

Inga Tappe

## Warum Bilder keine Täter sind

### Abstract

In recent years, within the field of visual studies / iconology there has been a surge in popularity of theories that have replaced the idea that images function as ›image acts‹ in a very similar way that utterances constitute ›speech acts‹ with the more radical notion that images are themselves autonomous agents performing ›image acts‹.

Images are now understood to share a set of traits and capabilities that only humans and other living beings actually have. They have been described as being very similar to actual persons in several respects; it has been suggested that they ›act‹ on the basis of their own individual aims and purposes. This animistic conception of images is based on the assumption that, like humans, images are embodied beings, and that the way they affect others is never fully predetermined by the intentions of those who created them.

The kind of agency that can rightfully be ascribed to images differs, however, significantly from human agency. Human agency doesn't just imply that there is any kind of activity at all and that the agent is able to affect others; it also implies that the agent's actions are deliberate and intentional and thus, that the agent is responsible for their actions. Treating images as independent, human-like agents in their own right might deflect from necessary discussions about questions of actual human responsibility in the production, use and consumption of images.

If images are indeed agents in their own right, they can't be personal agents, they have to be a different kind of agent. Actor-Network-Theory can serve as a framework within which that kind of agency...

Bildtheoretische Positionen, die sich dadurch auszeichnen, dass Bilder nicht mehr analog zu Sprechakten als Kommunikationsakte aufgefasst werden, sondern stattdessen als Akteure, die selbst einen Bildakt vollziehen, sind in den letzten Jahren verstärkt vorgebracht und rezipiert worden. Vertreter\*innen dieser Theorien schreiben Bildern Eigenschaften und Fähigkeiten zu, die eigentlich nur Menschen oder anderen lebenden Wesen zukommen. Bilder werden als personenähnliche Wesen beschrieben, die eigene Interessen verfolgen. Diese Form des Bildanimismus wird unter anderem dadurch begründet, dass Bilder analog zum Menschen einen Körper besitzen und dass ihre Wirkung durch die Absichten derer, die sie erschaffen haben, nicht determiniert ist.

Das vermeintliche ›Handeln‹ von Bildern unterscheidet sich aber signifikant von menschlichem Handeln. Der Begriff des Handelns setzt nicht nur Aktivität oder Wirksamkeit voraus, sondern die Fähigkeit zum willentlichen, absichtlichen Agieren und damit auch eine Verantwortlichkeit des Akteurs für sein Tun. Bilder als eigenständige Akteure aufzufassen kann davon ablenken, wichtige Fragen nach der Verantwortung menschlicher Akteure, die Bilder herstellen, verwenden oder rezipieren, zu stellen.

Wenn Bilder Akteure sind, dann sind sie eine andere Art von Akteuren als es handelnde Menschen sind. Innerhalb des Rahmens der Akteur-Netzwerk-Theorie ist die Art von Agency, zu der Bilder fähig sind, möglicherweise besser zu fassen als durch bildanimistische Vergleiche mit dem Handeln von Menschen.

## 1. Einleitung

»Bilder«, so behauptet der amerikanische Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell in *Das Leben der Bilder*, »sind Gegenstände, die mit sämtlichen Stigmata des Personenhaften und des Beseeltseins gezeichnet worden sind« (MITCHELL 2008: 48). Der englische Originaltitel der Monographie lautet: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Die Personalität von Bildern geht, so suggeriert es Mitchell mit dieser Formulierung, so weit, dass sie einen Willen und Leben besitzen und zu Empfindungen in der Lage sind – zumindest im weitesten oder übertragenen Sinn. Zwei Jahre nach der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung von Achim Eschbach, Anna-Victoria Eschbach und Mark Halawa forderte der deutsche Kunsthistoriker Horst Bredekamp ähnlich provokant, »Bilder nach Maßgabe dessen zu behandeln, daß sie ein genuines ›Lebensrecht‹ besitzen« (BREDEKAMP 2010: 53). Dies beinhaltet »einerseits das Gebot, dieses [Lebensrecht] zu sichern und die Behandlung von Bildern zu einer den Grundrechten vergleichbaren substantiellen Größe zu machen«, darüber hinaus aber auch, »in allen medialen, politischen, juridischen wie ästhetischen Sphären der Bilder auch die Frage von Verfehlungen zu stellen« (BREDEKAMP 2010: 53). Bilder sind für Bredekamp also ethische Subjekte und Objekte, sie

sind wie Menschen Träger von Rechten und Pflichten; das »Lebensrecht« der Bilder begründet ebenso deren Schutz wie deren Kritik« (BREDEKAMP 2010: 53).

Die Positionen Mitchells und Bredekamps zählen im Spektrum verschiedener Theorien des Bildhandelns zu jenen, in deren Horizont Bildakte nicht mehr Kommunikationsakte sind, die Menschen mit Hilfe von Bildern vollziehen, sondern eigenmächtige Handlungen des »Akteurs Bild«. <sup>1</sup> Sie weichen damit entschieden von älteren Bildakttheorien ab, insbesondere von den Pionierarbeiten Søren Kjørups, der in den 1970er Jahren in Analogie zum Konzept des Sprechaktes die Existenz von »bildlichen Sprechakten« (»Pictorial speech acts«, KJØRUP 1978) postulierte, die von Menschen durch Bildverwendungen (durch das »Zeigen« von Bildern) vollzogen werden. <sup>2</sup> Während andere Theorien und Strömungen innerhalb der Bildwissenschaften sich dem Thema des Bildhandelns aus einer kommunikationswissenschaftlich informierten, die Pragmatik in den Vordergrund stellenden Perspektive nähern, üben sich Bredekamp, Mitchell und andere (zu denen im französischen Raum beispielsweise Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN 1999, 2011) und außerhalb des Felds der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft der Historiker Gerhard Paul (PAUL 2013) gezählt werden können) in einem mystifizierenden, teils poetisch, teils esoterisch wirkenden Philosophieren über Bilder als Handlungsträger. Zur Bezeichnung einer solchen anthropologisierenden oder personalisierenden Auffassung von Bildern hat sich der Terminus »Bildanimismus« etabliert, abgeleitet von dem Begriff des Animismus, den Ethnologen des 19. Jahrhunderts geprägt hatten.

## 2. Bildanimismus

Unter »Animismus« wird das in vielen Kulturen verbreitete Phänomen gefasst, unbelebte Gegenstände als belebt oder beseelt aufzufassen; Eigenschaften und Fähigkeiten, die eigentlich nur bei Menschen (oder manchen Tieren) anzutreffen sind – wie beispielsweise die Fähigkeit zum Denken, Sprechen und Fühlen –, werden in leblose Dinge hineinprojiziert. Diese Haltung, die ihren Ursprung vor allem in kultisch-religiösen Zusammenhängen zu haben scheint und die Riten und Traditionen verschiedenster Kulturen geprägt hat, sehen einige Vertreter\*innen diverser geisteswissenschaftlicher Disziplinen auch noch

---

<sup>1</sup> Dies macht Bredekamp u.a. deutlich, als er ankündigt, das Bild »nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden« setzen zu wollen (BREDEKAMP 2010: 51).

<sup>2</sup> Irritierenderweise verzichtet er dabei allerdings auf eine Differenzierung zwischen Urheber\*innen und Verwender\*innen von Bildern, was insofern problematisch ist, als ja beispielsweise eine Fotografie von einer ganz anderen Person als dem/der Fotograf\*in verwendet werden kann, der oder die das Bild aufgenommen hat – z.B. von einem/r Bildredakteur\*in einer Zeitung oder von den Verantwortlichen einer Werbeagentur, die das Bild für eine Anzeige aussucht. Es liegt auf der Hand, dass in solchen Fällen die Intentionen derer, die Bilder verwenden, von jenen, die diese Bilder hergestellt haben, auch abweichen können. Kjørup aber setzt den/die Produzent\*in mit der-/demjenigen gleich, als der/die ein Bild zeigt: als »whoever does the showing, whether it be in person or in some [...] roundabout ways« (KJØRUP 1978: 61). Spätere Ausarbeitungen von Bildakttheorien verfahren hier differenzierter.

in Praktiken und Denkweisen moderner, mehr oder weniger säkularer Gesellschaften manifestiert.<sup>3</sup> Verbunden wird diese Diagnose bisweilen mit der Forderung, den Animismus nicht länger als primitive, unreflektierte Praxis zu belächeln, die in krassem Gegensatz zur ›aufgeklärten‹ wissenschaftlichen Betrachtungsweise stehe. Animismus soll nun vorurteilsfrei betrachtet und bejaht werden, er soll als Ergänzung zum wissenschaftlichen Methodenspektrum moderne Diskurse bereichern (vgl. hierzu diverse Texte aus ALBERS 2012).

In der Bildtheorie schlägt sich die neue Wertschätzung animistischer Betrachtungsweisen in der Etablierung eben jener Bildakttheorien nieder, die Bildhandeln nicht als Handeln von Menschen *mit* Bildern und *durch* Bilder, sondern als Eigenaktivität gewissermaßen ›beseelter‹ Bilder interpretieren. Theoretiker wie Bredekamp und Mitchell behaupten: Bilder sind lebendig, sie haben Absichten und Wünsche, werden selbstständig aktiv und kommunizieren mit uns, ihren Betrachter\*innen.<sup>4</sup> Ein so radikaler Animismus, der darauf basiert, dass animistische Bildrezeptionsweisen »nicht mehr historisiert und als Phänomen bestimmter Kulturen, Epochen oder Haltungen analysiert, sondern methodologisch adaptiert und damit theoretisiert« werden (HORNUFF 2012: 111), scheint sich, wie Daniel Hornuff zurecht beklagt, »zum diskursiven sensus communis der Bildwissenschaften verhärtet« zu haben (HORNUFF 2012: 111). Das personalisierende Sprechen über Bilder in Texten von Autoren wie Mitchell oder Bredekamp mutet aber stellenweise geradezu esoterisch an und ähnelt in den extremsten Fällen eher einer quasireligiösen Verehrung von Bildgeistern als einer rational-analytischen Auseinandersetzung mit Artefakten, wie sie lange als paradigmatisch für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Bildwerken betrachtet wurde. Hornuffs Bedenken sind nachvollziehbar, wenn er schreibt:

[E]ine solche Geisteranrufung verstärkt nur den Eindruck, dass die Bildwissenschaften mit dem Einzug des Animismus den gesunden Menschenverstand verlassen. Sie entwerten sich selbst zu Glaubensveranstaltungen, in denen nicht mehr das schlüssige Argument, sondern die richtige Weihe zählt (HORNUFF 2012: 111).

