

7. Abblende - Gewinnt doch Goliath?

Seit Frühjahr 2005 ist der Film als DVD erhältlich. Zudem können engagierte Lehrerinnen und Lehrer im Internet eine Unterrichtseinheit abrufen (www.super-size-me.de), mit der in Schulen auf Basis des Films die Ernährungspraxis der Schüler thematisiert werden kann, um zugleich Kritik am Fast-food-Mult zu üben.

Dennoch ist das Fazit trotz der hohen Medienresonanz ernüchternd: Nachdem der Film über einige Wochen intensiv in der Medienöffentlichkeit diskutiert wurde, bleibt der Eindruck zurück, dass die in dem Film geäußerte Kritik an McDonald's weitgehend verpufft ist. Dies liegt vor allem an der sehr geschickten De-Thematisierungspolitik von McDonald's. Zudem ist McDonald's einer der Hauptsponsoren des DFB bei der FIFA-Fußball WM im eigenen Land. So werden beispielsweise Superstars der fortgeschrittenen Mediengesellschaft wie Michael Ballack und Heidi Klum dafür, bei McDonald's zu speisen, weil es cool ist, die Karriere befördert, von allen geliebt wird und man trotz regelmäßigem Verzehrts rank und schlank bleibt.

Insofern haben abgedruckte Kalorientabellen zwar kurzfristig unser Bewusstsein erhellte, vor allem aber dazu beigetragen, dass der bekannteste US-Amerikaner nun auch bald bei uns eben nicht George W. Bush, sondern Ronald McDonald ist.

Literatur

- Barringhorst, Sigrid (2005): Protest- und Medienkulturen im Umbruch. Transnationale Corporate Campaigns im Zeichen digitaler Kommunikation, in: SFB/FK 615 Medienumbrüche und Medienästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und im Übergang Siegen.
- Beck, Ulrich (2002): Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter. Neue weltpolitische Ökonomie. Frankfurt am Main.
- Bennett, Lance W (2004): Branded Political Communication: Lifestyle Politics, Logo Campaigns, and the Rise of Global Citizenship, in: Micheletti, Michele u.a (Hrsg.), Politics, Products and Markets. Exploring Political Consumerism Past and Present, New Brunswick/London, S. 101 - 126.
- Hanich, Julian (2004): Wir sehen, was wir glauben, in: Tagesspiegel, 2. Juli 2004, S. 25.
- Lahusen, Christian (1996): The Rhetoric of Moral Protest. Public Campaigns, Celebrity Endorsement, and Political Mobilisation, Berlin/New York.
- Schlosser, Eric (2001): Fast Food Gesellschaft München.
- Werner, Klaus/Weiss, Hans (2004): Das neue Schwarzbuch Markenfirmen. Die Machenschaften der Weltkonzerne, Wien.

Vom Terror zum Bild – Von der Authentizität zum Stil.¹ Gedanken zur historischen Begründung authentischer Bilder

Jörg Trempler

"Nicht daß der Mensch sich von den bisherigen Bindungen zu sich selbst befreit, ist das Entscheidende, sondern daß das Wesen des Menschen überhaupt sich wandelt, indem der Mensch zum Subjekt wird. [...] Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild."
(Martin Heidegger: "Die Zeit des Weltbildes")



Abbildung 1

¹ Der Aufsatz ist eine Ergänzung und Weiterentwicklung meines Essays *Der Stil des Augenblicks* in: Savigny/Corréard: *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, Berlin 2005, S. 191 - 242. Für Anregungen und Diskussion danke ich Carolin Behrman, Horst Bredekamp, Maren Polte und Philipp Zitlspurger.

In der Süddeutschen Zeitung vom 6. Juni 2005 ist folgende Meldung zu lesen: "US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld hat dem arabischen Nachrichtensender al-Dschasira vorgeworfen, mit seinen Berichten muslimischen Extremistengruppen zu helfen. Durch die Ausstrahlung von Videos, die die Entführung ausländischer Geiseln im Irak zeigen, würden die Täter zu weiteren Aktionen ermöglicht. Al-Dschasira wies die Vorwürfe als haltlos zurück." (S. 8) Damit spricht Rumsfeld unter anderem einen der bekanntesten Fälle an: Der Terrorist Abu Musab al Zarqawi soll Nick Berg in der Nähe von Bagdad vor laufender Kamera enthauptet haben. Die Videobilder, welche die militante islamische Gruppe Muntada al Ansar am 11. Mai 2004 ins Internet gestellt hatte, zeigen, wie ein gefesselter Mann im orangefarbenen Overall vor einer Gruppe verummelter Gestalten kauert. Der mutmaßliche Zarqawi stößt dem Amerikaner dann ein großes Messer in den Hals und schneidet ihm das Haupt ab, anschließend hält er den Kopf in die Kamera.

Zwar wurde das Video auf der Al Ansar Internetseite sehr rasch gesperrt, einzelne Standbilder aus dem Video gelangten dagegen in Umlauf. In Zenträleuropa verbreiteten verschiedene Nachrichtenorgane die Bilder. Als pars pro toto kann hier das Cover vom *Spiegel special* "Terror: Der Krieg des 21. Jahrhunderts" vom Juni 2004 stehen. Auf der Collage (Abbildung 1) sieht man im Zentrum das WTC direkt nach der zweiten Explosion. Rechts daneben das Porträt von Usama bin Laden, darunter in Überscheidung der ersten beiden Bilder ein Standbild aus dem besagten Video. Dieser Ausschnitt fällt schnell ins Auge, da der Gefangene als einzige Person in Signalfarbe in einen rot-orangen Overall gekleidet ist. Gelegentlich war zu lesen, dass die Entführung als Reaktion auf die Folter in Abu Ghraib zu sehen ist, doch ist durch die Kleidung ein eindeutiger Bezug zum Gefangenenlager Guantanamo Bay auf Kuba hergestellt, das durch ein offizielles Foto des amerikanischen Verteidigungsministeriums dokumentiert ist (Janzing 2005). Diese Fotos zeigen die Gefangenen der USA in ganz ähnlicher Kleidung wie die amerikanische Geiseln. So gesehen erscheint der feige Mord als unangemessene Vergeltung für Guantanamo Bay. Auszuschließen ist aber auch nicht, dass das Kapitalverbrechen an Nick Berg im Zusammenhang mit der Tötung von 107 Muslimen in Thailand am 28. April 2004 steht. Westliche Agenturen veröffentlichten Bilder der Opfer und berichteten, dass es Terroristen waren, die Widerstand leisteten, doch wurden kürzlich Stimmen laut, dass es sich um unbewaffnete Kämpfer handelte. Damit käme die Tat einem Massaker gleich: ein ungeheurer Vorwurf, dem man sich theoretisch nur schwer anschließen möchte, praktisch wird dagegen klar, dass man sich in diesen heiklen Fragen vom Schreibtisch aus nur begrenzt Sicherheit verschaffen kann.

