

Reflexion: Gesten als Trägerinnen einer doppelten Intentionalität

Die erste konzeptionelle Annäherung dieses Projekts an seine Gegenstände vollziehe ich über den Begriff der Geste. Die Gründe dafür sind vielfältig. Zunächst lässt sich festhalten, dass die dargestellte Gewalt der hier thematisierten Medienartefakte immer von Körpern *an* Körpern verübt wird. Allen hier diskutierten Medienartefakten ist gemein, dass sie die Tötung anderer oder Suizide über Schusswaffengewalt darstellen. Auch wenn sich die Perspektivnahme der Kamera unterscheidet, eröffnet sich so im gestischen Zielen und Schießen eine körpersprachlich multimodale Performanz, in der Gesten sich als »materielle Zeichen« (Pethes 1999: 118) von Körpern offenbaren. Das den Gesten eigene körpersprachliche Ausagieren geht dabei mit der ihnen inhärenten Qualität der Bewegung einher. Gesten einzelner in den Medienartefakten dargestellter Akteur:innen bewegen beispielsweise buchstäblich das Geschehen – sei es durch Deuten, Winken oder mitunter durch Gesten, die die Bewegung Dritter gewaltvoll erzwingen. Beispielsweise in Form von Schubsen, Treten, Schlagen oder dem direkten Richten der Waffe werden Körper damit oft gewaltvoll bewegt, sodass sich die Performanz der hier besprochenen Gewaltdarstellung in einer standardisierten Ikonographie manifestiert, in der das Vorzeigen der Gewalttat und ihrer Auswirkungen eine besondere Rolle einnimmt. Oft folgt das Posieren im Nachgang der Tat einer Choreografie, die eine vorherige Anordnung der Körper erfordert. Gesten bezeichnen damit sowohl aktive körpersprachliche Bewegungen als auch deren Auswirkungen, durch die Akteur:innen mitunter in Positionen und Körperhaltungen gezwungen werden.

Durch die dargestellten Tötungen wird darüber hinaus die Übertragung von Bedeutungen intendiert. Diese Übertragung rangiert dabei von der Erregung von Aufmerksamkeit mit dem Ziel der breiten Sichtbarmachung der Bilder bis hin zur Verbreitung mitunter menschenverachtender politischer und ideologischer Ansichten. Der Schockwert der jeweils ausagierten Gewaltakte dient hier als Multiplikator für die den Bildern jeweils inhärenten (und teils ambivalenten) Bedeutungen. Die spezifische Geste der Bilder besteht darin, dass sie ungeachtet ihrer Inhalte und der Intentionen ihrer Produzent:innen ihre eigene Sichtbarmachung forcieren, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Im Fall der hier diskutieren Tötungsdarstellungen zielen die Bilder dabei wiederum auf Formen verkörperter Rezeption ab. Die dargestellten Gewaltgesten, die es im folgenden Analysekapitel näher zu beschreiben gilt, öffnen sich explizit durch Formen direkter Adressierung an die Zuschauenden. Die ausagierte Gewalt aller besprochenen Medienartefakte vermittelt damit die gleiche Botschaft: Ich/wir töte(n), um es dir/euch zu zeigen. Ungeachtet dessen, ob die Rezeption bewusst gesucht wurde oder sich zufällig ereignet, manifestiert sich in ihr also eine erzwungene Verwicklung in die Gewalt, da die dargestellten Gesten und Adressierungsweisen immer deutlich machen, dass getötet wird, damit das Töten rezipiert werden kann. Ich verstehe die Rezeption in diesem Zusammenhang als kommunikative Erwiderung der dargestellten Gesten, die immer eine Antwort zu produzieren versuchen.

In diesem Sinne zeigt sich die Geste als diverser Begriff, der diese drei relevanten Ebenen der Körperlichkeit einzufangen vermag. Gemeint ist damit explizit die Geste als performativer Akt, der sich durch die Qualitäten der Verkörperung, Bewegung und des Ausdrucks auszeichnet; die Geste der Bilder, die in ihrer eigenen Sichtbarmachung besteht, sowie die Geste der verkörperten Rezeption, die in einer kommunikativen Erwiderung besteht. Diese drei Ebenen mit einem Begriff zu bezeichnen bedeutet einerseits eine stellenweise Metaphorisierung der Geste und andererseits, disparate Erscheinungsweisen unter einem Begriff zu subsumieren. Darüber hinaus evoziert die Eröffnung verschiedener Ebenen der Geste möglicherweise den Schematismus Opfer/Täter:in, Bild, Rezipient:in. Auch wenn ich diese drei Ebenen zu unterscheiden versuche, spreche ich mich explizit gegen die Feststellung homogener Opfer/Täter:innen-Relationen (Dörre/Günther/Pfeifer 2021: 128) sowie gegen die Annahme einer homogenen Rezeptionshaltung gegenüber den Bildern aus. Die Rezeption der hier besprochenen Bilder variiert stark je nachdem, wie, wann und wo sie distribuiert, kuratiert und rezipiert werden, was im Umkehrschluss ebenfalls starke Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Agentia und Patientia der Gewalt haben kann. Ich begegne diesen Risiken meiner Mehrfachnutzung des Begriffs der Geste bewusst, indem ich ihn stets unmittelbar auf die gemeinten Begriffsebenen und an den einzelnen Gegenständen engführe, dabei jedoch die daraus zwangsläufig entstehenden Unterschiedlichkeiten und Widersprüche als Potenzial verstehe.

Auch die meisten jüngeren Forschungsbeiträge zum Konzept der Geste betonen eine dem Begriff inhärente, aber heuristische Unschärfe, die als Ausgangspunkt der Annäherung an einen jeweils vereinzelten, für die Geste jedoch besonders relevanten Bedeutungshorizont dient. So wurde die Geste als synästhetische Form der Selbsterfahrung als Ausgangspunkt individueller Handlungsmacht verstanden (Noland 2009), als ästhetischer Ausdruck einer individuellen Freiheit (Flusser 1991); sie ist vereinzelt sowohl als an menschliche Körper gebunden, als auch als von ihnen getrennt, jedoch an Bewegung oder an abstraktere Prozesse der Verkörperung gekoppelt verstanden worden (Schneider 2019). Während sich mitunter auf die etymologische Wurzel des Lateinischen »gerere« (tragen, (aus)führen, bei sich tragen, führen, tun) berufen worden ist, die der Geste ihre Funktion als Trägerin von Bedeutung zuschreibt (Noland 2008: XI), stellt Giorgio Agamben fest, dass durch die Geste nicht gar etwas getragen, sondern vielmehr ertragen werde (1992/2019: 210). Diese Zeichnung hochgradig konträrer Figurationen der Geste dient als Hintergrund für meine folgenden Argumente zum Begriff. Das Ziel der kommenden

Seiten besteht darin, teils widersprüchliche Perspektiven und verschiedene Bedeutungsebenen in Bezug auf die Geste zu evozieren, um den Begriff als Zugang dazu zu nutzen, eine dem Gesamtprojekt innewohnende Beobachtung zu formulieren: Die produktionsseitig ausagierten Gesten sind Trägerinnen einer doppelten Intentionalität, die konstitutiv für die dargestellten Tötungsakte ist. Gemeint ist damit einerseits Intentionalität als Form *absichtsvoller* Tötung und andererseits die Tötungsdarstellung in ihrer Direktionalität zu den Rezipierenden, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Gesten als performativer Akt

