, hängt an komplexen Bedingungen, die nicht in der Hand von Produktion und Werk liegen. Die bestimmte Unbestimmtheit von Bildern impliziert auch eine relative Unverfügbarkeit ihrer Effekte. ‚Habent sua fata libelli‘ gilt auch für Bilder: ‚Habent sua fata imagines‘ (sive picturae). Das Wirkungspotential eines Bildes wird *aktual* nur durch Rezeption wie Interpretation und daher letztlich von seiten der Rezipienten verwirklicht, was seitens des Bildes ‚nur‘ ermöglicht

<sup>2</sup> Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.

wird. Angesichts der diachronen Verschiebung (wie in der sogenannten Wirkungsgeschichte) verschiebt und verändert sich das Potential in seiner Geschichte mit seinen Aktualisierungen. Bildwirkungsgeschichten sind daher Narrationen von Bildpraktiken wie deren Effekten und Rezeptionen.

Die *bildgeschichtliche* Perspektive kann das am jeweils singulären Bild erforschen und nachzeichnen, wie vielfach gezeigt. Die *bildtheoretische* Frage bleibt allerdings unausweichlich, wie man diese ‚potentia‘ des Bildes näher begreifen und kritisch fassen kann, nicht zuletzt, um sie von *Gewalt* abgrenzen zu können. Bilder ‚können‘ uns sehen lassen, so sehen machen, wie sie (sich) zeigen bis in Fühlen, Denken und Handeln; aber ob das gelingt, hängt daran, ob ‚wir‘ mitmachen, dem folgen und dann tatsächlich *so* sehen, wie angesonnen und insinuiert. Das *freie Spiel des Ansinnens* wäre ein Modell, das diesseits von Macht(ansprüchen) zu verstehen sucht, wie Bilder wirken. Aber das Ansinnen kann auch ein Anspruch, Zuspruch oder auch eine Zumutung sein. Je drastischer der Deutungsmachtanspruch eines Bildes wird, desto anspruchsvoller oder auch zudringlicher wird es, bis in Überwältigung, Übermächtigung und *Bildgewalt*.

Sind Bilder deutungsmächtig, ergeben sich normative Rückfragen nach Politik, Recht und Ethik der Bilder, und das heißt der Bildpraktiken und Bildpathiken. Dass *Bildpolitik* agonal oder in problematischer Dualisierung auch antagonistisch verfasst sein kann, bis in polemogene Freund-Feind-Konstellationen, ist bekannt. Woran aber orientiert sich solche Bildpolitik, wenn sie nicht allein historisch beschrieben oder pauschal einer Hermeneutik des Verdachts ausgesetzt wird? ‚Politik‘ bewegt sich im Horizont von Rechten, Grund-, Menschen- und auch Bilderrechten. Aber welche Rechte und Pflichten werden Bildern zuerkannt oder zugeschrieben, und welche werden im bildpolitischen Umgang mit ihnen vorausgesetzt? Das Problem zieht sich von den Rechten ‚an einem Bild‘ bis in die Frage, welche Theorie ihnen zugemutet wird, die den Blick auf das Bild und seine Interpretation oder Deutung regulieren. Die Urheberrechte oder Bildrechte sind sanktionierte Konventionen (teils *ius scriptum*, teils *non scriptum*, etwa in Geschäftsbedingungen oder Hausordnungen von Museen). Aber in welchem weiteren Kontext rechtlicher, ethischer oder sittlicher Art wird darüber entschieden, was gilt und was nicht? Die Rechte *des* Bildes und der *Bildpolitik* sind damit längst nicht geregelt. Wie weit darf ‚ein Bild‘ gehen? Wie weit darf man ‚mit‘ einem Bild gehen? Wann darf es gezeigt werden, wann nicht mehr und wann nur manchen?

Sofern solche Fragen überhaupt aufgeworfen und entschieden werden, stehen sie im Kontext von Fragen des ‚Guten und Richtigen‘, des Ethos also. Was politisch wie rechtlich verhandelt wird, hat so oder so stets eine ethische Grundierung, sei sie auch noch so verkannt oder verdrängt. Verantwortung vor einem Bild (oder auch für es) und Gewissen im Umgang

damit sind undelegierbar und undispensierbar. Andernfalls wäre der Umgang mit dem Bild prinzipiell verantwortungs- oder gewissenlos. ‚Alles zu zeigen‘, gar selbsternannt im Namen der ‚Öffentlichkeit‘ aufzutreten und entsprechende Forderungen nach Transparenz und umfassender Publizität zu stellen – ist eine pauschale Ermächtigungsformel. Im Namen der Sicherheit hingegen alles sehen zu wollen und nur Eingeweihten zu zeigen, ist noch prekärer. Um das nicht misszuverstehen: Es geht nicht um leichtfertige Moralisierung, die in Bilderfragen traditionell nur zu nahe liegt. Die Ängste wie Hoffnungen ‚vor einem Bild‘ und ihm gegenüber sind das Eine; das Andere aber bleibt die unausweichliche Verantwortung, in der man vor einem Bild steht – und in der das Bild mit seinem Deutungsmachtanspruch *selber* steht.

Wenn ein Bild deutungsmächtig sein kann – indem es nicht nur auf's leiblose Auge geht, sondern auf den Leib, mit Affekt und allem Sinn der Sinnlichkeit – steht es ebenso ‚in der Verantwortung‘ wie seine Produktion, Distribution und Rezeption. Hier eine Indifferenz oder Neutralität zu behaupten, wäre blind. Nur, dass ‚das Bild selber‘ in Verantwortung steht, ist eine Formulierung, die an die Medienpraktiken und Bildverwender adressiert ist. Bildredaktionen zum Beispiel haben mit dem Bild ein Machtmedium ‚in der Hand‘, das sie so oder so verwenden können.

Die normativ valente Differenz von Er- und Entmündigung wie auch die von *Deutungsmacht* und *-gewalt* ist damit aufgeworfen. Was Deutungsmacht entfaltet, hat oder beansprucht, muss sich von *Deutungsgewalt* unterscheiden lassen. Das gilt für ein Bild ebenso wie für seine Deutung, Interpretation oder die Theorie des Bildes. Denn auch Theorien und Interpretationen oder Deutungen können gewaltsam vorgehen, indem sie ihren ‚Gegenstand‘ so oder so zurichten (wie es nolens volens auch hier geschieht). ‚Das Bild‘ zu normalisieren als arbiträres Zeichen unter Zeichen kann das Phänomen genauso nivellieren, wie es zu auratisieren oder zu personifizieren. Eine ‚Ethik‘ der Interpretation wie der Deutung und Theoriearbeit hat sich daher ‚vor einem Bild‘ zu verantworten, um die Frage der ‚eigenen‘ Bildpraxis in der Theoriearbeit nicht zu verkennen. Wie sprechen, wie *nicht* nicht sprechen vor einem Bild,<sup>3</sup> ist auch eine Frage der Verantwortung in der Antwort auf den Anspruch des Bildes. Und umgekehrt: Wenn ‚das Bild‘ anspruchsvoll ist, Ansprüche stellt und in die Verantwortung stellt, bevor man das wählt oder schon weiß, ist diese ethische Dimension unausweichlich. Das verdichtet sich in der Zone prekärer Unbestimmtheit *zwischen Bildmacht und Bildgewalt*.

<sup>3</sup> Vgl. Philipp Stoellger, Anfangen mit ‚dem Bild‘. Wie *nicht* nicht sprechen vor einem Bild? In: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik, 1 (2011), S. 21–46.

## 2. Bilder als Gewaltmedien

In Bilder kann Gewalt eingehen und von ihnen kann auch Gewalt ausgehen. Das ist so gängig, dass man es trivial oder selbstverständlich nennen könnte. Die ‚Freiwillige Selbstkontrolle‘ für Film und verwandte Medien wie Computerspiele ist die institutionelle Antwort darauf. *Weil* Gewaltdarstellungen Wirkungspotentiale haben, die selber als gefährlich gelten, wird darauf mit Kontrolle und Beschränkungen reagiert, auch wenn einigermaßen unklar ist, worin genau sich diese Wirkungspotentiale aktualisieren. Klar ist, *dass* Bilder nicht nur Gewalt *darstellen* oder zeigen können, sondern *dass* sie damit auch wirksam sind, irgendwie *selber* gefährlich, als ob sie evozieren können, was sie zeigen. Nur birgt diese Klarheit immense Unbestimmtheiten: Sollte man fürchten, das Gezeigte werde ‚realpräsent‘ und effektiv im Zeigen? Das könnte leicht bildmetaphysisch oder –magisch werden. Sollte man fürchten, Bilder wären so urbildlich wirksam, dass das Gezeigte zur Mimesis bei den Betrachtern führe (Werther oder Ego-Shooter)? Dabei bliebe doch jede Mimesis eine Poiesis, die der Mimet selber zu verantworten hätte.<sup>4</sup> Bei aller Abwehr solcher Kurzschlüsse, geht ‚irgendwie‘ dennoch das Gezeigte anscheinend über auf das Zeigen, genauer auf das Bild als Ereignis des Zeigens – so dass es zum Medium des Gezeigten wird. Ob entsprechende Aktionen der Bildverwender daraus folgen, bleibt klärungsbedürftig; dass aber das Bildereignis selber in actu Gewaltpotential entfalten kann, ist evident, bildevident.

Wenn Bilder deutungsmächtig sind, können sie auch *gewaltsam* werden, zumindest so *gebraucht* werden – wie auch Deutung gewaltsam werden und Machtpraxis in Gewalt kippen kann. Klar dürfte sein, dass gewaltsame Deutung in Bildpraktiken nicht *physische* Gewalt meinen kann, sondern andere. Sofern Deutung nicht mit Mitteln physischen Zwangs praktiziert wird, geht es dann um *psychische* Gewalt? Da mit Medien des Sagens wie Zeigens durchaus schockiert, traumatisiert oder manipuliert werden kann, könnte man das psychische Deutungsgewalt nennen. Es wäre allerdings präziser etwa von *rhetorischer* wie *hermeneutischer* Gewalt zu sprechen, analog der vielkritisierten ‚Wut des Verstehens‘, die ihren Gegenstand zurechtmacht oder zurichtet. Wie steht es dann mit performing arts, die Gewalt und Leid inszenieren und performieren – auf dass der Betrachter involviert wird in ein Gewaltereignis? Wäre dann von *performativer Gewalt* zu sprechen (die performant ist wie ein signum efficax)? Hier wäre die *violence symbolique* Bourdieus passend und präzise (in klarer Unterscheidung von der *pouvoir symbolique*). Genauer

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), Mimesis, Paderborn 2012; Friedrich Balke/Hanna Engelmeier, Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des ‚Figura‘-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn 2016.

wäre bei Bildpraktiken von *ikonischer Gewalt* zu sprechen, wenn Bilder traumatisieren oder Opfer erneut zu Opfern (ihrer Bildpraxis) machen.

Die bildtheoretisch stets wiederkehrende Frage ist, ob Bilder nicht nur etwas (als etwas) zeigen, sondern in welcher Weise sinnvoll gesagt werden kann, sie seien ‚irgendwie‘ auch, was und wie sie zeigen. Die normale, wenn nicht triviale These ist, Bilder seien *nicht*, was sie zeigen. Das ist seit Zeuxis gängig: Bilder von Trauben *sind* keine Trauben, sondern nur Bilder. Aber ist ein Bild von grausamster Gewalt seinerseits gewaltfrei und ‚nur‘ ein Bild? Im Kult- wie im Kunstkontext und erst recht im Pressegebrauch von Bildern wird die beruhigende und entlastende These, ein Bild sei nicht, nie und nimmer, was es zeigt, durchlässig. In der Konsequenz ist ‚moderne‘ oder erst recht ‚zeitgenössische‘ Bildkunst ein Sichzeigen und Zeigen des Zeigens, in dem sich das Bild so exponiert, dass es vor allem *sich selbst* zeigt – und damit sc. *ist*, was es zeigt: es selbst, das Bild als Bild. Horst Bredekamp nannte das den ‚intrinsischen Bildakt‘.