Um zu zeigen, dass die eskalierende Bildpolitik nicht nur auf den "Krieg gegen den Terror" begrenzt ist, sei noch auf eine weitere Meldung verwiesen: Am selben Tag, an dem man von Rumsfelds Beschwerde bei al-Dschasira lesen konnte, berichtet die F.A.Z. auf der Titelseite unter der Überschrift "Nicht Hollywood, sondern brutale Wahrheit" über die Ausstrahlung eines zehn Jahre alten Videos in öffentlichen Sendern, das ein serbisches Massaker an Muslimen in Srebrenica zeigt. "Erstausstrahlung bleibt dennoch", so die F.A.Z. weiter, "daß der Film so große Wirkung entfalten konnte. [...] Sollte die serbische Gesellschaft aus ihrer Vergangenheitsbewußtseinsstarre erwachen, nur weil zufällig die Tötung von sechs der mehr als 7000 Opfer von Srebrenica gefilmt wurde, also nicht zu leugnen ist?" (F.A.Z.: 6.6.05)

Dieser Kommentar spricht die beiden Punkte an, die weiterhin thematisiert werden sollen: die Zuverlässigkeit und der Beweis, der nicht zu leugnen ist. Die Evidenz von Fotobeweisen wurde immer wieder bestritten. Dies gilt für die Fotografie, wenn man an Capas berühmtes Foto "Tod eines Milizionärs" denkt (Beaumont-Maillet 2005: 13 - 37), wie für den Film, bei dem ab den 70er Jahren so genannte Snuff-Filme auftauchen, die damit werben, authentische Mordszenen zu zeigen (Kerkes/Slater 1993).

Durch die Verbreitung von 'Snuff-Clips' im Internet befasste sich auch die 80. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Rechtsmedizin 2001 mit diesem Problem. "Die wichtigste Frage ist, ob es sich um Realvorgänge oder inszenierte Darstellungen handelt. [...] Als Beurteilungskriterien wurden die Rahmehandlung, die verwendeten Waffen, die Schmauchspuren, die Entwicklung und Ausbreitung von Blutspuren, die Reaktion der Opfer, die Kameraführung und die technischen Parameter der Aufnahme untersucht. Anhaltspunkte für einen realen Homizid fanden sich bisher nicht, die Irrtumsgefahr für den Sachverständigen bleibt jedoch. Wegen der Komplexität der Problematik ist eine interdisziplinäre Zusammenarbeit unerlässlich." (Schyma/Matern/Bratzke 2001: 147)

Dieses an sich positive Fazit macht auf einen Schlag zwei Dinge überdeutlich. Einerseits sind die Möglichkeiten der Manipulation derartig hoch, dass eine gründliche Interpretation nicht nur von 'Snuff-Clips' sondern auch von vergleichbaren Pressebildern immer mit einer eingehenden Materialuntersuchung einher gehen sollte, die bei aktuellen Bildern durch die rasante technische Entwicklung kaum durch eine Person alleine zu leisten ist.

Andererseits wird die dramatische Entwicklung in der Bildpolitik seit 2001 klar. Die Bereitwilligkeit Bilder und Videos zu veröffentlichen, die Kapitalverbrechen wiedergeben, hat rapide zugenommen. In den Jahren nach dem 11. September 2001 führte diese Entwicklung zu einem Teufelskreis: auf der einen Seite wollen die westlichen Medien über den Krieg gegen den Terror berichten, auf der anderen Seite sind sie besonders durch die Wiedergabe von Videos oder

auch nur Bildern aus diesen Videos als Zwischenwirt infiziert und tragen somit all deren zersetzende Kraft via Bild weltweit in die Häuser der Rezipienten.

Die Folgen dieser verheerenden Konstellation hat Horst Bredekamp betont. Wichtig für seine Argumentation ist zunächst der Begriff des 'Bildaktes': "Das immer wieder erwähnte Phänomen, dass Bilder keinesfalls passiv illustrieren, sondern aktiv wiedergeben, reicht nicht entfernt an den Kern des weitergehenden Problems, das sich hier aufat. Dieses liegt vielmehr darin, dass der Fakten schaffende 'Bildakt' ebenso wirksam ist wie Waffengebrauch oder die Lenkung von Geldströmen. Wir sehen gegenwärtig Bilder, die Geschichte nicht abbilden, sondern sie erzeugen." Die Konsequenz im Fall von Nick Berg ist damit unerbittlich: "In der Enttarnung des Amerikaners wird schließlich gezielt ein Mensch herausgegriffen und getötet, um Bild werden zu können: eine gefilmte Opferung als Vivisektion. Auch wenn er, wie der amerikanische Geheimdienst behauptet, bereits nicht mehr am Leben gewesen sein soll, bleibt die Suggestion dieser Verlagerung des Symbolaktes in ein Verbrechen. Damit aber hat sich die Rolle des Betrachters verkehrt. Da der Zweck dieses Verbrechens im Betrachten seines Bildes liegt, bedeutet sein willentliches Ansehen Komplizenschaft. [...] Wenn das Töten eines Menschen den Zweck hat, seinen Tod zum Bild werden zu lassen, dann ist das Betrachten dieses Bildes unabdingbar ein Akt der Beteiligung. Schon das noch so kritische öffentliche Bewerten bedeutet eine Bestätigung. Das Dilemma ist, dass die Bilder uns konsequent aufzwingen, uns über sie auszutauschen. Die effektivste Gegenwaffe aber wäre das Schweigen. Dies gilt umso mehr in Bezug auf das Sehen der inkriminierten Bilder. Wer sich ihnen willentlich aussetzt, erfüllt die Zielbestimmung derer, die diesen Menschen umgebracht haben." (Bredekamp 2004)

Stellt man sich Bild und Tat auf einer Waage vor, neigt sich nun die Schale auf Seiten des Bildes, das immer schwerer wiegt, je häufiger es betrachtet wird und gleichzeitig die volle Last der Schuld auf den Betrachter überträgt, der es erst durch sein Sehen zum Ungeheuer macht. Möglicherweise kann man diese Steigerung sprachlich so fassen, dass sie weniger ein Bildverbot als ein Seh- oder Wahrnehmungsverbot ist. Der unschuldige Blick ist unmöglich.