---

<sup>3</sup> So etwa bei Mitchell: »Dabei ist es eine offene Frage, ob es [...] irgendeine Aussicht auf ›Heilung‹ für die Krankheit des Fetischismus gibt [...]. Meine eigene Position ist die, dass das subjektiviert, beseelte Objekt in der einen oder anderen Form ein unheilbares Symptom ausmacht [...]. Kurz gesagt: Wir sind gegenüber Objekten – und in besonderem Maße gegenüber Bildern – gefangen in magischen, vormodernen Haltungen; und unsere Aufgabe ist es nicht, diese Haltungen zu überwinden, sondern sie zu verstehen« (MITCHELL 2008: 48-49).

<sup>4</sup> So schreibt Bredekamp, er wolle sich »dem Leben der Bilder als einem Problem der Aufklärung stellen« (BREDEKAMP 2010: 53); es gehe ihm um die »Kraft der Bilder selbst« (BREDEKAMP 2010: 55) und um die Fähigkeit des Bildes, »von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen«; und Mitchell ist der Ansicht: »Bilder sind Gegenstände, die mit sämtlichen Stigmata des Personenhaften und des Beseeltseins gezeichnet worden sind: Sie weisen sowohl physische als auch virtuelle Körper auf; sie sprechen zu uns – manchmal im buchstäblichen, manchmal im übertragenen Sinne; oder aber sie erwidern unsere Blicke schweigend [...]. Sie weisen nicht nur eine Oberfläche auf, sondern auch ein Gesicht, das dem Betrachter entgegensieht« (MITCHELL 2008: 48).

### 3. Argumente zum Status der Bilder als Akteure

Begründet wird der Bildanimismus vor allem mit der schwer zu bestreitenden *Körperlichkeit* von Bildern.<sup>5</sup> Nicht ohne Grund befasst sich Bredekamp bei seinen grundlegenden Ausführungen zum »Bildakt« auffallend häufig mit Bildwerken, die menschliche Körper darstellen – und im Übrigen vor allem mit Skulpturen, deren Dreidimensionalität ihre Körperlichkeit gefühlt unmittelbarer hervortreten lässt als dies bei Bildern im engeren Sinn, also Flächengebilden, möglich ist. Dass ein Gegenstand, der die Form eines Menschenkörpers hat, in gewissem Sinne selbst ein Körper ist, lässt sich relativ leicht plausibel machen. Schwieriger nachzuvollziehen ist die These von der Körperlichkeit des Bildes vielleicht, wenn etwa von abstrakten Gemälden oder digitalen Fotografien die Rede ist. Doch bis zu einem gewissen Grad hält auch hier die Analogie einer Überprüfung stand: Was von einigen Bildtheoretiker\*innen und Semiotiker\*innen als »Bildträger« bezeichnet wird – also der materielle Gegenstand, durch dessen sichtbare Eigenschaften das Bild in seiner jeweils gegenwärtigen Erscheinungsform konstituiert wird –, kann mit ähnlich gutem Recht »Bildkörper« genannt werden. Leinwand und Farbe sind der »Körper« des Gemäldes, Licht und Schatten auf ihrem Untergrund sind der »Körper« des projizierten Lichtbilds, der in unterschiedlichen Farb- und Helligkeitsstufen leuchtende Bildschirm ist der momentane »Körper«, in dem das digitale Bild den Betrachter\*innen erscheint. Was diese Gegenstände körperähnlich macht, scheint vor allem die Tatsache, dass sie einem Immateriellen (oder, wenn man so will: einem Geistigen) einen Platz in der Welt der Dinge geben. Sie verkörpern die nicht greifbare Essenz des Bildes, die dabei prinzipiell auch von einem Träger auf einen anderen übergehen kann (wenn beispielsweise das digitale Foto auf einem anderen Gerät angezeigt wird). Diese Dichotomie aus immateriellem Gehalt und materieller Manifestationsform erinnert naturgemäß stark an die christliche Unterscheidung von Seele und Körper sowie an philosophische Auseinandersetzungen um den Leib-Seele-Dualismus.<sup>6</sup> In Anbetracht solcher Ähnlichkeiten scheint der Reflex, Bilder als Körper aufzufassen, vollkommen verständlich und die Annahme einer Beseeltheit des Bildkörpers nur konsequent. Betrachtet man die Angelegenheit jedoch näher, stellt sich heraus, dass es einen wesentlichen Unterschied zwischen Bildkörpern und Menschenkörpern gibt: Beim Menschen ist zu beobachten, dass mentale Zustände den physischen Zustand des Körpers beeinflussen können. Der Mensch kann durch

---

<sup>5</sup> Siehe beispielsweise die weiter oben bereits zitierte Passage, in der Mitchell Bildern Körper und Gesichter zuschreibt (MITCHELL 2008: 48).

<sup>6</sup> Wer nun einwendet, dass im Bild der »Körper« von der »Seele« nicht zu trennen sei, weil jedes Element, jeder Aspekt der physischen Verfasstheit des Trägers das Ideelle, Imaginierte des Bildes mit forme und somit im Geiste des »material turn« abstreitet, dass zwei unterschiedliche materielle Manifestationen derselben visuellen Information tatsächlich dasselbe Bild sein können, der sei daran erinnert, dass ein weitgehend analoges Problem auch die fragwürdige Unterscheidung von Körper und Seele des Menschen betrifft. Aus der Perspektive der modernen Neurowissenschaften betrachtet determiniert das Gehirn als materieller Gegenstand, als Körper(teil), den Geist; was früher »Seele« genannt wurde, ist demzufolge nichts Anderes als der jeweils gegenwärtige Zustand des Körperteils Gehirn.

willentliche Anstrengung bestimmte Prozesse kontrollieren, er kann zum Beispiel Bewegungen ausführen oder lernen, seine emotionalen Reaktionen auf Stimuli selbst zu regulieren. Soweit es überhaupt Sinn ergibt, Körper und ›Geist‹ des Menschen als getrennte Entitäten zu behandeln, muss ihre Beziehung somit als eine der gegenseitigen Beeinflussung aufgefasst werden. Dies wiederum wirft bezüglich der ›Körperlichkeit‹ von Bildern die Frage auf, ob denn das vermeintlich beseelte ›Wesen Bild‹ seinen ›Körper‹ in ähnlicher Weise beeinflussen oder verändern kann wie der menschliche Wille den Menschenkörper. Die Antwort hierauf kann nur sein: nein, zumindest nicht ohne menschliche Hilfe – und nicht, ohne dabei seine Identität zu verlieren. Zwar gibt es durchaus das Phänomen, dass die verschiedenen Verkörperungen eines Bildes Variationen enthalten, die im Verlauf seiner Rezeptions- und Reproduktionsgeschichte aufgetreten sind. Es wäre jedoch nicht plausibel, Varianten, Neufassungen und Neuinterpretationen eines Bildes als Äußerungen eines Bildwillens aufzufassen.<sup>7</sup> Vielmehr sind sie Resultate menschlicher Interventionen: Bildschaffende haben ein Bild zum Vorbild genommen, um ausgehend von diesem ein neues, dem ersten verwandtes, von diesem aber verschiedenes Bild zu schaffen.

Ein zweites Argument, das den Bildanimismus stützen soll, indem es den Bildkörper in den Fokus nimmt, bezieht sich auf die *Verletzbarkeit* von Bildern. Naheliegende Beispiele findet Bredekamp im Werk Niki de Saint-Phalles (vgl. BREDEKAMP 2010: 94ff.). Die sogenannten Schießbilder Niki de Saint-Phalles sind eher dreidimensionale Objekte als Bilder im strengen Sinn.<sup>8</sup> Sie enthalten unter einer angetrockneten Farbschicht verborgene Farbbeutel;

---

<sup>7</sup> Eine derartige Interpretation von Bildzitat als Selbstumformungen eines sich verändernden Bildes findet sich beispielsweise bei Paul (2013: 617-618) im Zusammenhang seiner Ausführungen zur Wirkungsgeschichte der Fotografie »Terror of War« von Nick Ut und scheint auch bei Mitchell anzuklingen, wenn er beschreibt, dass in der Werbung verwendete Bilder »über die wundersame Fähigkeit zu verfügen [scheinen], im Rahmen von Werbekampagnen völlig neue Richtungen einzuschlagen und überraschende Wendungen hervorzurufen, ganz so, als besäßen sie selbst Intelligenz und Entschlossenheit« (MITCHELL 2008: 49). Mitchell muss hier zu Gute gehalten werden, dass er, wie durch die Verwendung des Konjunktiv deutlich wird, hier nur eine mögliche Interpretationsweise wiedergibt, der er sich nicht notwendig anschließt – von der er sich aber andererseits auch nicht ausdrücklich distanziert. Meines Erachtens wird in beiden Fällen zu wenig berücksichtigt, welche Rolle menschliche Akteure bei der Veränderung von Bildern bzw. bei der Erschaffung verschiedener Varianten des selben Bildmotivs spielen. Die Fotografie Nick Uts hat nicht selbst entschieden, sich im Kontext von Demonstrationen in ein ›lebendes Bild‹ zu transformieren, sondern Menschen haben das Motiv des Bildes aufgegriffen und es zitiert, indem sie die fotografierte Szene mit ihren Körpern nachgestellt haben. Und wenn eine Werbefotografie beispielsweise die Komposition eines klassischen Gemäldes kopiert, dann hat nicht das Gemälde im von Mitchell (2008: 49) wohl gemeinten Sinne ›Beine‹ bekommen, sich also selbst in neuer Erscheinungsform manifestiert, sondern Menschen haben sich entschlossen, mit einer Fotografie ein Gemälde zu zitieren.

