

## Kapitel 3: Transparente Tierbilder. Fotografie und Film

---

### Einleitung

Tierbilder bilden nicht nur ab. Spezielle Bildertypen wie Fotografien und filmische Bewegtbilder machen Tiere selbst sichtbar. Diesen Umstand werde ich im Folgenden als die *Transparenz* von Tierfotografien bezeichnen. Transparente Bilder können eine wichtige, bislang kaum beachtete Rolle für eine Tierethik spielen, die sich wie in Kapitel 2 dargestellt an Partikularismus und Relationalismus orientiert. Denn sie machen konkrete Tiere wortwörtlich sichtbar, können auf diese Weise räumliche und zeitliche Distanz überbrücken<sup>1</sup> sowie Empathie ermöglichen und moralisch relevante Emotionen hervorrufen. Darin besteht der wesentliche Ansatz dieses Kapitels.

Das übergeordnete Ziel ist, die These, dass fotografische Tierbilder Transparenz erzeugen, zu begründen und gegen Einwände zu verteidigen. In zweierlei Weisen gilt sie als hochkontrovers. Zum einen wurde die zugrunde liegende bildtheoretische Transparenz-These der Fotografie vielfach zurückge-

---

1 Der Fokus liegt im Folgenden auf der Überwindung räumlicher Distanz. Eigens auf die Bedeutung der zeitlichen Dimension einzugehen, würde den Rahmen dieser Studie sprengen, scheint jedoch ein großes Potenzial zu besitzen (vgl. Walton 2008: 87). Perspektivenwechsel zwischen zeitlicher Distanzierung und Annäherung, z.B. durch imaginierte Retrospektiven auf unsere Gegenwart aus einer Zukunft unter anderen Vorzeichen in den Filmen *CARNAGE* (GB 2017, R: Simon Amstell) und *THE END OF MEAT* (DE 2017, R: Marc Pierschel), bergen das Potenzial, dasjenige als bedeutungsvoll aufzudecken, was gegenwärtig für normal oder nebensächlich gehalten wird. So können wir etwa beim Betrachten der Fotografie eines Endlings, d.h. eines Tiers, das der letzte Vertreter seiner Art ist, Nähe zu diesem singulären Tier aufbauen – wir sehen gewissermaßen in die Vergangenheit – und zugleich ein Gefühl für den Verlust erfahren, da dieses Tier und seine Art in der Gegenwart nicht mehr existieren.

wiesen.<sup>2</sup> Die Ablehnung läuft zu einem großen Teil auf folgendes dichotomes Verhältnis hinaus: Fotos sind demnach nicht transparent wie z.B. ein Spiegelbild oder der Blick durchs Fernrohr, sondern haben Bildcharakter. Fotos *scheinen* zwar getreue Nachahmungen von Objekten zu sein, doch sie fungieren wie andere Bilder auch vermittelt Zeichen oder visueller Ähnlichkeiten.<sup>3</sup> Sie sind menschliche Produkte: Die Fotograf\*innen entscheiden, welcher Ausschnitt gezeigt werden soll, welche Körnung das Fotopapier hat oder wie das Licht ein Objekt in Szene setzen soll. Es liegt darum in der Hand des\*der Fotograf\*in, ob wir unvermittelt – quasi-transparent – mithilfe des Bildes auf ein fotografiertes Objekt schauen oder nicht. Zum anderen legen Theorien in den Animal Studies nahe, dass wir Menschen die Tiere um uns vornehmlich als Repräsentanten ihrer Art oder bestimmter Funktionen (z.B. »Milchkuh« oder »Haustier«) sehen. Das tierliche Subjekt selbst bleibt demnach unerkannt. Dies gelte sowohl im Bildmedium als auch im direkten Kontakt. Die Idee ist, dass das mentale und artefaktische Bild vom Tier so stark von anthropozentrischen Vorstellungen geprägt ist, dass wir nichtmenschliche Tiere in ihrer Alterität und Heterogenität nicht sehen können. Die visuelle Kultur mit ihren Blick-Dispositiven und der diskursiven, symbolischen Generierung von Bedeutungen entfremdet bzw. verzerrt das Bild vom Tier trotz oder wegen ihres Reichtums an Tierrepräsentationen: Die Tiere sind bildhaft geworden.<sup>4</sup> Emotionale Reaktionen

2 Vgl. Currie 1995. Friday 1996. Lopes 1996/2003. Sekula 1975. Snyder 1975. Walden 2015.

3 Im vorliegenden Unterkapitel gebrauche ich das bildwissenschaftliche Vokabular wie folgt. *Transparenz* bezieht sich auf die fotografische Transparenz und damit auf dem Umstand, dass wir mithilfe von Fotografien die sich einst vor der Kamera befindlichen Objekte selbst sehen können (vgl. Walton 2008). Missverständnisse entstehen zumeist beim Ausdruck »selbst«: Es ist nicht gemeint, dass der dreidimensionale, konkrete Gegenstand durch die Fotografie in meine Hände gerät. Ein Objekt auf einem Bild selbst zu sehen, unterscheidet sich dennoch kategorial davon, die Repräsentation oder das Abbild eines Gegenstandes zu sehen. Eine Repräsentation oder ein Abbild »steht für etwas anderes ein«: Die Repräsentation oder das Abbild eines Windhundes hat visuelle Ähnlichkeiten mit einem Windhund, hat aber selbst nicht die Eigenschaften des Windhundes, auf den sie verweist. Den Begriff der *Illustration* verwende ich als weiteren Abgrenzungsbegriff zu transparenten Bildern (Wild 2020: 35). Pikturale Illustrationen werden üblicherweise als Mittel verstanden, um einen Text, einen Gedanken oder andere abstrakte Gegenstände zu veranschaulichen und begreiflich zu machen. Die Illustrationen sind dabei sekundär und medial sowie konzeptuell anders als die Objekte, die sie veranschaulichen.

4 Vgl. Berger 1980. Malamud 2016. Mönnig 2013/2017. Lippit 2000.

erscheinen in dieser Perspektive als anthropomorphisierend.<sup>5</sup> Ich halte diese starke These und Sorge um die Bildhaftigkeit des Tiers in der Fotografie und im Film für irreführend. Ein prominenter Vertreter der These, dass unser Bildgebrauch die Tiere marginalisiere und einen entfremdenden Ersatz für Mensch-Tier-Beziehungen darstelle, ist der Kunstkritiker John Berger.<sup>6</sup> Die starke Position Berbers wurde bereits überzeugend kritisiert.<sup>7</sup> Ohne das Verdienst der Beobachtungen Berbers in Abrede zu stellen, möchte auch die vorliegende Studie dazu beitragen, ein differenzierteres Verständnis der bildlichen Repräsentation von Tieren zu entwickeln.

Meine Argumentation verläuft wie folgt: Ich werde erstens (3.1.) vorschlagen, dass und inwiefern bildliche Transparenz ein tierethisch relevantes Thema ist. Insbesondere für relationale Ansätze innerhalb des ethischen Partikularismus handelt es sich um einen bislang kaum betrachteten Blickwinkel.<sup>8</sup> Die bild- und wahrnehmungstheoretischen Perspektiven, auf die sich mein Vorschlag stützt, können neue Antworten auf den Einwand geben, es handle sich bei der relationalen Ethik um einen engstirnigen Ethos des Nahbereichs.<sup>9</sup> Die fotografische Transparenz soll im vorliegenden Kapitel als ein wichtiges Werkzeug erkennbar werden, um Tiere in den Fokus der moralischen Aufmerksamkeit zu rücken, auch diejenigen, die vermeintlich fern und uns fremd sind. Zweitens (3.2.) werde ich die These der fotografischen Transparenz verteidigen. Insbesondere geht es um den Begriff des transparenten Tierbildes, also um fotografische und filmische Bilder, die uns Tiere selbst sehen lassen. Wie in Kapitel 1 und 2 ausgeführt, bedeutet die Umschreibung »das Tier selbst sehen«, das Tier als singuläres Lebewesen wahrzunehmen.<sup>10</sup> Es sollen also

5 Aaltola 2018: 9. Parkinson 2020.

6 Berger 1980.

7 Vgl. insb. Burt 2005. Pick 2015.

8 Vgl. die Definition von partikularistischen und insbesondere von relationalen Ansätzen in der Tierethik wie in Kapitel 2 entwickelt: Relationale Ansätze in der Ethik unterscheiden sich von prinzipienethischen Ansätzen, indem sie, erstens, partikularistisch, nicht universalistisch argumentieren, zweitens, dem Bereich der Moralpsychologie wie Emotionen und Wahrnehmungen eine normative Rolle beimessen und, drittens, den Fokus auf relationale statt intrinsische Eigenschaften von moralischen Akteur\*innen legen.