Durch diese Argumentation ist die Verbindungsschur der Bildwissenschaft zur Kunstgeschichte insofern gekappt, als das vergleichende Sehen als Zentrum jeder kunsthistorischen Methode durch die Erkenntnis der verheerenden Bildkraft getilgt wurde. Bringt man andererseits aber die Methoden der Kunstgeschichte im vorliegenden Fall zur Anwendung, betritt man nicht nur einen schmalen Grad zwischen Geschmacklosigkeit und Unmoral, man sollte sich auch beständig fragen, was diese Bilder mit Kunst zu tun haben und die einzige flache Nische, die sich als Rückzugsfeld gegen dieses Argument aufat, ist die Frage nach der Form und der Gestaltung. Auch die Bilder einer noch so perfiden

Enttarnung sind nicht die Tat, sondern das (gestaltete) Bild der Tat. Doch dieser Weg müsste mit einer Beschreibung beginnen, welche die Betrachtung voraussetzt, was sich in diesem speziellen Fall – folgt man der Argumentation Bredekamps – wiederum versagt. Das Dilemma ist, dass sich streng genommen selbst der Mediziner, der sich zu seiner gerichtsmedizinischen Analyse das Video ansähe, schuldig mache. Dies müsste er aber auch gar nicht, da eine Konsequenz der Gleichsetzung von Bild und Tat die ist, dass die Tat gewissermaßen *nicht* passiert, wenn niemand ihr Bild betrachtet. In diesem Fall kann man die Tat aber nicht kennen und daher die Argumentation nicht beweisen und somit lässt sich auch kein Ausweg aus dem dargestellten Konflikt zwischen naturwissenschaftlicher Genauigkeit im gerichtsmedizinischen Blick auf die Bilder und philosophischer Erkenntnis von der verheerenden Bildwirkung, die letztlich zum Bildverbot führt, finden.

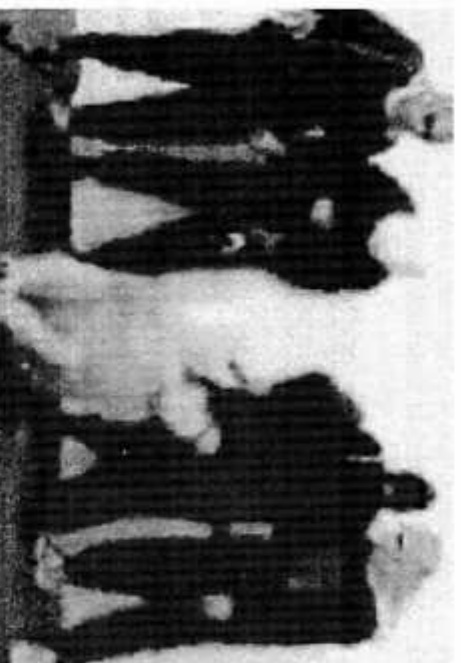


Abbildung 2

Daher soll im folgenden die Argumentation auf einen anderen Bereich verlagert werden, denn die Frage, ob diese Bilder authentisch sind oder nicht, hat – so die These – nicht viel mit ihrer Wirkung zu tun. Dies kann überraschen, da man ja gerade durch das Bild den Beweis vor Augen hat und somit Bild und Tat im Falle authentischer Bilder in eins fallen. Doch ist genau diese Selbstverständlichkeit zu hinterfragen, da das Bild eine Sensation ist, die medizinische Debatte um die Authentizität oder Manipulation dagegen in Spezialistenkreisen im Internet geführt wird. Im Folgenden wird also die Frage verfolgt, wieso der Betrachter in

speziellen Bildern sehr unkritisch die Tat sieht und das, obwohl man auf manchen dieser Bilder sehr wenig sieht, so ist zum Beispiel das Standbild aus dem Video, das im schon angesprochenen Spiegel Heft (Abbildung 2) abgebildet ist, sehr unscharf.² Weiß der Betrachter worum es geht, könnte man in den schemenhaften Figuren die Enthauptungsszene wieder finden, genauso gut könnte man aber von einer Art Gräfpudung mit einem roten Klecks in der Mitte sprechen. Das Bild ist so unscharf, dass man weder Täter noch Opfer erkennen könnte, wüsste man nicht, was zu sehen ist: Man sieht weder Waffe noch Hals oder Hände, man sieht weder Blut noch Wunde.

Dem Gerichtsmediziner kann dieses Bild kein Objekt sein und doch erscheint es authentisch, da es durch eine Kamera aufgenommen ist, also ein so genanntes indexikalisches Bild ist, dass sich wie ein Abdruck der Außenwelt verhält. Der 'Realitätseffekt' (Barthes) prägt sich auch in der Unschärfe aus und damit auf den Betrachter durch. Doch gilt es genau diese These zu hinterfragen, da es, wie oben festgestellt, nicht in erster Linie auf den materiellen Beweis der Authentizität ankommt, sondern darauf, dass der Betrachter in dem Bild ein authentisches Bild erblicken 'will'. Die Bildtechnik steht nicht unmittelbar im Zusammenhang mit der Bildwirkung.

Exkurs:

Gegen das indexikalische Bild.

Vom Unterschied zwischen kulturellen und authentischen Bildern.

Das NZZ Folio zum Thema Bomben zeigt auf Seite 31 ein Bild, dass einen abgerissenen Frauenkopf auf dem Asphalt wiedergibt (Abbildung 3).³ Der Schadel

2 Der Text von Rainer Traub weist unter dem Titel *„Es gibt keine Unschuldigen“*. Der französische Revolutionsführer Maximilien Robespierre pries Terror und Tugend als Zwillinge. Die Blutspur der monströsen Geschwisterkinder der Moderne zieht sich durch zwei Jahrhunderte bis in die Gegenwart.“ auf den Zusammenhang zwischen Terror und europäischer Kultur hin.

3 Der Kommentar zum Bild aus dem Vorwort lautet: "Es gibt Bilder in diesem Heft, die möchte man lieber nicht sehen. Das grässlichste zeigt den abgerissenen Kopf einer jungen palästinensischen Selbstmordattentäterin. Sollte man es ungeschen lassen? Wir haben diese Frage lange diskutiert. Dass wir das Foto nun uns und unseren Leserinnen und Lesern zumuten, war kein leichtfertiger Entscheid.

Gewiss, es hätte andere Bilder gegeben: Unschöne junge Männer, die sich vor ihrer Wahnsinnstat noch im Fotostudio vor dem Hintergrund kitschig bunter Phantasielandschaften verewigen lassen. Oder verurteilte Jugendliche und Kinder in weißen Gewändern, die mit Sprengstofftrappen um den Bauch triumphierend durch die Strassen ziehen. Diese Bilder, in denen sich die Selbstmordattentäter als Märtyrer und Helden inszenieren, sind furchtbar genug. Aber sie zeigen nicht die Realität der Attentate, von denen wir fast

liegt auf der Seite und ist mit einem weißen Tuch bedeckt, welches das Gesicht jedoch frei lässt. Der Mund ist geöffnet, die Augen weit aufgerissen. Der kunstinteressierte Betrachter könnte an Peter Paul Rubens um 1617/18 entstandenes Gemälde *Haupt der Medusa* denken. Ebenfalls lassen die Trolche, die aus der Halsöffnung fallen, einen prominenten Vergleich zu: Dieses Detail erinnert an den Kopf der Medusa der Cellini Skulptur *Perseus als Sieger*, die 1554 auf der Loggia de Lanzi in Florenz zur Aufstellung kam.