Die erste für diesen analytischen Kontext relevante Ebene stellen Gesten als performativer Akt dar. Im Rahmen dieser Dimension von Gesten lassen sie sich über drei Qualitäten definieren: Ihnen inhärent sind Verkörperung, Bewegung und Ausdruck (Schneider 2019: 145). Zunächst möchte ich auf den Umstand eingehen, dass Gesten grundlegend in Prozessen der Verkörperung verankert sind (Sklar 2008: 85), die aus phänomenologischer Perspektive als tiefgreifendste Bedingung für die Ausbildung von Kultur und Selbst begriffen werden (Csordas 1993: 136) und sich damit unmittelbar auch in diese Seiten einschreiben. Auch ich formuliere die hier festgehaltenen Thesen aus einer spezifischen verkörperten Erfahrung heraus. Sowohl mein eigener gelebter Körper als auch die Körper anderer werden in dieser Hinsicht verstanden als »at once, both an objective *subject* and a subjective *object*: a sentient, sensual, and sensible ensemble of materialized capacities and agency that literally and figurally makes sense of, and to, both ourselves and others« (Sobchack 2004a: 2; Herv. i. Orig.). Der Körper wird so einerseits zum Ausgangspunkt subjektiver Erfahrung und andererseits zum von Dritten objektivierbaren anderen. Dabei muss markiert werden, dass sowohl die Fähigkeit zur subjektiven Erfahrung als auch die Objektifizierung durch andere von Machtstrukturen geprägt sind. Damit nimmt die Verankerung der Geste in Prozessen der Verkörperung sofort eine grundlegende Rolle für das Folgende ein, weil ich mich mit dem Verfassen dieser Seiten an einer Form der akademischen Wissensproduktion beteilige, die sich auch in hierarchischen Strukturen ereignet, die sich durch Machtverhältnisse und Privilegien auszeichnen. Es geht bei der Qualität der Verkörperung der Geste also nicht nur um die analytisch beobachtbaren Formen von Verkörperung, sondern in gleicher Weise auch um meine eigene. Das damit angesprochene Spannungsfeld des Körpers als Wahrnehmungsapparat und wahrgenommener Kreatürlichkeit deutet auf eine zweifache Seinsweise des Körpers hin, die Maurice Merleau-Ponty im Begriff der Leiblichkeit fasst (Merleau-Ponty 1965: 91ff. und 174f.). So wie die Geste einen Versuch darstellt, »den Moment der Widerfahrt in Denk- und Wissensprozesse konstitutiv miteinzubeziehen« (Richtmeyer/Goppelsröder 2014: 10), betont auch Nina Eckhoff-Heindl jüngst in ihrer phänomenologisch motivierten Studie zur ästhetischen Erfahrung von Comics in Anlehnung an Merleau-Ponty: »Bei der Leiblichkeit handelt es sich um ein ›Zur-Welt-Sein‹, in dem die ansonsten übliche Grenzziehung zwischen Subjekt und Objekt verschwimmt und gleichzeitig auch der eigene Standort in der Wahrnehmung markiert wird.« (2023: 15) Die klassische Phänomenologie, der der Begriff der Leiblichkeit hier entspringt, sieht sich in der Betonung der eigenen körperlichen Situiertheit als Ausgangspunkt der Wahrnehmung der Kritik ausgesetzt, zwar für einen

egalitären Liberalismus zu argumentieren, tatsächlich aber durch eigene blinde Flecken einen »bourgeois, patriarchal, and racial/imperial liberalism« zu transportieren, in dem »the supposedly generic ›men‹ are propertied, male, and white. It is their moral status that is equalized; it is their cognitions that are recognized; it is their selves and the polities which privilege them that determine what can be ›known‹« (Mills 2020: 109). Diese Kritik weist darauf hin, inwieweit sich die zweifache Seinsweise des Körpers auch in akademischen Beschreibungen manifestiert: Während die Positionalität vieler Wissenschaftler:innen durch scheinbar unendliche Möglichkeiten zur Erfahrung und ihrer Artikulation gekennzeichnet ist, wird diese Erfahrung durch Stimmen aus dem ›Globalen Norden‹ (Global South Studies Center 2020) nicht nur generalisiert, sondern die Erfahrung jener, die sich nicht im Zentrum dieser spezifischen Wissensproduktion befinden, wird darüber hinaus entweder ausgespart oder als objektivierbares anderes behandelt (Kilomba 2009: 81). Will man auf diese Diagnose kritisch reagieren, bedeutet das konkret die Anerkennung, dass wissenschaftliche Beschreibung immer verkörpert situiert und in ihren Gegenstandshorizont verwickelt ist. Damit ist die Herausforderung verbunden, von einem bewusst als subjektiv intendierten Ausgangspunkt zu einer über diese Subjektivität herausragenden kritischen Analyseebene mit dem Ziel einer übergeordneten Aussagekraft zu gelangen. Um dem zu begegnen, könnte man an dasjenige anschließen, was Husserl »phänomenologische Reduktion« (Husserl 2009: 5) nennt. Er forderte, die mit dem jeweils subjektiven Standpunkt einhergehenden ›natürlichen‹ Annahmen durch einen Prozess kritischer Selbstreflexion auszuklämmern; die Subjektivität der eigenen Positionalität also einerseits zu reduzieren und so andererseits zu einer transzendentalen, letztlich generalisierbaren, Analyseebene zu gelangen. Bereits Maurice Merleau-Ponty kritisierte diesen Versuch des Überkommens der eigenen Vorannahmen als illusorisch: »The greatest lesson of the reduction is the impossibility of a complete reduction.« (Merleau-Ponty/Bannan 1956: 64) Stattdessen betont Merleau-Ponty, dass sich aus der Einnahme einer verleiblichten Perspektive zwangsläufig eine Sphäre der Unbestimmtheit ergäbe,

die Thema der phänomenologischen Analyse ist. Unter Berufung auf den Wahrnehmungsglauben muss sich die Phänomenologie auf die Sachen selbst richten, um genau die ›Bindung des Wahrgenommenen an seinen Kontext [...] die Anwesenheit einer positiven Unbestimmtheit‹ (Merleau-Ponty, 1966, 31) und damit die Ereignishaftigkeit und Unabschließbarkeit der Wahrnehmung ernst zu nehmen. (Laner 2016: 290)

Die Sphäre dessen, was nicht gewusst wird, oder dasjenige, was sich unserer unmittelbaren Wahrnehmung entzieht, soll aus dieser Perspektive nicht als vollkommen überwindbarer Mangel bewertet werden, sondern als positiv konnotierter und inhärenter Bestandteil verkörperter Wahrnehmung (Merleau-Ponty 1965: 25).¹ Verkörperte Wahrnehmung kann damit nie vollkommen übergreifend oder allumfassend sein und ist zwangsläufig von sozialen und kulturellen Kontexten gerahmt, in denen Körper situiert sind. So

¹ Auch Duane H. Davis argumentiert auf diese Weise: »[...] let us recognize the praxial promise of this instability and encroachment [JW: between the natural and the phenomenological standpoint] rather than regarding it as something to be overcome through a purification process.« (2020: 8)

hat bekannterweise Iris Marion Young darauf hingewiesen, dass es Vertreter:innen der Klassischen Phänomenologie verpasst haben, genderspezifische Unterschiede in Bezug auf verkörperte Wahrnehmung zu bedenken (Young 1980). Das zeigt sich auch in Merleau-Pontys für die phänomenologische Analyse grundlegendem Begriff der Intentionalität, der in einer engen Verbindung zur Beweglichkeit gedacht wird: Merleau-Ponty versteht Beweglichkeit in einem affirmativen Sinne als bezeichnend für die Kapazitäten des Körpers, durch die sich Möglichkeiten der Wahrnehmung der Umwelt manifestieren. Er geht davon aus, dass die Gerichtetheit, oder Direktionalität, der Wahrnehmung, die Intentionalität im Husserl'schen Sinn bezeichnet (Husserl 2009: 74), dabei aufgrund der Beweglichkeit des Körpers schier endlose Formen annehmen kann. Der Begriff wird also als emanzipatives Potenzial des Körpers gedacht. Young bemerkt dazu kritisch, dass beispielweise die soziale Situierung in patriarchalen Strukturen cis-weibliche Körper begrenze, sodass in diesem Kontext nicht von der gleichen Basis verkörperter Wahrnehmung ausgegangen werden könne:

Feminine existence, however, often does not enter bodily relation to possibilities by its own comportment toward its surroundings in an unambiguous and confident ›I can‹. [...] Feminine bodily existence is an *inhibited intentionality*, which simultaneously reaches toward a projected end with an ›I can‹ and withholds its full bodily commitment to that end in a self-imposed ›I cannot‹. (Young 1980: 146; Herv. i. Orig.)