Nur – ist ein Gewaltbild gewaltsam? Oder ist es (angesichts der ästhetischen oder der repräsentationalen Differenz) gerade *nicht*, was es zeigt? Das Problem ist vielleicht analog zu *Zitaten* verständlich: Ein zitiertes Gewaltwort ist – je nach Art der Zitation – mitnichten gewaltfrei. Denn im Zitieren kann das Zitierte durchaus nochmals gesagt werden, wenn auch in der oratio obliqua, die keineswegs weniger gewaltsam sein muss, sondern in ihrer Indirektheit um so wirksamer und ggf. auch perfider sein: Gern ‚zitierte‘ Gerüchte sind ein nur zu gängiges Beispiel dafür. Auch ‚nur‘ zitierte Bilder können in der Zitation eine Verbreitung und Ermächtigung erfahren, kraft der sie im Gebrauch mehr mit dem Bild ‚machen‘, als es nur zu wiederholen. Es gibt daher keine ‚neutrale‘ oder ‚indifferente‘ bloße Wiederholung wie eine ‚rein wissenschaftliche‘ Zitation. Nicht erst seit der Karriere der Zitationsindizes (auch ein Deutungsmachtinstrument) ist keine Zitation ‚nur‘ eine Zitation.

Eine ähnliche Figur wäre die *Exemplifikation*, wenn eine Stoffprobe den Teppich oder Vorhang exemplifiziert (mit Goodman): Die Probe hat ihre Pointe gerade darin, zu sein, was es zeigt. Ganz besondere exempla sind in der Religionsgeschichte des Bildes bekanntlich die Heiligen, die nicht nur lebende Vorbilder waren (in vivo), sondern auch bleiben in Form ihrer Relikte und Reliquien (in vitro des Heiligenkultes). *Ist* also eine Reliquie, was sie zeigt (oder exemplifiziert)? Analog gefragt: *Ist* eine Ikone als ‚eidos‘ (als Wesensform), was sie zeigt? Ist die Hostie, was sie zeigt oder vielmehr verkörpert? Es gibt Zonen des Übergangs bis zur Unentscheidbarkeit, in denen die Bilder jedenfalls nicht nicht sind, was sie zeigen. ‚Sein und Zeigen‘ können koinzidieren.

Aber – befreit im Bildgebrauch nicht die *repräsentative* Differenz den Zitierenden von der Gefahr einer Reinszenierung des Gezeigten (weil die Repräsentation nicht das Repräsentierte ist)? Entlastet nicht die *ästhetische* Differenz des Bildes von der Präsenz des Gezeigten (‚dies ist keine Pfeife‘)? Ja, sicher, wird die Konzession lauten. Nur kann die Gelas-

senheit der Entlastung leicht blind werden für die Komplikationen von Repräsentation und Präsenz. Und Bildpraktiken außerhalb ästhetisch markierter Kontexte (wie Nachrichten) werden die ästhetische Differenz nicht in Anspruch nehmen können. Mehr noch, selbst in Kontexten künstlerischer Praxis werden diese Komplikationen so thematisiert, dass die ästhetischen Differenzen unterlaufen oder zumindest fraglich und unentscheidbar werden (wie von Rabih Mroué, ‚The Pixelated Revolution‘ auf der documenta XIII). Das Erschießen eines Anderen im Bild zu zeigen ist sc. kein Erschießen des Betrachters (weder im gen. obj. noch subj.), aber es ist *nicht* ganz und gar *nicht*, was es zeigt, selbst wenn die Erschießung ‚nur‘ gestellt wäre, die gezeigt wird (wie in Robert Capas ‚Death of A Loyalist Soldier‘). Angesichts ‚gezeigter Gewalt‘ wird die Unterscheidung von Repräsentation und Repräsentiertem oder der ästhetischen Differenz entweder durchlässig oder unzureichend, um das Bild als Bild zu bestimmen, ebenso wie das pathische Wahrnehmungswiderfahrnis solcher Bilder. Ist es, was es zeigt, oder ist es das nicht? Das Entweder/Oder erscheint zu grob, ebenso wie das Nichtsein oder Sein (der Metapher bei Ricoeur). Gilt hier ‚Sowohl-als-auch‘, oder ‚Weder-Noch‘? Man braucht *Zwischenbestimmungen*, um die prekäre Präsenz des Gezeigten in der Repräsentation und deren verkannte eigene Präsenzqualität zu beschreiben.

Die Frage dabei *bleibt*, ob dem Bild dann ‚selber‘ Gewalt zu eigen ist als Wirkungspotential? Und wenn dem so sein könnte, wie dieses Potential ‚aktualisiert‘ würde, also zur Wirkung käme? Die Frage wäre weniger kompliziert, wenn man sie umformuliert: Bilder können ‚grausam‘ sein, ‚schrecklich‘ oder ‚fürchterlich‘. Sie können nicht nur Grausamkeiten zeigen oder Schreckliches etc., sondern *indem* sie das zeigen, sind sie selber vom Gezeigten infiziert oder affiziert mit Affektionspotential. Sie können – je nach Bildgebrauch – zu Medien des Gezeigten werden, die nie ‚nur‘ Medien sind.

Bilder sind wie Zeichen stets *in usu* (im Gebrauch, pragmatisch eingebettet) und haben einen Sitz im Leben. Das ist trivial, hat aber die untriviale Folge, dass sie nicht ‚an und für sich‘ Agenten sind, sondern in Interaktions- und Interpassionszusammenhängen werden, was sie sind. Würde man die Bilder an sich als Agenten ansprechen, erinnert das an eine Form der Verzweigung Kierkegaards: unbedingt ein Selbst sein wollen – und der Unendlichkeit (oder des Anderen) ermangeln. Das Selbst der Bilder wird, was es ist, von ihren Verwendern her. Auch wenn es denen (je nach Bild) auch Widerstand zu leisten vermag. Bilder kann man (etwas *zu*) schlicht als Kommunikationsmedien auffassen, in die eingeht und von denen ausgeht, was mit ihnen ‚gemacht‘ wird. Dann wären die Subjekte der Gewalt die Kommunikanten (seien es Personen, Maschinen, Institutionen o.a.). Gewalt würde dann auf diese Subjekte zurückgeführt, die dafür verantwortlich zu machen wären. Das ist das Standardmodell einer pragmatistischen Auffassung, die in dieser Hinsicht Bildpragmatik



zu nennen wäre. Der Vorteil dessen ist, dass man daran eine Bildethik anschließen könnte: Wer wie mit welchen Bildern wann und wozu umgeht, wer sie also wie gebraucht, ist der Agent. Etwas komplexer hieße das, es gibt *Bildinteraktionen* im soziokulturellen Kontext. Verantwortlich sind die Interagenten – zu denen die Bilder ‚selber‘ gehören, nicht als Akteure, aber als Agenten.

Um ein Beispiel zu geben: Die europäische Diskussion um schockierende Bilder auf Zigarettenschachteln und Tabak weist auf ein Problem hin.<sup>5</sup> Die Fürsorgepolitik, mit rechtlichen Mitteln Moral und Hygienepädagogik zu befördern (nicht ohne ökonomischen und politisch korrekten Hintersinn) hat mit der Hemmschwelle zu tun, wie viel Schock und Ekel darf man europarechtlich anordnen? Während man in Fragen der Medienpraktiken Restriktionen schärft, was Bilder von Gewalt und Opfern angeht, überschreitet man diese Grenzen des Zulässigen drastisch mit gewaltig wirksamen Ekelbildern von Tabakopfern (die zugleich Täter sind). Was sonst als jugendgefährdend gälte und dem Pathologienblick vorbehalten bliebe, soll ubiquitär öffentlich werden als Mittel zum Zweck der Abschreckung. Nur – wie viel Gewalt darf man einsetzen, ohne die eigenen Regeln zu verletzen und mit diesen Bildern selber wieder jugendgefährdend zu werden?

Dabei ist bildtheoretisch auf einen Mechanismus der Bildwirkung hinzuweisen. Was man als Macht des Wortes kennt und was der Bischof von Rom sich gerne zuschreibt, Unfehlbarkeit, Infallibilität also, ist eher noch ein Prädikat der Bildwirkung: Bilder wirken erstaunlich unfehlbar. Da Bilder *als* Bilder so mächtig sind, ins Auge zu fallen und nicht mehr ungesehen gemacht werden zu können, sind sie darin sehr mächtig und dieser ‚Mechanismus‘, die Bildkinetik, ist in der Regel so unvermeidlich wie wirksam. Ist der Gebrauch dieser unfehlbaren Wirksamkeit nicht ein Moment der Gewaltsamkeit, die dem Betrachter keine Wahl lässt, ihn zwingt zu sehen, auf dass er das Gesehene nicht nicht sehen kann und nie wieder wird ungesehen machen können?

Was einmal ins Auge gefallen oder gar gesprungen ist, kann man nicht mehr ungesehen machen. Das weiß die Werbung und nutzt in der Regel lustbesetzte Bilder, um entsprechende Wirkungen zu erzielen (von Nebenwirkungen wie Auffahrunfällen einmal abgesehen). Selbst die noble Royal Academy of Arts konnte dieser Aufmerksamkeitsstechnik nicht widerstehen, als sie 2008 Cranachs nackte Venus zu monetären Zwecken zur Schau stellte: „Ein Plakat der altehrwürdigen Royal Academy of Art, mit dem in U-Bahnen für die Ausstellung des deutschen Alt-

<sup>5</sup> Vgl. Schockierende Bilder sollen Raucher abschrecken, <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/tabakgesetz-europaeisches-parlament-stimmt-fuer-schockbilder-auf-zigarettenschachteln-1.1789795> (zuletzt aufgerufen: 29.08.2016); vgl. Marc Beise, Zwangsbeglückter mit erhobenem Zeigefinger, <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/neue-tabakrichtlinie-zwangsbegluecker-mit-erhobenem-zeigefinger-1.1790201> (zuletzt aufgerufen: 29.08.2016).

meisters Lucas Cranach d. Ä. (1472 bis 1553) geworben werden sollte, darf nicht in den Haltestellen ausgehängt werden. Denn es zeigt die nackte Göttin der Liebe, und Venus trägt – wie es sich gehört – nicht mehr als Halsschmuck, Haarnetz und einen spinnwebdünnen Schleier. Schließlich benutzten ‚Millionen von Menschen‘ täglich dieses Verkehrsmittel, argumentieren die U-Bahner, und diese seien dann gezwungen sich eine Werbung anzuschauen, die gegen das Verbot ‚Männer, Frauen oder Kinder in sexueller Art und Weise darzustellen‘, verstoße. Die Royal Academy findet die Entscheidung der Verkehrsbetriebe schlicht ‚aberwitzig‘.<sup>6</sup>

Die Infallibilität des Bildes verschärft sich im Falle der Zigaretten-Antiwerbung: Es geht um *ekelhafte* Bilder. In der Emotionsforschung ist gängig die Unterscheidung zwischen Emotionen und primären Affektprogrammen. Letztere seien kulturübergreifend nachweisbar anhand von ‚facialen Reaktionen‘ schon bei Säuglingen. Das liege an der gleichsam instinktiven ‚neuronalen Vernetzung‘ von optischen Eindrücken zu facialen Ausdrücken. Ekel ist eines dieser Affektprogramme, gegen deren Ablauf man sich nicht wehren könne. Die mechanische Interpretation dessen einmal dahingestellt: Gegen Ekel kann man sich nicht wehren. Und gegen ekelhafte Bilder daher auch nicht. Das sind sicher keine ästhetisch *starken*, aber doch *gewaltige* Bilder, gewaltsam in ihrer unfehlbaren Bildwirkung. Die Debatte darum hat anscheinend mit Hemmungen zu tun, ob man solche Bilder bedenkenlos zu politisch-pädagogischen Zwecken benutzen darf. Zudem wären nicht nur die Käufer, sondern auch ‚unschuldige‘ Betrachter davon betroffen, wenn nicht traumatisiert. Und nicht nur dies: Auch die dort funktionalisierten Tabakopfer würden als namenlos gewordenen ‚Ungestalten‘ (V. Groebner<sup>7</sup>) instrumentalisiert. – Will man das, darf man das, soll man das? Und wären dann künftig auf Autos Unfallopfer auflackiert? Auf den neuen Ski offene Beinbrüche? Auf Pralinschachteln Diabetikerfüße? Auf Spirituosen zirrhotische Leber und so weiter? ‚I would prefer not to ...‘, um Bartleby aufzurufen.

Klar jedenfalls ist, dass auch der *Bildgebrauch* die *Bildwirkung* ‚macht‘, sie lenkt und im Grenzwert dominiert. Dabei werden die Bilder zu Gebrauchsgegenständen, was einerseits nach einem Schutz der potentiellen Betrachter *vor* solchen Bildern, andererseits nach einem Schutz *solcher* Bilder vor Instrumentalisierung fragen lässt (darf man Opferbilder so benutzen, darf man Tote so ins Bild setzen, um sie politisch zu vermarkten)? Das Verhältnis Recht und Bild ist berührt, weil dahinter Fragen nach Ethik und Ethos stehen.