Abbildung 3

Diese Beobachtungen verbieten sich aber gewissermaßen, zitiert man den Titel des Fotos: "Kopf einer 20-jährigen Palästinenserin. Mit ihrem Selbstmordattentat in Jerusalem tötete sie 6 Menschen." Diese Frau lebte noch vor kurzem, trug einen Namen und hatte Freunde und Bekannte und auch Feinde, denen sie durch ihr Attentat den Tod brachte. Denkt man auch nur einen Augenblick an die Zurückgebliebenen auf beiden Seiten der Front, erscheinen gebildete Vergleiche ausgesprochen unangemessen. Dieses Bild ist und will kein kulturelles sondern

täglich in den Nachrichten hören und die uns kaum mehr berühren. Sie zeigen nicht, was das heißt, wenn eine 20-jährige Frau sich ein paar Kilogramm Sprengstoff umschnallt und sich als Menschenbombe in die Luft sprengt.

Das Bild auf Seite 31 zeigt es. Mit offenen Augen hat die Frau sechs Menschen den Tod gebracht und sich selber das Leben genommen. Warum sie es tat, erklärt das Bild nicht. Wahrscheinlich gibt es dafür keine nachvollziehbare Erklärung. Aber es zeigt, was jenseits der politischen und religiösen Überzeugung bleibt, wenn sich die Ohnmacht in einem Akt zerstörerischer Allmacht entlädt." (Weber 2005: 3)

ein authentisches Bild sein. Diese Authentizität hängt aber nicht an der Technik der Fotografie (ist das ein digitales oder analoges Foto?), wie die folgenden Beispiele belegen sollen.

Ein Foto von 1901, das heute in der Library of Congress Prints and Photographs Division Washington D.C. aufbewahrt wird, zeigt einen verurteilten Chinesen, der über seinem eigenen Grab kniet und auf die Enthauptung durch den japanischen Henker wartet. Diese Fotografie kann nicht die Schockwirkung entfalten, wohnmöglich auch, da mit dem zeitlichen Abstand zu dem dargestellten Ereignis, die Emotionen abkühlen. Ein Argument für diesen Gedanken wäre die Tatsache, dass das schon angesprochene Foto *Tod eines Milizionärs* von Robert Capa heute weniger als authentisches Bild betrachtet wird, sondern im Kontext der Kunstgeschichte als Kunstwerk wahrgenommen wird (Trempler 2005).

Ebenso findet man in der Fotografie von vorne herein die Übernahme klassischer Themen der Kunstgeschichte, wie das Beispiel *Der Kopf von Johannes dem Täufer* von Oscar Gustave Rejlander aus dem Jahre 1856 belegt (Eine neue Kunst? 2004: 271). Dieses Bild will genauso viel oder wenig schockieren wie ein Gemälde gleichen Themas. Es ist ein kulturelles Bild, dessen Inhalt man bestimmen, beziehungsweise lesen kann. Kein Mensch würde sagen: "Das ist Herr soundsso, der auf einer Fotografie sich als Johannes der Täufer verkleidet hat." Im Gegenteil: Dieses ist ein Bild, das Johannes den Täufer zum Gegenstand hat. Fotografie kann also zu einem kulturellen Bild werden, aber kann Malerei auch zu einem authentischen Bild werden?

Diese Frage führt zurück auf eine Debatte, die im 18. Jahrhundert geführt wurde, in der es im Kern um die "Parallele zwischen dem Schauspiel der Tragödie und der Tragödie der Hinrichtung" (Zelle 1984: 76 - 103) geht. Diesen Prozess beschreibt Edmund Burke in seiner Abhandlung über das Erhabene sehr anschaulich und gibt damit den Anstoß für die besagte Diskussion: "Man lasse an irgendeinem Tage die erhabenste und eindrucksvollste unserer Tragödien aufführen; man wähle dazu die beliebtesten Schauspieler; man spare keine Kosten an Ausstattung und Dekoration; man vereinige die höchsten Anstrengungen von Dichtkunst, Malerei und Musik; und dann, wenn alle Zuschauer versammelt sind, gerade in dem Augenblick, in dem die Gemüter vor Erwartung auf höchste gespannt sind, lasse man bekannt werden, daß auf dem benachbarten Platz ein Staatsverbrecher von hohem Stande sogleich enthauptet werde: augenblicklich wird die Leere des Theaters die relative Schwäche der nachkommenden Kunstbeweisen und den Sieg der wirklichen Sympathie verkünden." (Burke 1989: 81f)

Und schon vorher stellt Burke fest: "Je näher sie (die Tragödie) der Wirklichkeit kommt und je mehr sie uns von jeder Idee des Fiktiven fernhält, desto vollkommener ist ihre Wirkung. Aber mag ihre Wirkung sein, welche sie will, so erreicht sie doch niemals die Sache, die sie darstellt." (Burke 1989: 81f)

Diese Aussage könnte darstellende wie bildende Künstler in die Verzweiflung treiben, behauptet Burke doch nicht weniger, als dass sie tun und schaffen können, was sie wollen, die Natur aber in keinem Fall einholen werden. Indem er das aristotelische Modell von Mythos, Tragödie und Geschichte auf den Kopf stellt, ist die Verbindung zwischen Künstler und Mythos unterbrochen.



Abbildung 4

Die Reaktion auf Burkes Provokation ließ in der Malerei nicht lange auf sich warten. Als wollte er Burke zitieren, malte Théodore Géricault zwar keine Hinrichtung, doch porträtierte er guillotinierte Häftlinge (Abbildung 4) (Knoch 1996). In diesen Bildern erreicht der Künstler eine fast unerträgliche Realitätsnähe (Eitner 1983: 184). Zwar stehen die Gemälde heute ganz selbstverständlich im Kontext der Kunstgeschichte, doch muss man betonen, dass die zeitgenössische Intention genau entgegengesetzt war. Géricault wollte kein kulturelles, sondern ein authentisches Bild schaffen, das sich nicht in eine lange Kunsttradition einordnet, sondern unmittelbar das Gesehene zeigt. Dies ist natürlich ein unmöglicher Plan, der scheitern musste, da das authentische Bild nicht nur sich selbst als Gegenstand gewissermaßen verneint, da es nicht ein Ding darstellen, sondern gewissermaßen das Ding selbst 'sein' will, so dass man wie im Falle von dem Enthauptungsvideo keinen Unterschied mehr zwischen Bild und Tat machen kann, sondern in diesem Zusammenhang auch den Bilderzeuger, also im Falle der Malerei den Künstler verneint. Hier liegt auch der Unterschied zu ei-

nem Realismus oder Illusionismus früherer Epochen. Als Ausblick könnte man an dieser Stelle natürlich sehr verkürzt formulieren, dass parallel zum Mythos des unsichtbaren Meisterwerks, wie ihn Hans Belting für die Moderne beschrieben hat (Belting 1998), ein ähnlicher Mythos des authentischen Bildes entstanden ist, das sich als Werk negiert und vollends in der Evidenz des Dargestellten aufgehen will.