<sup>8</sup> Mit »Bildern im strengen Sinn« sind an dieser Stelle zweidimensionale Bilder, also Flächenobjekte gemeint. Eine begriffliche Unterscheidung zwischen Bildern in diesem Sinn – wie Fotografien, Zeichnungen, Drucken und vielen Gemälden – auf der einen Seite und dreidimensionalen Artefakten, die als Körper im Raum rezipiert werden – wie Skulpturen und Plastiken, aber auch solchen Gemälden, die wie die genannten »Schießbilder« keine flache Oberfläche aufweisen – scheint mir üblich und im Großen und Ganzen sinnvoll zu sein. Dass beispielsweise Bredekamp beide Arten von Artefakt als »Bild« bezeichnet und seine Bildakttheorie zu einem großen Teil auf Beispielen aus dem Bereich der Skulptur aufbaut, trägt meines Erachtens zur Problematik der Theorie deutlich bei.

während die in den Beuteln befindliche Farbe noch flüssig war, wurde mit Schusswaffen auf die Bilder geschossen, so dass ›Wunden‹ entstanden, aus denen Farbe an die Oberfläche quoll, die im erstarrten Zustand seither an Blutspuren auf einem geschundenen Körper erinnert. Diese Bilder zeigen, dass Bilder die Verletzlichkeit von Körpern nachahmen, mit ihrer Körperähnlichkeit spielen und Assoziationen mit Körperbestandteilen (in diesem Fall Blut) provozieren können. Darin ähneln sie z.B. auch Werken Lucio Fontanas; Fontanas aufgeschlitzte Leinwände lassen an verwundete Haut denken. Beispiele wie diese, wie zahlreich sie auch sein mögen, belegen jedoch natürlich nicht, dass jede Art von Bild auf diese Weise körperbezogen ist, und auch nicht, dass alle Bilder es idealerweise sein sollten. Wenn auch die zur Schau getragene Verletzbarkeit dieser speziellen Kunstwerke ihre Interpretation als Körperwesen nahelegen mag, gilt dies beispielsweise nicht für digitale Fotografien, die keinen vergleichbaren materiellen Körper besitzen. Wenn Bildakttheorien als Theorien über alle Bilder und nicht nur über einen bestimmten Bildtypus aufgefasst werden sollen, können sie sich nicht allein auf die beschriebene Art von Bildkörperlichkeit stützen.

Unabhängig von Fragen der Körperlichkeit führen Proponenten des Bildanimismus aber noch weitere Argumente ins Feld, vor allem das der *Wirksamkeit*: Bilder haben eine Wirkung auf ihre Betrachter\*innen; sie verursachen etwas, sie affizieren Menschen. In diesem Sinne, und darin ist Bredekamp, Mitchell und anderen prinzipiell zuzustimmen, sind sie *Akteure*. Doch folgt daraus auch, dass sie in einer Weise aktiv sind, die menschlichem Tun ähnelt?<sup>9</sup>

Es ist hilfreich, zur Beantwortung dieser Frage den Untersuchungsbe- reich auszuweiten: Von welcher Art Gegenstände, die mich affizieren können, würde ich sagen, dass sie mir dabei als Handelnde gegenüberreten? Eine heiße Herdplatte, auf die ich versehentlich die Hand lege, affiziert mich auch – vollzieht sie deshalb einen Verbrennungsakt? Und wenn ein appetitlich aussehender Schokoladenkuchen eine unwiderstehlich anziehende Wirkung auf mich ausübt – muss ich ihn mir dann als beseeltes Ding mit eigenem Willen vorstellen? Beides scheint absurd. Als quasi-lebendig erscheinen uns doch vor allem Gegenstände, die durch Ähnlichkeit ihrer äußeren Form Lebewesen darstellen: Plüschtiere oder Puppen beispielsweise, und entsprechend möglicherweise auch Figurenplastiken, Porträtfotografien usw. Bilder von Personen wirken also offenbar nicht deshalb beseelt, weil sie eine emotionale bzw. psychische Reaktion verursachen – denn das können die Herdplatte und der Schokoladenkuchen auch –, sondern weil wir in ihnen eine Person sehen, nämlich die Person, die abgebildet ist. Wenn jemand, wie bei Mitchell (2008: 49) beschrieben, Hemmungen hat, ein Foto einer ihm/ihr nahestehenden Person zu

---

<sup>9</sup> Dies wird beispielsweise impliziert, wenn Mitchell am Beispiel der von Rekrutierungsplakaten der US Army bekannten Figur »Uncle Sam« darlegt, das Bild greife den Betrachter aus der Menge heraus, klage ihn an und erteile ihm Befehle (MITCHELL 2008: 55). Mitchell beschreibt hier nicht nur, wie der Betrachter affiziert wird, welche Wirkung also bei ihm erzielt wird, sondern was das Bild mit dem Betrachter tut. Der Betrachter fühlt sich nicht nur angeklagt, er wird angeklagt; aus der Wirkung, die eintritt, schließt Mitchell auf ein Handeln des Bildes, das diese Wirkung beabsichtigt und hervorgerufen hat.

beschädigen, dann hat das weniger etwas damit zu tun, dass er/sie einem als *lebendig* begriffenen Bild nicht wehtun möchte, sondern mehr mit der jeweiligen Beziehung zu der Person, die im Bild erkannt und offenbar mindestens so weit respektiert wird, dass ihr keine Verletzungen zugefügt werden sollen – auch keine rein *symbolischen* Verletzungen. An einem weiteren, ähnlich gelagerten Beispiel lässt sich dies noch deutlicher machen: Wer ein Wahlplakat beschädigt, indem er oder sie dem oder der darauf Abgebildeten eine Fratze malt oder die Augen aussticht, möchte damit nicht das Bild als belebtes Wesen beleidigen oder es irgendwie besiegen, seine Macht bannen oder Ähnliches. Vielmehr bringt diese Form von Vandalismus eine Ablehnung der abgebildeten Person und all dessen, wofür sie steht, zum Ausdruck. Bilder von Menschen erscheinen also belebt, weil sie lebende Wesen abbilden, und nicht, weil Bildlichkeit immer affektiv-emotionale Reaktionen provoziert.

Anscheinend ist also weder die Körperlichkeit des Bildes noch seine Wirksamkeit ein überzeugender Grund, Bilder zu eigenständig handelnden Individuen zu erklären. Auch andere Charakteristika mancher Bilder scheinen aber nahezu legen, dass Bilder mehr sind als nur tote Dinge. So scheinen einige besondere Bilder durchaus in einem gewissen Sinne die Realität, auf die sie sich beziehen, nicht nur abzubilden, sondern zugleich zu deuten. Es scheint, als »urteilen« sie über das Geschehen, das man auf ihnen dargestellt sieht; sie »werten« und ordnen die Ereignisse in größere Zusammenhänge ein. Damit können sie beeinflussen, wie wir Menschen die Realität sehen oder wie wir zu den dargestellten Ereignissen stehen. Wie das funktionieren kann, haben Gerd Blum, Jörg Schirra und Klaus Sachs-Hombach am Beispiel der ikonischen Fotografie »Terror of War« von Nick Ut ausführlich dargelegt (vgl. BLUM/SCHIRRA/SACHS-HOMBACH 2007). Macht diese Interpretationsleistung der Bilder sie zu personenähnlichen Akteuren? Oder, anders gefragt: Wenn Bilder Menschen von etwas überzeugen können<sup>10</sup> – handelt es sich dabei dann nicht um eine ganz andere Art von Wirkung als um die reine Affizierung, zu der eine heiße Herdplatte ganz genauso in der Lage ist? Jemanden überzeugen bedeutet, ihm Gründe dafür zu geben, eine bestimmte Behauptung für wahr zu halten. Ein unbelebter Gegenstand, wie die Herdplatte aus unserem Beispiel, kann nicht in diesem Sinn ein Grund sein oder einen Grund geben; sie kann nur eine natürliche Ursache für mein Verhalten sein, indem sie z.B. einen automatischen Reflex auslöst, die Hand wegzuziehen. Gründe sind nicht dasselbe wie natürliche Ursachen. Die Hitze der Herdplatte verursacht meine reflexhafte Bewegung, die unreflektiert und ungesteuert abläuft; meine Gründe dafür, anzunehmen, dass im Vietnamkrieg Kinder zu Schaden kamen, determinieren nicht kausal, dass ich auch wirklich zu dieser Schlussfolgerung komme. Eine natürliche Ursache erzwingt ihre Folge; Gründe für Überzeugungen sind andere Überzeugungen, aus denen ich Schlussfolgerungen ziehen kann, aber nicht mit kausaler Notwendigkeit ziehen muss. Wenn also unbelebte Gegenstände uns

---

<sup>10</sup> Dass sie dazu in der Lage sind, lässt sich tatsächlich gut begründen. Wie Bilder dies vermögen, wird bei MÖSSNER (2013), HARTH (2013) und STEINBRENNER (2013) ausführlich diskutiert.



nicht mit Gründen überzeugen, sondern höchstens natürliche Ursachen für unsere Handlungen sein können, Bilder uns aber durchaus Gründe für Überzeugungen geben können, bedeutet das dann, dass Bilder tatsächlich keine unbelebten Gegenstände sind? Formal scheint diese Argumentation korrekt; auch sie geht jedoch nicht auf. Wie Manfred Harth ausführlich darlegt (HARTH 2013), ist nicht das Bild als Gegenstand Grund dafür, etwas zu glauben. Vielmehr ist die Tatsache, dass das sich mir gegenüber befindliche Bild von jemandem verwendet wird, Grund für mich, zu einer bestimmten Überzeugung zu kommen. Bilder, so lautet Harths zentrale These, sind keine kausalen Ursachen für menschliche Überzeugungen, sondern im selben Sinne Gründe, wie sprachliche Äußerungen auch Gründe sein können. Diese Analogie macht deutlich, warum aus der Überzeugungskraft von Bildern keineswegs ihre Personalität abzuleiten ist: Es würde schließlich auch kaum jemand behaupten wollen, dass *der Satz* »Draußen scheint die Sonne« ein lebendes Wesen mit eigener Handlungsmacht wäre, nur weil er mich davon überzeugen kann, dass jetzt ein guter Zeitpunkt zum Spaziergehen ist.

Ein letztes und besonders bedeutsames Argument für die Erhebung von Bildern zu autonomen Akteuren, welches hier einer kritischen Überprüfung unterzogen werden soll, ist weit schwieriger zu entkräften. Es handelt sich um das Argument der Verselbstständigung: Die Wirkung eines Bildes wird nicht durch seine Urheber\*innen und auch nicht durch seine aktuellen Verwender\*innen determiniert; sie entwickelt sich unkontrolliert und kann den ursprünglichen Intentionen von Urheber\*innen und Verwender\*innen sogar konträr zuwiderlaufen. Hierfür finden sich zahlreiche historische Beispiele, insbesondere dort, wo mit Bildverwendungen politische Zwecke verfolgt wurden<sup>11</sup> oder Bilder als Gewaltmittel zur Demütigung anderer Menschen eingesetzt werden. Zwei Beispiele sollen Letzteres veranschaulichen.