9 Vgl. Prinz 2011. Card 1990. Singer 1999.

10 Vgl. Kapitel 1 zur tierlichen Singularität als technischer Begriff der vorliegenden Studie. Wir sehen Tiere als singuläre Tiere, wenn wir ihre Unauswechselbarkeit, Subjektivität, Situiertheit und die relationalen Verhältnisse wahrnehmen und anerkennen.

singuläre Aspekte von Tieren wie ihre Situiertheit oder ihre Bedürfnisse buchstäblich sichtbar sein. Auf dieser Grundlage geht es mir drittens (3.3.) darum aufzuzeigen, inwiefern wir von einem Kontakt zu den singulären Tieren mithilfe der Fotografie sprechen können. Kontakte zu Bildertieren, so schlage ich vor, zählen über die Face-to-face-Erfahrungen hinaus zu den ethisch relevanten Erfahrungen, die wir mit der Singularität von Tieren machen können. Das Kapitel befasst sich dabei mit dem besonderen Umstand, dass Fotografien nicht nur transparente Eigenschaften haben, sondern immer auch Repräsentationen sind. Kritische Lesarten der fotografischen Repräsentationen von Tieren, so schlage ich abschließend vor, können diese doppelte Struktur der Fotografien mit Gewinn in Betracht ziehen, indem sie Lesarten gegen den Strich praktizieren. Selbst dort, wo das symbolische und kommunikative Bezugssystem der Repräsentation eher auf generische Eigenschaften eines Tiers abzielt, könnten dann unauswechselbare Subjekte erfahrbar werden. Diese Perspektive nimmt ihren Ausgang von Modellen der bild- und filmkritischen Beziehung zu marginalisierten Subjekten, wie sie u.a. in der feministischen Filmwissenschaft entwickelt wurden.<sup>11</sup>

### 3.1 Tierbilder in der Ethik

Bilder spielen in der philosophischen Tierethik bislang kaum eine Rolle. Weit- aus besser entwickelt sind Ansätze, die direkte Begegnungen oder literarische Imaginationen integrieren.<sup>12</sup> Wenn Singer seinen Publikationen Bilder beigibt, dann handelt es sich um Illustrationen. Singer bezeichnete die s/w-Fotos in den englischsprachigen Ausgaben von *Animal Liberation* ausdrücklich als »illustrations of speciecism in practice«.<sup>13</sup> Dagegen setzen sich die (Critical) Animal Studies seit Beginn ihrer Formation als Disziplin mit Bilderfragen auseinander.<sup>14</sup> Als Strategie des Tierrechtsaktivismus ist das Bildergeben eine nicht

11 Vgl. u.a. Mayne 1985. Pribram 1988. Byars 1991.

12 Vgl. Diamond 2012. Crary 2016. Donovan 2016. Palmer 2010. Adams 2010. Zu den Ausnahmen zählt Aaltola 2014. Benz-Schwarzburg 2019. Einschlägige Kompendien und Sammelbände vernachlässigen das Thema weitgehend, vgl. Beauchamp/Frey 2011. Diehl/Tuider 2019.

13 Singer 2002: 22.

14 Almiron/Cole 2016: 2. Baker 2001. Burt 2002. Dunayer 2001. Lippit 2000. Watt 2011. Malamud 2012. Wolfe 2003. Vgl. außerdem die historischen und medientheoretischen Ansätze: Nessel et al. 2012.

wegzudenkende Form der Kommunikation mit einer breiten Öffentlichkeit. Mein Vorschlag, bildliche Transparenz als ein wichtiges Thema für die Tierethik anzusehen, ergibt sich vor diesem Hintergrund, soll also auf eine Forschungslücke in der philosophischen Tierethik reagieren und dabei moralische und ästhetische Perspektiven zusammenbringen.

Insbesondere ist mein Vorschlag in das übergeordnete Ziel der Studie eingebettet, den Begriff der Singularität von Tieren in seiner ethischen und ästhetischen Bedeutung zu behandeln. Weiter oben (Kapitel 2) habe ich aufgezeigt, dass sich die Perspektive der tierlichen Singularität am besten mithilfe eines relationalen Modells der Ethik erklären lässt.<sup>15</sup> Zusammengefasst geht es bei der Singularitätsperspektive darum, einzelne Tiere empathisch wahrzunehmen, saliente Aspekte von Situationen zu erkennen und sich reflexiv in Beziehung zu diesen zu setzen. Aus solchen Mensch-Tier-Beziehungen können je nach Kontext verschiedene moralische Ansprüche erwachsen. Diese Überlegungen nun auf das Bildersehen zu erweitern, ist von folgender Beobachtung motiviert: Die Wahrnehmung von Tieren als singuläre ist nicht auf den unvermittelten Kontakt begrenzt. Dies entspricht der Intuition, dass wir uns auch medienvermittelt in Beziehung zu Tieren setzen. Die klassischen Filme *FREE WILLY* (USA 1993, R: Simon Wincer) oder *BABE* sind beispielsweise darauf ausgelegt, die tierlichen Protagonist\*innen als Individuen mit bestimmten Eigenheiten zu verstehen.<sup>16</sup> In den einzelnen Szenen der Filme stehen die Tiere nicht allein für symbolische oder generische Attribute, sondern sie werden als je dieses unauswechselbare Tier präsent. Obwohl wir »Babe« oder »Willy« aka Keiko selbstredend in einem anderen Modus als der Face-to-face-Begegnung sehen (sie sind uns präsent, wir ihnen umgekehrt nicht, wir können sie nicht berühren oder mit ihnen interagieren, bei Babe handelt es sich über den Film hinweg

- 
- 15 Die Ausdrücke relationale Ethik, Fürsorge-Ethik und Care-Ethik sind im Folgenden je miteinander austauschbar.
  - 16 Man könnte nun einwenden, hierbei handle es sich eher um narrative Vorstellungskraft. Die literarischen und filmischen Darstellungen der tierlichen Protagonisten würden sich dann nicht in signifikanter Hinsicht unterscheiden. Das widerspricht jedoch dem besonderen affektiven Potenzial dieser Tierfilme (vgl. Burt 2002. Pick 2011/2015), der besonderen Präsenz der Tiere auf der Leinwand (vgl. Bazin 2004) und der besonderen Faszination vom Tier im Film generell (vgl. Nessel 2012). Mein Ansatz geht von einer spezifischen Macht der piktoralen Tierrepräsentation im Vergleich zu narrativen und literarischen Darstellungen aus.

um 46 verschiedene Ferkel vor der Kamera), können wir uns empathisch in sie als Einzelne hineinversetzen.<sup>17</sup>

Weiterhin – und dies möchte ich im Folgenden besonders stark machen – erlaubt es die um das bildliche Sehen erweiterte Perspektive, auf einen triftigen Einwand gegen die relationale Ethik zu reagieren: Die Ethik der Fürsorge wurde dafür kritisiert, eine Ethik der Nähe zu sein. Das Modell hilft uns demnach nicht zu verstehen, wie wir auch über räumliche, zeitliche oder emotionale Distanzen hinweg ethische Verhältnisse herstellen können, beispielsweise zu Fremden oder künftigen Generationen.<sup>18</sup> Die Kraft der transparenten Bilder, uns in Kontakt zu bringen, ist ein wichtiges Werkzeug hierzu, das zwar in der Praxis relevant ist, jedoch in der philosophischen Ethik nicht ausreichend beachtet worden ist.

### 3.1.1 Kritik an der relationalen Ethik als Ethik der Nähe

Die Kritik an der relationalen Ethik bezieht sich auf zwei Bedeutungen von Nähe. Eine davon ist die *räumlich verstandene Nähe*. Die Ethik der Fürsorge ist ein provinzielles Ethos, wenn sie sich ausschließlich auf lokale Beziehungen innerhalb von Gemeinschaften, zu denen auch nichtmenschliche Tiere wie Haustiere und andere domestizierte Tiere zählen, beschränkt bleibt. Für die zahlreichen indirekten Beziehungen, die uns global verbinden, kann die relationale Ethik jedoch scheinbar nicht geltend gemacht werden. Darüber hinaus erscheint eine auf Beziehungen fußende Ethik als engstirnig, wenn *emotionale Nähe* bereits gegeben oder naheliegend sein soll. Gemeint ist, dass die Nähe an essentialistische, oft ideologische Konzepte (z.B. »genuine Fürsorglichkeit der Frau« oder »Treue des Hundes«) gebunden ist.<sup>19</sup> Schon die Fähigkeit zur empathischen Einfühlung in Fremde erscheint korrumpiert durch Bevorzugung der in-group und durch Proximitätseffekte.<sup>20</sup> Außerdem besteht der Verdacht der exklusiven Nähe, d.h. die Auffassung, dass die Anteilnahme an räumlich und zeitlich nahen Mitgeschöpfen dysfunktional für die tierethische Handlungsfähigkeit ist: Sie erzeugt ein veränderliches, dichotomisches Verhältnis zwischen dem mir aktuell nahen Tier und allen anderen. Während

17 Vgl. Cavell 1979: 33. Molloy 2011: 66 zu Tierfilmen, in denen mehrere Tiere ein Individuum repräsentieren.

18 Card 1990: 101. Cannold et al. 1995: 367f. Prinz 2011: 225 – 227.

19 Vgl. dazu die Kritik von Tronto 1993: 111 – 112. Robinson 1999: 31.

20 Prinz 2011: 226.

ich mich auf ein einzelnes Tier beziehe, treten die anderen notwendig in den Hintergrund.

Wenn diese Kritik so zutreffen sollte, würde das eine beträchtliche Einschränkung der relationalen moralischen Perspektive auf Tiere bedeuten. Denn zwischen uns und einem Großteil der Tiere, deren Bedürfnisse wir durchaus wahrnehmen könnten und sollten, bestehen kaum direkte Kontakte. Zwar stehen wir in wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnissen, doch die Nutz- und Labortiere stehen nur zu wenigen Menschen in direktem Kontakt. Weltweit werden ca. 72 Milliarden Tiere zu Land und 1,2 Billionen Meerestiere jährlich zum Zweck der menschlichen Ernährung getötet.<sup>21</sup> Cruelty Free gibt im Jahr 2020 an, dass global pro Jahr an ca. 115 Millionen Tieren kosmetische und medizinische Versuche durchgeführt werden.<sup>22</sup> Ihre Leben spielen sich größtenteils an abgelegenen, der Öffentlichkeit verschlossenen Orten ab. Obwohl sich die Lebensräume von Wildtieren und Menschen teils überschneiden, bleiben die Sphären vielerorts getrennt.<sup>23</sup> Noch entscheidender sind die Barrieren einer psychologisch bedingten oder emotionalen Distanz zu vielen Tieren. Die Wahrnehmung von Tieren und Tiergruppen bestimmt sich stark nach einem Status quo, der von zahlreichen Bias geprägt ist. Nahe, emotionale Beziehungen werden gegenüber Haustieren kultiviert, gegenüber Nutztieren jedoch rhetorisch, symbolisch und praktisch gekappt.<sup>24</sup> Nutztiere werden eher als Objekte denn als Subjekte wahrgenommen und bis in unsere visuelle Kultur hinein selten als singuläre Tiere repräsentiert.<sup>25</sup> Das Bild einer fürsorglichen Beziehung zum Beispiel zu Hühnern wird von der verbreiteten Überzeugung beeinträchtigt, dass es sich bei Hühnern um weniger intelligente und emotional basalere Lebewesen als die bekannten Haustiere handelt.<sup>26</sup> Allgemein herrscht in der Nutztierindustrie ein physisch, psychisch und sexuell gewaltvoller Umgang gegenüber den Tieren vor. Was die meisten Menschen zwar in der Nähe verabscheuen, wird auf die Distanz normalisiert. Symptomatisch dafür ist, dass die Gewalt gegen Haustiere üblicherweise

21 Zampa 2020.

22 Cruelty Free International 2020.

23 Allein die Individuen der über 385 000 marinen Spezies werden selten direkt angetroffen, World Register of Marine Species 2020. Ähnliches gilt für die zeitliche Distanz, d.h. die Beziehung zu künftigen oder vergangenen Generationen von Tieren, insbesondere auch sogenannten Endlingen, den letzten Individuen einer aussterbenden Art.