Mit Augen aus dem frühen 21. Jahrhundert betrachtet, erinnern diese Ölbilder an Photographien. Ähnlich wie die unzähligen Bilder der Opfer von Krieg und Gewalt, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, erkennt man auf diesen Bildern menschliche Individuen, die gelebt haben, die einen Namen trugen und die auf grausame Art und Weise ihr Leben verloren haben. In diese Bilder hat sich eine andere Signatur eingeschrieben als in die unzähligen Bilder der Kunstgeschichte, die ebenfalls Enthauptungsszenen zeigen. Hier zeichnet der *Pencil of Nature*, um den berühmten Titel des Fotopioniers Talbot zu zitieren. Dass dieser Effekt durchaus gewollt war, berichten Zeitgenossen. Delacroix, der diese Studien sah, nannte sie "wahrhaft erhaben" und "das beste Argument für Schönheit, wie sie verstanden werden sollte", weil sie zeigen, dass es sehr wohl in der Macht der Kunst steht, auch das Widerliche und Monströse der Natur zu gestalten (Eitner 1983: 184). Jahrhunderte lang stand die Invention im Mittelpunkt der Kunst. Jetzt ist es die Natur und der Künstler wird zu einer Art Vermittler, zu einem Medium, das einem optischen Gerät gleicht. Dieser Wunsch nach Authentizität brachte wenige Jahre später das Verfahren der Fotografie hervor.

Das Beispiel von Géricault zeigt, dass nicht die Fotografie den authentischen Stil erzeugt hat, sondern dass diese Idee des ausgehenden 18. Jahrhunderts heute besonders sinnfällig in den technischen Bildverfahren aufgeht. Eine Äußerung von Ernst Jünger, die er 1931 in einem Fotoband veröffentlichte, stützt diese These: "Es gehört keine prophetische Begabung dazu, vorauszusagen, dass bald jedes beliebige Geschehnis an jedem beliebigen Punkte sowohl zu sehen wie zu hören sein wird. Schon heute gibt es kaum einen Vorgang, der Menschen von Bedeutung scheint, auf den nicht das künstliche Auge der Zivilisation, die photographische Linse gerichtet ist. So entstehen oft Bilder von einer mathematischen Dämonie, durch die das Verhältnis des Menschen zur Gefahr auf eine besondere Weise sichtbar wird. Man muß erkennen, daß es sich hier weit weniger um die Eigenart neuer Mittel handelt als um einen neuen Stil, der sich technischer Mittel bedient."⁴

4 Vgl. Ernst Jünger, *Über die Gefahr*, in: Buchholz, Ferdinand (Hrsg.): *Der gefährliche Ausblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, Berlin 1931, S. 16. Zu dem Zitat vgl. ausführlich Reinhart Meyer-Kalkus: *Der gefährliche Augenblick. Ernst Jüngers Fotobücher, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 2, 1 Bildtechniken des Ausnahmezustandes, Berlin 2004, S. 54 - 70.

Bemerkenswert ist, dass Stil hier nicht im Sinne einer medieninternen Betrachtung, das heißt einer Stilgeschichte der Photographie, gemeint ist, sondern dass der 'neue Stil' sich technischer Mittel – heute würde man sagen technischer (Bild-)Medien – bedient, was im Umkehrschluss heißt, dass der neue Stil grundsätzlich auch in den klassischen Medien hervorreten kann, das heißt unabhängig vom Medium ist. Oder um es anders zu sagen: Die Photographie ist nicht stilprägend. Gleichwohl spricht Jünger von einem neuen Stil und damit drängen sich die Fragen auf: Wenn der Stil nicht vom Medium beeinflusst ist, was verändert ihn dann? Was bringt den neuen Stil hervor?

Diese Fragen hat sich in einem anderen Zusammenhang Alois Riegl gestellt und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass es nicht die drei Faktoren Zweck, Material und Technik sind, die noch Semper für den Stilwandel angenommen hat, sondern etwas, das Riegl das 'Kunstwollen' nennt. Dieser Begriff wird bis heute lebhaft diskutiert, teilweise widersprochen, teilweise falsch verstanden oder euphorisch begrüßt von so unterschiedlichen Denkern wie Walter Benjamin oder Hans Sedlmayr.

Zwar sind die Schriften Alois Riegls um 1900, also in der ersten Blütezeit der Photographie, erschienen. Ihr Gegenstand war aber vornehmlich die Ornamentik der Spätantike. In seinem Hauptwerk *Die spätantike Kunstindustrie* verfolgte er das Ziel, die vermeintlich 'schwache' Periode der Kunst gegen die vorherrschende These des Verfalls aufzuwerten.⁵

Bemerkenswert ist, dass Ernst Jünger – möglicherweise angeregt von der Würdigung Riegls durch Sedlmayr, die zwei Jahre vor seinem Text erschienen ist⁶ – versucht, die Stilfragen auf die neue Bildtechnik der Gegenwart zu beziehen. Begreift man die Photographie vor allem als eine technische Invention – also als neue Bildtechnik – so ist klar, dass sie nach Riegls Grundsätzen nicht allein stilprägend sein kann, da der Stil unabhängig von der Technik ist.

Rund hundert Jahre nach Riegl erscheint diese Adaption seiner These jedoch insofern gewagt, als gerade die letzten Jahre geprägt waren von neuen Bildtechniken, die wiederum weit über den Rahmen der Kunst hinaus gehen. Riegl kannte zwar die Photographie, Fernsehen und Film als produktive Bildquellen unserer Tage waren ihm dagegen unbekannt. Die neuen Bildtechniken gelten heute oft als neue Ausdrucksmittel und werden als stilprägend erklärt. Riegls These

5 So die Auslegung von Hans Sedlmayr, der ich auch im weiteren folge, vgl. Die Quintessenz der Lehren Riegls, in: *Kunst und Wahrheit*, S. 32 - 48. Vgl. auch Panofsky, Erwin: *Der Begriff des Kunstwollens*, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1992, S. 29 - 43. Zu Kritik an Sedlmayr vgl. Gombrich: *Kunst und Illusion* (Anm. 8), S. 16 - 17.

6 Vgl. Die Quintessenz der Lehren Riegls, in: Swoboda, Karl Maria (Hrsg.): *Alois Riegl, Gesamte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1929.

von der Unabhängigkeit des Stils von der Technik wäre damit durch die Photographie selbst als der neuen und prägenden Bildtechnik widersprochen worden. Ernst Jünger knüpft dagegen an Riegls Theorie vom "Kunstwollen" an, indem er den "neuen Stil" in der Photographie entdeckt, ihn jedoch nicht durch sie erzeugt sieht. Diese Übertragung muss irritieren, da es sich bei den meisten Gegenwartsbildern nicht um Kunst im klassischen Sinne handelt. Das hier thematisierte Video der Enthauptung Nick Bergs in den Kunstkontext zu stellen wäre im wahrsten Sinne des Wortes verückt, gleichwohl handelt es sich ganz zweifellos frei um ein Bild. Um dem Kunstbegriff als auch den Bildtechniken gerecht zu werden, könnte man Riegls 'Kunstwollen' in ein 'Bildwollen' verwandeln. Dieses 'Bildwollen' manifestiert sich im Wunsch nach Wiedergabe von tagespolitischen Ereignissen, die nicht mehr mythologisch überhöht, sondern nur noch in Größe und Auswirkung gesteigert werden. Es verbirgt sich hinter dem 'Bildwollen' der Wunsch nach authentischen Bildern, die ebenso unabhängig von Zweck, Material und Technik sind und sich bewusst gegen ihre Verwandten aus dem Kunstbereich abzugrenzen versuchen, ob und wie das gelingt, soll abschließend eine Reihe von authentischen Hinrichtungsbildern zeigen.