Die polnisch-ukrainische Stadt Lemberg war im Jahr 1941 Schauplatz eines fürchterlichen Pogroms. Aufgehetzt durch antisemitische Stimmungsmache, die u.a. von den Offizieren der Deutschen Wehrmacht ausging, die die Stadt besetzt hielt, jagten Mitglieder der Zivilbevölkerung ihre jüdischen Mitbürger durch die Straßen, prügeln auf sie ein, rissen ihnen die Kleider vom Leib, quälten sie und töteten etliche ihrer Opfer. Soldaten der Wehrmacht griffen in die Ausschreitungen nicht ein, beobachteten sie aber, fotografierten und filmten sie (zum Pogrom und dessen Bildzeugnissen vgl. ausführlich PAUL 2013: 155-198). Eine der dabei entstandenen Aufnahmen (Abb. 1) zeigt eine bis auf die Unterwäsche entkleidete Frau mit blutverschmiertem Gesicht, die – in offensichtlicher Panik – die Straße herab schräg durchs Bild läuft. Sie versucht anscheinend, ihren Peinigern zu entkommen, die hinter und neben ihr zu sehen sind. Einige der Verfolger sind augenscheinlich noch sehr jung; der Junge, der

---

<sup>11</sup> Die Probleme, die sich aus der Unkontrollierbarkeit des Kommunikationsmittels Bild beispielsweise im Zusammenhang der Kriegsführung ergeben, sind mittlerweile gut untersucht. Aufschlussreich sind diesbezüglich vor allem die Ausführungen des Historikers Gerhard Paul über die Kommunikationsstrategien der US-Regierung in den Golfkriegen (PAUL 2005) und in anderen Kriegen des 20. Jahrhunderts (PAUL 2004, 2013).

am rechten Bildrand zu sehen ist, zeigt das aufgeregt-fröhliche Gesicht eines ein wildes Spiel genießenden Kindes. In der Hand hält er eine Holzlatte, die wohl als Schlagwaffe dient. Über die Schulter der Frau hinweg sieht man die verzerrte Fratze eines weiteren, etwas älteren Jungen, dessen Körper dunkel überschattet ist und der die Zunge herausstreckt, was ihm ein irres, unheimliches Aussehen verleiht.



Abb. 1:  
Unbekannter Fotograf: Jüdische Frau wird durch die Straßen von Lemberg gejagt. Lemberg 1941.  
Quelle: *Yad Vashem Photo Collection*, 80DO2. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38540013>.



Abb. 2:  
Unbekannter Fotograf: Fotopostkarte. Bemalt und verkleidet zur Schau gestellter Leichnam eines wohl durch Lynchmord zu Tode gekommenen Afroamerikaners. USA (genauer Ort unbekannt) um 1900.

Quelle: <https://withoutsanctuary.org/> und im Ausstellungskatalog: ALLEN et al 2000

Bilder dieser Art bilden ein eigenes Subgenre der Schock- und Gewaltfotografie: Demütigungs- und Trophäenbilder. Sie waren in den großen Kriegen des 20. Jahrhunderts populär unter Soldaten, wurden entweder von den Tätern selbst oder von ihnen nahestehenden Beobachter\*innen aufgenommen und dienten dazu, die eigene Dominanz über die Opfer herauszustellen, ein Souvenir von einem als positiv empfundenen Gewaltrausch mitzunehmen und die Schmach der Opfer dadurch ins Unendliche zu verlängern. Ihre Bloßstellung bleibt im Bild festgehalten und wird damit jedes Mal wiederholt, wenn jemand das Bild betrachtet – was der Grund dafür ist, dass das Gesicht der Frau in Abbildung 1 hier unkenntlich gemacht wurde. Im Internet ist das Bild allerdings unbearbeitet für jedermann zugänglich, so dass noch fast achtzig Jahre nach den schrecklichen Ereignissen in Lemberg die Demütigung dieser Person immer und immer wieder aktualisiert wird, indem moderne Betrachter\*innen einen Platz in den Reihen der Gaffer und des prügelnden Mobs einnehmen. Die Betrachter\*innen sehen die Situation aus demselben Blickwinkel, aus dem der Fotograf sie gesehen hat; sie übernehmen damit gewissermaßen dessen Rolle und Position. Bilder wie dieses wurden seit Erfindung der Fotografie im Zusammenhang vieler verschiedener Konflikte aufgenommen; sie stellen einen verbreiteten Typus innerhalb einer internationalen, epochenübergreifend überraschend konstanten Ikonographie des Grauens dar.<sup>12</sup> Heutigen

---

<sup>12</sup> Umfassende Forschungsliteratur zu dieser gewachsenen »Ikonographie«, d.h. dem Motivrepertoire, der Gewaltfotografie mit internationalem und epochenübergreifendem Anspruch gibt es meines Wissens noch nicht. Wer aber Bildbände mit fotografischen Zeugnissen aus verschiedenen Kriegen unterschiedlicher Jahrhunderte durchsieht – dem Krimkrieg, dem amerikanischen

Betrachter\*innen sind andere Vertreter derselben Gattung hinlänglich bekannt: etwa die zu Ikonen avancierten Folterbilder aus Abu Ghraib.

Abbildung 2 zeigt ein Beispiel für eine weitere Variation des Typus, die sich in den USA des 19. Jahrhunderts herausbildete, nämlich die Lynchmordfotografie. Wurden Menschen für Verbrechen, derer sie zu Recht oder zu Unrecht beschuldigt wurden, von einem wütenden Mob aufgehängt, dann war oft auch jemand mit einer Kamera zugegen. Die Bilder von den Lynchmorden wurden nicht nur von Privatleuten hergestellt und verkauft, sondern oft auch als Fotopostkarten vertrieben. Auch die Aufnahme aus Abbildung 2 wurde als Postkarte verbreitet. Sie zeigt den auf einem Stuhl präsentierten Leichnam eines gelynchten Afroamerikaners, dessen Gesicht mit einer Art imitierter Stammes- oder Kriegsbemalung beschmiert und der mit einem Kopfschmuck ausgestattet wurde (Sein Gesicht wurde nicht unkenntlich gemacht, da individuelle Züge aufgrund der grotesken Maskerade ohnehin schwer auszumachen sind). Diese herabwürdigenden Anspielungen auf eine als ›primitiv‹ und ›minderwertig‹ verstandene fiktive bzw. imaginierte afrikanische Kultur stehen in krassem Gegensatz zur zeittypischen, amerikanisch-europäischen Konventionen entsprechenden Kleidung des Toten aus Hose, Hemd und Weste. Sinn und Zweck solch rassistischer Inszenierungen war neben der Demütigung des Getöteten auch die Einschüchterung weiterer Afroamerikaner\*innen. Der Bildakt, der mit dieser Fotopostkarte vollzogen wurde, war also nicht nur eine brutale Dominanzgeste, sondern eine unverhohlene Drohung. Dass dieses dunkle Kapitel in der Geschichte der Bildkommunikation nicht in Vergessenheit geraten ist, ist dem amerikanischen Antiquitätensammler James Allen zu verdanken, der über 140 dieser historischen Fotografien zusammentrug und in einem kommentierten Bildband der Öffentlichkeit zugänglich machte (ALLEN 2000; hierher stammen auch die Informationen zu Abbildung 2).

Was beiden Beispielen gemeinsam ist, liegt auf der Hand: Es ist zum ersten die böartige Absicht der Bildproduzenten und zum zweiten die Art und Weise, wie die Kamera bzw. das Bild als Werkzeug zur Herabwürdigung des jeweiligen Gewaltopfers benutzt worden ist. In beiden Fällen handelt es sich bei dem Bildakt, den die Bildproduzent\*innen und die ursprünglichen, entstehungszeitlichen Verwender\*innen der Bilder mit Hilfe der Aufnahmen durchführten, um einen bildlich vollzogenen Gewaltakt. Doch sind diese beiden Bilder deshalb *Täter*? Sind sie es, die den Gewaltakt vollziehen? Heute werden beide Bilder ganz anders kontextualisiert. Sie werden nicht mehr zur Belustigung Gleichgesinnter oder zur Einschüchterung anderer herumgezeigt. Stattdessen begegnen sie uns in historischen Fachpublikationen oder Ausstellungen. Aus der historischen Distanz, vor dem Hintergrund der Moralvorstellungen unserer heutigen Gesellschaften, erscheinen sie uns auf geradezu obszöne

---

Bürgerkrieg, dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71, den beiden Weltkriegen und dem Vietnamkrieg beispielsweise –, der bemerkt schnell, dass sich bestimmte Motive und Darstellungsweisen wiederholen, u.a. bei Bildern des demütigend ausgestellten getöteten Feindes, der eigenen Opfer im Moment ihrer Folterung oder Hinrichtung, bei Präsentationen der eigenen Waffen oder Darstellungen der zerstörten Behausungen des Feindes.

Weise *böse* und *falsch*. In den Augen der hoffentlich großen Mehrheit heutiger Betrachter\*innen stellen diese Bilder plötzlich nicht mehr die Opfer, sondern die Täter bloß – ihre Brutalität, ihre Geschmacklosigkeit, ihre Unmenschlichkeit. Und die Bilder selbst stützen diese Auslegung, obwohl das nicht die Absicht ihrer Urheber gewesen sein kann. Doch im Lichte all dessen, was wir über Pogrome und Holocaust wissen, wirken die düstere Figur und die viehische Fratze des die Zunge herausstreckenden Jungen auf Abbildung 1 geradezu teuflisch, während die gehetzte Frau die einzige Person auf dem Bild ist, deren Gesicht wirklich gut erkennbar ist und die eine nachvollziehbare Emotion zeigt. Somit ist sie die Figur, mit der sich die Betrachter\*innen am ehesten identifizieren können; sie ist die Einzige, die hier *menschlich* wirkt, ein Mensch unter Teufeln. Im Fall von Abbildung 2 irritiert das Groteske der Inszenierung, die aus heutiger Sicht nicht nur aufs brutalste geschmacklos, sondern beinahe absurd wirkt. Der einzige Mensch, der hier zu sehen ist – und damit auch hier wieder die einzige Figur, für die die Betrachter\*innen etwas empfinden, mit der sie sich vielleicht identifizieren können – ist der Tote. Seine Mörder sind nicht sichtbar; sie agieren außerhalb des Bildrandes, indem sie von außen eine Stange ins Bild halten, um den Kopf des Getöteten damit zu fixieren. Dabei fällt der Schatten des die Stange haltenden Mannes ins Bild: Er ist der Böse, der Schatten, das Dunkle.