<sup>6</sup> Petra Bosetti, „Venus“ zu nackt für Londons U-Bahn, <http://www.art-magazin.de/szene/4048.html> (zuletzt aufgerufen: 29.08.2016).

<sup>7</sup> Vgl. Valentin Groebner, Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter, München 2003.

Man sollte hier noch einen Unterschied machen: Mit dieser (meta)ethischen und pathostheoretischen Frage ist *nicht* zu verwechseln die Moralisierung von Politik in postpolitischen und globalisierten Zeiten. Wenn an die Stelle des Politischen (etwa i.S. Chantal Mouffes) dessen Entsorgung durch Pragmatik und Bürokratie tritt, Politik ohne Politik (eben das Postpolitische), dann bietet sich die Moralisierung des Diskurses als Surrogat an. Das ist so verständlich wie eine Unterschreitung von Politik wie Ethik. Nur – wie soll man diese Differenz wahren, wenn beide Diskurse in vivo ununterscheidbar scheinen? Wie Moralisierung von qualifizierter Ethik unterscheiden? Die Berufung auf ‚Vernunft‘ hilft hier nicht, ist sie doch selber verstrickt in diese Übergänge und Indifferenzen. Es ist vermutlich eine Frage des Tons, der Gesten, der Sprach- und Bildformen, die die Frage nach Verantwortung von kompensatorischer Moralisierung unterscheidet. Etwas diskreter formuliert: Es sollte zunächst um die Hermeneutik solcher Bildpolitik gehen, bevor man zu schnell schließt auf die Ethik. Erst verzögert kann es um die Verantwortung vor Bildern und für Bilder gehen. Ohne diese Verzögerung wäre der Raum zur Nachdenklichkeit verspielt, was in Konflikten nur zu schnell geschieht.

### 3. Infernale Bilder und unbedingte Verantwortung

Die Debatten um den ‚falling man‘ von 9/11 haben die Probleme zwischen Bildmacht und –gewalt spektakulär manifest werden lassen. Was sich daran manifestiert, ist pervasiv und dauernd präsent. Der Magnum-Fotograf Hiroji Kubota erklärte in einem Interview: „Als ich Fotojournalist wurde, habe ich mir selbst versprochen, nie eine Leiche zu fotografieren, weil es so ungerecht gegenüber dem Verstorbenen ist. In Saigon sah ich wieder Leichen – doch ich hielt mein Versprechen.“<sup>8</sup> Aber warum? Was intuitiv ‚gut‘ erscheint, wird hier mit der ethischen Überzeugung begründet, es sei ‚ungerecht gegenüber dem Verstorbenen‘. Damit wird vorausgesetzt, es nicht nur mit toter Materie, mit ‚Ungestalten‘ oder mit anonymen Leichen zu tun zu haben, sondern mit ‚Verstorbenen‘, also mit Personen, die auch postum noch Personwürde und daher Rechte haben. Von Menschenrechten oder Menschenwürde würde das Recht hier nicht sprechen, sondern von Personrechten, die auch der Verstorbene noch hat, und die ihn etwa vor ‚Leichenschändung‘ schützen (sollen). Das Objektiv auf einen Verstorbenen zu richten und abzudrücken, gilt juristisch allerdings *nicht* als eine Verletzung der Personwürde. Aber es kann anscheinend als *ethische* Grenzverletzung aufgefasst werden: von

<sup>8</sup> Marc Erwin Babej/Hiroji Kubota, „Leichenfotos sind ungerecht“, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/magnum-fotograf-hiroji-kubota-im-interview-a-918640.html> (zuletzt aufgerufen: 29.08.2016).

Seiten der Angehörigen wie vorlaufend auch von Seiten des Verstorbenen.<sup>9</sup> Dass ein Fotograf diese Verletzung antizipiert und normativ zur Regel macht, keine ‚Leiche‘ zu fotografieren, ist ungewöhnlich und bemerkenswert. Artikuliert sich darin doch eine Sensibilität für den ethischen Anspruch, den noch ein Verstorbener erhebt und darstellt, sowie eine Sensibilität für den Zu- und Übergriff im Fotografieren. Diese Sensibilität setzt Sensibilisierung voraus, die Kubota auch artikuliert: „Als der Zweite Weltkrieg in Japan endete, war ich sechs Jahre alt, und ich habe noch viele Erinnerungen daran – besonders an all die Leichen.“<sup>10</sup>

Aus dieser Erinnerung müsste keine normative Haltung und Erwartung folgen. ‚Der Tod des Anderen‘, mit Levinas zu sprechen, oder genauer: Der tote Andere ist offenbar die Urimpression, die Kubota bestimmt. Dann muss dem (generellen) Anderen als Totem (immer singular) eine normative Kraft zugeschrieben worden sein, aus der erst die Regel folgen kann, ihn *nicht* zu fotografieren. Nur, woher diese Zuschreibung? Was dergestalt juristisch oder ethisch formuliert wird, gründet in einem ‚Eindruck‘ der darin zum ‚Ausdruck‘ kommt: einer ‚Urimpression‘ angesichts des nicht mehr leidenden, sondern *toten* Anderen. Der Tote ist der Andere par excellence, der einen derart unbedingt in Verantwortung stellt, dass man mit ihm nicht trotz, sondern wegen und *angesichts* seines Todes nicht *nicht* verantwortlich antworten kann. Diese anthropologisch vermutlich interkulturell plausible Urimpression verdichtet sich auf noch merklich andere Weise theologisch angesichts des Gekreuzigten – und mag so oder so bei Kubota mitschwingen. Unter Menschen gilt, den toten Anderen ‚vergewaltigt‘ man nicht, ‚isst‘ man nicht, misshandelt man nicht – sondern achtet ihn und begräbt ihn. Das ‚Pathosereignis‘ angesichts des Toten nimmt einen in Anspruch wie wohl nichts sonst.

Wenn Kubota seine pietätvolle Haltung als ‚Versprechen‘ begreift, ist darin eine bestimmte Selbstverpflichtung formuliert, mit der er Antwort gibt auf einen Anspruch in dem er sich vorfindet: mit den Verstorbenen nicht beliebig umzugehen, sondern sich ihnen gegenüber zu verantworten. Das *kann* man ‚von außen‘ als arbiträre Selbstverpflichtung auffassen, aber damit wäre dieses Zeugnis von einem gegebenen Versprechen neutralisiert und um seine ‚konfessorische‘ Pointe gebracht. Für Kubota selber ist dieses Versprechen offenbar alles andere als arbiträr. Es dürfte ein Ethos sein, das in einem Pathos gründet: in der Widerfahrung ‚all der Leichen‘ und dem Getroffenwerden durch deren Anspruch auf Würde. Dass man die verletzt sähe, wenn man sie ‚ablichten‘ würde und dann die Bilder ‚zu Markte tragen‘, ist eine Evidenz, die nicht anzudemonstrieren

<sup>9</sup> Vgl. Peter Geimer, Das Letzte. In: Die neue Sichtbarkeit des Todes, Thomas Macho/Kristin Marek (Hg.), München 2007, S. 463–474; Peter Geimer, Vorlaufen in den Tod. Robert Capas letztes Bild. In: Zeitschrift für Ideengeschichte, (2010), 4, 3, S. 79–91.

<sup>10</sup> M. E. Babej/H. Kubota, „Leichenfotos sind ungerecht“, s. Anm. 8.

ist, sondern entweder wird sie einem evident oder zumindest plausibel. Diese Evidenz ist nicht juristisch oder politisch, sie ist auch nicht in dem Sinne ethisch, dass man darüber deliberativ verhandeln könnte. Sie ist vielmehr metapositiv, oder mit Levinas metaethisch. Weiterführend formuliert gründet sie in einer passiveren Passivität: Sie ist pathisch verfasst, Ausdruck eines Getroffenseins vor aller Wahl und Deliberation.<sup>11</sup>

#### 4. Bildethik der Bildredaktion

Malin Schulz, Fotografin und stellvertretende Artdirektorin bei der ‚Zeit‘, hat aus ihrer Perspektive in verwandter Weise über „Fotos im Krieg ermordeter Kinder“ reflektiert, die „zum Eingreifen“ zwingen. Unter der Frage „Doch wer machte sie?“ fragt sie nach der *Bildethik* der Pressemedien.<sup>12</sup> ‚Fakt‘ sei, es gibt Kriegsphotos ermordeter Kinder in Hülle und Fülle, sowohl in den Bildredaktionen der Presse als auch im Netz. Was aber dort frei flottiert und verfügbar ist, wird, so Schulz, von den Printmedien nicht oder nur sehr selektiv gedruckt. Die bildethische Frage dabei ist: Kann, darf, soll man solche Bilder zeigen – oder besser nicht und warum? Damit sind nicht nur Fragen von Recht, Politik und Ökonomie aufgerufen, sondern vorgängig solche des Ethos und seiner ‚Gründe‘ in bestimmten Widerfahrungen, Evidenzen und Intuitionen. Angesichts des Anderen findet sich die Redaktion in einer Situation der Verantwortung vor, in extremis angesichts des Todes des Anderen – exemplarisch angesichts des Bildes eines toten Anderen, eines gewaltsam Getöteten.

Hier wird Levinas' metaethische Grundfigur für die Bildethik relevant, auch wenn er selber im Blick auf Bilder bekanntlich sehr zurückhaltend, wenn nicht polemisch war. Sofern man seiner Bildkritik in ihrem (jüdisch wie griechisch vertrauten) polemischen Aspekt nicht gleich folgt, lässt das entdecken, dass man ‚vor einem Bild‘ oder zumindest vor bestimmten Bildern in einer unausweichlichen Verantwortung steht.<sup>13</sup> Was hier ‚vor einem Bild‘ getöteter Kinder konkret wird (wenn auch pro-

<sup>11</sup> Auch wenn damit eine nicht gewaltfreie Urimpression zum anarchischen Anfang des Bildethos ernannt wird. Das ‚Getroffensein‘ oder ‚-werden‘ angesichts der Leichen ist dann das Gewaltwiderfahrnis, das selber nicht gewaltfrei ist für den, der es erleidet.

<sup>12</sup> Malin Schulz, Wohin kein Wort vordringt. Fotos im Krieg ermordeter Kinder zwingen zum Eingreifen. Doch wer machte sie?, <http://www.zeit.de/2013/36/krieg-fotos-tote-kinder> (zuletzt aufgerufen: 29.08.2016); vgl. dies., Ein kurzes Erschauern. Müssen wir wirklich wissen, wie ein totes Flüchtlingskind aussieht? Nein!, <http://www.zeit.de/2015/37/fotos-fluechtlingskrise-ailan> (zuletzt aufgerufen: 29.08.2016).

<sup>13</sup> Vgl. Philipp Stoellger, Das Bild als Anderer und der Andere als Bild? Zum Anspruch des Anderen als Bild seiner selbst und zum Bild als Anspruch des Anderen. In: *Etica & Politica/Ethics & Politics* (2011), 13, 1, S. 230–247.

blematisch generell und in der Distanz der Reflexion), ist von der Urimpression abkünftig, die Kubota bezeugt. Aber es ist nicht ‚sekundär‘ oder ‚nur abgeleitet‘, sondern die Evidenz am Grund von Kubotas Versprechen wird präsent, ‚real gegenwärtig‘, in der Verantwortung vor den Bildern, die Schulz aufruft.

Die liminale Evidenz Kubotas wiederholt und variiert sich dabei auf verschiedenen Ebenen: 1. auf der Ebene der *Fotografen*, wie Kubota zeigt, und auch 2. auf der Ebene der *Journalistenausbildung*, in der zu reflektieren ist, wer und was ‚abgelichtet‘ wird, wofür und in welchen Ökonomien, wie es etwa Daniel Dayan erörtert.<sup>14</sup> Die Frage von Schulz liegt 3. auf der Ebene der ‚Abnehmer‘ und *Distributoren* solcher ‚Angebote‘: bei den Redaktionen, die zu entscheiden haben, ob sie kaufen, was ihnen angeboten wird, und ob sie das Gekaufte auch zeigen. Davon unterscheidbar ist 4. die Ebene der ‚anarchischen‘ *Distributionen* im Netz und 5. die Ebene der *Rezeptionen*, wer was aufruft, rezipiert, verlinkt oder postet, und nicht zuletzt 6. die Ebene der *Auseinandersetzung* damit bis in die Theorie hinein (in der die Frage wiederkehrt, ob solche Bilder im wissenschaftlichen Kontext wiederholt gezeigt werden – oder auch nicht).