Die historische Entwicklung des 'Bildwollens' anhand des Motivs der Hinrichtung

Die Enthauptung als Strafe eines Kapitalverbrechens ist eine anthropologische Konstante, die sich für den zentral-europäischen Sprachraum etymologisch als Kapitalstrafe (*capitalis* 'hauptsächlich' von *capus* 'Kopf') niederschlägt. Die Wurzeln gehen dagegen – wie Theodor Mommsen in seinem *Römischen Strafrecht* beschreibt – weit hinter die römische Antike zurück: "Wie schon die Aufstellung des Strafgesetzes, so erfolgte die Vollstreckung der öffentlichen Strafe unter Beobachtung religiöser Gebräuche. Das personale Strafurteil ist Überlegung des Verurteilten an eine Gottheit [...]. Der religiöse Grundcharakter der personalen Bestrafung wird weiter dadurch bestätigt, daß [...] die älteste Form der Todesstrafe dem Opferritual entspricht und dieselbe unzweifelhaft ursprünglich als Menschenopfer gefaßt worden ist [...]. Von der Enthauptung mit dem Beil sind die beiden Bezeichnungen entnommen, welche in späterem Gebrauch für die Todesstrafe überhaupt und sogar noch in weiterem Umfange verwandt werden, sowohl diejenige der Köpfung, *poena capitis*, wie wahrscheinlich auch die der Kniebeugung, *supplicium* [...]. Es werden bei dieser Exekution dem Verurteilten die Hände auf den Rücken gebunden, er selbst an einen Pfahl gefesselt, entkleidet und gegeißelt, alsdann auf den Boden hingestreckt und also durch Beischlag enthauptet. Es entspricht dies genau dem Verfahren bei der

Schlachtung des Opfertieres, wie dies [...] durch den ursprünglich sacralen Character der Hinrichtung gefordert wird." (Mommsen 1899: 902, 916–918)

Offenlich hingerecht wurden zu Zeiten der Christenverfolgung zahlreiche Märtyrer und in diesem Zusammenhang kann man an Offenbarung 20,4 erinnern: "Und ich sah die Seelen derer, die enthauptet waren um des Zeugnisses von Jesus und um des Wortes Gottes willen und die nicht angebetet hatten das Tier und sein Bild und die sein Zeichen nicht angenommen hatten an ihre Stirn und auf ihre Hand; diese wurden lebendig und regierten mit Christus tausend Jahre." Ohne auf die einzelnen Verästelungen der Strafgeschichte innerhalb der christlichen Glaubenslehre eingehen zu können, bleibt darauf hinzuweisen, dass sich auch in anderen Weltreligionen eine ähnliche Tradition aus gemeinsamer Wurzel entwickelt.

Der Islam kennt beispielsweise nicht nur die Kapitalstrafe für den Unglauben, sondern sie kann auch durch Krieger ausgeführt werden, da das Opfer das eigentliche Gericht im Jenseits erwartet. Dies gilt im wesentlichen für den Hanbaliten⁷ wie für den Hanafiten⁸, die letzteren ziehen aber daraus den Schluss, die Bestrafung nicht in erster Linie aufgrund des Vergehens, sondern wegen der politischen Konsequenzen, die aus der Tat folgt, notwendig ist. Johansen zitiert als Beleg für seine These Saransi, den bedeutendsten hanafitischen Autor Transoxaniens des 11. Jahrhunderts:

"Der Religionswechsel ebenso wie der ursprüngliche Unglaube gehören zu den abscheulichsten Verbrechen; aber sie betreffen das Verhältnis zwischen Gott und seinem Diener und ihre Vergeltung ist vertagt bis zum jenseitigen Gerichtsort. Was in dieser niedrigen Welt vorgezogen wird, das sind Maßnahmen der politischen Zweckmäßigkeit, die das Gesetz legalisiert hat, um Interessen der Gottesdiener zu schützen [...]. Dadurch, dass er auf seinem Unglauben insistiert, erklärt der Apostat den Muslimen den Krieg. Man tötet ihn deswegen, um seine Kriegsführung abzuwehren." (Muhammad ibn Abi Sahl al-Saransi, nach Johansen 2004: 28)

All diese Aspekte können und sollen an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, sie geben nur die Richtung der kulturellen Wurzeln an, die es in Zeiten zunehmender Radikalisierung nicht aus den Augen zu verlieren gilt. Gerade da

⁷ Die Hanbaliten sind die kleinste Rechtsschule des sunnitischen Islam, der nur etwa 5 % der Sunniten anhängen. Die Hanbaliten üben aber aufgrund des Einflusses von Saudi-Arabien, in dem die heiligen Stätten Mekka und Medina liegen und zu denen jedes Jahr die große Pilgerfahrt, der Hadsch, stattfindet, einen überproportionalen Einfluss auf die gesamte sunnitische Gemeinschaft aus.

⁸ Die hanafitische Rechtsschule ist vorherrschend und findet sich heute in der Türkei und dem gesamten östlich des Irans liegenden asiatischen Festland. Sie ist die am weitesten verbreitete Rechtsschule, der etwa 30 % aller Muslime folgen.

dieses Thema die Rechtswissenschaften, Theologie und Politologie gleichermaßen berührt, erscheint es ausgesprochen fruchtbar, was heute schon zu einer nur schwer zu überblickenden Sekundärliteratur geführt hat.⁹