Beide Bilder verfügen also über Eigenschaften, die dafür sorgen, dass sie fundamental anders interpretierbar und kontextualisierbar sind, als es ihre Urheber\*innen intendiert haben. In einem neuen, veränderten Zusammenhang verwendet, verurteilen sie, was sie eigentlich zelebrieren sollten; sie haben sich gegen ihre Schöpfer\*innen gewendet. Auch darin ähneln sie den bekannten Aufnahmen aus Abu Ghraib, die von Folterwerkzeugen zu Anklägern wurden. Die Figur des ›Kapuzenmannes‹ hat sich längst von der Aufnahme emanzipiert, die die Folternden machten, um den darauf dargestellten Mann zu quälen und zu erniedrigen. Seine Silhouette hat den Weg in unzählige weitere Bilder als ein Zitat gefunden; weitere Bilder, die geschaffen wurden, um das Vorgehen der US-Armee im Irak und die Misshandlungen im Foltergefängnis zu kritisieren – vom politischen Graffito bis zum Kunstprojekt (auch hierzu finden sich Beispiele und Erläuterungen bei PAUL 2013: 601-626).

Ist diese Selbstständigkeit der Bilder nun ein überzeugendes Argument für ihre Personenhaftigkeit, ihren Akteursstatus? Eine so radikale Schlussfolgerung ginge zu weit, denn es gibt eine durchaus plausible alternative Erklärung für die geisterhafte Eigenständigkeit solcher Bilder. Diese Erklärung hängt paradoxerweise doch maßgeblich mit den mit Bildern verbundenen bzw. den hinter Bildern vermuteten menschlichen Intentionen zusammen.

#### 4. Ein pragmatischer Bildbegriff

Tatsache ist, dass Bilder in der Regel absichtlich erzeugte Gegenstände sind. Eine Konfiguration aus Formen und Farben, die rein zufällig entstanden ist – zum Beispiel eine Ansammlung von Blättern, die im Herbst vom Baum gefallen sind und auf dem Boden zufällig in optisch ansprechender Anordnung zusammenliegen – würden die wenigsten Menschen als »Bild« bezeichnen, es sei denn, jemand, der sie aufgefunden hat, verwendet sie als Bild und macht so durch eine entsprechende Verwendung das Nichtbildliche zum Bild. In jedem Fall ist es menschliche Tätigkeit, die aus etwas ein Bild macht, entweder, indem ein Bild produziert, oder, indem etwas als Bild verwendet wird. Der Bildbegriff, von dem ich hier ausgehe, entspricht also dem von Klaus Sachs-Hombach, der Zufallsphänomene wie »natürliche Bilder« ebenfalls aus seinen Betrachtungen ausschließt.<sup>13</sup> Diese Position bezieht sich wesentlich auf die kommunikative Funktion von Bildern, die unter den so eingegrenzten Bildbegriff fallen, und wird somit von Silvia Seja (2009) als »pragmatisch« von jenen Theorien des Bildhandelns unterschieden, die menschliche Intervention nicht als Voraussetzung der Bildwerdung betrachten.<sup>14</sup>

Ein Bild als von Menschen absichtlich hergestellt aufzufassen, bedeutet nun aber auch, dass sich ganz automatisch die Frage nach den Absichten der Urheber\*innen oder Verwender\*innen stellt. Wenn jemand ein Bild macht und verwendet, dann tut er/sie dies wohl aus bestimmten Gründen; man möchte damit etwas kommunizieren oder eine bestimmte Wirkung erzielen. Eine Theorie des Bildhandelns ergibt wenig Sinn, wenn nicht nach dem *Warum* und *Wozu* des Handelns gefragt wird, denn: »Werden Bildverwendungen als kommunikative Akte gefasst, dann bilden sie einen speziellen Typ intentionaler Handlungen. Sie setzen die Absicht eines Handelnden voraus« (SACHS-HOMBACH 2013: 81).

Versuchen die Betrachter\*innen eines Bildes nun aber herauszufinden, worin genau diese Absicht des oder der Bildproduzent\*in oder der Bildverwender\*in(nen) besteht, bleibt ihnen häufig nichts anderes übrig, als sie sich *aus dem Bild selbst zu erschließen*. In vielen Fällen sind Bilder nicht von diesbezüglich aufschlussreichen Erklärungen begleitet, und oft ist gar nicht klar, wer das Bild unter welchen Umständen aufgenommen bzw. angefertigt hat oder

---

<sup>13</sup> »Den natürlichen Bildern liegen die für die Bildwahrnehmung typischen wahrnehmungsnahen Interpretationsprozesse zu Grunde, ihnen fehlt aber der Zeichenstatus, der einen artifiziellen (und damit international hervorgebrachten) Zeichenträger voraussetzt. Bilder im engeren Sinne liegen meiner Explikation zufolge erst dann vor, wenn wir den wahrnehmungsnah rezipierten Gegenstand auch als Zeichen klassifizieren und wir ihm damit einen (etwa durch den Rahmen hervorgehobenen) Artefakt-Charakter zu schreiben [...] und [ihn] so zum potentiellen Kommunikationsmittel machen« (SACHS-HOMBACH 2013: 90).

<sup>14</sup> »Auf der einen Seite gibt es Konzeptionen, die [...] davon ausgehen, dass die Abbildungsleistung von Bildern auf einem Gebrauch beruht. Hierbei kommt ein Handlungsbegriff zum Tragen, der sich auf Verstehens- und Interpretationsleistungen richtet: Das Bildhandeln ist eine Spielart der Sinnzuschreibung [...]. Auf der anderen Seite gibt es Konzeptionen, die [...] davon ausgehen, dass Bilder nur deshalb gebraucht werden können, da sie bereits als Bilder erfasst wurden. Diese Konzeptionen [...] arbeiten mit der Prämisse, dass Bilder bereits unabhängig von einem Gebrauch existieren« (SEJA 2009: 11).

wer der oder die aktuellen Verwender\*innen sind. Besonders verwirrend gestalten sich die Verhältnisse, wenn anscheinend mehrere verschiedene Personen am Produktionsprozess oder an unterschiedlichen Verwendungssituationen beteiligt sind.<sup>15</sup>

Wenn eine Betrachter\*in ein Bild nun als *absichtlich hergestelltes Artefakt* begreift und die Intentionen möglicherweise unbekannter Urheber\*innen und/oder Verwender\*innen ihr nicht zugänglich sind, dann entsteht der Eindruck, die Wirkungsabsicht stecke irgendwie ›im Bild‹ selbst. Dieser Effekt entsteht auch dann, wenn die Rezipient\*innen über die Intentionen der Urheber\*innen eigentlich gut informiert sind, es ihnen aber so erscheint, als sage das Bild noch mehr oder sogar etwas ganz Anderes aus, als das von den Autor\*innen Intendierte. Dieser Eindruck hängt maßgeblich mit der Deutungs Offenheit von Bildern (wie auch Texten) zusammen und ist im Bereich der Literaturtheorie im Anschluss an den von Roland Barthes postulierten »Tod des Autors« (BARTHES 2000) ausführlich diskutiert worden. Umberto Eco hat er zu der Schlussfolgerung geführt, dass es über die tatsächlichen Absichten einer Autor\*in hinaus eine »Textintention« gibt, also eine Wirkungsabsicht, die im Text auch dann angelegt ist, wenn diejenigen, die diesen Text geschrieben haben, sich dieser Absicht ganz oder in Teilen nicht bewusst waren (vgl. ECO 2000). Aus denselben Gründen, aus denen Texte entsprechend als ›Subjekte‹ mit *eigenen* Intentionen erscheinen können, wirken Bilder oftmals, als würden sie eigene Ziele verfolgen und sich dadurch von ihren Urheber\*innen und Verwender\*innen emanzipieren.

## 5. Bildverwendung und Verantwortung

Sämtliche hier diskutierten Argumente dafür, Bilder als eigenständig handelnde, personenähnliche Akteure aufzufassen, haben sich also als wenig überzeugend herausgestellt. Der Bildanimismus scheint schwer begründbar – muss er deshalb verworfen werden? Werden animistische Bildakttheorien mit einem rein deskriptiven Anspruch vorgebracht, also als Beschreibung einer Rezeptionshaltung, die bestimmte Sinn dimensionen von Bildern zu erschließen in der Lage ist, die in anderen Rezeptionsmodi wie beispielsweise jenen, die als Methoden der Kunstgeschichte in universitären Seminaren gelehrt werden, nicht erfasst werden können, dabei aber eben nur eine mögliche

---

<sup>15</sup> Diese Einschränkungen wirken möglicherweise überraschend, wenn man mit dem Begriff des Bildes primär Kunstwerke wie Gemälde oder Handzeichnungen verbindet. Die Konventionen des Kulturbetriebs verlangen bei derartigen »Autorenwerken« natürlich bei jeder Präsentation oder Verwendung eine Nennung des/der Künstler\*in, so diese/r namentlich bekannt ist. Die Zuschreibbarkeit der Urheberschaft an eine einzelne Person gilt in diesem Kontext als der wünschenswerte Normalzustand. Dasselbe lässt sich über andere Bereiche der Bildkommunikation aber nicht sagen. Dass Pressefotograf\*innen namentlich genannt werden, wenn ihre Bilder irgendwo verwendet werden, ist nicht garantiert, häufig wird stattdessen nur die Agentur genannt, die die Bildrechte hält. Und viele tausendfach in sozialen Netzwerken geteilte Bilder sind mit keinerlei Informationen über ihre Urheber\*innen mehr verbunden.

Betrachtungsweise unter vielen darstellt, ist letztlich wenig gegen sie einzuwenden. Zu vielen der von Mitchell und Bredekamp behandelten Kunstwerke lassen sich durch eine personifizierende Annäherung tatsächlich interessante, originelle und auch gut begründbare Interpretationen finden; gerade Mitchells Ansatz, Bilder »in einer Art von Gedankenexperiment« (MITCHELL 2008: 48) sozusagen probenhalber als Personen zu betrachten, um zu sehen, zu welchen neuen Interpretationsansätzen das führt, fördert interessante Aspekte der so rezipierten Bilder zu Tage, die ohne diese spezielle Perspektive vielleicht nicht ohne Weiteres aufgefallen wären. Als Methode der Kunstrezeption scheint diese Herangehensweise also durchaus gerechtfertigt, insbesondere dort, wo Werke im Zentrum der Auseinandersetzung stehen, die kultisch-religiösen Zusammenhängen entstammen, in denen animistische Traditionen ohnehin verankert sind – wie beispielsweise im Bereich der Ikonenmalerei des orthodoxen Christentums. Eine Interpretation, die etwa nicht berücksichtigt, dass ein Heiligenbild in diesem Zusammenhang nicht nur eine »einfache Darstellung« der/des Heiligen ist, sondern für gläubige Betrachter\*innen zudem die abgebildete Person selbst »reak« vergegenwärtigt, wäre natürlich unvollständig. Problematisch erscheint es mir jedoch, wenn Theorien eines animistisch ausgeprägten Bildakts mit einem normativen Anspruch auftreten, also vorgeben, Maßstäbe dafür zu setzen, was die *richtige*, dem Wesen des Bildes als Akteur angemessene Betrachtungsweise in der Bildrezeption – und zwar für alle Arten von Bildern – ist.<sup>16</sup> So sinnvoll die Einbeziehung des Gedankenspiels vom »beseelten Bild« in Interpretationsprozessen zu manchen Kunstwerken auch sein kann, erweist sie sich doch in einigen Kontexten als problematisch. Deshalb sollten einige wesentliche Schwachstellen solcher Theorien, die Bilder als handelnde Akteure auffassen, unbedingt Beachtung finden.