Aus intersektionaler Perspektive hängt die Kritik an solchen Grundannahmen klassischer Phänomenologie dabei auch eng damit zusammen, was unter anderem Susan Arndt als »strukturelle Unsichtbarkeit« (2009: 346) von Weißsein bezeichnet hat, einer tendenziellen Abwesenheit von »Weißsein [...] als Selbstkonzept« (ebd.), womit auch die Verleugnung von »sozialen Positionen, Privilegien, Hegemonien und Rhetoriken« (348) einhergeht, die an Weißsein gebunden sind. Aus intersektionaler Perspektive greifen Strukturmerkmale wie Weißsein, Genderidentität, soziale Klasse oder Behinderung damit in patriarchalen Strukturen ineinander und konstruieren komplexe Formen sozialer Ungleichheit (Hill Collins 2015: 1) auf hochgradig unterschiedliche Arten, da es sich bei manchen Strukturmerkmalen um sichtbare Identitätsmarker handelt (Alcoff 2006). Auch Sara Ahmed betont diese Problematik der emanzipativen Verbindung von Beweglichkeit und Intentionalität in ihrer Auseinandersetzung mit den Thesen Frantz Fanons:

Husserl and Merleau-Ponty describe the body as ›successful, as being ›able< to extend itself (through objects) in order to act on and in the world. Fanon helps us to expose this ›success< not as a measure of competence, but as the bodily form of privilege [...]. For bodies that are not extended by the skin of the social, bodily movement is not so easy. Such bodies are stopped, where the stopping is an action that creates its own impressions. [...] A phenomenology of ›being stopped< might take us in a different direction than one that begins with motility, with a body that ›can do< by flowing into space. To stop involves many meanings: to cease, to end, and also to cut off, to arrest, to check, to prevent, to block, to obstruct or to close. (Ahmed 2007: 161)

Diese Feststellung Ahmeds zeigt die Implikation von Gesten als Formen von Verkörperung, die in ungleichen Machtverhältnissen situiert sind. In der Konsequenz ergibt sich daraus für den vorliegenden Analysekontext, dass ich mich nicht in einen scheinbar neutralen und distanzierten wissenschaftlichen Standpunkt kleiden werde, sondern meine lebensweltliche Verwicklung anerkenne, denn: In meiner Untersuchung der Gewaltgesten des Projekts zeigt sich das negative Potenzial dieses Objekt-Subjekt-Dualismus von verkörperter Wahrnehmung. Ich analysiere diese Gesten aus einer sicheren Position heraus durch mediale Vermittlung. Anders als die dargestellten Akteur:innen befindet sich mich nicht in einer physischen Bedrohungssituation. Das befähigt zu einer Perspektive, in der die Objektifizierung der in den Medienartefakten gestisch Agierenden in Form von Analysen möglich wird. Genau diese Möglichkeit erfordert eine selbtkritische Auseinandersetzung meinerseits, in der ich meine Positionalität auf eine Weise reflektiere, die die Existenz selbstreferenzieller Affekte und Emotionen in der Rezeption solcher Bilder nicht leugnen will. Der Anspruch dieser Arbeit besteht jedoch darin, sie zu erkennen, zu benennen und über sie hinauszugehen, um aus einer Position relationaler Verwicklung heraus Sichtweisen zu eröffnen, die die zahlreichen Einflussfaktoren offenlegen, durch die sich solche Bilder in medialen Öffentlichkeiten situieren. In diesem Sinne wird die folgende Analyse immer wieder auf meine Anwesenheit als Rezipierende und Forschende aufmerksam machen.

Die Zielsetzung der folgenden Seiten ist insofern durch Perspektiven der Kritischen Phänomenologie geprägt, die die weitere Arbeit sowohl in diesem Kapitel als auch im Gesamtprojekt noch stärker durchziehen wird. Die Argumente der Vertreter:innen der Kritischen Phänomenologie sind von der Anerkennung der zwangsläufig jeweils sozial beeinflussten Natur verkörperter Wahrnehmungs- und Signifikationsprozesse durchzogen, die auch ich im weiteren Verlauf der Argumentation reflektieren werde. Die jeweilige Ausrichtung der Vertreter:innen Kritischer Phänomenologie ist zunächst insofern äußerst heterogen, als dass die Frage des Ausgangspunktes der Kritischen Phänomenologie entweder als Bruch mit oder Weiterentwicklung der grundlegenden Konzepte der Klassischen Phänomenologie beantwortet wurde und damit äußerst umstritten ist (Oksala 2023). Einigkeit besteht weitestgehend jedoch darüber, dass es die besondere Hinwendung zur Beobachtung der Relation sozialer Hierarchisierungsprozesse, verkörperter Erfahrung und Machtdynamiken ist, die Kritische Phänomenologie kritisch machen (Magrì/McQueen 2023: 3). In ihrer Positionierung verstehen sich die Phänomenolog:innen dabei selbst nicht als transzendentales Subjekt »that gazes sovereignly over the objects of perception, but one that makes themselves exposed, that desires not merely to gaze but to be gazed at in turn and be transformed by what is seen [...]« (Ferrari et al. 2018: 2). Ein Effekt dieser Fokusverschiebung ist nicht nur eine starke Hinwendung zur Intersubjektivität, sondern auch, dass Phänomenologie aus spürbar heterogeneren Positionalitäten heraus auf heterogener Gegenstände angewandt wird.² Intersubjektivität bedeutet in diesem Kontext anzuerkennen, dass eine Abstraktion der eigenen Positionalität sowie Empathie gegenüber anderen zwar mögliche, jedoch auch begrenzte In-

² Beispielsweise die fruchtbare Berücksichtigung von Intersektionalitätskonzepten oder die breite Rezeption des Werks von Frantz Fanon sind in diesem Kontext erwähnenswert (Davis 2020; Ahmed 2007; Flores Ruiz 2016; Heyes 2020; Kilomba 2010).

strumente sind. Vielmehr wird unterstrichen, dass sich der eigene Zugang zu anderen primär über den eigenen Körper konstituiert:

The body of the other is not just an outward sign pointing to the inner psyche of the other but, rather, the locus of the other as alter ego, as the ›there‹ that is essentially correlated to my ›here.‹ My own body is ›the zero point of all of these orientations‹; it is ›the ultimate central here: that is, a here which has no other here outside of itself, in relation to which it would be a ›there‹ (Husserl, 2002, 166; see also 88). Wherever I go, whatever I do, I am always oriented toward the world from the starting point of my body; I am always here at the point where the world unfolds for me, in a singular unsharable way. But as long as I can move my body, I can always explore what the world is like from different places within the world; I can move around a sculpture, noticing how it changes with every step. (Guenther 2013: 31)³