Seitens der Produktion wie Distribution solcher Bilder entsteht ein Entscheidungsdruck in einer Situation von Evidenzkonflikten und Handlungszwang, die sich (hoffentlich) kompliziert durch Hemmungen und Besonnenheit wie Skrupel und Sensibilität. Wer davon ‚frei‘ wäre, hätte weniger Probleme, als wer da von Gewissen und Verantwortung ‚geplagt‘ ist. Die Position der Bildredaktionen ist dabei besonders ambivalent, ebenso mächtig wie prekär. Sind sie doch in der exponierten Position der potentiellen Käufer wie Distributoren, die mit Bildern etwas inszenieren und dabei die Bilder zeigen oder verbergen können – und je nach Inszenierung auch auratisieren. Die Redaktion steht dabei unter mehrfachem ‚Selektionsdruck‘: *Kaufen* oder nicht, *Zeigen* oder nicht, ggf. das *Wie* des Zeigens und das *Wie* der Kommentierung. In jedem Fall geht es um eine mehrseitige Verantwortungsrelation: vor dem Gezeigten, dem Verkäufer, der ‚Zeitung‘ und der Öffentlichkeit, gegebenenfalls auch vor dem eigenen Gewissen in aller Mehrstimmigkeit dessen.<sup>15</sup>

Vorausgesetzt in Malin Schulz' Dilemma ist, dass bereits gekauft wurde, die Bilder also in der Redaktion vorliegen. Solche Bilder zu ‚haben‘ – die dauernd gemacht werden, anders als Kubota selber für vertretbar hält – versetzt die Bildredaktion in eine Machtposition, die zugleich eine doppelte Ohnmacht impliziert: gegenüber den ‚Abgebildeten‘ wie gegenüber dem Faktum des Bildes mit seiner ihm eigenen potentiellen

<sup>14</sup> Vgl. Daniel Dayan (Hg.), *La terreur spectacle. Terrorisme et television*, Paris 2006; vgl. ders./Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge, MA 1994.

<sup>15</sup> Vgl. Philipp Stoellger, Was dazwischenredet – das mehrstimmige Gewissen. Gewissen als fremde Stimme in eigenem Namen. In: Stephan Schaefer/Thorsten Moos (Hg.), *Das Gewissen*, Tübingen 2015, S. 285–311.

Deutungsmacht. Wer solche Bilder vorliegen hat und in der institutionellen Position ist, darüber zu entscheiden, ob die in prominenten Medien publiziert und distribuiert werden, ist kraft des medialen Privilegs in einer nur schwer erträglichen Lage. Jeder wählt sich seine Hölle selbst', könnte man einwenden. Zumindest die Frage von Kaufen oder nicht ist noch relativ frei entscheidbar. Aber angesichts der Bilder, wer könnte da noch distanziert rasonieren und frei entscheiden? Jede Distanz demgegenüber ist bereits prekär mehrdeutig: sei es professionell oder 'abgebrüht', sei es schwer errungen, um noch Verhaltensspielräume zu eröffnen, die auch ein Nicht-Zeigen ermöglichen. Aber so oder so ist es illusionär zu meinen, man könnte der Verantwortung 'gerecht' werden, sofern übelstes Unrecht dem Ereignis der Tötung und dem Bildereignis der 'Fixierung' zugrunde liegen. Die Deutungsmacht des Fotografen und im folgend der Bildredaktion wird hier in Gewalt verstrickt, ggf. in illegitime Gewalt, die auch die legitime Position von Fotograf und Redaktion infiziert. Wer die Deutungsmacht 'hat', mit Bildern von Gewaltopfern 'umzugehen', als wären sie zuhanden, ist bereits in das Gezeigte involviert, verstrickt bis zur Fesselung, in der es keine deliberative Neutralität mehr gibt (und sofern sie gesucht wird, mutiert sie in professionalisierten Routinen zur vermeintlich ethisch indifferenten Neutralisierung). Jeder Umgang mit solchem 'Bildmaterial' (wie es dann neutralisiert genannt wird) schließt sich an das Gewaltereignis an – und läuft Gefahr, es in der Bildpraxis zu perpetuieren.

Das Zeigen und Wiederzeigen, Inszenieren und Vervielfältigen heißt nicht nur, 'Abbildungen' zu wiederholen, sondern in Bilder verstrickt zu werden, die einen 'gefangen halten' (mit Wittgenstein gesagt) – bis dahin, selbst vom Gezeigten gefangen zu sein und diese Gefangenschaft mit anderen zu teilen. Vom 'Ereignis' über 'das Foto' mit den Kaskaden des Zeigens, Wiederzeigens, Weiterzeigens etc. geht es um die Macht des Zeigens und die damit einhergehenden Formen des Deutens, Interpretierens und Kommentierens, kurz gesagt: um die Interferenzen und Komplikationen des Zeigens und Sagens. Dabei 'erwirbt' sich eine Redaktion, die solche Bilder kauft, einen 'Hang zum malum': exemplarisch manifest in der Ermächtigung des Gezeigten kraft des eigenen Zeigens und der Wahrnehmung der Anderen.

Das Problem entsteht bereits, wie Kubota zeigte, auf der Ebene der (unmöglich nur 'neutralen') 'Produzenten' mit der Frage: 'Abdrücken oder nicht?'. Und jenseits des 'Augenblicks des Fotos' ist außerdem zu klären, ob solche Bilder inszeniert und gestellt wurden, um ein 'gutes Foto' zu machen (ökonomisch, politisch, journalistisch, ästhetisch etc.). 'Das tote Kind', das 'Kriegsopfer', 'der Verstorbene' oder 'die Leiche' – schon ein Wort zu finden, das zum Unsäglichen 'passen' soll, ist ein ebenso abgründiges Problem wie die Situation, 'darauf' das Objektiv zu richten und 'abzudrücken': Es sind Fokussierungen, in denen zum Objekt wird, was 'Abjekt' war und schon *so benannt* 'gehandhabt' und

'gehandelt' wird, als wäre dergleichen nicht ebenso unsäglich und in bestimmter Weise unmöglich.

Die Fokussierung des Unfokussierbaren, die Thematisierung des Unthematisierbaren, aber doch Thematisierungsbedürftigen (für wen?), oder das Sagen des Unsäglichen, aber doch nicht zu Verschweigenden, ist vielleicht schwieriger noch als die 'Vergebung des Unvergeblichen'. Wenn man unterstellt, 'das Kriegsopfer' dürfe nicht auf der Straße liegen bleiben wie ein 'Abjekt', müsste man es nicht eher würdig bestatten als es 'abzulichten'? Oder ist das Foto die Form der 'Transfiguration', kraft der dem Opfer ein anderes Leben im Bild als Bild eröffnet wird, ein ewiges Nachleben? Intentione recta mag der Fotograf darauf wetten, 'stark wie der Tod ist das Bild', indem er die antimortale Potenz des Bildes gegen die Gewalt setzt und ihrem Opfer so ein Leben 'trotz allem' eröffnet. Nur, wer ermächtigt hier wen oder was?

Schon der erste Blick (der einen trifft von dem Erblickten) und die folgenden Umgangsformen vom Fokussieren, Abdrücken und Fixieren der visuellen 'Daten' mit allen möglichen Folgen sind Ermächtigungen: des Gezeigten, des Zeigenden, des Zeigens im Bild bis zum Zeigen der Bilder, so oder so. Es geht darum nicht nur, in *Bildspiele* verstrickt zu werden, sondern auch in *Machtspiele*, das heißt in *Bildmachtspiele*: Ermächtigungen des Gezeigten, die in den folgenden Medienpraktiken auch Selbstermächtigung des Zeigens und 'Zeigers' sind – und potentiell zu Übermächtigungen der Adressaten werden können bis in die Überwältigung, in der Gewalt mitspielt.

Es ist damit *nicht* einfach ein Problem des Zeigens 'an sich', als wäre das 'neutral' oder 'unbeteiligt'. Sondern weil das Gezeigte ins Zeigen verstrickt wird kraft des 'Ablichtens', werden auch der Vorgang des Zeigens wie die Zeigenden (Personen wie Institutionen) vom Gezeigten affiziert, mit dem sie andere affizieren wollen. Weil darin stets Machtfragen eine Rolle spielen, also auch Fragen von Politik, Recht und Ethos, wird das Geflecht so kompliziert: Jeder, der solche Bilder produziert und weiter mit ihnen umgeht, so oder so, steht bereits in einer nicht nur politisch und rechtlich, sondern auch ethisch verfassten Verantwortung: Er hat sich dafür zu verantworten, wie er was zeigt (oder auch nicht) und damit nolens volens ein Spiel der Deutungsmacht betreibt (das sich nie nur unbeteiligt beschreiben lässt). Vom ersten Blick bis zur Adressierung des Zeigens ist man 'in Bildmacht verstrickt' und damit in Deutungsmachtpraktiken und -pathiken. Eine Selbstermächtigung kann selbst dann nicht umgangen werden, auch wenn sie einem wider Willen zukommt, wenn man solch deutungsmächtige Bilder gebraucht, und sei es, sie zurückzuhalten und nicht weiterzugeben.

### 5. Bildevidenz als Grund der Bildethik

Malin Schulz konzipiert die Problemlage der Bildredaktion politisch, ökonomisch und ethisch, aber all diese Dimensionen werden erst akut durch die Deutungsmacht der besonderen Bilder von ‚ermordeten Kindern‘. Schulz eröffnet ihre bildtheoretische Reflexion mit einem Credo: „Wenn die Hölle ein Bild ist, dann ist es das Bild eines ermordeten Kindes“<sup>16</sup>. Diese *Intuition* wird weder näher begründet noch irgendwie zur Disposition gestellt. Sie wird *bezeugt*, in einem Zeugnis formuliert, das ein Versprechen impliziert. Sie ist selber der Grund, von dem aus das Folgende getragen wird. Der Satz fungiert als Topos, von dem aus gesehen wird, als Standpunkt und Perspektive, von dem aus Argumente gewonnen werden. Hier zeigt sich eine Evidenz, eine *Bildevidenz*, die traditionell mit *energeia* und *enargeia* erzeugt wird. Dazu dient die von Schulz gegebene Ekphrasis eines nicht gezeigten Bildes (das ihr offenbar vor Augen war, materiell oder immateriell): „Die kleine Tote hat ein rosafarbenes T-Shirt und eine Rotznase, sie hat den Kopf mit den verschwitzten Haaren dem Betrachter zugeneigt, so nah, dass er fast die Linse der Kamera berührt. Es ist das Bild eines Opfers des Giftgasangriffes in Syrien, wie es jetzt in den großen Magazinen zu sehen ist, im Netz und auf Twitter.“<sup>17</sup>

Die Nichtabbildung, *Nichtwiedergabe* und damit *Nichtwiederholung* dieses Bildes ist offenbar Ausdruck dieser Bildevidenz, die ein Bildethos bedingt. Es wird *nicht* gezeigt, um nicht zu wiederholen und mitzuspielen in einer Kompetition und Ökonomie dieses Bildes und seiner Verwandten. Denn damit würde eine wie auch immer geartete Form des ‚Opfergebrauchs‘ betrieben – naheliegenderweise eine Opferidentifikation, mit der der Sich-Identifizierende sich auf die Seite der Opfer stellt, damit auf der Seite der Gewaltopfer gegen die Gewalttäter steht (also auf der ‚richtigen‘ Seite) und so, wie subtil auch immer, Selbstexkulpation und Selbstermächtigung betriebe. Dass zugleich noch anderes mitläuft, etwa die Ermächtigung des eigenen Textes, des eigenen ‚Organs‘ (wie der ‚Zeit‘) und eine politische Intervention, ist zumindest latent unvermeidlich.

Nur – selbst als *nicht* gezeigtes, verborgenes, wird das Bild um so ‚bedeutsamer‘ und damit indirekt *dennoch* gebraucht, weil es als ‚entzogenes‘ Bild nur noch drastischer präsent wird. Wie das Allerheiligste des Jerusalemer Tempels unzugänglich war (ausgenommen für den Hohepriester am Jom Kippur) und im Allerheiligsten ein Vorhang den ‚Thron Gottes‘ verhüllte, und dieser Thron selber (falls dem so gewesen sein sollte) die leere Bundeslade war oder barg, so wird auch das nichtgezeigte Bild eher nolens als volens auratisiert kraft des Entzugs. Und darüber zu re-

<sup>16</sup> M. Schulz, Wohin kein Wort vordringt, s. Anm. 12.