Für die Bildwissenschaft von Bedeutung ist, dass sich diese Aspekte beständig in Bildern wieder finden. Am Beginn des 21. Jahrhunderts ist wahrscheinlich weltweit folgende Darstellung die populärste: In der dritten und entscheidenden Episode von George Lucas monumentalen Epos *Star Wars*, in dem es ebenfalls um tief religiöse Inhalte geht, die hier auf den Nenner 'helle' bzw. 'dunkle Seite der Macht' gebracht sind, kommt es in einer prominenten Szene zu einer Enthauptung. Die beiden Pole der Macht sind keineswegs starr, da eine reiche Abstufung zwischen gut und böse gezeigt wird. Die Schlüsselszene führt direkt zum Kern unseres Themas. Zwei Jedi Ritter befreien den gefangenen gekommenen Kanzler der Republik. Als sie zu dem Gefangenen vorgehen, kommt es zu dem entscheidenden Kampf zwischen den beiden Jedi und Count Dooku, einem Ritter der dunklen Seite der Macht. Nachdem der eine Jedi im Kampf verletzt wird und bewusstlos am Boden liegt, gelingt es dem zweiten, Anakin Skywalker, dem bösen Ritter beide Hände abzuschlagen. Dadurch verliert er sein Schwert, das Anakin aufnimmt. Das folgende Bild zeigt, wie Count Dooku vor Anakin Skywalker kniet. Der Sieger hält die beiden Schwerter wie ein Andreaskreuz rechts und links von seinem Kopf. In dieser Situation fordert der Kanzler Anakin auf, den Gegner zu enthaupten. Dieser wehrt sich mit dem Hinweis darauf, dass man keine unbewaffneten Geiseln töten darf. Der Kanzler überzeugt ihn schließlich mit dem Argument, dass Count Dooku ein Vertreter der dunklen Seite der Macht sei und lebend noch viel Schaden anrichten könne. Anakin Skywalker fügt sich in die Argumentation und enthauptet den wehrlosen Gefangenen. Zum Schlüssel für den gesamten Film wird diese Szene, da sich im Verlauf der Handlung der Kanzler selbst als böse herausstellt und diese erste unrechtmäßige Tat sich wie der Keim des Bösen entwickelt, wächst und gedeiht. Diese Tat ist der Movens für die Metamorphose, die aus Anakin Skywalker am Ende Darth Vader macht, der für eine Generation der westlichen Welt den Inbegriff des Bösen darstellt.

Dass hier neben seriösen Zitierten eine kommerzielle amerikanische Science-fiction Produktion gestellt wird, soll weniger provozieren als vielmehr die Vielzahl der Beispiele belegen, die sich grundsätzlich nicht auf Kunst- oder Pressefotos begrenzen lässt. Darüber hinaus zeigt das Beispiel, dass es hier nicht um

eine ikonographische Untersuchung geht: Die geschilderte Szene hat zwar inhaltlich eine hohe Vergleichbarkeit mit dem hier thematisierten Video, aber es fehlt ihr jede Authentizität. Daher sollen im folgenden noch wenige, unzusammenhängende Beispiele die Besonderheiten von den hier vorgestellten authentischen Bildern andeuten. Diese Bilder haben nicht nur die Enthauptung zum Thema, sondern sind als Bild nicht mehr von dem Gegenstand der Hinrichtung zu trennen. Die Beispiele sind bewusst aus dem Bereich der Malerei, der Fotografie und des Films gewählt, um zu zeigen, dass das hier vorgestellte Bildwollen unabhängig vom Medium ist, sondern allein abhängig von der Vorstellung, dass ein Bild voll und ganz in der Darstellung aufgeht oder um es anders zu sagen: Das ein Bild nicht mehr darstellt, sondern sie 'ist'. Wenn bewusst oder unbewusst kein Unterschied mehr zwischen Darstellung und Dargestelltem gemacht wird, löst sich das Bild in Wirklichkeit auf. Diese Überlegung gilt generell für den gesamten Bereich der Bildwissenschaft. Für das Thema der Enthauptungen ist sie nur besonders evident, da sich nicht nur die Bilder von Enthauptungen geändert haben, sondern auch die Hinrichtungen selbst.

Jürgen Marschukat konnte am Beispiel von Hamburg zeigen, wie sich bei öffentlichen Hinrichtungen die Tortur zu Gunsten der Effizienz verschoben hat, sprach doch ein Henker im 18. Jahrhundert von dem maschinellen Töten der Guillotine von 'schnell und sauber'. "Aus einer öffentlich zelebrierten Tötung war ein Akt von größtmöglicher Diskretion geworden. Eine Hinrichtung war keine zuweilen langsame und detaillierte Malträtierung und Zerstörung eines menschlichen Körpers mehr, die einem umfassenden Publikum dargeboten wurde. Das Fest der Mätern, um eine Formulierung Michel Foucaults zu entleihen, hatte sich in eine mehr oder minder 'geheime', schnelle, rationalisierte und effiziente Vernichtung eines Menschen gewandelt." und an einer anderen Stelle heißt es: "Die Technik des Tötens und das Procedere (sic) der Exekution haben im betrachteten Zeitraum eine Vielzahl von Umgestaltungen durchlaufen, die zu einem unsichtbaren und unsäthetischen Hinrichten tendieren. Die elementare Gewaltbarkeit des inszenierten Tötens wurde mit einer andern Kodierung versehen, die das Bewußtsein (re)produzierte, in einer zunehmend gewalttätigen und zivilisierten Kultur zu leben." (Marschukat 2000: 3 - 4)

Die Lücke zwischen Tat und Publikum schließt nun das Bild. Arasse spricht im Zusammenhang mit der Guillotine vom Wandel von der Enthauptungs- zur Portraitmascchine, indem der Kopf in 'das Bild des Todes' überführt wird. (Arasse 1988: 166) Genau dieser Vorgang ist dann bei Géricault sichtbar und durch eine theoretische Debatte über Hinrichtungen auf dem Theater gestützt.

Ein weiterer Meilenstein in der Entwicklung authentischer Bilder ist in den USA zu finden. Zwar ist es in Amerika verboten, bei einer Hinrichtung zu fotografieren, doch es werden immer wieder Fotos geschossen und prominent veröf-

⁹ Über die umfangreiche Literatur verschafft man sich am leichtesten durch die Bibliographien einen Überblick: Cliff, C. (Hrsg): *Capital punishment, a bibliography*, New York 2000; Radelet, Michael L./Vandiver, Margaret: *Capital Punishment in America*. An annotated bibliography, New York/London 1988. Vgl. auch Kahn, Michael: 100 Jahre Hinrichtungen in den USA. Die Geschichte der Todesstrafe in Zahlen, Festschriftdruck 2002.

fentlicht. Vielleicht das früheste Beispiel zeigt das Pressefoto aus der Zeitung *New York Daily News* von Ruth Snyders auf dem elektrischen Stuhl von 1928, das kurzlich wieder in einer Ausstellung mit dem bezeichnenden Titel "The Photograph as Evidence" gezeigt wurde.¹⁰ Die Überschrift zu dem Bild ist einfach "DEAD". Der Fall Ruth Snyder war so bekannt, dass die Redakteure davon ausgehen konnten, das ihre Leser die Nachricht kannten. Das mussten sie auch, denn das Foto ist dermaßen unscharf, dass der Betrachter kaum eine Person auf einem Stuhl ausmachen kann, geschweige denn die Person erkennen oder identifizieren könne. Heute erinnert das Foto eher an die verwischenen Gemälde eines Gerhard Richter.