Aus dieser Sichtweise existieren wir nicht als isolierter Punkt, sondern »as a vector that gestures beyond itself in everything it thinks and does« (Guenther 2020: 11). Intersubjektivität wird so als Interkorporalität gedacht, Prozesse der Verkörperung zeichnen sich dabei stets dadurch aus, dass sie in Beziehungen stehen (Weiss 1999). Das eigene Erleben vollzieht sich damit in Bezug auf andere, was auch durch die relationale Natur der Geste unterstrichen wird, die stets in ihrer Ausweitung hin zur Umwelt um eine Reaktion bittet (Stern 2008: 200). Das leitet dazu über, Gesten nicht nur im Möglichkeitsbereich menschlicher Akteur:innen zu verorten, sondern zu bemerken, dass diese zunächst einmal an Prozesse der Verkörperung gebunden sind, zu denen neben Menschen auch andere Lebewesen fähig sind (Schneider 2019: 145). Aus dieser Perspektive wird der Begriff der »companion species« von Donna Haraway produktiv, mit dem sie anhand des Speziesbegriffs auf die ihm inhärenten Hierarchisierungs- und Kategorisierungsprozesse hinweist:

The word *species* also structures conversation and environmental discourses [...]. The discursive tie between the colonized, the enslaved, the noncitizen, and the animal—all reduced to type, all Others to rational man, and all essential to his bright constitution—is at the heart of racism and flourishes, lethally, in the entrails of humanism. (Haraway 2008: 18; Herv. i. Orig.)

Aus dieser Beobachtung ergibt sich aus Sicht einer feministischen Ethik die Forderung nach einer Dezentrierung menschlicher Handlungsmacht (Puig de la Bellaclasa 2017: 2), deren problematische Ausformungen in den Medienartefakten dieses Projekts sichtbar werden, wie ich im Folgenden noch verdeutlichen werde. Auch die Wahrnehmung der Gewalt ist in Abhängigkeiten verankert: Die Wahrnehmung der durch die Tötungen evozierten Tabubrüche verändert sich je nachdem, wer Gewalt an wem verübt. Diese Wahrnehmungsveränderungen stehen dabei in Abhängigkeit zu spezifischen gesellschaftlichen Normen, die sich unter anderem in rechtlichen Disziplinierungsdynamiken manifestieren (Hedayati 2024). So wird die Tötung eines Tieres zum Zweck ihrer Aufnahme anders bewertet als die Tötung eines anderen Menschen, ganz zu schweigen von be-

³ Guenther zitiert hier aus Husserl 2002.

wusster Umweltzerstörung gegenüber Pflanzen. Haraways Konzeption der »companion species« erlaubt es, die relationale interkorporale Natur der Geste von einem Begriff des Sozialen aus zu denken, der die Fähigkeit zur Sozialität nicht primär menschlichen Wesen zuschreibt und damit einen relationalen Ethikbegriff stärkt, der diese Hierarchisierungsprozesse zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und anderen Spezies decouvrert. Damit werden nicht nur die Hierarchisierungsprozesse und die ihnen inhärente Normativität deutlich, sondern darüber hinaus wird eine Diversifizierung des Gestenbegriffs und der die Gesten jeweils ausagierenden Aktant:innen erreicht. Hier offenbart sich also über den Begriff der Geste, inwieweit ein kollektives Verständnis von Handlungsmacht und Freiheit sozial konstruiert ist.

Neben der Verkörperung zeigt sich der soziokulturelle Einfluss auf Gesten als körpersprachlicher Ausdrucksform auch in ihrer Qualität der Bewegung. Flusser schreibt über die Geste, sie sei eine »Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt« (1991: 8). Aus dieser Perspektive wird die Spezifität der Bewegung also in einer über ihre Zweckdienlichkeit hinausgehenden Sphäre lokalisiert, die auch Merleau-Ponty betont. Er bemerkt, dass wir von Bewegung nur über die Ebene der aus ihr resultierenden Veränderung im Verhältnis zwischen den sich Bewegenden und ihrer Umwelt sprechen könnten (Merleau-Ponty 1965: 312), was zweckdienliche Bewegungen zwar nicht ausschließt, ihre darüber hinausgehenden Qualitäten jedoch in den Fokus rückt. Als sozial erlernte Techniken (Noland 2009: 2) bezeichnen Gesten zudem »organized forms of kinesis« (Väliaho 2017: XV), also Formen der Bewegung, die die Orientierung in und Veränderung gegenüber einer Umwelt ermöglichen. Der Körper wird so durch Bewegung als Wahrnehmungsapparat figuriert, der in der Geste eine prosthetische Verlängerung erfährt, um sich in seiner Umwelt auszubreiten und Bedeutung zu produzieren (Noland 2009: 5), dabei jedoch auch die unterschiedlichen sozialen Voraussetzungen dazu illustriert, wie ich bereits thematisiert habe. In der Bewegung konstituieren Gesten sich so als kulturell und historisch spezifische Träger:innen von Bedeutung, indem sie einerseits spezifische Werte transportieren, andererseits durch ihren performativen Charakter eine kommunikative Öffnung nach außen vollziehen, die eine Relation zwischen ihrer ursprünglichen Situierung und einer noch zu definierenden Zukunft evoziert, auf die ich noch genauer eingehen werde (Väliaho 2017: XVI). Anders als andere Äußerungsformen bieten Gesten dabei die Möglichkeit der »kinesthetic experience« (Noland 2008: IX), also einer Erfahrung des Selbst durch Bewegung. Diese Möglichkeit der Selbsterfahrung ist als das emanzipative Potenzial der Geste gegenüber den sozialen Zwängen verstanden worden, die auf Körper einwirken (Noland 2009: 2). Wie werden jedoch unterschiedliche soziale Voraussetzungen der Generierung einer solchen Handlungsmacht beschreibbar? Und was passiert, wenn die daraus generierte Handlungsmacht in Form von Gewalt gegen andere eingesetzt wird? Carrie Noland schreibt, Gesten würden die extra-semantische Dimension der Dinge sichtbar machen (2008: XIV), die Dimension von Bedeutung also, die wir nicht unmittelbar sprachlich erklären können. Sie seien aus phänomenologischer Perspektive »closest to natural expression and therefore indexical of the presence and intentionality of an individual [...] subject« (Noland 2008: XI). Die Geste trägt damit eine Unmittelbarkeit in sich, die durch ihre geteilte Genese aus teils vor- oder unbewusstem körperlichem Erleben und sozial geformten und erlernten Prozessen der Verkörperung sehr anschau-

lich in der Lage ist, normative Ordnungen der jeweiligen Kultur zu illustrieren oder zu verletzen, in der sie ausagiert wird. Die Geste ist damit situiert: Wer zu welchem Zeitpunkt welche Geste legitim ausagieren kann, ist ein Ergebnis sozialer Prozesse und eines jeweiligen kulturellen Referenzsystems (Wulf/Fischer-Lichte 2010: 10).