<sup>17</sup> Ebd.

den, vom Nichtzeigen zu sprechen, kann eine Rhetorik des Entzugs nicht vermeiden, die nur noch steigert, was dem Blick entzogen wird. Schon die Thematisierung und erst recht das Nichtzeigen ist eine Weise des Bildgebrauchs, indem es besprochen, wenn nicht beschworen wird. Darin manifestiert sich die deutungsmachanalytische Regel, dass man in Deutungsmachtkonstellationen immer schon verstrickt ist, auch wenn man mögliche Diskretion walten lassen möchte. Bereits Thematisierung und Ekphrasis sind Bildgebrauch, auch wenn Schulz das vermeiden wollte.

### 6. Mehr als Bildevidenz: Bildgewalt und Bildtrauma

Die Eröffnung mit dem Credo, das Bild *eines* (nicht des oder dieses) ermordeten Kindes sei ‚die Hölle‘, ist so evident und nachvollziehbar, dass damit jeder Ein- oder Widerspruch ausgeschlossen scheint. Ob das diskursiv sinnvoll ist, kann man dann nicht mehr fragen. Bildtheoretisch ist bemerkenswert, wie hier vom Gezeigten auf das Zeigen geschlossen oder übergegangen wird. Dass ermordete Kinder und Kindermord infernal sind, ist das Eine. Dass Bilder davon genauso (?) infernal seien, ist unselbstverständlich. Die oben explizierte Figur der ‚Infektion‘ des Zeigens durch das Gezeigte scheint hier im Spiel der Deutung zu sein. Als würde die Gewalt der Tötung in die Gewalt der ‚Ablichtung‘ übergehen und von dort in die Kette des Zeigens und Wiederzeigens.

Jedenfalls wird ‚das infernale Bild‘ nicht als ‚bloße Abbildung‘ betrachtet. Es ist nicht einfach nur *nicht*, was es zeigt. Aber *ist* es, was es zeigt? So wie ein abgeschlagener Kopf präsentiert werden kann, um den Ermordeten, die Ermordung und den Sieg zu demonstrieren? Oder wie Reliquien Heilige vergegenwärtigen (sollen)? Offensichtlich *nicht*. Denn ein Bild, zumal ein Pressefoto, ist nicht von substantieller, handlungslogischer oder kausaler Kontinuität zum Gezeigten. Das heißt: nicht der Fotograf tötet, was er ‚ablichtet‘. Auch die Bildredaktion wiederholt nicht die Tötung. Und *dennoch*: Ist die ‚Ablichtung‘ und Wiederholung in der Distribution frei und unberührt von dem Gewaltakt, von der illegitim ‚Opfer-machenden‘ Gründungsgewalt?

Wenn, dann ist die Deutungsmacht des Bildes – unterschieden von dem singulären Ereignis, das es zeigt – von der Art, *nicht nicht* und *nicht real*, sondern dazwischen *nicht irreal* gegenwärtig werden zu lassen, was es zeigt. Nur fragt sich, *wie* real und *wie* gegenwärtig? Oder genauer gefragt, was heißt hier ‚nicht irreal‘? Ist die ‚Wiedergabe‘ eine Kontinuierung, Perpetuierung, Wiederholung dieser Gewalt? Können Bilder also doch töten und damit auch Bildredaktionen kraft ihrer Bildpraxis? Sicher können Pressemedien mit ihrer Bildpraxis ‚in effigie‘ hinrichten oder transfigurieren. Die causa ‚Wulff‘ zeigt das eine, die causa ‚Käbmann‘ das andere. Aber die Exekution eines öffentlichen ‚image‘ ist von

grundsätzlich anderer Art und Weise als der Umgang mit Gewaltbildern und deren Bildgewalt.

Solche Bilder sind nicht allein ‚evident‘, was eine epistemische und perzeptive Wirkung ist, sondern *affizieren* den ganzen Leib, das leibliche Selbst. Das Bild ist deutungsmächtig, indem es ‚unter die Haut‘ geht: *Gefühle* evoziert und provoziert, indem es die Adressaten nicht nur sehen macht, sondern fühlen lässt, final so fühlen macht, wie es zeigt (und als Bild gezeigt, inszeniert *wird*). Wie meinte Schulz: „Solche Bilder treffen uns – dort, wo kein Wort mehr hinkommt.“<sup>18</sup> Ob damit das Wort in seinem pathischen Potential unterschätzt wird, sei dahingestellt. Aber die Wendung trifft die Deutungsmacht des Bildes über ‚unsere‘ Gefühle, den pathischen Charakter, in dem sie einem in ‚Leib und Seele‘ widerfahren.

Diese pathische Macht, die Macht über die Gefühle der Adressaten, scheint der Sitz in Leib und Leben der Evidenz zu sein, auf die Kubota und Schulz zielen und die sie verantwortlich und gewissenhaft bedacht wissen wollen. Denn die Bildmacht kann in Bildgewalt kippen, weil solche Bilder *mehr* als Evidenz evozieren, etwa ein *Trauma*, so dass der Bildgebrauch auch traumatisieren kann. Bildmacht entsteht nicht zuletzt (aber nicht allein) durch *Bildgebrauch*, so wie (frei nach Arendt) Macht aus Anerkennung entsteht, also aus einer bestimmten Freiheit der Anerkennenden. Wenn aber ein Bild keine Freiheit mehr lässt, sondern zwingend wird wie eine ‚Pistole auf der Brust‘ – kippt Bildmacht in Bildgewalt. Das gilt für ‚zwingende Rhetorik‘ ebenso wie für ‚zwingende Argumente‘. Wer ‚Alternativlosigkeit‘ und notwendige Zustimmung produzieren will, rührt an die Grenze der Gewalt und überschreitet sie womöglich, wenn die Zustimmung ausbleibt. Wer solche ‚zwingenden Bilder‘ gebraucht, und sei es in bester Absicht etwa für eine „Hilfskampagne“<sup>19</sup>, macht sich solche Bildgewalt zunutze. I would prefer not to ...

Mit der These einer *Bildgewalt* wird allerdings auf problematische Weise dem Bild *selber* zugeschrieben, was stets mitbestimmt wird durch das Ereignis, das ihm vorausgeht, den Inszenierungen, die es konstituieren und den Praktiken, die es anschließend formieren, verbreiten und reinszenieren. Diese pragmatische Imprägnierung des Bildes ist es, die vom ‚Bild selbst‘ zu unterscheiden ist, um die Praktiken vom ‚Werk‘ differenzieren und in Verantwortung nehmen zu können. Das Bild ‚selber‘ ist nicht eigentlich Agent, sondern die Agenten formieren das Bild und sind für diese Aktionen und Formationen verantwortlich. *Hier* liegt der Grund dafür, dass eine Bildethik nicht ‚Bilder an sich‘, sondern Bildpraktiken ethisch in Anspruch nimmt. Die Deutungsmacht des *Bildes* ist das eine, die seiner ‚*Verwender*‘ das andere. Beide können aneinander gewinnen oder gegeneinander spielen – und als Dritte im Bunde sind die Rezipienten bzw. *Adressaten* so frei und mächtig, mitzuspielen oder auch

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> M. Schulz, Ein kurzes Erschauern, s. Anm. 12.

nicht. Dass als ‚Vierte‘ (oder Erste) Strukturen, Kontexte und historische Bedingungen ‚mitspielen‘, indem sie Möglichkeiten und Unmöglichkeiten vorgeben und abgrenzen, ist klar. Nur stehen diese Bedingungen erst in zweiter Linie zur Disposition (wenn überhaupt). Demnach sind es keineswegs ‚die Bilder‘ selber, die tätig sind – sondern die Praktiker der Bildpraktiken. Daher ist *Bildwirkung* die passendere Rahmenbestimmung als der Bildakt.

Und *dennoch* hat Schulz nicht Unrecht mit ihrem anti-infernalen Credo: Bestimmte Bilder sind bereits ‚an sich‘ für uns so schockierend, dass sie nicht nur Gewalt(opfer) zeigen, sondern selber gewaltsam *sind*. Sie sind nicht gewalttätig, keine Gewalttäter, aber doch gewaltig und gewaltsam in ihrem Wirkungspotential.

Dann ergibt sich eine differenziertere Verhältnisbestimmung der Gewalt (des Kindermords), der Gewalt des *wahrgenommenen* singulären Ereignisses (totes Kind) und der bereits auf Generalisierung und Distribution zielenden Deutungsmachtergreifung durch die ‚Ablichtung‘. Denn das Gewaltopfer so zu nutzen – ist eine Selbstermächtigung des ‚Bildrechteinhabers‘, in der die Gründungsgewalt ‚mitgemacht‘ wird, indem man an ihr partizipiert, sie ‚bewirtschaftet‘, um damit Geld, Geltung und Anerkennung zu gewinnen. Wie ‚abgebrüht‘ muss man sein, um ‚draufzuhalten und abzudrücken‘? Wie viel Skrupel muss man unterdrücken, um diese Bilder zu machen und sie zu vermarkten? Aber – solch ein Einwand ist sc. leicht zuhanden. Wer sagt, dass der Fotoreporter damit den toten Anderen vor allem zum ‚Mittel zum Zweck‘ macht? Wer sagt, dass er nicht ‚abdrückt‘ als Akt des Widerstands gegen die Gründungsgewalt?

„Bilder, die Mitleid auslösen, ohne zu nachhaltigem politischem Handeln zu führen, sind im schlimmsten Falle böser Kitsch“<sup>20</sup>, argumentierte Schulz. Damit zeichnet sich allerdings ein anders gelagerter Ausgang aus dem Deutungsmachtdilemma an: Es ist zumindest möglich, dass Gewaltbilder *Gegengewalt* im sublimierten Medium der Bildgewalt inszenieren, also eine politische Intervention darstellen, mit der den Gewalttätern und der ‚globalen Öffentlichkeit‘ vor Augen geführt wird, was ‚der Fall‘ ist. Nicht erst der juristische Gebrauch (etwa in Den Haag) eröffnet den Bildern eine mögliche ‚Beweiskraft‘, sondern schon der Pressegebrauch kann ihnen *Bildmacht* im politischen Feld der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung geben. Die notorische Ambivalenz ist damit allerdings nicht ausgeräumt, es mit Bildgewalt zu tun zu haben, die nicht einfach *nicht* ist, was sie zeigt.

<sup>20</sup> Ebd.

## 7. Bildgewalt und Bildglaube

Die mehrdimensionale Deutungsgewalt des Bildes, oder kürzer gesagt die *Bildgewalt*, hat mindestens fünf Referenzebenen bzw. Weisen der Bezugnahme:

1. Das *Bild* referiert auf das Gezeigte (Kriegsopfer), mit der Ambivalenz, dass hier überhaupt auf Opfer darstellend referiert wird, wie dies geschieht, wozu und ggf. auch in welcher Inszenierung des Gezeigten.

2. Mit der *Bildproduktion* wird auf selbst zu verantwortende Weise referiert auf das Gezeigte, auf das eigene Zeigen und die folgenden Ökonomien, in die das eingespeist wird. Dabei tritt eine Ambivalenz in der ‚Art der Bezugnahme‘ auf: Denn es wird *nicht* nur ‚referiert‘, sondern (mit Goodman) auch *exemplifiziert*, womit das Gezeigte *präsent* ist. Exemplifikation eines Stoffs durch eine Stoffprobe macht metonymisch oder synekdochisch ‚real gegenwärtig‘, was es exemplifiziert. Die Bildpraxis ist *deswegen* nicht gänzlich ‚frei‘ von solcher Kontinuierung – die der Vermarktung des Sensationellen dienen kann oder aber als Akt des Widerstands wirken, um nur zwei der möglichen Weisen und Wege zu unterscheiden.

3. Die ‚Anschlussverwendungen‘ von Presseagenturen und Bildredaktionen referieren nicht nur auf das Gezeigte (und mit dem Bildnachweis bzw. Copyright auch auf den Produzenten und die Rechteinhaber, die damit als ‚Label‘ verbunden sind), sondern sie nehmen erneut Bezug (im Sinne der Exemplifikation) auf eine Kriegssituation und deren geopolitischen Kontext. Damit werden Bildredaktionen nicht ‚nur‘ in den ‚Krieg der Bilder‘ verstrickt, sondern partizipieren daran, was nicht ‚nur‘ abgebildet, sondern darin exemplifiziert wird. Goodmans Arbeit an einer Bildtheorie, die nicht abbildtheoretisch ist, zeigt hier ihre bildkritische Relevanz. Im Bild ist als Bild gegenwärtig, was es exemplifiziert und darstellt. Gewalt ist daher im Bild als Bild präsent: als Bildgewalt bzw. Deutungsgewalt.