24 Stewart/Cole 2009: 458.

25 Ebd. Leitsberger/Benz-Schwarzburg/Grimm 2016. Baker 2001.

26 Marino 2017: 127f. Marino/Merskin 2019: 3. Brodbeck/Brodbeck et al. 2019: 1f.

moralisch und rechtlich verurteilt wird, die Gewalt gegen anonyme Nutztiere jedoch normal erscheint, eher toleriert und ignoriert wird.<sup>27</sup> Darüber hinaus ist bei vielen Tieren auch nicht klar, ob und wie wir uns angesichts ihrer Andersartigkeit in Beziehung zu ihnen setzen können, z.B. zu Insekten. Auch in Hinblick auf die *Exklusivität* der Nähe ergeben sich Schwierigkeiten. Es kann wichtig sein, dass ich meine Empathie mit einem einzelnen Tier zurückstelle, weil es etwa wichtig ist, die gesamte Herde und die Dynamiken untereinander im Blick zu haben oder weil wir Empathie nicht nur für das Einzeltier, sondern die gesamte sozialen Gruppe, die Art und zukünftige Mitglieder der Art brauchen.

### 3.1.2 Verteidigung: Bilder und das Überwinden von Distanz

Wie lässt sich dieser Kritik an einem Primat der Nahbeziehungen in unserem Kontext begegnen?<sup>28</sup> Ich schlage vor, dass transparente Bilder, die die Singularität von Tieren präsent machen, in entscheidender Weise räumliche und emotionale Distanzen überbrücken können. Sie können sogar die Exklusivität von Nahbeziehungen aufbrechen, indem sie zugleich die Nähe zu einem\* einer Einzelnen und zu anderen Vertreter\*innen seiner\*ihrer Art herstellen. Bilder spielen eine wichtige *distanzüberwindende* Rolle. Meine These im Folgenden lautet, dass transparente Bilder Nähe zu Tieren herstellen können, indem sie Sichtbarkeit für die singulären Tiere generieren. Die hergestellte Nähe, so möchte ich argumentieren, ist für eine relationale Ethik besonders relevant. Mit Verweis auf die Möglichkeiten von transparenten Bildern und ihrem gezielten Einsatz lässt sich die unter 3.1.1. vorgetragene Kritik zurückweisen. Bestimmte fotografische Bilder können gewissermaßen kompensieren, was der fehlende direkte Kontakt zu Tieren und unsere räumlichen, zeitlichen und konzeptuellen Beschränkungen erschweren. In einem ersten Schritt werde ich skizzieren, wie Fotografien den Kontakt zu Tieren herstellen, und anschließend die These genauer darlegen, bevor ich für ihre wichtigsten Bestandteile argumentiere.

Symptomatisch für die distanzüberwindende Funktion der Tierfotografien ist, dass die Gewalt gegen Nutztiere zwar weitgehend als normal dargestellt wird, die bloße Sichtbarkeit z.B. durch fotografische oder unmittelbare

27 Sebastian 2019. Pachirat 2011.

28 Vertreter\*innen einer relationalen Ethik haben auf solche Einwände reagiert, vgl. Robinson 1999/2011. Tronto 1993.



Zeug\*innenschaft von Gewalt aber dennoch moralische Emotionen auslöst, etwa Wut, Mitleid und Scham.<sup>29</sup> Solche Bilder können die räumliche und emotionale Distanz zu relevanten Umständen der Mensch-Tier-Beziehungen insofern via bildlicher Einzelfälle überwinden. patrice jones' Beschreibung davon, welche besondere Bedeutung eine Fotografie für das öffentliche Engagement sowie für ihre eigene Involviertheit in die Rettung zweier Ochsen einnahm, ist dahingehend exemplarisch:

The photo showed two sleepy-eyed bovines locked shoulder-to-shoulder by a heavy wooden yoke as a white man sporting an old-fashioned hat and beard raised a »buggy whip« above their light-brown backs. Seeing that photo made Bill and Lou feel more real to me and I'm sure many others. They weren't just »the Green Mountain College oxen«. They were two actual and vulnerable animals who deserved to be freed from that yoke and allowed to retire in peace.<sup>30</sup>

Die Sichtbarkeit singulärer Tiere beruht nicht ausschließlich auf Schockwirkungen und negative Emotionen. Wie ich im abschließenden Kapitel 4 ausführen werde, ist es sogar ein besonderes Potenzial von Fotografien, positive Gefühle wie Freude, Neugier oder Respekt angesichts von Tieren zu erzeugen, die wir andernfalls nicht oder negativ wahrnehmen. Die Fotografien von Jean-Marie Ghislain räumen beispielsweise mit irrtümlichen Annahmen über Haie als aggressive »Killermaschinen« auf, indem sie beidseitig interessierte und friedliche Kontakte zwischen Taucher\*innen und Haien zeigen.<sup>31</sup> Schließlich scheint Bildern auch eine besondere Bedeutung zuzukommen, um uns vermittelt eines einzelnen Tiers in eine Beziehung zu anderen Tieren derselben Art oder Funktion zu versetzen und somit die Exklusivität der Nähe aufzubrechen. Die Logik zahlreicher bebildeter Tierrechtskampagnen beruht darauf. So zum Beispiel die PETA-Kampagne, die seit 2017 unter dem Titel »I'm Me, Not Meat« weltweit an diversen öffentlichen Orten und v.a. in der Nähe zu tierverarbeitenden Betrieben zu sehen ist. Die großformatigen und detaillierten Porträt-Fotos eines Kälbchens, Schweins, Oktopoden und anderer Tiere können Nähe herstellen, nicht zuletzt, weil es sich um schöne oder niedliche

29 Vgl. u.a. Fernández 2019. Jasper/Poulsen 1995. Pachirat 2011. Molloy 2011: 4. Vgl. auch jones 2014.

30 jones 2014.

31 Ghislain 2014.

Tiere handelt. Zugleich verweisen diese Tierfotografien exemplarisch auf andere Individuen derselben Art und auf den Umstand, dass sie zum Verzehr von Menschen getötet werden.<sup>32</sup>

Die Kritik an der relationalen Ethik als Ethik der Nähe halte ich für begründet. Sie übersieht jedoch, welche Mittel uns durch die Transparenz und Repräsentationsformate von Tierfotografien zur Verfügung stehen, um räumliche und emotionale Nähe herzustellen sowie damit zuvor exklusive Nähe auf andere hin zu öffnen. Die Wirkweisen von bestimmten Bildern, uns in Kontakt zu konkreten Tieren und Kontexten der Mensch-Tier-Beziehung zu setzen, können, wie skizziert, das Manko kompensieren. Das bedeutet, dass unter einem relationalen Ansatz nicht nur transparente Bilder von Tieren verwendet werden können, um Bezüge herzustellen, sondern dass wir evaluieren sollten, ob dies nicht sogar gefördert werden sollte. Der Vorschlag, dass transparente Bilder ethisch relevante Formen von Nähe herstellen oder lenken können, besteht aus zwei zusammenhängenden Annahmen.

**Tierfotografien sind transparente Tierbilder.** Wenn wir eine Fotografie von einem Tier sehen, sehen wir das Tier selbst. Das bedeutet, dass wir es nicht als Abbild sehen. Die Besonderheit besteht darin, dass transparente Bilder Sehhilfen sind: Mithilfe des Bildes werden konkrete, nicht imaginierte Tiere sichtbar.

**Die Singularität von Tieren ist wortwörtlich sichtbar.** Wir treten zu Tieren in eine ethisch relevante Beziehung, indem wir sie auf eine bestimmte Weise wahrnehmen. Singuläre Tiere sind sowohl face-to-face als auch vermittelt transparenter Bilder sichtbar; die tierliche Singularität umfasst das Sehen eines konkreten unauswechselbaren Tiers, die empathische Bezugnahme auf das Subjekt, das Erkennen von Bedürfnissen und anderen salienten, moralisch relevanten Aspekten einer Situation.

Ich behaupte also, dass transparente Tierbilder wesentlich daran beteiligt sein können, Distanzen zu überwinden, und zwar diejenigen Distanzen, die andernfalls davon abhalten, abwesende und fremde Tiere als singuläre sehen zu können. Der Weg, auf dem solche Bilder Nähe herstellen, ist die Herstellung der Sichtbarkeit von singulären Tieren. Bei Face-to-face-Beziehungen oder in der fotografischen Projektion können wir Tiere als unauswechselbare Subjekte erkennen. Dabei können Bedürfnisse und saliente Faktoren einer Situation

---

32 Vgl. PETA 2017.

ins Auge fallen und es kann empathische Bezugnahme eintreten. Das ist der Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung von Tieren face-to-face und unserer Wahrnehmung von fotografischen Bildern, den ich im Folgenden entwickeln werde.