In ihrer dritten Qualität als Ausdrucksform ist die Geste damit »at once codified and natural expression« (Grönstad/Gustafsson/Vågnes 2017: 5). Sie illustriert in ihrer Situierung zwischen Natur/Kultur-Dichotomien sehr anschaulich den Konstruktionscharakter dieser Kategorien, wie ich bereits in Referenz auf Donna Haraway skizziert habe. In diesem Sinne weisen Christoph Wulf und Erika Fischer-Lichte darauf hin, dass Gesten die »Multimodalität menschlicher Kommunikation« (2010: 9f.) verdeutlichten, dass sie in ihrem Bezug auf andere als »Ausdruck von deren Emotionen und Gedanken« (ebd.) wahrgenommen würden und damit für die »Entwicklung einer gemeinsamen Intentionalität« (ebd.) eine zentrale Rolle spielten.⁴ Versteht man den Begriff der Intentionalität zunächst im phänomenologischen Sinne als Gerichtetheit einer Perspektive in einem relationalen Gefüge, lässt sich das Argument von der Sphäre menschlicher Kommunikation auch auf nicht-menschliche Aktant:innen erweitern. An dieser Stelle müssen jedoch einige wichtige Präzisierungen erfolgen: Die Geste als konzeptioneller Zugang zur Untersuchung des Phänomens absichtsvoller Tötungen vor der Kamera dient nicht nur dazu, diese ersten nun erfolgten Differenzierungen zum Begriff der Geste zur Entfaltung zu bringen, sie dient ebenfalls dazu, den Begriff selbst dadurch auf die Probe zu stellen, dass in den relevanten Medienartefakten verschiedene Positionalitäten ausagiert werden – mindestens ist ihnen zumeist die Leitunterscheidung der Patientia und Agentia der Gewalt inhärent. Die jeweilig verkörperten Gesten, ihr Erfahrungshorizont und der in ihnen durch Bewegung transportierte Ausdruck unterscheiden sich damit beträchtlich. Es sind so genau die in den Medienartefakten ausagierten Gesten, die die zuvor beschriebenen sozialen Kategorisierungs- und Hierarchisierungsprozesse transportieren, wodurch ein diese Kategorien zu dekonstruierender Gestenbegriff besondere Relevanz gewinnt. Zudem gewinnt die durch einen phänomenologischen Zugang aufgeworfene Ebene der Intersubjektivität, respektive Interkorporalität, besondere Bedeutung vor dem Hintergrund dieser sowohl physisch als auch psychisch sowie symbolisch häufig destruktiven Gesten.

Eine Anerkennung meiner eigenen Positionalität ist hier also notwendig, da ich mich mit einem Phänomen auseinandersetze, das außerhalb meines eigenen Erfahrungshorizontes liegt. Es ist dabei wichtig, anzuerkennen, dass die Erlebenden der Gewalt, also die Lebewesen, die in den vorliegenden Medienartefakten gewaltsam getötet werden, oft aufgrund sozialer Hierarchisierungsprozesse, Diskriminierung und verachtender Weltanschauungen Opfer der Gewalt werden, derer ich mich größtenteils nicht ausgesetzt sehe. Ideologische Einstellungen, die die Verachtung und Herabsetzung anderer ermöglichen, sind Antreiber:innen und Motive der dargestellten Gewalt. Sie dient in ihrer bildlichen Darstellung als Katalysator für die Streuung der jeweils intendierten Botschaften. Aus diesem Grund ist neben dem körpersprachlichen Ausdruck der Gesten darüber hinaus die Geste der Sichtbarmachung durch die Bilder grundlegend, die ich im Folgenden diskutieren werde.

4 Im selben Sinne argumentieren auch Goppelsröder/Richtmeyer 2014.

Die Geste der Sichtbarmachung durch das Bild

Audiovisuelle Bewegtbildmedien betonen die Qualität der Bewegung des Körpers durch ihre Erscheinungsweise in besonderem Maße. Die Fähigkeit, die Illusion einer Bewegung erzeugen zu können, ist historisch betrachtet in Abgrenzung zur Fotografie als die Qualität des Films und anderer Bewegtbildmedien betrachtet worden (Kracauer 1985/2012: 60ff.; Barthes 1989: 65f.; Gunning 2007: 16). In diesem Diskurs ist der Geste und dem Bewegtbild unter anderem aufgrund der Qualität der Bewegung deshalb eine Parallelität attestiert worden (Richtmeyer/Goppelsröder 2014: 8). Darüber hinaus werden beide unabhängig voneinander als Formen der Externalisierung (Grönstad/Gustaffson/Vågnes 2017: 5) verstanden. In ihrer Verschränkung ist der Geste so nicht nur die Fähigkeit zugeschrieben worden, medial vermittelt zu werden (Schneider 2019: 147; Schneider 2018: 286f.), sondern darüber hinaus ist auch eine gewisse Abhängigkeit der Geste von Formen medialer Vermittlung festgestellt worden:

[...] the gesture would not itself have been able to continue living without its image, which renders the past action as suspended, fragmentary moment. The image is like a ghostly reverberation of the original act. [...] Images are, in this sense, movements of air suspended in a timeless pose, reverberations of events and actions frozen for a time to come. (Väliaho 2017: XII)

Was genau ist jedoch die über die Funktion des Bildes als Träger:in verkörperter Gesten hinaus die dem Bild eigene, inhärente Geste? Dieter Mersch weist 2014 darauf hin, dass die Geste des Bildes darauf beruht »uns etwas zu sehen zu geben« (15), das Bild also primär die Geste seiner eigenen Sichtbarmachung forciert.

Um dies zu explizieren, will ich mich für den Moment von meiner zuvor phänomenologisch informierten Argumentationslinie entfernen, um anhand bildtheoretisch fundierter Argumente zu verdeutlichen, dass die Rezeption von Bildern, die wiederum durch ihre Sichtbarmachung bedingt wird, die Ebene menschlicher Erfahrungshorizonte übersteigt. Wenn ich mich im späteren Verlauf also mit der Geste der Rezeption als kommunikativer Erwiderung beschäftige, setzt dies eine Ebene der Einzelfallentscheidung voraus: Die Erwiderung kann individueller, aber auch kollektiver Natur sein, weil sie sich in erster Linie auf den Umgang mit Bildern bezieht. In der Betrachtung der Geste ihrer Sichtbarmachung verlasse ich so die Sphäre eines phänomenologisch geprägten Intentionalitätsparadigmas, weil die Sichtbarmachung und Situierung von Bildern durch soziotechnische Dynamiken entstehen, die sich der Ebene menschlicher Absicht entziehen. So ließe sich argumentieren, dass die Intentionalität der Technologie hinter den jeweils sichtbarmachenden medialen Umgebungen in ihrer Potenzialität steckt: Kameras und Distributionstechnologien wollen Bilder sichtbar machen, egal was sie zeigen. Bilder wollen sich selbst sichtbar machen.

In seiner Monografie *What Do Pictures Want?* beschäftigt sich Mitchell 2005 mit genau dieser Frage nach dem Begehrn der Bilder und schreibt ihnen individuelle Handlungsmacht zu (11). Als aktive Partizipant:innen »in the live scene of an image's (re)enactment« (Schneider 2009: 256; Hornuff 2020: 16), also in Aufnahme und späterer Rezeption, werden Bilder, je nachdem was sie darstellen, als handlungsmächtige Entitäten