Abbildung 5

Als letzte Beispiel kann in dieser Reihe noch der britischen Spielfilm *Peeping Tom* von 1959 angesprochen werden (Ohling 1995: 455 - 457), da der Film im Kern von der Herstellung, der Faszination und der Gefahr authentischer Bilder

handelt. Der Protagonist Mark Lewis – gespielt von Karlheinz Böhm – ist ein Massenmörder, der seinen Opfern mit einem Messer die Kehle durchschneidet. Zwischen dem Täter und dem Opfer ist aber immer die Kamera, durch die Lewis blickt und an deren Stativ auch das Messer wie auf ein Bajonett aufgepflanzt ist (Abbildung 5). Besonders perfide ist seine Apparatur nicht nur, da er das Opfer während er es umbringt beständig als Kamerabild sieht also immer nur als Bild und niemals real, sondern auch da er zusätzlich einen Spiegel vor die Kamera angebracht hat, in dem das Opfer sich im Moment des Todes selbst sieht. Diese Apparatur ist das reale Modell des Bildaktes und gleichzeitig die Konstruktion des Scheiterns im Sinne des un erfüllten Bildwollens. Dies war auch dem Regisseur Powell klar, der in der letzten Einstellung den Selbstmord seines Protagonisten zeigt, wie er in seine eigene Waffe stürzt, sich selbst sehend und filmend. Mord, Betrachter und Täter fallen in eins: Das ist die Erfüllung des authentischen Bildes.

Die Philosophen wussten freilich schon im 18. Jahrhundert um die Kraft und die Gefahr, die von diesen Bildern ausgehen. So beschreibt Friedrich Schiller in seiner Abhandlung *Über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* zwar einerseits sehr treffend die Anziehungskraft: "Jede feige und kriechende Tat ist uns widerig durch den Kraftmangel, den sie verrät; umgekehrt kann uns eine teuflische (sic.) Tat, sobald sie nur Kraft verrät, ästhetisch gefallen. Ein Diebstahl aber zeigt eine kriechende feige Gesinnung an; eine Mordtat hat wenigstens den Schein der Kraft, wenigstens richtet sich der Grad unsers Interesse, das wir ästhetisch daran nehmen, nach dem Grad der Kraft, der dabei geäußert worden ist." Doch warnt er am Ende seiner Studie ebenso eindringlich: "Aber was dem Dichter erlaubt sein kann, ist dem Maler nicht immer gestattet. Jener bringt seine Objekte bloß vor die Phantasie, dieser hingegen unmittelbar vor die Sinne. [...] Hier haben wir die Stärke des Eindrucks nicht in unserer Gewalt: wir müssen sehen, was uns der Maler zeigt, und können die widerigen Nebenideen, die uns dabei in Erinnerung gebracht werden, nicht so leicht abweisen."¹¹

Doch das der mächtige Geist Schillers in seiner imponierenden Klarheit heute noch in die Bildredaktionen dringt, bleibt selbst in seinem Jubiläumsjahr 2005 unwahrscheinlich. Dies zu ändern, ist eine der dringendsten Aufgabe der Bildwissenschaft.

¹⁰ Die Diskussion um die Echtheit dokumentarischer Bilder stammt aus der Zeit der Erfindung der Fotografie. In der frühen Filmtheorie ist sie etwa seit 1926 akut. In diesem Jahr hat nämlich John Grierson den Begriff des Dokumentarischen geprägt (in seiner Besprechung zu R. J. Flahertys *Moon*).

Literatur

- Arasse, Daniel (1988): Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Ge-rechtigkeit, Hamburg.
- Atkinson, Michael (1993): Collective Preconsciousness, in: Film Comment, Vol. 29, No. 6, S. 78 - 83.
- Barrag, Ludwig (1967): Die Todesstrafe in der Geschichte der Menschheit, Bergisch-Gladbach.
- Benecke, Mark (2002): Snuff. Filmhistorische Anmerkungen zu einem aktuellen Thema, in: Archiv für Kriminologie, Bd. 209, S. 45 - 50.
- Beaumont-Matille, Laure/Capa, Robert (2005): ein Leben voller Leidenschaft, in: ebd. (Hrsg.), Robert Capa. Retrospektive, Berlin, S. 13 - 37.
- Beiling, Hans (1998): Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, Mün-chen.
- Breckkamp, Horst (2004): Wir sind befremdete Komplizen (Interview in der SZ vom 28. Mai 2004).
- Burke, Edmund (1989): A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, zitiert nach der deutschen Übersetzung von Friedrich Bassenge in der Meiner-Ausgabe hrsg. von Werner Strube, Hamburg.
- Dülimen, Richard van (1995): Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit, München (4. Auflage).
- Eitner, Lorenz (1983): *Géricault. His Life and Work*, London.
- Janes, Regina (1991): Beholdings, in: Representations 35, S. 21 - 51.
- Janzing, Godehard (2005): Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte, in: kritische be-richte, 1/2005, S. 21 - 35.
- Johansen, Baber (2004): Zwischen Verfassung, kodifiziertem Recht und Scharia: Die A-postaste in Gesetzgebung und Rechtsprechung einiger arabischer Staaten, in: Tellenbach, Silvia/ Hanstein, Thoralf (Hrsg.): Beiträge zum Islamischen Recht IV, Frankfurt am Main, S. 23 - 43.
- Kerekes, David/Slater, David (1993): Killing for Culture. Death Film from Mondo to Snuff, o. O.
- Knoch, Inken D. (1996): Une peinture sans sujet? Étude sur les Fragments anatomique, in: Régis, Michel (Hrsg.): Géricault, Bd. 1, Paris, S. 143 - 160.
- Martschukat, Jürgen (2000): Inszeniertes Töten. Eine Geschichte der Todesstrafe vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Köln.
- Mergenthaler, Volker (1997): Medusa meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierung von Enthauptung, Bern.
- Misik, Robert (2004): Die Halsabschneider von Bagdad, in: taz Nr. 7405 vom 10.7.2004, S. 21
- Moormann, Theodor: Römisches Strafrecht.
- Ohling, Gertrud (1995): Peeping Tom, in: Tietberg, M. (Hrsg.): Metzler Film Lexikon, Stutt-gart.
- Schyma, C./Mattern, R./Bratzke, H. (2001): Erschießungsszenen im Internet: real oder virtu-ell? Rechtsmedizin 11: 147.
- Seidl, S., Hausmann, R., Betz, P. (2001): Fehlerquellen bei der Beurteilung von "Snuff Vide-os", Rechtsmedizin 11: 138.

- Slade, Joseph W. (1984): Violence in the Hard-Core Pornographic Film. A Historical Survey, in: Journal of Communication, Vol. 34, Nr. 3, S. 148 - 163.
- Trempler, Jörg (2006): Medusa Touch - Vom Schrecken im Zeitalter der Television, in: Sachs-Hornach, Klaus (Hrsg.) Kunst und Medium.
- Trempler, Jörg (2005): Der Stil des Augenblicks, in: Savigny, Henri/Corréard, Alexandre (Hrsg.): Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, Berlin, S. 191 - 240.
- Uppekkamp, Bettina (2004): Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin.
- Weber, Daniel (2005): Das Grauen, in: NZZ Folie Januar, S. 3.
- Zelle, Carsten (1984): Strafen und Schrecken. Einführende Bemerkungen zur Parallele zwi-schen dem Schauspiel der Tragödie und der Tragödie der Hinführung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 28, S. 76 - 103.
- Kar.-Auss. (2004) Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahr-hundert. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München.