Für die zweite Annahme habe ich bereits in Kapitel 2 argumentiert. Die Singularitätsperspektive konnte ich dort in Anschluss an Axel Honneth, Lawrence Blum, Iris Murdoch und Lori Gruen als eine Form der moralischen Wahrnehmung herausstellen. Ethisch relevante Aspekte wie die unauswechselbare Individualität und die Situiertheit der anderen sind in der Face-to-face-Begegnung demnach sichtbar.<sup>33</sup> Dabei habe ich Sichtbarkeit in zweierlei Bedeutungen unterschieden: Sichtbarkeit meint sowohl die physische Sichtbarkeit als auch die ethisch-moralische Anerkennung eines Subjekts.<sup>34</sup> Anknüpfend an Axel Honneth unterscheide ich zwischen dem visuellen Erkennen eines Individuums (physische Sichtbarkeit oder Sichtbarkeit<sup>a</sup>) und dem Anerkennen des Individuums als Quelle legitimer Ansprüche (bei Honneth: Anerkennung; im Weiteren: moralische Sichtbarkeit oder Sichtbarkeit<sup>b</sup>). Im folgenden Kapitel geht es darum aufzuzeigen, inwiefern singuläre Tiere gemäß beider Bedeutungen auch bildvermittelt sichtbar werden.

Für das Kapitel 2 war vor allem die Perspektive auf die Sichtbarkeit als ethisch-politisch wichtig. Die physische Sichtbarkeit wurde vorausgesetzt. Singuläre Tiere zu sehen, so argumentierte ich, bedeutet, uns in moralisch relevante Beziehungen zu Tieren zu bringen, die sich in unserem unmittelbaren Umfeld bewegen. Angesichts von Tieren können wir die salienten Aspekte von Situationen erkennen, empathisch sein und verantwortungsvoll gegenüber den tierlichen Subjekten handeln. Im vorliegenden Kapitel geht es um die Verbindung der beiden Verständnisse von Sichtbarkeit *durch fotografische Bilder*. Die spezifische Grundlage für die ethisch-politische Anerkennung ist hier die physische Sichtbarmachung einer\*s Einzelnen im Bild. Anders als Honneth und in Übereinstimmung mit dem Vorschlag eines Begriffs der tierlichen Singularität in Kapitel 1 werde ich nicht von Individualität und sozialer Identität sprechen. Stattdessen liegt der Fokus auf der Unauswechselbarkeit eines Subjekts, die sichtbar wird. Darüber hinaus können auch die Subjektivität, die Situiertheit und die Bedürfnisse direkt sichtbar werden. Meine Annahme

33 Dies entspricht weitgehend dem Begriff der moralischen Wahrnehmung bei Murdoch (1956/1993/1999) und Blum (1994), wonach Partikulares als ethisch relevant sichtbar und erfahrbar werden kann. Vgl. auch: Bergqvist/Cowan 2018.

34 Vgl. Honneth 2003: 10f.

ist, dass Fotografien singuläre Tiere buchstäblich sichtbar machen können und darum prädestinierte Orte dafür darstellen, moralische Sichtbarkeit durch physische Sichtbarkeit herzustellen. Indem wir die Ochsen Lou und Bill auf der Fotografie sehen, werden wir uns der Dringlichkeit, uns für die beiden – aber auch andere, ähnliche Tiere – einzusetzen, bewusst.

An dieser Stelle möchte ich die vorgeschlagene These des transparenten Tierbildes noch einmal zusammenfassen: Fotografien sind transparent auf einzelne Tiere hin, d.h., sie machen diese als unauswechselbare Subjekte physisch sichtbar, sodass ihre Singularität erfahrbar und transformativ für das Mensch-Tier-Verhältnis werden kann. Bei diesen visuellen Kontakten zu Bildtieren, so schlage ich vor, handelt es sich um ethisch relevante Erfahrungen, die wir mit der Singularität von Tieren machen können, d.h. um dichte Erfahrungen. Wir werden sehen, dass die transparenten Bilder das Sehen von singulären Tieren auf Distanz ermöglichen, jedoch nicht allein hinreichend dafür sind, dass die Bedürfnisse von Tieren sozial anerkannt werden. Darüber hinaus müssen die Bedingungen in den Medien unseres Alltags geklärt werden, unter denen Fotografien Distanzen überwinden können. Wir müssen uns nicht nur zur Transparenz der Bilder verhalten (wir sehen Bill und Lou), sondern auch zu den repräsentativen Aspekten des Bildes (wie werden Bill und Lou inszeniert? Welche Blickwinkel drängen sich auf? In welchem Kontext erscheint das Bild und welcher Gebrauch wird nahegelegt?). Schließlich geht es darum, ob wir das singuläre Tier moralisch wahrnehmen. Diese drei Aspekte – Transparenz, Repräsentation und Wahrnehmungen Einzelner – hängen in meinem Ansatz unter einem explanatorischen Augenmerk zusammen. Denn sie können meines Erachtens erklären, unter welchen Bedingungen Bilder Nähe zu Einzeltieren herstellen. Mir geht es vor allem darum aufzudecken, welche Bilder und Weisen der Wahrnehmung dazu beitragen, eine ethisch relevante Nähe zu Tieren herzustellen; eine Nähe, die transformativ für die Beziehung zu Einzeltieren, Tiergruppen und anderen Tieren sein kann, wie es im Konzept der relationalen Tierethik angelegt ist.

### 3.1.3 Nähe durch Bilder: Kontakt, Transformation, Authentizität

Die fotografische Transparenz spielt in der vorliegenden Studie insbesondere eine explanatorische Rolle. Mein Vorschlag kann eine Reihe von Phänomenen, die im Umgang mit fotografischen und filmischen Tierbildern bekannt sind, besser erklären als andere Ansätze: das *Kontaktphänomen*, das *transformative Potenzial* und die *Faktizität und Authentizität* von Fotografien. Ohne den Transpa-

renz-Aspekt lassen sie sich nur schwer oder gar nicht erklären. Sie werden mitunter aus dem Grund angezweifelt, dass eine Transparenz auf Einzeltiere ausgeschlossen wird und Fotografien primär als Repräsentationen betrachtet werden.<sup>35</sup> Dies widerspricht aber dem Umgang und den Erfahrungen, die viele Menschen mit Tierfotografien machen.

*Kontaktphänomen.* Tierfotografien und Tierfilme stellen Kontakte zu Tieren her. Ohne in Abrede zu stellen, dass die artefaktischen Bilder die Tiere kommodifizieren, ermöglichen sie auch verkörperte, teils empathische, emotionale Begegnungen mit Tieren.<sup>36</sup> Das Kontaktphänomen zeigt sich weiter u.a. darin, dass Tierfilme Stars produzieren.<sup>37</sup> Damit meine ich das Interesse an den Tieren, die eine bestimmte Rolle verkörpert haben. Rolle und Tier lassen sich häufig nicht trennen, dafür spricht z.B. die besondere Anteilnahme am Schwertwal Keiko, der Willy in *FREE WILLY* verkörperte.<sup>38</sup> Auch erzeugen Tierfilme und Bilder Vertrautheit zu den Tieren: Tierfilme führen häufig zu der Überzeugung, man kenne ein bestimmtes Tier und seine Verhaltensweisen. Dies ist teilweise begründet, in den meisten Fällen jedoch unbegründet.<sup>39</sup>

*Transformatives Potenzial.* Fotografisches Bild- und Filmmaterial verändert unsere Haltung zu konkreten Tieren.<sup>40</sup> Das Unternehmen Sea World stand seit der Veröffentlichung von *Black Fish* etwa derart unter dem Druck der Öffentlichkeit, keine Wale mehr zu halten, dass es inzwischen seine Programme eingestellt oder umgestaltet hat.<sup>41</sup> Außerdem stellen dokumentarische Foto- und Filmaufnahmen eine der zentralen Strategien des Tierrechtsaktivismus dar. Es wurde argumentiert, dass Dokumentationen der Gewalt die entscheidenden Ressourcen für die Mitglieder-Rekrutierung in der Tierrechtsbewegung sind. Sie können uns in einen moralischen Schock versetzen, der dazu führt, unsere Haltungen zu ändern.<sup>42</sup> Transformativ für die Mensch-Tier-Verhältnisse sind solche Aufnahmen selbstverständlich nicht nur in fortschrittlicher Hinsicht.

---

35 Vgl. u.a. Lippit 2000: 172: »A direct relation between the nature of the photograph and that of the animal resides in the look – a look without subjectivity – that both media project.«

36 Parkinson 2020: 29. Molloy 2011. Pick 2011. Burt 2002.

37 Simon et al. 2009.

38 Molloy 2011.

39 Ebd.

40 Burt 2002: 85f. Molloy 2011: 1. Parkinson 2020: 3f. Baker 2001. Pick 2011.

41 Almiron 2017: 11; 14.

42 Fernandéz 2020. Dies. 2019: 1155. Jasper/Poulsen 1995.

Es wurde beispielsweise beobachtet, dass mit dem Aufkommen von Wildtierdokumentationen auch der Bedarf nach der Sichtbarkeit entsprechender Tiere in Zoos und Parks zunahm. Dies hat teils fatale Auswirkungen auf das Leben von Tieren.<sup>43</sup>

*Faktizität:* Tierfilme und -bilder haben wie andere fotografische Bilder einen faktischen Charakter.<sup>44</sup> Fotografien und Filme dokumentieren, was vorgefallen ist, und zeigen uns, was wir mit dem bloßen Auge nicht sehen könnten, z.B. die präzisen Abläufe von Bewegungen oder Details. Die besondere Attraktivität von Tierbildern wurde häufig durch diese Linse von Tierbildern als authentische Dokumentationen der Natur gesehen, die etwa echte Gefahr transportieren, wenn Raubtiere und Menschen gemeinsam im Bildrahmen auftauchen.<sup>45</sup> Ein CGI-Tier mag einem Tier vor der Kamera noch so ähnlichsehen, dennoch ist unser Verhältnis zu einem echten Tier (vor der Kamera) anders als zu einem CGI-Tier. Das echte Tier halten wir für authentisch, sogar dann, wenn wir wissen, dass es trainiert wurde. Nicht die Inszenierung ist entscheidend, sondern die Präsenz des Tiers im filmischen Medium.