damit auch Ziel der Kritik und Quelle kollektiver Besorgnis. Mitchell bezeichnet dies als »double consciousness toward images« (2005: 7): Eine Doppelwahrnehmung gegenüber Bildern, die in der Annahme besteht, dass Bilder keine Handlungsmacht besäßen, eine solche Zuschreibung gar naiv sei, während gleichzeitig kulturkritische Stimmen gegenüber Bildern auf eine Weise argumentieren, die Bildern sehr wohl Handlungsmacht und ein daraus resultierendes Gefahrenpotenzial zuschreibt. Mitchell wendet dagegen ein, dass dasjenige, was die Bilder wollten, nicht damit verwechselt werden dürfe, was der/die Künstler:in, Produzent:in, Rezipient:in oder die dargestellten Personen wollen (2005: 46). Die Geste der eigenen Sichtbarmachung, die das Bild forciert, muss laut Mitchell also von den jeweils im Bild ausagierten Gesten differenziert werden, die spezifische Haltungen vermitteln. Selbst wenn das Bild Gewalt oder Tötung sichtbar macht, ist es indifferent gegenüber seinen Inhalten. Es scheint diese Indifferenz vor dem absoluten Willen zur eigenen Sichtbarmachung zu sein, die den kollektiven Umgang mit solchen Bildern zusätzlich erschwert. Die Geste der eigenen Sichtbarmachung der Bilder ist dementsprechend von den Intentionen seiner Produzent:innen und der dargestellten Akteur:innen zu differenzieren, wodurch auch die Frage der Handlungsmacht der Bilder problematisiert werden kann. Aus der Perspektive derjenigen, die die Tötungsbilder produzieren, werden die Bilder *für* und *wegen* der Gewalt aufgenommen, die Tötungen werden dafür ausgeführt und inszeniert, um aufgenommen zu werden. Hinsichtlich dieser Dimensionen schreibt Rebecca Schneider 2009 über die Folterdarstellungen aus dem Bagdader Zentralgefängnis in Abu Ghuraib Folgendes:

The moments arrested as images are cast, as shame, into a future deferred. The moment of shame is arguably one of considerable duration, intended to take place later, when shame will occur (again and again) as a result of the image's circulation. [...] This is a future pre-enacted in the moment of the shot. The site of the image is thus live, palpably, as it *takes place* (again) as event (a shaming) before you the live viewer, upon whom it depends [...]. (Schneider 2009: 264f.; Herv. i. Orig.)

In Übertragung auf den vorliegenden Kontext lässt sich sagen, dass die Bilder und damit auch die Tötungen aus Sicht der die Gewalt ausübenden Personen als Gesten auf ihre Externalisierung angelegt sind. Sie zielen darauf ab, dass sowohl die Gewalt, die durch sie transportierten ideologischen Botschaften als auch die Ermächtigung über die Erlebenden der Gewalt und die ihnen auferlegte Beschämung in der Rezeption wiederholt werden. Die Geste der eigenen Sichtbarmachung der Bilder muss damit einen Doppelsinn erhalten: Die Bilder, die ungeachtet der durch sie transportierten Inhalte die Geste ihrer eigenen Sichtbarmachung forcieren, werden durch die Intention der Agentia der Gewalt aufgeladen. Das Bild, das indifferent gegenüber seinen Inhalten seinen eigenen Phänomenstatus nur über die Betrachtung manifestieren kann (Laner 2016: 275), wird damit ethisch verwickelt.

In diesem Kontext generiert sich die Handlungsmacht der Bilder paradoxe Weise in erster Linie aus der Zuschreibung von Handlungsmacht. Dadurch, dass gerade in der Bewegung von Bildern durch heterogene mediale Umgebungen kein/-e einzelner Akteur:in, Institution oder Entität die Entscheidungshoheit über die Kuration, Distribution, Zensur oder Verortung von Bildern innehält, generiert sich die Handlungsmacht

der Bilder aus ihrer unkontrollierten und unkontrollierbaren Funktionalisierung. Damit deutet sich an, was Dieter Mersch als »Dispositive der Sichtbarmachung« bezeichnet: »Dispositive ermöglichen im gleichen Maße wie sie eingrenzen und engführen.« (Mersch 2014: 17) Die absichtsvolle Tötung anderer zum Zweck ihrer Aufnahme gehört in den Bereich der Möglichkeiten technischer Dispositive, weil die Kamera kein Wertungskonzept gegenüber demjenigen besitzt, was sie aufnimmt und die Möglichkeiten der Distribution zwar von verschiedenen Gatekeeping-Strukturen reguliert werden, die Überschreitbarkeit dieser Regulationsmechanismen jedoch gerade von der wiederholten Sichtbarmachung der Bilder bezeugt wird.

Die absichtsvolle Tötung anderer betont darüber hinaus durch ihre Erscheinungsweise als Geste eine »kommunikative Seite zum Zuschauer« (Koch 2010: 146), indem die gewaltvollen Tötungen explizit über formalästhetische und sprachliche Verfahren die Präsenz von intendierten Zuschauer:innen anerkennen. Diese Externalisierung der Gewalt möchte ich im Begriff der doppelten Intentionalität fassen. Meine Nutzung des Begriffs der Intentionalität mag dabei zunächst vor dem Hintergrund dieser Argumentation verwundern, da ich beide Begriffsdimensionen einer doppelten Intentionalität anders verwende, als der Begriff häufig innerhalb der Phänomenologie genutzt wird. Die erste hier relevante Begriffsebene meint Intentionalität dabei als eine absichtsvolle Handlung im Gegensatz zu einer zufälligen oder versehentlichen. Diese Begriffsebene der Intentionalität ist dabei in erster Linie forschungsstrategisch motiviert, da sie dazu dient, den Phänomenbereich des Projekts, wie in der Einleitung angedeutet, massiv einzuzgrenzen, indem sie eine Leitunterscheidung zwischen Darstellungen absichtsvoller Tötung und anderen heterogenen Feldern der Gewaltdarstellungen einzieht.

Zudem ist nicht nur die gewaltvolle Tötung anderer absichtsvoll, sie wird darüber hinaus zum Zweck ihrer Aufnahme in bewegten Bildern ausagiert, was zur zweiten Begriffsebene der Intentionalität überleitet. Hier ist eine durch einen phänomenologischen Intentionalitätsbegriff informierte Dimension gemeint, die die Performanz der Gewalt vor allem als gerichtet erfasst. Die zweite Ebene der doppelten Intentionalität beschreibt eine Gerichtetheit der Bilder hin zu ihren Rezipient:innen, die Konstruktion einer Konfrontation und Momente der direkten Adressierung und mitunter ästhetischer Verfahren, die auf die Involvierung der Rezipierenden abzielen. Aus dem Ziel der direkten Adressierung und Konfrontation der Rezipierenden ergibt sich dabei ein wenig variables visuelles Standardrepertoire der Performanz der Gewalt, wie auch Charlotte Klonk in Bezug auf Terrorbilder bemerkt hat: »[O]bwohl die Tathergänge immer andere sind, ist das Bildrepertoire [...] erstaunlich begrenzt.« (Klonk 2017: 151) Die vier für dieses Projekt versammelten Medienartefakte bezeugen dies ebenfalls. Trotz ihrer historischen Heterogenität eint alle Medienartefakte neben der Geste der eigenen Sichtbarmachung der Bilder darüber hinaus die direkte Adressierung und Konfrontation der Rezipierenden über Gesten. Mitunter sind auch Versuche erkennbar, identifikatorische Momente mit den Agentia der Gewalt herzustellen, wie ich beispielhaft auch anhand des Videos des Terroranschlags von Halle illustrieren werde.

Die Geste der eigenen Sichtbarmachung des Bildes in Verbindung mit der für die Medienartefakte konstitutiven doppelten Intentionalität bewirkt nicht nur eine ethische Verwicklung des Bildes in die dargestellten Tötungen, durch die direkte Adressierung und Konfrontation werden auch Rezipierende einbezogen. Diese gestische Verwicklung

will ich im Folgenden über die Ebene verkörperter Wahrnehmung in der Medienrezeption illustrieren.