Manche Bildakttheorien, insbesondere die Horst Bredekamps, sind deutlich in der Auseinandersetzung mit religiöser Kunst und Kultgegenständen verwurzelt. Die Rezeptionsweisen und Bildpraktiken, die sie beschreiben, gehören in diesen Sinnzusammenhang. Damit stellt sich unausweichlich die Frage, welchen Platz sie in einer weitgehend säkularen modernen Gesellschaft wie der unseren einnehmen: Wie viel haben solche Bild-Mensch-Beziehungen noch mit der Art und Weise gemeinsam, wie die Mehrheit unserer Zeitgenoss\*innen Bildern begegnet? Verschärft tritt diese Problematik hervor, wenn wir zudem die Sphäre der Kunst, der Museen und Galerien, verlassen, und der Umgang der Menschen mit massenmedial verbreiteten Bildern oder privaten Fotografien im Alltag in den Fokus rückt. Empfinden junge Menschen ihre mit dem Smartphone aufgenommenen Selfies als mystische Geisterwesen? Haben wir das Gefühl, dass ein Meme einen Sprechakt vollzieht? Kommt uns ein Pressefoto in der Tageszeitung unmittelbar lebendig vor? In vielen dieser Zusammenhänge scheint es zweifelhaft, dass Bilder wirklich so rezipiert werden.

---

<sup>16</sup> Ein Anspruch, den Bredekamp beispielsweise in der eingangs zitierten Passage (BREDEKAMP 2010: 53) durchaus zu vertreten scheint, wenn er fordert, Bildern – und nicht nur manchen Bildern, sondern offenbar allen – müssten genuine »Rechte« zugestanden werden und sie müssten auf eine bestimmte, diesen Rechten gerecht werdende Weise »behandelt« werden.



Angesichts der enormen Menge an Bildern, mit denen wir tagtäglich umgehen, ist wohl zu vermuten, dass die meisten Menschen sich längst eine weit prosaischere, weniger schwärmerische Haltung zugelegt haben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass der menschliche Umgang mit Bildern deshalb uninteressant wäre. Im Gegenteil ist gerade die weitverbreitete Kommunikation durch Bilder, das Handeln mit Bildern, die alltägliche Bildpraxis ein höchst ergiebiges Forschungsfeld. Was Bilder so spannend macht, ist nicht irgendeine Art von ›Beseelung‹, ein ihnen innewohnender ›Geist‹, sondern die Rolle, die sie in menschlichen Interaktionen spielen, und die Bedeutung, die sie für diejenigen haben, deren soziale Praxis mit ihnen verknüpft ist.

Hans Belting bringt dies treffend auf den Punkt, wenn er feststellt: »Bilder entfalten ihre Wirkung unter bestimmten Setzungen, die von den Intentionen ihrer Produzenten geleitet sind« (BELTING 2007: 16). Das menschliche Bedürfnis nach Bildern und die enge Beziehung zwischen den Bildern und ihren Betrachter\*innen stehen im Zentrum von Beltings Interesse, was beispielsweise deutlich wird, wenn er den Menschen als »lebendes Organ für Bilder« (BELTING 2011: 57) bezeichnet. In Anbetracht der von Belting klar erkannten Bedeutung des Bildes für menschliches Zusammenleben und Interagieren ist davor zu warnen, dass eine Fokussierung auf das Bild als vermeintlich autonomem Akteur den Blick auf mit dem Bild verbundene menschliche Handlungszusammenhänge verstellen und so vom eigentlichen Wesentlichen ablenken könnte.

Zudem ist es konzeptuell bedenklich, wenn die Art von Aktivität, zu der Bilder als Gegenstände überhaupt in der Lage sind, nicht klar von menschlichem Handeln und dessen spezifischen Eigenheiten unterschieden wird. Im Zusammenhang des Beispiels der heißen Herdplatte haben wir bereits festgestellt: die Tatsache, dass etwas eine Wirkung zeigt, lässt noch nicht zwingend darauf schließen, dass dieses Etwas auch *handelt*. Der Begriff des Handelns ist sehr viel schärfer umrissen als der des generellen Aktiv-, Wirksam- oder Tätigseins.

So ist der Handlungsbegriff der Praktischen Philosophie und Ethik eng an den Begriff der *Verantwortung* gebunden. Handeln ist nicht bloß Agieren, es ist Agieren unter der Bedingung der Verantwortlichkeit. Wenn ein Hund beim Spaziergang davonläuft und ein Reh reißt, dann handelt er nicht. Er tut zwar etwas, ist für das, was er tut, aber nicht verantwortlich, denn sein Tun ist instinktgesteuert. Handeln bedeutet, etwas zu tun, wofür man sich entschieden hat und was man prinzipiell auch hätte unterlassen können. Damit setzt Handeln, im Gegensatz zum reflexartigen (Re-) Agieren des Tiers auf einen Reiz hin, einen freien Willen und Vernunft voraus. Handeln ist nicht automatisches Reagieren auf natürliche Ursachen, sondern Agieren auf der Basis von Gründen bzw. Agieren mit dem Zweck, ein Ziel zu erreichen. Schon für Aristoteles steht fest, dass »jedes Vorhaben [...] auf irgendein Gut ab[zielt]« (ARISTOTELES 2017: 5). Ein Akteur, den man entsprechend mit Recht als *Handelnden* bezeichnen kann, muss also Überzeugungen und Motivationen (Wünsche, Ziele) haben, aus denen seine Handlungsgründe hervorgehen. Diese psychische

Tiefendimension fehlt dem Bild noch in größerem Maße als dem Hund, der, wenn schon nicht über einen freien Willen, so doch möglicherweise über Wünsche und Überzeugungen verfügt. Wie sollten die Überzeugungen eines Bildes auch aussehen? Das Bild weiß nichts über die Welt. Und jenes ›Wollen‹, das Mitchell (2008) Bildern zuschreibt, hat wenig mit menschlichen Wünschen zu tun. Es bestehe vielmehr, so Mitchell, in einem Mangel, einem Defizit, das das Bild auszugleichen versuche.<sup>17</sup> Vollkommen unklar bleibt in Mitchells Ausführungen, wie sich etwas, das gar nicht über ein Ich-Bewusstsein verfügt, selbst als defizitär begreifen kann.

Weshalb es wichtig ist, auf diese Unterschiede hinzuweisen, macht das Beispiel der beiden weiter oben diskutierten Fotografien deutlich. Es ist nicht etwa so, dass Bilder ethisch neutrale Gegenstände wären, die nichts mit Diskursen über Handeln und Verantwortung zu tun hätten. Ihre Herstellung und Verwendung stellt stets eine Handlung dar, die ganz und gar in den Bereich dessen fällt, was die Moralphilosophie als *verantwortliches menschliches Handeln* zu ihrem Untersuchungsfeld gemacht hat. Bildhandeln kann, wie jede andere Form des Handelns auch, richtiges oder falsches, gutes oder böses Handeln sein (bzw. begründet als solches beurteilt werden). Deshalb ist es nicht irrelevant, wer dabei die Täter\*innen sind, die für das, was getan wurde, verantwortlich gemacht werden können. Wer Bilder zu eigenständig Handelnden erklärt, muss sich der Frage stellen, ob sie folglich auch Böses tun können.

Dass Bildhandeln verletzen kann, ist schon in den 1990er Jahren von Liza Bakewell (1998) hervorgehoben worden und findet auch bei Mitchell,<sup>18</sup> ansatzweise bei Bredekamp (2010: 224-230) und umfangreich in Gerhard Pauls durch die Bildakttheorie geprägten Arbeiten zur Visual History (vgl. insbesondere PAUL 2013) Beachtung, könnte aber meines Erachtens innerhalb der Bildakttheorie insgesamt noch systematischer untersucht werden. Anders wird die Thematik in über die Medien geführten öffentlichen Diskursen verhandelt, wo mögliche schädliche Wirkungen von Bildern sehr umfangreich und teils undifferenziert diskutiert werden, wenn beispielsweise nach Amokläufen und anderen Gewalttaten Bilder pauschal zu Mitschuldigen erklärt werden: »Man versteht das Bild [...] als ›Anstifter zum Verbrechen‹, wann immer ein Mord sein Vorbild in den Fiktionen zu haben scheint, die über die Bildschirme verbreitet werden« (MONDZAIN 2006: 11). Wer aber, so fragt die französische Kunsttheoretikerin Marie-José Mondzain zurecht, sind die wirklich Schuldigen: »Diejenigen, die töten, oder diejenigen, die die Bilder produzieren und verbreiten?« (MONDZAIN 2006: 11) In jedem Fall, so Mondzains Antwort, sind es Menschen, und nicht die Bilder selbst, denn »Schuld und Verantwortung [sind] nur auf

---

<sup>17</sup> Insbesondere in einem Mangel an Macht über sich selbst und ihre Betrachter\*innen: »Wenn die Macht der Bilder der Macht der Schwachen gleicht, dann mag das der Grund dafür sein, warum ihr Begehren entsprechend stark ist – nämlich um ihre tatsächliche Machtlosigkeit auszugleichen« (MITCHELL 2008: 52).

<sup>18</sup> Er setzt sich mit der von der amerikanischen Juristin und Frauenrechtlerin Catharine MacKinnon (u.a. in MACKINNON 1991) gegen pornografische Bilder vorgebrachten Kritik auseinander (MITCHELL 2018: 50-51) und erkennt an, dass Angehörige diskriminierter gesellschaftlicher Gruppen »Opfer von vorurteilsbehafteten Bildern« geworden sind (MITCHELL 2018: 47).