Ich argumentiere ausdrücklich nicht dafür, dass die genannten Phänomene für sich genommen oder notwendigerweise ethisch relevant oder wünschenswert sind. Wie am zweiten Punkt klar ersichtlich wird, haben die Eigenheiten der Fotografie sehr diverse, häufig auch negative Auswirkungen auf das Leben von Tieren. Die Phänomene selbst sind ambivalent. Parkinson hat dies in ihrer Studie jüngst aufgezeigt: Die Verniedlichung von Tieren in den sozialen Medien kann zugleich die Sensibilität und Empathie für Tiere stärken und zu Anthropomorphisierung und der Ausnutzung von emotionaler Arbeit der Tiere führen. Außerdem findet in der Herstellung von Bildern und Filmen häufig Missbrauch statt.<sup>46</sup> Es geht also nicht um eine Rechnung, in der die negativen und ambivalenten Effekte gegen die tierethisch wichtigen Effekte abgewogen werden sollen. Es geht erstens um einen Erklärungszusammenhang, der die Macht verständlich macht, die Bilder bislang spielen, um uns in Beziehung zu Tieren zu setzen. Zweitens geht es darum zu verstehen, woran wir in der moralischen Wahrnehmung solcher Bilder scheitern können und wie unsere visuelle Kultur das Potenzial der Bilder *gegen* Tiere wendet. Wir leben bereits in einer Welt der Bilder. Zum kritischen und

43 Vgl. Bousé 2000. Molloy 2001: 68.

44 Burt 2002: 11.

45 Bazin 2004: 88 – 89. Parkinson 2018.

46 Parkinson 2020: 17f.

ethischen Umgang mit diesen Bildern gehört es einerseits, Missbrauch von tierlicher Arbeit zu kritisieren und zu verhindern. Andererseits können wir uns mit den Strategien und Potenzialen von Bildern zugunsten von Tieren befassen. Dieses zweifache Profil kennzeichnet das Projekt der Critical Animal Media Studies.<sup>47</sup> Auf einem solchen gründet auch die vorliegende Studie zu Bildlichkeit und Ethik.

Alle drei oben genannten Phänomene spielen eine Rolle für die Überwindung der Distanz zu Tieren. Die fotografische Transparenz ist konstitutiv. Sie macht die Distanzüberwindung zum singulären Tier erst erklärbar, obwohl oder gerade weil Fotografien und Filme sowohl transparent sind als auch repräsentieren. Bis zu diesem Punkt habe ich eine Reihe von Gründen genannt, warum sich die Tierethik stärker mit Bildern befassen sollte, insbesondere mit der fotografischen Transparenz. Im Folgenden führe ich die fotografische Transparenz näher ein und verteidige sie gegen bildtheoretische Kritik.

### 3.2 Fotografische Transparenz: These, Kritik und Verteidigung

Viewers of photographs are in perceptual contact with the world.

Walton 1984: 72

Wenden wir uns der Transparenz-These in ihrer Anwendung auf Tierbilder zu. Sie besteht in folgender Aussage über die Fotografie: Tierfotografien sind transparente Tierbilder.<sup>48</sup> Ein transparentes Tierbild macht ein Tier buchstäblich sichtbar. Der entscheidende Aspekt besteht dabei darin, dass kein kategorialer Unterschied zwischen dem direkten Sehen eines Tiers (face-to-face) und dem Sehen eines Tiers gleichsam durch das Bild hindurch besteht. Durch ein Foto hindurch sehe ich z.B. Laika, den ersten Hund im All. Die Fotografie steht in kausaler kontrafaktischer Abhängigkeit zur visuellen Präsenz von Laika – so, wie unser gewöhnliches Sehen in kausaler kontrafaktischer Abhängigkeit zu dieser stehen würde, könnte Laika heute vor uns auftauchen. Die Hündin vor mir wäre unauswechselbar: *dieses* bestimmte Individuum, auf das ich zeigen kann, ebenso Laika auf der Fotografie.

47 Vgl. Nessel et al. 2012: 265. Dies. 2016. Malamud 2012. Molloy 2011.

48 Bekannte Vertreter\*innen der Transparenz-These sind: Walton 1984/2008. Cavell 1978/1979. Bazin 2004 [1967].

Es gibt Positionen, die, im Gegenteil, besagen, dass Fotografien genauso opak bzw. transparent sind wie andere Bilder auch: Die fotografierte Hündin Laika stellt ein bildliches Substitut für den ersten Hund im All dar und ist in dieser Sicht also korrekterweise als Abbild oder Repräsentation zu bezeichnen, die in einem Symbol- bzw. Kommunikationssystem verständlich wird.<sup>49</sup> Der wesentliche Unterschied zur Transparenz-These besteht darin, dass sie den Kontakt zur Welt vermittels der Fotografie stark in Zweifel zieht. Laika ist auf einem Foto demnach zwar als Laika erkennbar, jedoch nur in Hinsicht auf eine Ähnlichkeitsbeziehung und als Medium, um auf die echte Laika zu verweisen. Transparenz und Opazität schwinden damit zu Metaphern, die dazu dienen, ein Ähnlichkeits-Verhältnis auszudrücken: Je mehr Ähnlichkeiten zwischen Objekt und Abbild bestehen, desto transparenter ist das Bild. Nur insofern sprechen wir von durchscheinenden Fotografien. Ich halte diese Sichtweise für falsch. Transparente Bilder nennen wir vielmehr transparent, weil wir in einem Kontakt-Verhältnis zu den Dingen selbst stehen. Die Dinge scheinen durch das Bild hindurch, sind visuell zugänglich, kurzum: sichtbar. Und zwar direkt.

Transparente Bilder, wie ich sie verstehe und im Folgenden gegen Einwände verteidigen werde, zeichnet dieses noch näher zu beschreibende Kontaktphänomen aus. Es spielt eine kaum zu unterschätzende Rolle für das Nachdenken über die Fotografie als distanzüberwindendes Medium. Im Kontext meiner Arbeit identifiziere ich das Kontaktphänomen als wichtigsten Dreh- und Angelpunkt, um dafür zu argumentieren, dass wir mithilfe von transparenten Bildern die Singularität der Tiere erfahren, kultivieren und ethisch-politisch wirksam machen können. Das Kontaktphänomen verstehe ich vorläufig wie folgt: Durch Fotografien und Filme stehen wir in visuellem Kontakt zu den konkreten Dingen und Lebewesen, die sich vor der Kamera befanden. Ich werde in den folgenden Abschnitten für die Transparenz von Tierbildern argumentieren. Zwei Aspekte der Aussage müssen unterschieden werden: Zum einen sage ich, dass Fotografien transparent sind, zum anderen, dass Fotografien *auf Tiere* hin transparent sind. Der Komplexität dieser Annahmen möchte ich gerecht werden, indem ich nacheinander zwei Fragen beantworte. Was sind transparente Bilder? Und was ist das Spezielle an transparenten Tierbildern?

---

49 Sekula 2016: 84f. Snyder/Allen 1975: 164f. Zu den pragmatischen Theorien vgl. Sachs-Hombach 2003. Pichler/Ubl 2016.



### 3.2.1 Die Theorie der fotografischen Transparenz: Kendall Walton

Was sind transparente Bilder? Um zu entwickeln, was die Transparenz der Bilder konstituiert, beziehe ich mich auf die Theorie von Kendall Walton. Walton veröffentlichte 1984 einen bahnbrechenden Aufsatz zur fotografischen Transparenz, auf den sich der zeitgenössische Diskurs bis heute bezieht.<sup>50</sup>

Für Waltons Transparenz-These sind zwei Überlegungen entscheidend. Erstens denkt Walton, dass die Transparenz der Fotografie keine Frage ihres *Bildcharakters* ist. Zwar können wir Fotografien *als* fotografische Bilder sehen, d.h., wir blicken das Fotopapier und damit den Bildträger in unserer Hand an und erkennen selbstverständlich, dass wir nicht etwa Laika in den Händen halten, sondern eine Laika-Fotografie bzw. -Repräsentation. Das ist trivial. Nach Walton handeln bzw. sehen wir mit Fotografien darüber hinaus aber anders als mit anderen Bildern. Fotografien sind auch *Sehhilfen*: Mithilfe einer Aufnahme können wir Szenen sehen, die sich vor der Kamera zugetragen haben. Wie durch Spiegel oder Teleskope sehen wir die Objekte durch sie hindurch. Insofern sind sie transparent. Das Sehen von Fotografien unterscheidet sich folglich nicht kategorial vom gewöhnlichen Sehen.<sup>51</sup> Fotografien können sichtbar machen, was weit weg liegt oder in der Vergangenheit geschehen ist. Ich nenne das die *Sehhilfen-These*.<sup>52</sup> Die *Sehhilfen-These* ist nicht nur von Walton vertreten worden.<sup>53</sup> Es handelt sich im Kern um eine fotorealistische These: Fotografien zeigen uns stets existente Dinge in der Welt. Stanley Cavell hat diesen Umstand so formuliert: Eine Fotografie zeigt einen Ausschnitt der Welt. Es lässt sich stets sinnvollerweise fragen, was sich im Moment der Aufnahme abseits des Bildrahmens befunden hat. Sehen wir eine Häuserreihe, können wir fragen, ob sich dahinter weitere Häuser befanden oder aber eine Studiowand. Dasselbe gilt nicht für eine gemalte Bild: Hier bestimmt üblicherweise der Bildrahmen die Grenzen der präsentierten Welt.<sup>54</sup> An dieser Stelle soll ein naheliegender Einwand durch eine Klarstellung vorweggenommen werden: Fotografien zeigen insofern keinen objektiven Ausschnitt der

50 Walton 1984/2008.

51 Walton 2008: 85f. Es handelt sich um eine verkürzte Formulierung, geht es hier doch nicht um das Sehen der Fotografie als Ganzes, sondern um das Sehen der Dinge mithilfe der Fotografie.