4. Jeder *Bildgebrauch* wird damit zur Intervention in eine Diskurs- und Handlungslage der jeweiligen Gegenwart. Schulz' Frage: „Wer profitiert von ihnen?“, also das alte *cui bono*, verweist darauf. In der ikonischen Bezugnahme ist ein Intervenieren am Werk, das dezidiert ausgestellt werden kann oder auch latent mitläuft bis in möglicherweise manipulative Absichten hinein (die den Bildpraktikanten noch nicht einmal bewusst sein müssen). Das Dilemma von Kants ‚Menschheitsformel‘ („Handle so, dass du die Menschheit sowohl in deiner Person, als auch in der Person eines jeden anderen jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst.“) zeigt sich hier als auch gültig für Bildpraktiken.

Die Bildredaktion steht genau in diesem Dilemma, trotz besten Wissens und Gewissens und in aller Verantwortung, *das Bild* des Anderen ‚niemals bloß als Mittel‘ zu gebrauchen (mit Kants ‚Selbstzweckformel‘ formuliert). Damit wird anerkannt, dass das Bild durchaus *auch* als Mittel

verwendet wird und werden darf, *wenn* man es denn verantworten kann und will, letztlich vor dem toten Anderen. Kants erstaunliche Relativierung ‚niemals bloß als Mittel‘ ist daher eine Lizenz zum Gebrauch solch unerträglicher Bilder und lässt ein rigoroses Bilderverbot, ein Bildtabu, vermeidbar werden, um den Preis allerdings, dass zugestanden werden muss, einen möglichen Eigennutz damit zu verbinden. Ob der *dominant* wird, also das *cui bono* als ‚pro me‘ ausgeht, bleibt die Aufgabe der Bildkritik.

5. Diese Kritik trifft auch die Bildrezipienten oder -konsumenten. Sie beziehen sich mit den Bildern *prima facie* auf das Gezeigte. De facto folgen sie aber einem ganzen ‚setting‘ von Bezugnahmen (1–4), in den verstrickt für die Standardkonsumenten nicht übersehbar ist, was darin alles eingegangen ist: Wie kam es zum Ereignis, wie ist es für das Bild inszeniert, wer fotografierte wie und für wen, wie ist es vermarktet und welche Bildpolitik ist in der Anschlussverwendung am Werk etc.?

Gefährlich daran ist eine Dynamik, die nicht ‚nur‘ *Bildevidenz* zu nennen ist,<sup>21</sup> sondern *Bildglaube*: Wer sieht, glaubt. Denn zumindest *prima facie* können wir dem Gesehenen nicht *nicht* glauben. Der Bildglaube ist unwillkürlich, auch wenn wir immer im Hintersinn haben, das Bild könne täuschen und manipuliert sein, zumal in digitalen Zeiten. Mit dem (nicht mehr naiven, sondern in sich komplizierten, gefalteten) Bildglauben einher geht eine ‚infallible‘ Bildwirkung: Das einmal Gesehene kann nicht mehr ungesehen gemacht werden. Die reflexartige Faktizität des Gesehenhabens, das sich ‚ins Auge einbrennt‘ ist das Eine; das Andere ist, dass wir reflexartig glauben, was wir sehen: dass das der Fall war bzw. ist, und zwar so wie gezeigt wird. Diese Trivialität der Fotografie ist daher nicht nur ‚Evidenz‘, sondern prägnanter mit ‚Bildglaube‘ zu benennen. So wie der Unfall- oder Verbrechenzeuge nicht nicht glauben kann, was er gesehen hat, so kann der Bildzeuge wie der Bildkonsument, nicht nicht glauben, was er sieht. Die von Schulz so genannte ‚Suggestionskraft‘ ist eine Bildeigenschaft, mit der dem Bild zugeschrieben wird, was man am Ort des Rezipienten den ‚Willen zum Glauben‘ nennen könnte, oder genauer noch ein ‚nicht nicht glauben Können‘ oder einen Glauben vor allem Wollen und Denken.

Selbstredend ist dieser Bildglaube in Zeiten von Photoshop und Pixar von einem längst habitualisierten ‚Verdacht‘ begleitet, der wie der Zweifel den religiösen Glauben auch den Bildglauben immer schon fraglich werden lässt. Aber bei noch so viel Verdacht geht dem immer schon ein Glaube voraus, unwillkürlich. Wir trauen unseren Augen – mit allen Risiken und Nebenwirkungen. Zwar können wir nachlaufend den Augen auch misstrauen, genauer: dem, was vor Augen steht und wie es gestellt worden ist. Aber der Zweifel und die Reflexion kommen immer verspätet.

<sup>21</sup> Vgl. die Arbeiten der Kolleg-Forscherguppe „BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik“, online unter <http://www.bildevidenz.de> (zuletzt aufgerufen: 29.08.2016).

tet. Das hatte Wittgensteins Reflexionsgang ‚Über Gewissheit‘ gezeigt: dass jeder Zweifel auf vorlaufenden Gewissheiten ruht, die er in Anspruch nimmt. ‚Sinnliche Gewissheit‘ ist immer schneller als die reflexive Ungewissheit des Zweifels.

Das Suggestive und ‚Glaubenmachende‘ ist nicht das Bild per se, sondern einerseits ein ‚natürlicher Wille zum Glauben‘ ebenso wie die das Bild umgebenden Inszenierungen. Denn dessen Suggestionskraft ist stets mitproduziert und zu verantworten von Medien- oder Presseinszenierungen. Was immer die Bildredaktion der ‚Zeit‘ druckt, vermag sie mit Abbildungsgeste und Wirklichkeitsanspruch drucken und ihre eigene Bildpraxis dabei invisibilisieren. Suggestionskraft ist daher die Funktion eines Bildgebrauchs, von dem die ‚Zeit‘ sich in keinem einzigen Fall dispensieren kann. Sie operiert dauernd mit ‚sinnlichen Gewissheiten‘, die sie medial bewirtschaftet kraft ihrer Deutungsmacht.

Auf dem Hintergrund dessen liest sich Malin Schulz' Exposition ihrer (eigenen) prekären Lage etwas differenzierter: „Es ist die Suggestionskraft der Bilder, die besonders gefährlich ist. Die Schuld des syrischen Diktators Baschar al-Assad steht noch gar nicht fest, da fordern die Bilder: ‚Genug geredet. Handelt endlich!‘ Wenn Wut den Verstand zu vernebeln droht, muss bei der Auswahl der Bilder auch immer bedacht werden: Wer profitiert von ihnen? Die Fotos aus Syrien kommen sämtlich aus den Reihen der regierungsfeindlichen Opposition. Sie werden vertrieben von den großen Nachrichtenagenturen. Wir können diese Bilder in den Redaktionen massenhaft ansehen, auswählen, kaufen, um sie dann zu veröffentlichen. Und so klicken wir uns durch die namenlosen Toten auf der Suche nach dem passenden Aufmacher. Das gesuchte Bild muss bestimmten Anforderungen genügen: Plakativ muss es sein und seine Geschichte auf einen Blick erzählen können. Es muss schnell verstanden werden – um keinen Zweifel aufkommen zu lassen. Es muss die passende Illustration abgeben zu einem Artikel über den Krieg in Syrien. Wir suchen letztlich Stereotype, und sie werden uns geliefert. Werden sie auch für uns produziert?“<sup>22</sup>

Wer ist ‚wir‘ und ‚uns‘, fragt sich dann. Die Antwort liegt wohl in dem ‚Wer spricht?‘: eine Bildredakteurin, der qua Amt eine ganz erhebliche Deutungsmacht zukommt. Sie *hat* die Bilder vorliegen; sie *kann* die aus ihrem Etat kaufen; sie *hat* die Macht (und Kompetenz) auszuwählen; sie *kann* die drucken und mit einem mächtigen Organ verbreiten lassen; sie *kann* zudem dazu schreiben, was sie will etc. Sagen und Zeigen, mit mächtigem Medienmantel umgeben, sind hier in einer Weise vereint, die den Eindruck wecken können, eine Regentin der Bilder leidet an ihrer ganz gravierenden Macht. Das ist nur zu verständlich. Denn das Unbehagen an der Deutungsmacht wird zu einer ‚unerträglichen‘ Verantwortung, wenn man es mit solchen Bildern zu tun bekommt, in deren

<sup>22</sup> M. Schulz, Wohin kein Wort vordringt, s. Anm. 12.

Verwendung die Deutungsmacht in Deutungsgewalt kippt. Jedenfalls ist die Verstrickung in die Deutungsmachtdilemmata kein Verstehen oder eine Fremdbestimmung, sondern Konsequenz eines (nur investigativen?) Zugangs, der sich das Problem gewollt zuzieht. Weitergehend gefasst: *Jedes* Medium lebt vom Medienglauben, auch der Glaube an das ‚Wort allein‘ oder an die Solidität und Integrität der ‚Zeit‘, die diesen Willen zum Glauben ebenso voraussetzt wie evoziert.

## 8. Zwischen Deutungsmacht und Deutungsgewalt

Der Übergang von Bildmacht in Bildgewalt ist nicht einfach oder generell zu identifizieren, weil er abhängig ist von Kontext und Rezeptionsbedingungen. Würde man Macht und Gewalt (mit Arendt) so einfach definieren, dass im einen Fall alle gegen einen, im anderen einer gegen alle stünde, wäre die Bildwirkung stets ‚Gewalt‘ zu nennen: ein Bild gegen alle seine Rezipienten. Das ist offensichtlich unsinnig. Vom Begriff der Deutungsmacht ausgehend, lässt sich das differenzierter fassen.

Deutungsmacht ist *personal* das *Vermögen* zur Deutung oder dazu, mit Deutung Macht auszuüben, *nicht-personal* die (Kraft oder) Möglichkeit zur Deutung oder zur Macht in Form der Deutung, näherhin *medial* die *Möglichkeit* und das *Wirkungspotential* einer Deutung und *strukturell* (bzw. modal) die Macht zur *Ermöglichung bzw. Verwirklichung einer Deutung* (resp. deren Negation). Vom Urheber der Deutung aus ist sie die Macht zur Darstellung bis zur Durchsetzung; vom Adressaten aus die zur Anerkennung (Deutungsmacht im *genitivus obiectivus*). Die Macht *zur* Deutung macht noch nicht verständlich, wie eine Deutung *selbst* mächtig werden kann (*gegenläufig* zu bereits anerkannten). Daher ist zu ergänzen: Deutungsmacht ist auch die Macht einer Deutung im *genitivus subiectivus*, die ihr z. B. kraft der Rezipienten (Aufmerksamkeit, Anerkennung), kraft der Medien und Techniken (Sprache, Bild) oder kraft überzeugender Argumente zukommen kann. Die Macht zur Deutung gründet normalerweise in einer anerkannten Ordnung. Eine Deutung kann auch liminal außerordentlich wirken im Kontrast zu anerkannten Ordnungen, so dass sie diese stört, erweitert, reformiert oder revolutioniert (bis zur Genese einer neuen Ordnung). Für *Deutungsmacht* spezifisch ist, dass das Vermögen die Ermöglichung und Verwirklichung (bzw. deren Negationen) in Form von Deutung wie im Sagen und Zeigen realisiert wird im Unterschied zu Zwangs-, Herrschafts- oder Gewaltmitteln. Dass allerdings Deutung *mit* Zwang, Gewalt und in Funktion von Herrschaft auftreten kann, ist zu notieren und kann Anlass zur Deutungsmachtkritik geben – exemplarisch, wenn Deutungsmacht zur -gewalt wird wie Bildmacht zur Bildgewalt.