Die Rezeption als kommunikative Erwiderung der Geste

Rebecca Schneider bemerkt, dass Gesten in direkte Interaktion treten, indem sie durch verkörperte Bewegungen externalisiert werden und nach einer Reaktion verlangen (2019: 146f.). Sie bauen damit ein Verhältnis zu den die Geste Empfangenden auf. Im Fall ihrer medialen Vermittlung in Bewegtbildern, die als nicht-fiktional wahrgenommen werden, gilt für ihre Rezeption aus phänomenologischer Perspektive ebenso wie für andere Formen der Orientierung in der Umwelt das Diktum der verkörperten Wahrnehmung. Vivian Sobchack hat die Filmrezeption in diesem Sinne als synästhetische Erfahrung (Sobchack 2004b) verstanden und betont, dass »[m]ore than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience« (Sobchack 1992: 3). Filmrezeption wird hier als Erfahrung durch Erfahrung verstanden und verweist im Kontext einer als verkörpert verstandenen Wahrnehmung erneut auf die Unmittelbarkeit der körpersprachlichen Geste. Wird die Ausführung der Geste sowie ihre mediale Vermittlung dann als nicht-fiktional gelesen, steigert sich die Unmittelbarkeit erneut. Die Rezeptionssituation eröffnet so einen Kommunikationsraum, in dem die mediale Darstellung entweder gegenwärtig oder in der Vergangenheit als in der eigenen Lebenswelt der Rezipient:innen wahrgenommen wird (Sobchack 1999: 250). Sobchack schreibt den Rezipient:innen dabei die Fähigkeit zur Reaktion auf die wahrgenommenen Inhalte zu:

Through the address of our own vision, we speak back to the cinematic expression before us, using a visual language that is also tactile, that takes hold of and actively grasps the perceptual expression, the seeing, the direct experience of that anonymously present, sensing and sentient ›other‹. (Sobchack 1992: 9)

Die synästhetischen Reaktionen der Zuschauenden sind dabei im Fall der Rezeption von Tötungen ethisch aufgeladen, gerade weil sich die Bilder durch die direkte gestische Adressierung auf eine Art öffnen, die den Akt verkörperter Rezeption ebenfalls in die Gewalt verwickelt (Sobchack 1984: 292). So stellt Rebecca Schneider zur Rezeption treffenderweise fest: »To witness (or to be present to what is happening), I experience wit(h)ness – perhaps whether I like it or not.« (Schneider 2024: 58) Die Behauptung einer Präsenz in Ereignissen, die medial vermittelt rezipiert werden, mag dabei zunächst verwundern. Laut Schneider entfaltet die Geste ihr stärkstes Potenzial jedoch in ihrer Fähigkeit zur Umformung linearer Zeit (Schneider 2018), die sich aus ihrer Öffnung und der damit einhergehenden Forderung nach einer Reaktion ergibt. Lineare Zeit wird damit dekonstruiert – ein Vorgang, der mit Schneiders Kritik an der vorherrschenden Behandlung nicht-fiktionaler Bewegtbilder als indexikalischen Beweismaterialien für vergangene Ereignisse einhergeht (Schneider 2009: 256). In diesem Sinne fragt sie: »Rather than approaching an image simply as representation, trace, documentation,

art, or evidence of the bygone [...] might we think of it as resonance, reverberation, or ongoing call?« (Schneider 2018: 299)

Die Geste wird damit zum »cross-temporal event« (Schneider 2018: 294), die sich im Moment ihrer Rezeption aktualisiert, weil sie in einem »live moment of [...] encounter« (Schneider 2009: 255) situiert ist. Jeder verkörperte Akt der Rezeption bietet damit die Möglichkeit zur Reaktion auf die wahrgenommenen Gesten, womit sich die vermeintlich in der Vergangenheit ausagierte Gewalt in der Gegenwart erneut ereignet. Genau darauf zielt die doppelte Intentionalität der Tötungsdarstellungen auch ab, jedoch bietet die Rezeption dabei immer auch die Möglichkeit zur Veränderung der Reaktion auf die Geste: »[...] the future subsists not only in the photographic moment of the shot, but in our complicities in encounter with the still, or ongoing, or live mode of return.« (Schneider 2009: 264) Aus individueller verkörperter Rezeption sedimentiert sich auch der kollektive Umgang mit Gewaltbildern. Gerade im Kontext der digitalen Medienumgebungen, die den Rahmen des Wiederauffindens der vier vorliegenden Medienartefakte darstellen, ist die Geste der eigenen Sichtbarmachung von Bildern radikal zu betonen. Ihr Wille zur eigenen Sichtbarkeit wird von der unregulierbaren Natur des Digitalen begünstigt, weshalb Bilder, die Tötungen darstellen, verfügbar bleiben und in verschiedenen Kontexten (wieder) auftauchen (Klonk 2017: 234). In Anlehnung an die Geste der eigenen Sichtbarmachung von Bildern lässt sich in diesem Kontext von »present images« sprechen, »images that circulate in the world's contemporary digital habitats as, at once, producers of actions (agents) and carriers of meaning (representations); as material and immaterial; as new and old, known and unknown« (Favero 2018: 3). Schneider schreibt im Zusammenhang dieser Gesten davon, dass sie sich zeitlich auf eine Weise situieren, die als »intradurational« bezeichnet werden können: »By intra-durational here I mean erupting in and across different times as if ongoing in something of a syncopated manner. The times interanimate (verb) at the level of the interval re-opened by the work for each engagement.« (Schneider 2024: 68) Schneider betont damit die Gleichzeitigkeit von Dauerhaftigkeit und partiellem Einbruch, die solche Gesten produzieren. Indem die absichtsvolle Darstellung von Tötungen durch spezifische mediale Kontrollmechanismen zwar Versuchen des Ausschlusses aus öffentlichen Diskursen unterliegt, nie jedoch ganz verschwindet, öffnet sich ihre gestische Natur für zukünftige Reaktion und kulturelle Funktionalisierung. Das bedingt die Beobachtung eines Wiederaufstauchens der Bilder in öffentlichen Diskursen; ein Wiederaufstauchen, das Schneider als synkopisch, also aus der Musiktheorie stammend, als »the displacement of the usual rhythmic accent« (Collins 2023) versteht. Das Wiederaufstauchen muss nicht zuletzt auch aufgrund dem in der Medizin vorherrschenden Verständnis der Synkope als Kreislaufkollaps damit einerseits als störend verstanden werden, andererseits situiert sich die gestische Darstellung absichtsvoller Tötung damit auch fortlaufend innerhalb des öffentlichen Diskurses. Schneider attestiert der Geste »no time limit on intra-action and response-ability to/with each other« (2018: 294), was die Frage nach einem angemessenen Umgang mit der Existenz solcher Bilder und ihrer Botschaften evoziert. Im Globalen Norden bewegt sich die Debatte dabei zwischen dem Diktum der Notwendigkeit der direkten Konfrontation mit den Bildern (Sontag 2004a) und der unmöglichen Suche nach einem auf solche Bilder generalisierbaren, vor allem ethisch angemessenen, Umgang. Schneider bemerkt dazu, dass wenn es kein Zeitlimit zur Reaktion auf die Geste gäbe, »then there is no time like the present

to begin to respond« (Schneider 2018: 294). Sie stellt damit eine Dringlichkeit zur Reaktion auf die Geste in den Vordergrund, die ich im vorliegenden Kontext ebenfalls betonen möchte.