Personen anwendbar, niemals auf Dinge« (MONDZAIN 2006: 11). Dieser Einschätzung ist in jeder Hinsicht beizupflichten: Die heiße Herdplatte trägt keine Schuld an der Verbrennung, die sie verursacht. Die Aufnahme der gequälten Frau aus Lemberg trägt keine Schuld an der Gewalt, die sie zeigt, und keine Verantwortung für die Gewalt, die sie selbst der Dargestellten durch die demütigende Abbildung noch immer antut. »Bilder sind Dinge«, stellt Mondzain fest; die »seltsame Rhetorik« von Bildern als Tätern und Schuldigen sollte vermieden werden (MONDZAIN 2006: 11). Auf personifizierendes Sprechen über Gewaltbilder zu verzichten, ist vor allem deshalb wichtig, weil es davon ablenkt, wer eigentlich die Verantwortung trägt, wer Verpflichtungen hat oder wem die Schuld für ein Unrecht zugesprochen werden muss. Nicht die Fotografien aus Lemberg sind die Gewalttäter; es waren die nichtjüdischen Bewohner der Stadt, die zu Gewalttäter\*innen wurden, und in zweiter Linie auch die Wehrmachtssoldaten, die filmten, fotografierten und anstachelten, anstatt zu intervenieren. Die Bilder waren in diesem Zusammenhang Werkzeuge, nicht Täter. Ähnlich verhält es sich bei den Lynchmordfotografien aus Allens Sammlung: Sie dienten als Werkzeug zur Demütigung und Einschüchterung; verantwortlich für die Gewalt und den Terror waren die Lynchmörder\*innen selbst.

Wenn also Bilder überhaupt als Akteure aufgefasst werden können, dann sollten sie unter keinen Umständen, wie Bredekamp in der eingangs zitierten Passage fordert, als moralische Handlungssubjekte aufgefasst werden. Es müsste also ein alternativer Handlungs- und Akteursbegriff gefunden werden, der besser erfassen kann, um was für eine Art von ›Akteur‹ es sich bei unbelebten Gegenständen wie Bildern handeln kann. Hierzu bietet sich vor allem die Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours an, die explizit neben Menschen auch Dinge als Aktanten oder Teile von Akteur-Netzwerken zulässt.

## 6. Bilder im Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie

Latours Beschreibungen dessen, was Akteure sind und was ihr Handeln auszeichnet, liefert viele Argumente dafür, Bilder durchaus als mögliche Teile von Akteur-Netzwerken nach einem entsprechenden Verständnis aufzufassen. Willensfreiheit ist in Latours Modell keine Voraussetzung dafür, ein Akteur zu sein, denn der Ursprung einer Handlung ist nicht der Wille des Handelnden: »Ein ›Akteur‹ in dem Bindestrich-Ausdruck Akteur-Netzwerk ist nicht der Ursprung einer Handlung, sondern das bewegliche Ziel eines riesigen Aufgebots von Entitäten, die zu ihm hin strömen« (LATOURE 2007: 81). Statt selbstständig die Handlung zu verursachen, ist er »die Hauptquelle der Unbestimmtheit über den Ursprung der Handlung« (LATOURE 2007: 82), da andere Akteure, mit denen er verbunden ist, sein Handeln stets mitbestimmen; wir sind »nie allein [...], wenn wir eine Handlung ausführen« (LATOURE 2007: 77). Die Handlung ist hier also nicht das Tun eines autonomen, klar umrissenen Subjekts, sondern »ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden

Handlungsquellen« (LATOUR 2007: 77), das Ergebnis der gegenseitigen Beeinflussung zahlloser verbundener Akteure. Folglich sind dem Akteur die eigentlichen Gründe seines Handelns nicht vollumfänglich bekannt. So kommt es, dass »wir nie tun, was wir wollen«, und »von Kräften gehalten [werden], die wir nicht selber gemacht haben« (LATOUR 2007: 76). Deshalb, so folgert Latour, »sollte man von Akteuren stets sagen: ›Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun‹« (LATOUR 2007: 82).

Wenn Handeln bei Latour sowieso nie »unter der vollen Kontrolle des Bewußtseins« (LATOUR 2007: 77) steht, dann muss Bewusstsein keine Voraussetzung für Handeln sein. Und wenn dieses immer relational nie individuell und autonom ist, dann spricht nichts dagegen, dass zu den in Akteur-Netzwerken gemeinsam und interdependent handelnden Entitäten neben Menschen auch Bilder zählen. Ein Akteur in Latours Sinne ist dabei kein einzelnes menschliches Individuum und auch kein einzelner Gegenstand – kein einzelnes Bild, kein einzelner Text –, sondern stets selbst bereits ein Netzwerk. Bilder als Teile von Akteur-Netzwerken müssen diesem Modell zufolge die Initiative zur Handlung nicht aus einem eigenen Willen, eigenen Motivationen oder eigenen Überzeugungen heraus erbringen, die sie demnach ja gar nicht haben können, denn »Akteur ist, wer von vielen anderen zum Handeln gebracht wird« (LATOUR 2007: 81), und nicht nur, wer aus eigenem Antrieb aktiv wird.

Die Akteur-Netzwerk-Theorie stößt allerdings dort an ihre Grenzen, wo man ihren Handlungsbegriff zugrunde legen möchte, um ethische Fragen des Bildhandelns zu thematisieren. Wenn Handeln nicht das Handeln identifizierbarer Akteure, sondern immer eines diffusen Kollektivs ist, dann ergibt sich auch ein Effekt der Verantwortungsdiffusion. Ohne identifizierbaren Handelnden kein identifizierbarer Verantwortlicher. Ist also nichts, was im und vom Akteur-Netzwerk getan wird, irgendjemandes eigene Verantwortung, Pflicht oder Schuld? Sind Akteur-Netzwerke im Sinne Latours und die in ihnen mit Bildern verbundenen Bildproduzent\*innen, Bildverwender\*innen und Bildrezipient\*innen in keiner Form verantwortlich zu machen für das, was diese Bilder bewirken können? Zwar kann man innerhalb dieses Modells die Folgen bestimmter Bildverwendungen beschreiben, aber kann man aus dieser Beschreibung auch normative Aussagen ableiten? Wo es keine individuelle Verantwortung gibt, gibt es auch keine individuellen Verpflichtungen.

Findet sich keine Lösung für dieses Problem, so ist auch der Handlungsbegriff der Akteur-Netzwerk-Theorie nicht dazu geeignet, die Aktivität des Bildes so zu fassen, dass eine darauf aufbauende Theorie des Bildhandelns anschlussfähig an medienethische Diskurse wäre. Die Medienethik ist eine noch junge Subdisziplin der angewandten Ethik, die sich als Konsequenz aus einem insgesamt »gestiegenen ›Ethik-Bedarf‹« der Gesellschaft in »Bereichen, in denen ständig neue Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten entstehen« (FUNIOK 2002: 37), entwickelt hat und angesichts der Globalisierung von

medialer Kommunikation von großer und internationaler Relevanz ist.<sup>19</sup> Sie ist in ihrer gegenwärtigen Ausprägung aus guten Gründen ihrem Wesen nach eine Verantwortungsethik (vgl. FUNIOK 2016). Als solche nimmt sie nicht nur Kollektive, sondern insbesondere den *einzelnen* Akteur in den Blick:

Ein Spezifikum des verantwortungsethischen Ansatzes ist sein Ausgehen von der Akteursperspektive. Nimmt man als eingängige Kurzformel die W-Frage »Wer (Subjekt) ist für was (Objekt: Handlung/Unterlassung), wem gegenüber (Adressat), vor welcher Instanz, warum (Normen) und in welcher Zeitperspektive verantwortlich?«, so beginnt der gedankliche Prozess bei den individuellen, korporativen und gesellschaftlichen Verantwortungssubjekten (FUNIOK 2016: 74).

Aus der Identifikation und Klassifikation dieser *Verantwortungssubjekte* ergeben sich die vier »klassischen Unterbereiche von Medienethik – demokratische Funktion der Medien, Ethos der Medienschaffenden, Ethik der Medienunternehmen, Publikumsethik« (FUNIOK 2016: 74). Die Medienethik nimmt also alle an der Bildkommunikation Beteiligten in den Blick – und in die Pflicht. Auf den ersten Blick scheint es die Akteur-Netzwerk-Theorie allerdings zu erschweren, solche Zuschreibungen an Einzelakteure vorzunehmen.

Andererseits ist es ja wirklich, wie von Latour beschrieben, häufig genug schwer, das Handeln eines Einzelnen in der Analyse von den Einflüssen anderer Akteure zu trennen. Außerdem ergibt sich im netzartigen Geflecht verschiedener Einflussnahmen aus jeder Aktion neben den in erster Linie beabsichtigten oder bewusst in Kauf genommenen Folgen eine unüberschaubare Vielzahl von Neben- und Sekundärfolgen, in Bezug auf welche wiederum nicht mehr klar ist, wer sie zu verantworten hat. Beide Probleme – die eingeschränkte Autonomie des durch Einflussnahme anderer Akteure beeinflussten Handelnden und die Unabsehbarkeit der Handlungsfolgen im komplexen Gefüge sozialer Beziehungen – treten nicht erst in Erscheinung, wenn man die Realität durch die Brille der Akteur-Netzwerk-Theorie betrachtet. Sie sind in der philosophischen Ethik hinlänglich bekannt, führen aber meist nicht dazu, dass der Anspruch aufgegeben würde, individuelles (menschliches) Handeln als prinzipiell freies und damit verantwortliches Handeln zu interpretieren.<sup>20</sup>

Wie auf dieser Voraussetzung aufbauende normative Forderungen angesichts der von der Akteur-Netzwerk-Theorie anschaulich beschriebenen Komplexität realer Handlungszusammenhänge und der Involvierung

---

<sup>19</sup> »Die neue Herausforderung liegt in der grenz- und kulturüberschreitenden Natur der globalen Medienkommunikation selbst. Damit rücken Fragen nach kultureller Diversifizität und Kulturimperialismus, Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen interkultureller Verständigung und Fragen nach der kritischen Reflexion der Ursachen und Bedingungen der globalen Medienkommunikation in den Mittelpunkt« (KARMASIN 2002: 9-10).