Deutungsmacht als Bildmacht heißt die Macht zu zeigen, so zu zeigen, dass Adressaten dem folgen und so sehen, wie gezeigt, auch so leiblich



wahrnehmen und fühlen bis dahin, sie nicht nur sehen, fühlen, glauben *zu lassen*, sondern *zu machen*. Darin liegt eine schwer ‚von außen‘ identifizierbare Grenzüberschreitung von *Möglichkeit* (sehen zu lassen) zur *Wirklichkeit* (sehen zu machen). Dass dieser Übergang wie im Verhältnis von Text und Lektüre nur vom Rezipienten vollzogen und die Möglichkeit darin nur von ihm aktualisiert werden kann, ist das Eine. Das Andere ist, dass dieser Übergang *dann* von besonderer Art ist, wenn der Wahrnehmende *nicht anders kann* als *so* zu sehen, wie gezeigt und die entsprechenden Gefühle gar nicht vermeiden kann. So wirkt ein schockierendes Ereignis traumatisierend – und möglicherweise dessen filmische oder bildliche Darstellung ebenso. Bei anderen ‚Affektprogrammen‘, die unvermeidlich Furcht oder Ekel auslösen, ist das analog (wenn auch nicht gleich traumatisierend).

Ein semantischer Indikator für die Überschreitung der Grenze zur Bildgewalt ist, wenn Ausdrücke wie ‚unvermeidlich‘, ‚unwiderstehlich‘, ‚unmittelbar‘, ‚automatisch‘, ‚unwillkürlich‘ auftreten. Das wären Anzeichen für die Minimierung der Freiheitsspielräume der Rezipienten bzw. Adressaten. Im Grenzwert ist die Deutungsmacht des Bildes seine Macht, die Adressaten das und so sehen, fühlen, glauben zu machen, wie ‚es‘ gezeigt wird. Je weniger Widerstandspotential oder Spielraum zur Abweichung bleibt, desto näher kommt die Deutungsmacht des Bildes der *Deutungsgewalt*. ‚Irresistibilität‘ wäre der Grenzwert: wenn die Macht ‚unwiderstehlich‘ wird. Dass das doppeldeutig ist: als unlustvolle Freiheitsberaubung oder lustvoller Freiheitsverlust (und -gewinn), ist nennenswert, um nicht zu schnell eindeutig pejorative Urteile zu provozieren. *Deutungsgewalt* zeichnet sich dann ab, wenn das Bild derart mächtig wird, dass die Freiheitsspielräume von Wahrnehmung und Anerkennung schwinden. Dass hier Mehrdeutigkeiten und Zwischenbestimmungen ins Spiel kommen, ist klar. Daher wird die Bildkritik genau solche ‚schleichenden Übergänge‘ markieren müssen.

Der erwartbare Einwand lautet, dass es Bildgewalt gar nicht geben könne, weil doch das Bild als Bild ein Distanz- und Freiheitsmedium sei. Das mag für künstlerische Praktiken gelten, aber selbst dort zeigt sich im ‚Willen zur Größe‘ oder den Weisen der auratischen Inszenierung, dass es ganz so frei und offen mitnichten zugeht im Kunstbetrieb. Bildgewalt scheint vielmehr die latente Versuchung zu sein, ein Bild als *das* Bild zu inszenieren, das ‚absolute‘ Bild. Wer fesseln, faszinieren und tief beeindrucken will, wird immer mehr wollen als nur Bildmacht. Und das gilt für alle Seiten, die Produzenten wie Distributoren und Rezipienten. Bei *Ereignissen* mag ein Beteiligter so beteiligt sein, dass er nicht wegschauen kann und wider Willen seine Distanz verliert und traumatisiert wird. Aber *Bilder* seien nicht Ereignisse solcher Art, weil sie immer und konstitutiv ‚Distanzmedien‘ bleiben, so dass dem Betrachter immer möglich ist, die Augen zu schließen und sich abzuwenden. Das zugestanden, ist bereits vorausgesetzt, dass diese Bilder ‚ins Auge gefallen‘ sind und

nie mehr ungesehen gemacht werden können. Was gesehen wird, wird immer gesehen worden sein. Hans Jonas' Wendung von der ‚Unsterblichkeit der Taten‘ kehrt hier variiert wieder als ‚Unsterblichkeit des Gesehenen‘ – das einen daher lebenslanglich verfolgen kann, heimsuchen, quälen und ängstigen.

Gewalt wäre dann solch eine Bildinszenierung zu nennen, weil sie 1. kaum gesehen schon wirksam ist, ohne dass man wissen oder wählen könne, dass und (weitgehend) wie sie wirkt; 2. weil sie darin *übermächtig*, wogegen man sich zwar wehren kann, aber das nur ex post; 3. weil sie auf ‚Leib und Seele‘ wirkt, als physisch (wie Gewalt im schlichten Sinne), mehr noch *psychophysisch*, und im Kunst- oder Pressekontext ggf. auch strukturell. 4. Dabei ist bemerkenswert, dass Deutungsgewalt nicht arbiträr und mehrdeutig bleibt, sondern so irresistibel wie infallibel zu sein sucht: Ein ‚Schockvideo‘ oder ‚-bild‘ wirkt nicht nur infallibel wie jedes Bild (gesehen ist gesehen), sondern die affektiven bzw. emotionalen Effekte sollen ‚unfehlbar‘ werden. Werbestrategien zielen darauf, nicht ohne Erfolg bekanntlich. Bildgewalt zeichnet sich ab, wenn der Wille zur möglichst eindeutigen Wirkung dominiert. Wer Eindeutigkeit will, wird die Deutungsspielräume minimieren – und tendiert damit zur Bildgewalt. Insofern ist 5. verständlich, dass Bildgewalt unter diesen Voraussetzungen durchaus ‚dem Bild selber‘ zugeschrieben werden kann (und dabei eine Zuschreibung bleibt). Das Bild zeigt nicht nur oder stellt Gewalt dar, sondern das Gezeigte soll im Bild als Bild präsent und wirksam werden. Es geht etwas ‚über‘ vom Gezeigten auf das Zeigen. Dieser ‚Übergang‘ ist fast so mysteriös wie die ‚Transsubstantiation‘, die ‚wundersame Wandlung‘ von Brot in Leib, und die darin versprochene ebenso wundersame Wandlung der Konsumenten dieses Artefakts, die werden (sollen), was sie essen: Leib Christi. Damit sei nur angedeutet: Das Problem ist medientheoretisch reflektiert in der Sakramentenlehre als Theorie der ‚media salutis‘.

Eine Frage bei der These, das Gezeigte gehe über ins Zeigen, bleibt, wieweit man darin gehen kann (in vivo der Bildpraxis) oder wie stark man formulieren darf (in vitro der Bildtheorie)? Der eine Grenzwert wäre, das Bild sei nur Bild und eben nicht das Gezeigte. Die Trivialität seit Zeuxis ist klar und kann als Topos der Bildkritik aufgerufen werden gegenüber Dramatisierungen und neomagischen Übertreibungen. Der andere Grenzwert wäre, das Ereignis und von daher auch das Schockierende und Gewaltsame sei das Bild als Bild, letztlich unabhängig von seiner Bezugnahme auf ‚realiter Geschehenes‘. Horst Bredekamp meinte in seiner Bildakttheorie bereits, ‚Darstellung und Ereignis‘ können miteinander verschmelzen. In der hiesigen Begrifflichkeit hieße das, das Zeigen *ist* das Gezeigte (wie in der Hostie oder im selbstreferentiellen Kunstwerk). Nicht ein ‚Dahinter‘ sei ‚das Eigentliche‘, sondern ob etwas ‚dahinter‘ liegt oder nicht, das Ereignis des Zeigens sei ‚das Eigentliche‘ und Agierende.

Im Anschluss daran hat Jörg Trempler von ‚Katastrophen‘ gehandelt mit der These ihrer „Entstehung aus dem Bild“<sup>23</sup>. Das Erdbeben von Lissabon ist dafür ein prominentes Beispiel, das in seiner literarischen Medialität so oft erörtert wurde, dass es zum diskursiv ‚erzeugten‘ Katastrophentopos wurde.<sup>24</sup> Die Bild- wie Kunstwissenschaft variiert daher eine text- und literaturwissenschaftliche Einsicht: dass erst die besprochene oder beschriebene Welt die ‚wirkliche‘ Welt wird, im Sinne der wirksamen, kommunizierten und geteilten Welt des Nachlebens als dem Eigenleben des Beschriebenen. In der Deutungsmachanalyse heißt das: Beschreiben ist immer auch Betreiben, Weitertreiben und Hochtreiben des einst angeblich nur Beschriebenen.

Das ließe sich medientheoretisch vielfach variieren, das Problem bleibt dasselbe: die Klärungsbedürftigkeit der Bezugnahme und deren Relevanz. Bei Katastrophen wie a fortiori bei Kriegsoffern ist offenbar die Bezugnahme auf ‚Wirklichkeit‘ mitnichten gleichgültig, auch wenn die Kommunikationsmedien in Bild und Wort dem ‚Ereignis‘ gegenüber in mehrdeutiger Weise selbständig und eigendynamisch sind. Die Dynamik des Bildes, seine Deutungsmacht und ggf. -gewalt ist *die des Bildes*. Wenn Trempler das Gedankenexperiment macht, es flögen zwei Flugzeuge in das World Trade Center und es gäbe kein einziges Bild davon, ist eine These von der Ohnmacht ‚der Wirklichkeit‘ gegenüber der Macht des Bildes im Sinn. Nur genau das gilt von den allermeisten Kriegsoffern in der Regel: Es gibt kein Bild von ihnen. Soll die These von der Macht des Bildes nicht zynisch werden, muss zugleich die von ihr unterscheidbare Macht der Ereignisse und die Ohnmacht der Opfer mitgesagt werden. Im Übrigen ließe sich das Gedankenexperiment wiederholen: lauter Bilder vom Terroranschlag, aber keine Betrachter? Das zeigt, dass sc. stets das *gesehene* Bild in Frage steht, nicht das im Keller als ‚Investitionsgut‘ eingelagerte. Wenn aber die Macht des Bildes so weit geht, wie Trempler meint, sind die *ungezeigten* Bilder nicht weniger mächtig, erst recht, wenn sie als ungezeigte thematisiert werden, wie bei Malin Schulz. Das Besprechen des Nichtzeigens ist *auch* eine Auratisierung.

Trempers Pointe ist nicht, dass das Ereignis erst durch das Bild *erzeugt* würde, sondern dass erst als Bild die Katastrophe eine ‚globale‘ Wirkung entfaltet. Nicht dass sie dadurch erst zur Katastrophe würde, aber erst durch ihre Medialität und Kommunikation wird sie wahrnehmbar, verbreitet und von einer Wirkungsmacht, die sie ohne die Deutungsmachmedien nicht entfalten könnte. Die Übertreibung wäre, *erst* im Bild als Bild werde die Katastrophe ‚erzeugt‘. Das mag medienwissenschaftlich verführerisch sein (und sich zugleich als These zur Selbstermächtigung

<sup>23</sup> Jörg Trempler, *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*, Berlin 2013.

<sup>24</sup> Vgl. Wolfgang Breidert (Hg.), *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*, Darmstadt 1994.

der Medien/wissenschaft eignen?), aber es ist semiotisch bzw. interpretantistisch geklärt: Alles ist nur in, mit und unter Zeichen gegeben, aber darum sind Zeichen längst nicht alles, was ist.

Im Falle der Kriegsoffern wie der ‚getöteten Kinder‘, die Malin Schulz im Blick hat, ist die Bezugnahme nicht das fragliche Problem. Vorausgesetzt, dass diese Bilder ‚echt‘ sind, nicht gestellt oder ‚gefaked‘, ist die Deutungsgewalt dieser Bilder evident und in ihrer gefährlichen Ambivalenz geklärt. Das Problem ist vielmehr, wie man mit der Deutungsgewalt ethisch verantwortlich umgeht. Daher geht es genau um *solche* Bildpraktiken, die als Deutungsgewalt und nicht ‚nur‘ Deutungsmacht anzusprechen sind. Auch wenn man als Bildredakteurin dieser Deutungsgewalt ausgesetzt ist (und sie nicht schlechthin vermeiden kann aufgrund der genannten Ambivalenz), bleibt die Verantwortungsfrage, ob man sich zum Distributionsmedium dieser Bildgewalt macht – oder eben nicht.