52 Ebd.: 111.

53 Vgl. Noë 2012. Bazin 2004: 110. Cavell 1979: 16: »a photograph is of reality or nature.«

54 Cavell 1979: 23f.

Welt, als dass es sich um von Fotograf\*innen hergestellte Bilder handelt, die durch Wahl des Films, der Kamera, des Ausschnitts, der Belichtung und Nachbearbeitung stark beeinflusst sind. Dennoch sehen wir mithilfe solcher Bilder Ausschnitte der Welt (insbesondere distinkte Gegenstände und Personen), die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt vor der Kamera befunden haben.

Die zweite Überlegung Waltons gibt den Grund dafür an, warum wir zwar Fotografien, üblicherweise aber nicht andere Bilder als Sehhilfen verwenden. Waltons Idee betrifft das Verhältnis zwischen der Herstellung der Fotografien und ihrer Objekte. Die Transparenz liegt in einem Automatismus begründet: Fotografien sind transparent, weil sie die Objekte zeigen, wie sie zum Zeitpunkt der Aufnahme vorlagen. Bemerkenswert an diesem Kausalitätsverhältnis ist, dass es sich im Unterschied zu gemalten Bildern nicht durch die Intentionen der Fotograf\*innen erklären lassen soll. Was wir auf einer Fotografie sehen, steht in kontrafaktischer Abhängigkeit zu den Objekten, die sich vor der Kamera befanden – nicht aber in kontrafaktischer Abhängigkeit zu den Überzeugungen, die der\*die Fotograf\*in von diesen Objekten hatte.<sup>55</sup> Wäre etwas an den Objekten vor der Kamera anders gewesen, so hätte sich das in der Aufnahme niedergeschlagen. Hätte Laika im Moment der Aufnahme die Augen geschlossen oder sich von der Kamera abgewandt, hätte sie schwarzes Fell oder eine Verletzung gehabt, so wäre dies auf der Fotografie sichtbar geworden. Die Vorstellungen, die sich der Fotograf von Laika als Ikone und Propagandafigur der Raumfahrt gemacht haben mag, verändern das Foto dagegen nicht in dieser unmittelbaren Weise. Ich nenne dies die *Automatismus-These*, da der für die Transparenz-These entscheidende Punkt darin liegt, dass das Kausalitätsverhältnis ein technisch geregeltes Verhältnis der kontrafaktischen Abhängigkeit ist. Der Begriff des Automatismus lässt sich hier von den bewussten, personengebundenen Intentionen abgrenzen, die als konstitutiv für viele andere Bildherstellungsprozesse gelten.<sup>56</sup>

Es gibt ein vielzitiertes Gedankenexperiment, das scheinbar auf ein Scheitern der These der Transparenz und insbesondere des Automatismus-Arguments hinweisen kann. Wenn wir uns vorstellen, dass es eine Technologie gäbe, mithilfe derer eine Szene so verbal beschrieben werden könnte, wie sie sich zeigte, müsste man auch hier davon sprechen, dass nicht die Überzeugungen einer Person, sondern ein Automatismus die kontrafaktische Abhängigkeit bedinge. Dennoch würden wir den Eindruck nicht los, dass es sich hier allein

55 Walton 2008: 100.

56 Vgl. Kulvicki 2013: 175.

um eine sprachliche Repräsentation handle und niemals die Szene, Dinge und Personen selbst erschienen.<sup>57</sup> Darum fügen einige Kommentatoren wie auch Walton hinzu, dass auch die Isomorphie, also die Gestaltähnlichkeit zwischen den beiden Seiten bestehen muss.<sup>58</sup> Es handelt sich um einen wichtigen Zusatz, den ich teile. Wir können also festhalten, dass die Transparenz der Fotografie darin besteht, dass sie in kontrafaktischer Abhängigkeit zu den Objekten vor der Kamera steht (Automatismus), dass das Verhältnis der Objekte auf dem Bild und vor der Linse isomorph ist und dass Fotografien darum als Sehhilfe verwendet werden können: Sie sind auf die Objekte hin durchscheinend.

### 3.2.2 Explanatorische Kraft der Transparenz-These

Die Stärke der Transparenz-These liegt darin, dass sie eine Reihe von Phänomenen erklären kann, die Fotografien besonders machen, so auch das Phänomen, das ich oben als zentral für meine Annahmen über die transparenten Tierbilder genannt habe: das Kontaktphänomen. Wir erleben Fotografien als eine Kontaktzone zu den bestimmten fotografierten Subjekten. Die Transparenz-These scheint uns eine gute Erklärung dafür zu geben, warum dies so ist. Über das Kontakt- oder Präsenzphänomen ist viel geschrieben worden; Kommentator\*innen beachten es in mehr oder weniger starker Formulierung.<sup>59</sup> Familienalben verbürgen den visuellen Kontakt zu den bereits verstorbenen Familienmitgliedern. Es ist schockierend, Fotos von verurteilten Kriegsverbrechern in der Öffentlichkeit zu sehen, weil diesen Personen damit Präsenz gestattet wird.<sup>60</sup> Die Transparenz-These gibt eine Erklärung dafür, warum Fotografien, nicht aber gemalte Bilder üblicherweise diese Wirkung haben.<sup>61</sup>

Ich halte Waltons Annahmen grundsätzlich für zutreffend. Erstens sind Fotografien transparent, weil sie Sehhilfen wie Teleskope oder Spiegel sind. Das Besondere ist, dass wir mithilfe von ihnen in die Vergangenheit sehen können und Details fixieren, die uns mit dem bloßen Auge entgehen würden. Zweitens sind Fotografien transparent, weil das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Bild und Objekt nicht intentional von Personen bestimmt wird, sondern von einem Automatismus. Der Automatismus verbürgt, dass wir

57 Vgl. Walton 1984: 71. Walden 2014. Wild 2010: 509f.

58 Lopes 1996: 180.

59 Vgl. Walton 1994/2008. Walden 2014. Barthes 2016. Cavell 1978/1979.

60 Toal/Dahlman 2011: 267.

61 Zu den Explananda von Waltons Theorie vgl. Walden 2014: 376.

die Dinge *selbst* sehen können. Die Sehhilfen-These klärt, warum wir durch die Fotografie in visuellem Kontakt mit dem abgebildeten Ding selbst stehen. Die Automatismus-These klärt, warum wir allein durch die Fotografie, nicht aber durch beliebige andere Bilderzeugungsverfahren in Kontakt mit dem abgebildeten Ding selbst stehen. Die Relevanz der Transparenz-These für meine Studie besteht nun darin, dass sie auch eine Erklärung für einen besonderen Aspekt der Tierfotografie gibt: den Kontakt zu *unauswechselbaren* Tieren, den diese verbürgt. In gewisser Hinsicht trifft das, was ich oben in Kapitel 2 als die ethisch relevante Wahrnehmung von singulären Tieren beschrieben habe, auch auf das Sehen von Fotografien zu: Wir können ein Tier dadurch als ein unauswechselbares sehen, es als Subjekt erkennen, saliente Aspekte einer Situation wahrnehmen oder Bedürfnisse direkt sehen. Die Unauswechselbarkeit ist dabei primär durch die Transparenz verbürgt.

### 3.2.3 Transparente Tierbilder

Was müsste die Transparenz-These leisten, damit ich von transparenten Tierbildern sprechen kann? Sie sollte potenziell auf Tiere als singuläre Tiere hin transparent sein, anstatt wie andere, nicht fotografische Tierbilder üblicherweise Repräsentationen zu zeigen. Für die Singularitätsperspektive, wie in Kapitel 1 und 2 entwickelt, ist es entscheidend, dass Tiere als unauswechselbare – dieses Individuum und kein anderes – wahrgenommen werden. Darüber hinaus besteht der moralische Wert der Wahrnehmung darin, dass wir die Subjektivität des Tiers direkt sehen können, saliente Aspekte einer Situation wie z.B. Hilfsbedürftigkeit oder die Autonomie eines Tiers sowie seine Bedürfnisse. Ob bzw. inwiefern diese Wahrnehmungsmodalitäten auch für das Sehen von Tieren auf Fotografien möglich sind, hängt davon ab, ob wir die Fotografie zu Recht transparent nennen können oder nicht. Wenn die Transparenz-These zutrifft, dann zeigt sie tierliche Individuen selbst: minimal als unauswechselbares Subjekt. Tatsächlich spielt die Individualität der konkreten Tiere vor der Kamera bei der Fotografie und im Film eine besondere Rolle. Ohne Tier vor der Kamera gibt es kein Tier auf der Fotografie oder im Film. Cavell hat diesen Umstand im Kontrast zu der Repräsentation auf der Theaterbühne behandelt: Auf der Bühne kann ein Stock einen Baum repräsentieren, ein Kostüm ein Tier. Dieselbe Szene im Film/auf einer Fotografie würde lediglich einen Stock oder ein Kostüm zeigen, nicht aber das Tier. Anders gesagt: Die individuellen Vertreter sind hier unabdingbar – d.h. auch unauswechselbar – für das Medium. Diese Einsicht ist bildtheoretisch klar so

gesehen worden: Selbst wenn ich die Fotografie eines Huhns pragmatisch so behandle, dass dieses konkrete, sichtbar werdende Huhn seine Art repräsentiert – z.B. in einer Enzyklopädie –, bleibt das konkrete Huhn erhalten. Das Huhn steht nicht nur für etwas anderes (Repräsentation), sondern das Tier selbst ist präsent.