<sup>20</sup> Siehe dazu beispielsweise bei Quante: »Fragt man sich nach der Reichweite von Verantwortung für unser Handeln oder nach den Möglichkeiten sowie Grenzen menschlicher Autonomie, tun sich verschiedene Problemfelder auf: Unsere alltägliche Rede davon, für unser Handeln mehr oder weniger verantwortlich zu sein, unsere alltägliche Praxis des Vorbringens und Akzeptierens von Entschuldigungen, oder auch das manchmal verwirrende Zusammenspiel von Verantwortung und Verursachung werfen viele Rätsel auf. Die menschliche Freiheit ist immer situativ, kontextuell eingebunden und auf vielfache Weise beschränkt; dennoch räumen wir ihrer Ausübung einen sehr hohen Stellenwert ein, der sich in liberalen Gesellschaften vor allem darin zeigt, wie sehr der Gesichtspunkt, die Autonomie des Einzelnen zu respektieren, Vorrang vor anderen ethisch ebenfalls bedeutenden Gesichtspunkten erhält« (QUANTE 2016).

nichtmenschlicher Akteure zu begründen sind, ist eine Frage, die bislang zwar weniger im Hinblick auf Bildakteure, wohl aber in anderen Zusammenhängen diskutiert worden ist. So stehen Ethiker\*innen angesichts der Entwicklung künstlicher Intelligenzen letztlich vor dem gleichen Problem: Wie kann das ›Handeln‹ einer KI, die ja kein Mensch ist, sondern ein lebloses System, in den Begriffen der Ethik gefasst und beurteilt werden? Der Philosoph und Medienethiker Matthias Rath nutzt in dieser Frage ebenfalls die Akteur-Netzwerk-Theorie als Bezugsrahmen. Er weist ganz richtig darauf hin, dass Handlungen in der Ethik traditionell »auf mikrosozialer Ebene verhandelt« werden, also als Handlungen zwischen »wie selbstverständlich vorausgesetzt menschlichen Individuen, denen bestimmte Eigenschaften unterstellt werden« (RATH 2019: 224). Er merkt aber ebenso an, dass dies nicht zwingend so sein muss: »Verantwortung als ethische Kategorie fordert keine klassische ontologische Verortung im Sein eines moralischen Subjekts« (RATH 2019: 225-226). Diese These stützt er mit dem Hinweis darauf, dass auch in anderen Bereichen der angewandten Ethik, beispielsweise der Wirtschaftsethik, der Umgang mit »moralischen Akteuren, die sich nicht unmittelbar auf individuelle Menschen zurückführen lassen« (RATH 2019: 226), längst gang und gäbe sei. Schließlich ist ein Unternehmen keine einzelne Person, sondern ein Kollektiv oder eine Art Netzwerk verbundener Akteure; dennoch lassen sich Unternehmen Pflichten und Verantwortlichkeiten auferlegen oder zuschreiben. Es gibt folglich durchaus Möglichkeiten der »Verantwortungszuweisung in kollektiven Zusammenhängen« (RATH 2019: 227). Wie weiter oben in Hinblick auf bildethische Problemstellungen bereits angedacht wurde, kann hier die Akteur-Netzwerk-Theorie ins Feld geführt werden, um das »metaethische Problem [...], einerseits Entitäten Verantwortungsfähigkeit zu attribuieren, denen man andererseits zwei grundlegende Kompetenzen moralischer Zurechenbarkeit abspricht: einen individuellen Willen und abwägende Entscheidungsfähigkeit« (RATH 2019: 227-228), zu lösen bzw. zu umgehen. Mit der Auffassung von Akteuren als Akteur-Netzwerken, in denen unbelebte Entitäten mit handelnden Menschen oder Kollektiven von Menschen verbunden sind, werden

nicht einfach »Dinge« (wie Maschinen, Algorithmen, Roboter) zu Menschen gemacht – also anthropologisiert –, sondern die Voraussetzung dieser Zuweisung wird außer Kraft gesetzt, nämlich einen Unterschied zwischen Menschen als Trägern ethisch ausgezeichneter Eigenschaften wie Vernunft, Freiheit, Intention usw. und »Nicht-Menschen« anzunehmen, der quasi ontisch absolut und damit selbstverständlich wäre. [...] Das Konstruktive dieses Modells ist, dass es den Kommunikationsprozess nicht nach Mensch und Medium differenziert, sondern als ein Netzwerk denkt, bei dem die einzelnen Akteure gleichbedeutend die Kommunikation (als Funktion des Netzwerks) inhaltlich und formal gestalten. Kommunikationen sind für die ANT [Akteur-Netzwerk-Theorie] »Figurationen«, die durch alle Akteure gestaltet werden – also auch durch die Maschinen oder andere »non-humans« (RATH 2019: 233).

In der Konsequenz ermöglicht der begriffliche Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie eine »Zuweisbarkeit« von Handlungen an »das Netzwerk als Akteur, ohne eine Differenzierung nach Mensch und Maschine, nach Bewusstsein und Funktion überhaupt vorzusetzen« (RATH 2019: 235).

Ersetzen wir in diesem Befund die Maschine durch das Bild, dann kristallisiert sich tatsächlich eine Lösung für das gestellte Problem heraus: Bilder ›handeln‹ insofern, als sie zusammen mit menschlichen Akteuren in Akteur-Netzwerken agieren. Die moralische Verantwortung für das Handeln des Akteur-Netzwerks tragen sie dabei nicht, zumindest nicht im klassischen Sinne; dazu sind sie nicht in der Lage, weil ihnen die dafür notwendigen Eigenschaften fehlen, da sie keine Personen sind. Verantwortlich sind all jene menschlichen Akteure, die im Netzwerk mit dem Bild in Berührung kommen; und diese wiederum tragen sowohl individuell als auch als Kollektiv für all das die Verantwortung, was mit den Bildern oder mit Hilfe der Bilder getan wird.

## Literatur

- ALBERS, IRENE: *Animismus. Revisionen der Moderne*. Erschienen anlässlich des Projekts »Animismus« (Ausstellung 15.03. - 05.05.2012) im Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Zürich [Diaphanes] 2012
- ALLEN, JAMES; HILTON ALS; JOHN LEWIS; LEON F. LITWACK (Hrsg.): *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*. Santa Fe [Twin Palms] 2000
- ARISTOTELES: *Nikomachische Ethik*. Übersetzt und hrsg. von Gernot Krapinger. Stuttgart [Reclam] 2017
- BAKEWELL, LISA: Image Acts. In: *American Anthropologist*, 100, 1998, S. 22-32
- BARTHES, ROLAND: Der Tod des Autors. In: JANNIDIS, FOTIS; GERHARD LAUER; MATIAS MARTINEZ; SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart [Reclam] 2000, S. 185-193
- BELTING, HANS: Der Ort der Bilder. Ein anthropologischer Versuch. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Fink] 2007, S. 57-86
- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. 4. Aufl. Paderborn [Fink] 2011
- BLUM, GERD; JÖRG R.J. SCHIRRA; KLAUS SACHS-HOMBACH: *Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft. Eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel: die Fotografie »Terror of War« von Nick Ut (Vietnam, 1972)*. In: FRÜCHTL, JOSEF; MARIA MOOG-GRÜNEWALD (Hrsg.): *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft«*, Sonderheft 8. Hamburg [Meiner] 2007, S. 117-152
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts*. Berlin [Suhrkamp] 2010
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Was wir sehen, blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*. München [Fink] 1999
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Wenn die Bilder Position beziehen*. München [Fink] 2011

- ECO, UMBERTO: Zwischen Autor und Text. In: JANNIDIS, FOTIS; GERHARD LAUER; MATIAS MARTINEZ; SIMONE WINKO (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart [Reclam] 2000, S. 279-294
- FUNIOK, RÜDIGER: Medienethik. Trotz Stolpersteinen ist der Wertediskurs über Medien unverzichtbar. In: KARMASIN, MARTIN (Hrsg.): *Medien und Ethik*. Stuttgart [Reclam] 2002, S.37-58
- FUNIOK, RÜDIGER: Verantwortung. In: HEESEN, JESSICA (Hrsg.): *Handbuch Medien- und Informationsethik*. Stuttgart [Metzler] 2016, S. 74-80
- HARTH, MANFRED: Bilder als Gründe? In: HARTH, MANFRED; JAKOB STEINBRENNER (Hrsg.): *Bilder als Gründe*. Köln [Herbert von Halem] 2013, S. 58-72
- HORNUFF, DANIEL: *Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. München [Fink] 2012
- KARMASIN, MARTIN; CARSTEN WINTER: Medienethik vor der Herausforderung der globalen Kommerzialisierung von Medienkultur. Probleme und Perspektiven. In: KARMASIN, MARTIN (Hrsg.): *Medien und Ethik*. Stuttgart [Reclam] 2002, S. 9-36
- KJØRUP, SØREN: Pictorial Speech Acts. In: *Erkenntnis*, 12, 1978, S. 55-71
- LATOUR, BRUNO: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Übersetzt von Gustav Roßler. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- MACKINNON, CATHARINE: Pornography as defamation and discrimination. In: *Boston University Law Review*, 1991, S. 793-815
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago [Chicago UP] 1995
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Das Leben der Bilder*. Übersetzt von Achim Eschbach, Anna-Victoria Eschbach und Mark Halawa. München [Beck] 2008
- MONDZAIN, MARIE-JOSÉ: *Können Bilder töten?* Zürich [Diaphanes] 2006
- MÖSSNER, NICOLA: Können Bilder Argumente sein? In: HARTH, MANFRED; JAKOB STEINBRENNER (Hrsg.): *Bilder als Gründe*. Köln [Herbert von Halem] 2013, S. 35-57
- PAUL, GERHARD: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn [Schöningh] 2004
- PAUL, GERHARD: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der Operation „Irakische Freiheit“*. Göttingen [Wallstein] 2005
- PAUL, GERHARD: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen [Wallstein] 2013
- QUANTE, MICHAEL: *Handlungstheoretische Grundlagen der Ethik*. Preprints and Working Papers of the Centre for Advanced Study in Bioethics Münster 2016/86. [https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/kfg-normenbegruendung/intern/publikationen/quante/86\\_quante\\_-\\_handlungstheorie.pdf](https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/kfg-normenbegruendung/intern/publikationen/quante/86_quante_-_handlungstheorie.pdf) [Letzter Zugriff: 18.03.2020]
- RATH, MATTHIAS: Verantwortungsfähigkeit künstlicher »moralischer Akteure«. Problemanzeige oder Ablenkungsmanöver? In: RATH, MATTHIAS; FRIEDRICH KROTZ; MATTHIAS KARMASIN (Hrsg.): *Maschinenethik. Normative Grenzen autonomer Systeme*. Wiesbaden [Springer] 2019, S.223-242



Inga Tappe: Warum Bilder keine Täter sind

- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium*. 3., überarbeitete Neuauflage. Köln [Herbert von Halem] 2013
- SEJA, SILVIA: *Handlungstheorien des Bildes*. Köln [Herbert von Halem] 2009
- STEINBRENNER, JAKOB: »Dies ist das Haus« – Wie wir zu Überzeugungen aufgrund von Bildern gelangen. In: HARTH, MANFRED; JAKOB STEINBRENNER (Hrsg.): *Bilder als Gründe*. Köln [Herbert von Halem] 2013, S. 73-84