Im Unterschied zu Naturgewalten, sind Kulturgewalten wie Krieg prekärer in ihrer medialen Infektionskraft. Zwar werden auch Tsunamiopfer nicht hemmungslos abgelichtet und von Pressemedien distribuiert. Für alle Gewaltopfer wird ‚medienethisch‘ normativ eine Personwürde vorausgesetzt, die den Abdruck verhindern oder zumindest limitieren. Bei Kulturgewaltopfern indes wird das Kulturmedium Bild deswegen so prekär, weil die Gewalt nicht nur in das Bild als Bild übergeht, sondern auch auf die folgenden Bildmedialitäten und Bildpraktiken. Die Bildredakteurin läuft Gefahr, sich nicht nur an dem Bild zu verbrennen, sondern zu betreiben, was doch nur beschrieben werden sollte. Das Bild als Ereignis des Zeigens ist auch *Akt* des Zeigens, dessen Teil die Bildredakteurin und ggf. das Presseorgan wird. Bilder können gewalttätig werden und übermächtigen – und dazu können Bildpraktiken beitragen oder sich dagegen zur Wehr setzen.

## 9. ‚Können Bilder töten?‘

„Können Bilder töten?“<sup>25</sup> fragte Marie-José Mondzain – und beantwortete diese Frage nicht wirklich. Wie könnte man auch? Denn wer immer ‚töten‘ kann, ist ein Wesen mit Leib und Seele, handlungsfähig, sei es aus Instinkt oder Freiheit. Und als solche beseelten Lebewesen sprechen wir Bilder für gewöhnlich nicht an. Sie können zwar weglaufen, aber nie mit eigenen Beinen. Und wenn man *an* einem Bild stirbt, muss es einem schon auf den Kopf fallen oder das Herz brechen. Können Bilder töten wäre daher sinnvoll umzuformulieren: Kann man *mit* Bildern töten? Tote wieder töten, in unendlicher Wiederholung? Das ist möglich ‚in effigie‘, ein Bild des Anderen zu töten, wie es in Bilderstürmen immer wieder geschieht. Aber ein beunruhigender Zweifel bleibt: Können Bilder so

<sup>25</sup> Marie-José Mondzain, *Können Bilder Töten?*, Zürich/Berlin 2006, S. 7.

gewaltsam sein, solch ein Wirkungspotential entfalten, dass ‚sie selber‘ töten können? Sie können jedenfalls zur Inszenierung der Tötung werden – in vermeintlich neutraler aber darin nie indifferenter Weise. Was anprangern sollte, kann affirmativ rezipiert werden und umgekehrt.

Was ‚wollen‘ Bilder, war die Frage von Mitchell. Mondzain und er teilen eine seltsame Metaphorik: die Bilder als Agenten anzusprechen. In der Hermeneutik ist diese *façon de parler* selten geworden: Texte oder Schriften sind keine Agenten. Ihnen eine ‚Intention‘ zuzuschreiben, ist zwar möglich, aber nur als *Zuschreibung* seitens der Leser. Was der Leser will, tut er, mehr oder weniger gut und richtig. Wenn dann von Bildern auf diese Art gesprochen wird, wird eben so *gesprochen*. Diese hermeneutische Klammer sollte unvergessen bleiben, sonst könnte es leicht allzu animistisch werden. ‚Was wollen Bilder?‘ steht dann in der Klammer, *was will wer* von einem Bild oder mit ihm? Die Frage der Bildethik zeigt dann früher oder später ihren Untergrund des Begehrens und der Affekte. Bildethik gründet in Bildpathik – den Leiden und Leidenschaften. In den Praktiken zeigen sich letztlich ‚Pathos und Pathe‘: Die Affekte sind Anzeichen, Index der Bildwirkung. Methodisch gesagt wäre Emotionsforschung in ikonischen Kontexten eine valable Methode der *Bildwirkungsforschung*. So wäre Bildakttheorie durch *Bildwirkungsforschung* sinnvoll zu erweitern.

Gottfried Boehm orientiert sich in seiner Bildtheorie an einer normativen und qualitativen Differenz, die er ‚im Bild selbst‘ verortete: der von schwachen und starken Bildern. Die starken sind sc. die ästhetisch anspruchsvollen Bilder, ‚hohe Kunst‘ und große Werke. Das ist in kunstwissenschaftlicher Tradition verständlich und plausibel, aber es ist phänomenologisch wie hermeneutisch gesehen vielleicht zu schnell normativ und kann den Blick unnötig einschränken. Was immer ‚schwach‘ erscheint, erscheint dann kaum näherer Aufmerksamkeit wert. Aber unter Aspekten der Wirkung wie ‚der Macht‘ und auch ‚der Gewalt‘, die Menschen verletzen kann, wenn nicht gleich töten, sind die künstlerisch schwachen Bilder oft stärker oder gewaltiger als gedacht. Zu notieren bleibt, dass die Prädikate ‚mächtig oder gewaltig‘ *quer* stehen zu ‚stark oder schwach‘. Dass ein ästhetisch schwaches Bild etwa der Werbung oder der Printpresse gewaltig wirksam sein kann, ist klar. Das ist gerade Teil des Geschäfts. Aber auch ästhetisch starke Bilder sind nicht immer so stark, dieser gewaltigen Versuchung zu widerstehen. Im Agon um Aufmerksamkeit ist mancher Kunst fast jedes Mittel recht. Auch wenn viele Bilder diskret, zurückhaltend und keineswegs ‚vergewaltigend‘ wirken, sind doch manche dem erlegen, spätestens, wenn sie auf den Markt kommen und in ‚kompetitive‘ Verhältnisse eintreten. Das ist ein Argument mehr, die ‚Gewalt‘ von Bildern von ästhetischer Stärke und Schwäche zu unterscheiden.

Es ist symptomatisch, wenn Mondzain zum Ende ihrer Studie formuliert: ‚Jeder einzelne ist für die Sichtbarkeiten verantwortlich, die er zu

sehen gibt, die er zu erkennen gibt und die er teilen will“<sup>26</sup>. Wer einen Anderen im Web an den Pranger stellt, oder aus Versehen auch sich selbst, der ist in der Tat dafür verantwortlich (auch bei Unwissen). Etwas *so* ‚zu sehen zu geben‘, kann gewaltsam werden. Aber das ist etwas anderes als „Die Gewalt des Sichtbaren“, von der Mondzain auch spricht, und noch etwas anderes als „dem Unsichtbaren Gewalt anzutun“<sup>27</sup>. Mondzain geht es dabei um eine Kritik des grassierenden, eskalierenden, unbedingten ‚Willens zur Visibilisierung‘ wie der Unersättlichkeit des Begehrens nach Schau, erfüllter Anschauung und Sichtbarkeit. Der Kritik kann man nur zu gerne folgen. Denn der Grundsatz, nur was sichtbar ist, *ist* – ist eine ungeheure Horizontverengung, teils auch eine pathologische Obsession. Nur ist über Mondzain hinaus klar die Gewalt dieses Willens zur Sichtbarkeit zu unterscheiden von der Gewalt eines Bildes selber oder derjenigen, die (mit) einem Bild angetan werden kann.<sup>28</sup> Die Bildgewalt der Sichtbarmachung geht aus medienpraktischen Gründen in der Regel einher mit dem Preis der mitlaufenden Unsichtbarmachung der Gründungsgewalt des Bildes. Das macht Malin Schulz’ Selbstkritik der Bildredaktion so ungewöhnlich und bemerkenswert: dass hier die Medienpraktik von der Praktikerin distanziert und reflektiert wird, ausgestellt und der Kritik exponiert. Darin wird die Sichtbarmachung sichtbar gemacht, genauer: die Medienpraxis medienkritisch gewendet und gegen die Invisibilisierung ihrer eigenen Praxis angedacht.

## 10. Postscriptum: Die fremde Würde des Bildes

Es gibt ‚Bildrechte‘, das ist trivial, wenngleich in stetiger Verhandlung. Es geht darin um die Rechte des ‚Autors‘ am Bild, wie bei Copyrights üblich. Aber gibt es auch ‚Bilderrechte‘ in Analogie zu den ‚Menschenrechten‘? Das wären *Rechte* des Bildes, die ihm zugeschrieben, anerkannt und ggf. durchgesetzt werden, wenn die Würde des Bildes und des in ihm Gezeigten betroffen sind. Es ginge um *Bildrechte*, die in einer *Bildwürde* gründen, in Analogie zur Menschenwürde. Was wäre der ‚Grund‘ solch einer Übertragung, Zuschreibung und ggf. Anerkennung derselben? Wenn man wie Mitchell fragt, ‚was Bilder wollen‘, was sie ‚tun‘ und was sie ‚zeigen‘, werden sie *animiert* – sei es animistisch behandelt oder von einer Theorie ‚belebt‘. Die Lebendigkeit des Bildes, sein Wirkungs- oder Handlungspotential und seine Agentenrolle in ‚der‘ Öffentlichkeit könnten der Grund sein für diese Übertragung und Zuschreibung von ‚Rechten‘.

<sup>26</sup> Ebd., 61.

<sup>27</sup> Ebd., 62. 63.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., 62.

Phänomenologisch wäre das anders zu wenden: Was einem ‚vor einem Bild‘ widerfährt, ist ein Anspruch, auf den man nicht nicht antworten kann. Selbstwerdung und die responsorische Differenz ereignen sich auch vor einem Bild (nicht allein vom anderen Menschen her). Aber ist der Anspruch des Bildes wirksam wie der eines Anderen? Ist die ‚Antlitz-metapher‘ übertragbar zwischen Bild und Mensch? Wenn dem so wäre, müsste man unterscheiden: Ist ein TV-Bild von derselben Anspruchs- oder Anmutungsqualität wie ein ästhetisch starkes? Ist ein Pressefoto eines namenlosen Opfers von ähnlicher Bildwirkung? *Ist ein Bild von solcher Lebendigkeit und Wirkung, dass es wie ein Antlitz in die Verantwortung stellt?*

Das Grundrecht des Bildes ergäbe sich aus einer Würde, die wie im Falle der Menschenwürde *die Würde des Anderen* ist, eine *fremde Würde*.<sup>29</sup> Sowenig die Menschenwürde aus einem metaphysischen Wesen herzuleiten ist (dem sie zuvor eingeschrieben würde), ist das bei Bildern sinnvoll. Die Ausgesetztheit als Exposition und Passibilität – des Anderen wie des Bildes – ist die Urimpression für die Evidenz von dessen Würde. Nicht-Indifferenz (wie sie Levinas entwarf) dem Anderen gegenüber gälte entsprechend für den Umgang mit dem Bild, das den Blick des Anderen bedeutet. Zugespitzt: Auch ein Bild *ist* das Antlitz des Anderen (wobei das Antlitz wie eine Metapher für die Seele erscheinen mag). ‚Das Bild Cäsars *ist* Cäsar‘ hieß es in der Logik von Port Royal, wie Marin zeigte. Das ist die ‚imperiale‘ Version der Urimpression, die oben bei Malin Schulz manifest wurde: Das Bild des Gewaltopfers ist nicht nur Abbildung von Gewalt, sondern auch Bildgewalt, die die Bildwürde berührt.

Gibt es dann auch ein Recht auf Unsichtbarkeit und diskrete Verbergung? Hans Blumenbergs Anthropologie unter dem Titel ‚Die Beschreibung des Menschen‘ ging von der These aus, ‚dass der Mensch sichtbar ist‘. Er ist nicht *durchsichtig*, sondern *intransparent*, opak und daher sichtbar als Körper für andere. ‚Visibilität‘, notierte *er*, heiße vor allem, dass der Mensch ‚vom Sehenkönnen der anderen ständig durchdrungen und bestimmt ist, sie als Sehende im Dauerkalkül seiner Lebensformen und Lebensverrichtungen hat‘<sup>30</sup>. Dem Blick der anderen exponiert zu sein, macht im Maße der Sichtbarkeit auch angreifbar und verletzlich. Es gibt daher auch eine Kultur der Invisibilisierung als ein lebensnotwendiges Verdecken, gnädiges Absehen und Nichtsehen.

<sup>29</sup> Vgl. Philipp Stoellger, Fremdwahrnehmung. Die Menschenwürde des Fremden und die Fremdheit der Menschenwürde. In: Petra Bahr/Hans M. Heinig (Hg.), Menschenwürde in der säkularen Verfassungsordnung. Rechtswissenschaftliche und theologische Perspektiven, Tübingen 2006, S. 367–403.

<sup>30</sup> Hans Blumenberg, Beschreibung des Menschen, Frankfurt a.M. 2006, 778; vgl. Philipp Stoellger, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Menschen. Blumenbergs rhetorische Anthropologie als Grundlegung der ‚Visual Cultures‘, in: Melanie Möller (Hg.), Prometheus gibt nicht auf. Antike Welt und modernes Leben in Hans Blumenbergs Philosophie, Paderborn 2015, S. 155–185.

## G Bildtheorie – zwischen Ästhetik und Ethik