Auf dieses »das Tier selbst« kommt es mir im Folgenden an. Gemeinsam mit dem Begriff der tierlichen Singularität habe ich im ersten Kapitel einige Ausdrücke und Beschreibungen eingeführt, die das konzeptuelle Handwerkszeug liefern sollten, um dem Ausdruck »das Tier selbst« eine klarere Kontur zu geben. Das Ziel war, von der bloßen Umschreibung für den nicht auswechselbaren, nicht quantifizierbaren Wert des Individuums, zur Formulierung einer dichten Erfahrung zu gelangen, die die ethische und ästhetische Perspektive verbindet. An dieser Stelle können die konstitutiven Kriterien der Singularität der Tiere dazu verhelfen zu verdeutlichen, was eigentlich »das Tier selbst« zu sehen bedeuten kann. Ich schlage vor, dass es sich mindestens um die Sichtbarkeit des Tiers als unauswechselbares Subjekt handelt. Diese Sicht korrespondiert mit den obigen Überlegungen zur Fotografie. Die Fotografie, darin liegt die Transparenz begründet, ist notwendigerweise darauf angewiesen, ein unauswechselbares Tier zu zeigen, wenn es denn überhaupt ein Tier zeigt. Der Automatismus der Fotografie verbürgt, dass wir *dieses* Tier *jetzt* sehen, wenn wir eine Tierfotografie betrachten. Wäre etwas an dem Tier anders gewesen oder hätte es sich gar nicht erst um ein Tier gehandelt, sondern um einen Menschen, eine Requisite oder ein Kostüm, wäre weder ein singuläres Tier noch die Repräsentation eines singulären Tiers sichtbar geworden.

Genügt aber der Aspekt der Unauswechselbarkeit, um davon zu sprechen, dass Tierfotografien transparent auf singuläre Tiere hin sind, um das Kontaktphänomen zu erklären? Dieser Aspekt allein ist nicht hinreichend. Denn dann müssten wir Tiere, Dinge, Menschen in der Fotografie und im Film auf derselben ontologischen Ebene ansiedeln.<sup>62</sup> Gleich, ob wir die Fotografie eines Kartons oder einer Katze sehen, es handelt sich um ein in gewisser Hinsicht unauswechselbares Etwas. Dies mag der Fall sein, ist für die besondere Präsenz der Tiere, ihren Subjektstatus und die Bewandtnis, dass uns Fotos in empathischen Kontakt zu ihnen bringen, aber keine gute Erklärung. Das heißt, ohne die Sichtbarkeit der Subjektivität und potenziell der Situiertheit der Tiere sowie die Beziehung zwischen Betrachter\*innen und Tier wieder einzuholen, bleiben wir bei einer unzureichenden, nicht an die direkte Wahrnehmung

62 Vgl. Bazin 2004: 106. Vgl. Cavell 1978.

von Tieren in unserem Nahbereich heranreichenden Auffassung stehen. Die anderen konstitutiven Aspekte – Subjektivität, Situiertheit und Relationalität – gründen jedoch nicht allein in der Transparenz der Fotografie. Bei diesen Aspekten scheint es stärker von den repräsentierenden Eigenschaften abzuhängen, ob es möglich ist, dass ein\*e Betrachter\*in auf sie aufmerksam wird. So sind typische Repräsentationen von Tieren in Enzyklopädien eher weniger als situierte Tiere zu erkennen. Bewusste Aufmerksamkeit erlaubt es mir zwar, etwa dieses Huhn als ein Huhn in einer Situation zu sehen, als Subjekt. Ein exemplarischer Fall ist es aber eher nicht. Wir würden nicht davon sprechen, dass dieses Bild den Kontakt herstellt, sondern dass der\*die Betrachter\*in aktiv den Kontakt herstellt. Exemplarisch sind eher Bilder, die relevante Emotionen auslösen wie z.B. Empathie, Freude, Wut, oder das Bild eines Tiers in einer Notlage sowie Porträts, die die Besonderheiten eines Tiers zeigen. Solche Bilder sind besonders exemplarische Beispiele für das, was ich als singuläre Bilder von Tieren bezeichnen möchte. Sie stechen in gewisser Weise heraus oder werden als Repräsentationen so verwendet, dass das unauswechselbare Tier in den moralisch wichtigen Aspekten sichtbar wird. Es gibt also mehr oder weniger offensichtliche oder mehr oder weniger typische Bilder in Hinsicht auf die Sichtbarkeit<sup>a+b</sup> der tierlichen Singularität.<sup>63</sup> Meine Überlegung ist, dass jedoch für alle diese Bilder – ob typisch oder untypisch – die Sichtbarkeit<sup>a</sup> dadurch hergestellt wird, dass wir die unauswechselbaren Tiere selbst sehen. Damit halte ich zunächst eine Aussage darüber zurück, welche ethischen Aspekte hinsichtlich der Wahrnehmung und des Handelns im Einzelnen überhaupt relevant sind. Es sind nicht dieselben wie bei einer Face-to-face-Begegnung, da hier nicht selten das situationsangemessene Handeln gefragt ist. Für die hier relevante Auffassung genügt es festzuhalten, dass die Grundlage der Transparenz auf singuläre Tiere in der physischen Sichtbarmachung eines unauswechselbaren Tiers besteht. Das ist die basale Form des visuellen Kontakts, von der ich ausgehe. Darüber hinaus, abhängig von den Bildern und unseren individuellen Sensibilitäten, können wir auch die Subjektivität, die Situiertheit, die Bedürfnisse und die Ansprüche an uns empfinden. Ein Problem wäre es für diesen Gedankengang, wenn die Transparenz-These nicht hielte, was sie besagt, wenn es sich also schon bei den sichtbar werdenden Individuen nicht um unauswechselbare Tiere, sondern um Repräsentationen handelte, wie die Gegenposition argumentiert.

63 Vgl. dazu auch Walton 2008: 104.

Die erste Herausforderung dieser Auffassung besteht also darin, dass die Transparenz-These umstritten ist. Es handelt sich dabei um die skeptische These, nach der Fotografien zwar das Ferne und Vergangene in die Nähe holen, jedoch allein als bedeutungsoffenes Motiv. Was wir sehen, ist nicht, was uns die Realität zeigen könnte, sondern eine Repräsentation, die in einem symbolischen, kommunikativen oder pragmatischen Bezugssystem verständlich wird. Ich werde im Folgenden Missverständnisse und die Kritik an der Transparenz-These darstellen, die für meinen Zusammenhang besonders relevant ist. Fotografien machen singuläre Tiere demnach nicht notwendigerweise im vollen Umfang sichtbar, sondern sie sind transparent für die Unauswechselbarkeit der Subjekte. Darin liegt jedoch ein wichtiges Potenzial. Qua ihrer Transparenz können sie einen visuellen Kontakt zum Tier herstellen. Die ethisch-moralische Bedeutung dieses Kontaktes beruht schließlich sowohl in der Transparenz als auch im Status der Fotografien als Repräsentationen, wie ich später zeigen werde.<sup>64</sup>

Ich möchte zunächst auf Punkte eingehen, bei denen es sich mehr um Missverständnisse handelt als um substanzielle Kritik. Sie beeinträchtigen meine Aussage, dass Fotografien auf konkrete Tiere als ihre unauswechselbaren Objekte hin transparent sind, nicht. Die substanzielle Kritik werde ich dagegen im nächsten Abschnitt gesondert behandeln. Das erste Missverständnis besteht darin, die Transparenz eines Bildes mit Unsichtbarkeit zu verwechseln.<sup>65</sup> Die Transparenz-These bedeutet nicht, dass die Fotografie als Bild (Bildträger und Bildobjekt) selbst gleichsam unsichtbar ist. Die These besagt auch nicht, dass wir das direkte Sehen mit dem Sehen einer Fotografie *verwechseln*, also das singuläre Tier auf dem Bild mit einem realen Tier. Auch andere Sehhilfen wie Spiegel sind über einen Bildträger vermittelt (Spiegelglas) und wir verwechseln für gewöhnlich nicht das Spiegelbild mit uns selbst oder halten die Nähe, die ein Teleskop herstellt, nicht für eine greifbare Nähe zum Objekt.

Das zweite Missverständnis besteht darin, dass Transparenz eine epistemologische Idealsituation oder Quasi-Objektivität erzeuge. Transparent wären Bilder dann nur, wenn wir diese visuellen Informationen über eine Szene so erhalten würden, als hätten wir sie vor uns. Sekula drückt das Transparenz-Paradigma symptomatischerweise so aus, als würden wir davon ausgehen, dass Fotografien uns die Faktenlage *per se* zeigen müssen, um transparent

64 Walton 2008: 80.

65 Lopes 1996.

genannt zu werden. Dagegen möchte ich einwenden, dass Fotografien zwar in gewisser Hinsicht faktisch sind und z.B. für das Sehen von Details tatsächlich eine besonders gute epistemische Situation erzeugen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass wir mithilfe von transparenten Fotografien in jeder Hinsicht einen exakten Bezug zur Welt herstellen.<sup>66</sup> Der Aspekt des Transparenz-Phänomens, den ich Kontaktphänomen genannt habe, zeichnet sich, ganz im Gegenteil dadurch aus, dass es selbst dann bestehen bleiben, wenn wir nur wenige Informationen über ein Individuum erlangen. Bei Scott Walden findet sich hierzu ein passendes Beispiel: Auch eine unscharfe Aufnahme von einer geliebten Person kann transparent sein und uns visuell in Kontakt mit ihr bringen.<sup>67</sup> Beispiele aus der Tierrechtsarbeit mit Filmen sind die Bilder von sogenannten *open rescue*-Aktionen. Die teils verwackelten Aufnahmen lassen keinen Zweifel daran, dass es sich um ein mehr oder weniger identifizierbares Individuum handelt, obwohl wir schlussendlich keine Detailfragen (z.B. über das genaue Aussehen des Tiers) beantworten können.

Wenden wir uns einem dritten Missverständnis zu. Ein wichtiger Punkt ist, dass wir es nicht notwendigerweise mit realen Objekten zu tun haben, um diese fotorealistische These zu vertreten. Auf einer Fotografie kann etwa eine Miniatur-Titanic, die in einem künstlichen Becken auf einen Miniatur-Eisberg zusteuert, wie das gleichnamige Schiff selbst erscheinen. Obwohl es sich um ein inszeniertes Setting handelt, gilt weiterhin, dass die Fotografie uns ein tatsächliches (Miniatur-)Modell der Titanic sichtbar macht.