So stellen Reifarth und Schmidt-Linsenhoff 1983 für fotografische Darstellungen der Gewalt der Shoah, der ich mich im zweiten Kapitel des Projekts widme, einen »unkritische[n] und oberflächliche[n] Umgang von Publizisten und Historikern mit diesen Fotografien und ihren Aussagen« (58) fest: »Dies ist sicher nicht als Gleichgültigkeit gegenüber dem Abgebildeten zu erklären, sondern als eine verständliche Berührungsscheu.« (ebd.) Die Berührungsscheu, von der hier die Rede ist, hat dabei verschiedenste und legitime Gründe, weshalb auch Mary Shnayiens Überlegungen zur Arbeit mit verletzendem Material 2022 eine wichtige Intervention in einen in hohem Maße übergangenen Diskurs im deutschsprachigen Raum darstellt (Shnayien 2022). Sie spricht sich für die Findung von Strategien aus, die zum sicheren und kritischen Forschen an solchen Materialien befähigen und »einen affektiven Ebenenwechsel« (64) ermöglichen. Diese Forderung impliziert die direkte analytische Auseinandersetzung mit den Bildern, die ich unterstreichen möchte. Eine Annäherung an die Bilder ist notwendig, um aus dem Einzelfall heraus einen Umgang mit ihnen zu finden. Wichtig ist dabei, ihre »affektiven Ansteckungs- und Verletzungspotenziale [...] nicht zu wiederholen oder sie zumindest einzuschränken« (57), eine direkte Beschäftigung mit den Bildern ist aus Perspektive Forschender jedoch unerlässlich. Diese Setzung forciert vor dem Hintergrund meiner vorangegangenen, aus der Phänomenologie heraus entwickelten Argumente zum Begriff der Geste eine Perspektive, die die Frage der Medienwirkung und dementsprechend nicht nur der jeweiligen Rezipient:innen, sondern auch meiner Positionalität als Forschende in den Fokus nimmt. Als cis-weibliche, queere Akademiker:in erster Generation macht mich die Rezeption der Tötungsbilder emotional und affektiv auf verschiedenen Ebenen betroffen. Die Arbeit an diesem Projekt und die direkte Auseinandersetzung mit den Bildern in Form wiederholter Rezeption und Analysen ist belastend und erforderte dabei die Findung persönlicher Strategien. Nichtsdestotrotz betrachte ich diese Bilder aus dem Privileg einer wissenschaftlich beobachtenden Position heraus, die in den meisten Fällen sowohl eine geografische als auch historische und situative Distanz zur dargestellten Gewalt mit sich bringt. Ich verhalte mich zudem aus einer Freiwilligkeit heraus mit diesen Inhalten, die bei weitem nicht für alle Rezipient:innen gilt. Durch meine durchlaufene Ausbildung in Kultur-, Medien- und Filmwissenschaft bin ich zudem im Besitz von Werkzeugen zur Medienkritik und Dekonstruktion der konstruierten Medienwirkungseffekte, die hochgradige Auswirkungen auf meine eigene Seherfahrung haben.⁵ Kritisch dazu eingewendet werden muss jedoch, dass bereits für den Diskurs um fiktionale Tötungsdarstellungen eine Betonung der Medienwirkung typisch ist; für nicht-fiktionale Darstellungen jedoch in besonderem Maße. So hat beispielsweise Misha Kavka die Gewaltdarstellungen im Kontext des in der Einleitung thematisierten Diskursphänomens Snuff als Form reiner Medienwirkung begriffen, womit eine gesteigerte Form der selbstreflexiven Selbstbeobachtung in der Rezeption einhergeht:

5 An dieser Stelle gilt mein Dank Simone Pfeifer und Annette Steffny, die mir in zahlreichen wertschätzenden Gesprächen wertvolles Feedback zur Reflexion meiner Positionalität gegeben haben und die kritische Auseinandersetzung mit dieser tiefgehend positiv beeinflusst haben.

The appropriate grammatical tense for snuff's temporal tension, then, is the future perfect, or the present expectation of a future in which ›I will have seen something whose shocking, titillating, disgusting or disturbing impact may, in retrospect, turn out to have been transformative. [...] The mythology of snuff thus stretches beyond catalogs of disturbing realism to its promise of affective entry into a backward-looking future of the viewing subject: what will I be once I become the person who has seen ›it‹? (Kavka 2016: 47)

Durch eine solche Perspektive wird der Mittelpunkt der Beobachtung zwangsläufig von den Erlebenden der Gewalt auf die Rezipierenden der Gewalt verschoben. Robert Dörre hat jüngst auf die Problematik dieser Perspektivverschiebung hingewiesen, die Gefahr läuft, die Hintergründe und Konsequenzen der gestischen Gewalt aufgrund der Hervorhebung der eigenen affektiven und emotionalen Ausgesetztheit der Gewalt aus den Augen zu verlieren (Dörre 2023: 335). Im Ergebnis führt das zu einer Diskursverschiebung, die vor allem die Medienwirkung solcher Bilder auf Rezipient:innen diskutiert, die im Globalen Norden situiert sind. Auch Susan Sontag hat dies in Bezug auf die Thesen Debords und Baudrillards kritisiert, den bekanntesten Vertretern der kulturkritischen Diagnose einer Sensationalisierung der Realität durch spektakuläre Bilder:

To speak of reality becoming a spectacle is a breathtaking provincialism. It universalizes the viewing habits of a small, educated population living in the rich part of the world, where news has been converted into entertainment – a mature style of viewing that is a prime acquisition of the ›modern‹ and a prerequisite for dismantling traditional forms of party-based politics that offer real disagreement and debate. (Sontag 2004b: 118)

Ich halte diese Kritik für berechtigt und wichtig und spreche mich deshalb für eine Position aus, die beide Argumente in den Blick nimmt. Die gewaltvolle Natur der Medienwirkung von nicht-fiktionalen und absichtsvollen Tötungsdarstellungen ist nicht nur konstituierender Bestandteil des Phänomens, sondern muss in seinen schädigenden Wirkungen ernst genommen werden. Das darf jedoch nicht zu einer Vergessenheit gegenüber den Kontexten und Hintergründen der Gewalt, den dargestellten Personen sowie den Inszenierungs- und Distributionsstrategien der Bilder führen. Aus meiner Sicht lässt sich ein kritisch-phänomenologischer Zugang über den Begriff der Geste dazu nutzen, um aus der Fokussierung auf das forschende Selbst nicht nur die Medienwirkung ernst zu nehmen, sondern einen selbstkritischen Umgang mit der eigenen privilegierten Rezeptionssituation auszuüben. Die vorgeschlagene Perspektive erhält damit auch Anschluss an aktivistische Praktiken, die Forschende aktiv in den Umgang mit Bildern involviert, da der Ruf nach Reaktion von Gesten auch die Möglichkeit ihrer zukünftigen Veränderung beinhaltet (Shnayien 2022: 64; Schneider 2018: 288).

Die oben postulierte Forderung nach einer Annäherung an die Bilder will ich im Folgenden anhand des ersten Medienartefakts des Korpus verdeutlichen. Es handelt sich dabei um den dänischen Stummfilm *Løvejagten*, der die absichtsvolle Erschießung zweier Zoolöwen darstellt, die dazu dient, die filmische Handlung zu authentifizieren. Entgegen einer historisierenden Lesart, die der Film anbietet, weil er aus dem Jahr 1907

stammt und gegenwärtig als filmhistorisches Dokument museal und archivarisch gerahmt wird, werde ich im Folgenden zeigen, inwiefern er sich über den Begriff der Geste nun seit mehr als hundert Jahren wiederholt externalisiert. Eine historisierende, das Dargestellte als vergangen und damit abgeschlossen betrachtende Lesart, wird damit bewusst hier negiert, um zu verdeutlichen, inwieweit die mit der absichtsvollen Gewalt transportieren Weltanschauungen fortdauern und somit auch alternative Formen der Übernahme von Verantwortung notwendig machen.