### 3.2.4 Einwände gegen die Transparenz-These

Wenden wir uns den substanzielleren Einwänden gegen die Transparenz-These zu. Die Transparenz-These ist häufig kritisiert worden.<sup>68</sup> Die erste Schwierigkeit meiner Annahme, dass Tierfotografien transparent sind, lautet, dass sie sich gegen eine wirkmächtige Kritik behaupten muss: gegen die Kritik an der Transparenz der Fotografie. Im Kern verstehe ich diese Kritik als Absage an eine begründbare Kontaktzone zwischen der artefaktischen Fotografie und den Objekten, die sie abbildet. Wenn sie zutreffen sollte, würde sie meinem Argument den Boden entziehen, dass Fotografien die Tiere physisch als un-auswechselbare sichtbar machen und die Basis stellen, um sie auch in einem

---

66 Walton 2008: 113.

67 Walden 2014: 367f.

68 Ebd.



moralisch relevanten Sinne als singuläre zu sehen. Ich unterscheide drei Einwände.

Erstens streiche die Transparenz-These die Intentionen der Fotograf\*innen zu Unrecht aus der Argumentation. Fotografien sind demnach nicht kontrafaktisch unabhängig von den Überzeugungen der Fotograf\*innen. Je nach Zielsetzung und Expertise wird ein Objekt distinkt inszeniert und ins Licht gesetzt. Das Resultat ist weniger vom Automatismus der Fotografie als von diesen intentionalen Handlungen bedingt. So lautet der erste Einwand gegen die Transparenz-These. Die Kritik bezieht sich insbesondere auf die Annahmen über den Automatismus. Die Idee ist, dass wir mit der Fotografie zwar sehen können, was vor der Kamera war, jedoch stark beeinflusst von den Fotograf\*innen.<sup>69</sup>

Der zweite Einwand betrifft das Verhältnis zwischen dem gewöhnlichen Sehen und dem Sehen von Bildern. Gregory Currie und andere haben nicht die Transparenz-These selbst, jedoch eines ihrer zentralen Argumente kritisiert, nämlich das Argument, dass es zwischen gewöhnlichem Sehen und Sehen-auf-Fotos keinen relevanten und kategorialen Unterschied gibt. Die Auffassung, dass es sich bei Fotografien um Sehhilfen handelt, lehnt Currie insofern ab, als sie vom gewöhnlichen Begriff des Sehens abweicht. Wir sehen nicht die Objekte selbst, wenn wir eine Fotografie sehen, sondern die Repräsentationen dieser Objekte. Beim gewöhnlichen Sehen erhalten wir die Information, dass etwas hier und jetzt der Fall ist; bei bildlichem Sehen ist dies nicht so.<sup>70</sup> Zum gewöhnlichen Sehen eines Objekts gehört die Wahrnehmung der zeitlichen und räumlichen Verhältnisse zwischen den Objekten und der Stellung der wahrnehmenden Person konstitutiv dazu. Eine Repräsentation – und nach Currie damit auch eine Fotografie – verhält sich anders. Die Repräsentation unterliegt raum-zeitlichen Bedingungen, die sie gerade von unserer direkten Wahrnehmung mit ihren eigenen Bedingungen im Hier und Jetzt abtrennt. Die Alpen sind nicht wirklich in greifbarer Nähe, wenn wir eine Alpenfotografie sehen. Eine Fotografie lässt sich, anders gesagt, nicht in dasselbe Feld des Sehens einordnen wie das natürliche Sehen. Beim gewöhnlichen Sehen haben wir die Möglichkeit, die Objekte aus einem anderen Winkel zu betrachten; auf der Fotografie sind sie stets fixiert und verändern ihre Distanz zu mir auch dann nicht, wenn ich meine Position verändere. Am gewöhnlichen Sehen ist nicht allein besonders, dass wir es mit Objekten zu tun haben, die in einem

69 Walden 2014. Sekula 2016. Snyder/Allen 1975.

70 Currie 1995: 66.

bestimmten Verhältnis zu uns stehen, sondern auch mit einem theoretisch überprüfbareren Verhältnis von Objekten zueinander. Die Bedeutung, die sich aus dem Verhältnis der Objekte zueinander ergibt, ist durch den Ausschnittcharakter der Fotografie notwendig überbetont gegenüber dem gewöhnlichen Sehen.<sup>71</sup>

Eng damit hängt der Einwand zusammen, dass die materiellen Bedingungen der Fotografie nicht genügend berücksichtigt werden: Einige Kritiker\*innen vertreten etwa die Auffassung, dass Fotografien uns zwar zeigen, was wir in einem bestimmten Moment in der Welt gesehen hätten, jedoch in einem eingeschränkten Sinne des Sehens mit einem Auge. Joel Snyder formuliert es so:

A photograph shows us what we would have seen at a certain moment in time, from a certain vantage point if we kept our head immobile and closed one eye and if we saw with the equivalent of a 150-mm or 24-mm lens and if we saw things in Agfacolor or in Tri-X developed in D-76 and printed on Kodabromide #3 paper.<sup>72</sup>

Der Diskurs stelle die Transparenz her, nicht die Technologie der Fotografie bzw. die durch sie produzierten Bilder. So lautet ein dritter Einwand. Das Kontakthänphenomen ist demnach weder durch das fotografische Medium noch die Natur des Sehens zu erklären. Vielmehr bestimmen die Diskurse, ob wir eine bestimmte Fotografie unter der dominanten Transparenz-Perspektive wahrnehmen oder die alternative, ästhetische Sichtweise einnehmen, nämlich das Bild als ein gewolltes Kunstwerk zu betrachten. Sekula unterscheidet zwischen zwei dominanten Paradigmen der fotografischen Bedeutung: dem Kunst-Paradigma und dem Transparenz-Paradigma. Das Kunst-Paradigma orientiert sich an Stilen, ist expressiv, opak und intentional; das Transparenz-Paradigma dagegen postuliert epistemische Korrektheit, Objektivität und die Unabhängigkeit von den Intentionen der Fotograf\*innen.

### 3.2.5 Verteidigung der Transparenz-These

Entgegen diesen Einwänden halte ich die Transparenz-These für zutreffend. Meine folgende Verteidigung ist keine Verteidigung diverser Implikationen der Transparenz-These, wie ich sie oben eingeführt habe. Einige Punkte sind

71 Snyder/Allen 1975: 165.

72 Ebd.: 152.

für meinen Zusammenhang nicht wichtig, z.B. der genaue epistemologische Status der Fotografie oder ihr Wert als Kunstwerk.<sup>73</sup> Es geht spezifisch darum, dass man mit der These erklären muss, warum wir in manchen Fällen mithilfe von Fotografien konkrete unauswechselbare Tiere sehen und nicht stets oder normalerweise Repräsentationen, kurzum: warum Fotografien einen besonderen visuellen Kontakt zu den singulären Tieren erlauben. Gegen den ersten Einwand werde ich die Automatismus-These und insbesondere die kontrafaktische Abhängigkeit (vs. die intentionale, personale Abhängigkeit) in Hinblick auf Tiere verteidigen, gegen den zweiten die Sehhilfen-These und gegenüber dem dritten schließlich das Verhältnis der Fotografie als Sehhilfe zur Fotografie als Repräsentation. Um die Transparenz-These in dieser dreifachen Hinsicht zu verteidigen, ist es hilfreich, sich zunächst mit einem von Walton implizit vorausgesetzten, aber weniger elaborierten Aspekt der Transparenz zu befassen: den Vorannahmen über den visuellen Kontakt. Die Auffassung davon, worin der visuelle Kontakt besteht, ist entscheidend für unsere Sicht auf die Transparenz-These wie auch auf die Sicht von singulären Tieren face-to-face. Es ist daher wegweisend, dass in der Debatte um die Transparenz mehrfach gefordert wurde, sie erst im Kontext einer Theorie der Wahrnehmung zu führen. Die Kritik muss m.E. auf einer solchen Grundlage zurückgewiesen werden. Meine Vorannahme lautet wie folgt: Das Kontaktphänomen beruht darauf, dass dem Sehen einer Fotografie (genauer gesagt: ihrer Inhalte) und dem gewöhnlichen Sehen eines Objekts grundsätzlich ähnliche Prozesse zugrunde liegen. Visueller Kontakt ist dasselbe im gewöhnlichen Sehen wie im fotografischen Sehen. »To perceive things is to be in contact with them in a certain way«, schreibt Walton. Ich schlage vor, dass dieser Kontakt bedeutet, dass ich ein Objekt als unauswechselbares sehen kann – als dieses und kein anderes.<sup>74</sup>

Es gibt verschiedene wahrnehmungstheoretische Ansätze, die ein Verständnis von Visualität geben, das erklären kann, was mit dem visuellen Kontakt zur Welt gemeint ist.<sup>75</sup> Sie gründen jeweils in einer Auffassung davon, was das gewöhnliche Sehen besonders macht bzw. den visuellen Kontakt zwischen dem sehenden Subjekt, einem Gegenstand in der Welt und der

73 In dieser Perspektive ist es auch möglich, durch ein anderes Medium, z.B. ein fotorealistisches Gemälde, ein singuläres Tier zu sehen.

74 Walton 1984: 70.

75 Vgl. Wild 2010. Cavell 1979.

Wahrnehmung dieses Gegenstandes. Es handelt sich um voraussetzungsreiche Theorien. Für den vorliegenden Zusammenhang und die Apologie der fotografischen Transparenz ist der Objekt-Realismus der Wahrnehmung wichtig. Mir geht es nicht um die Fundierung des Wahrnehmungsrealismus; dies ist nicht das Thema meiner Arbeit. Wir müssen uns aber darüber verständigen, was es bedeutet, ein Tier als singuläres gewöhnlicherweise zu sehen und entsprechend auf der Fotografie zu sehen. Ich habe dies in Kapitel 2 bereits ausgeführt: Bei den Eigenschaften der tierlichen Singularität handelt es sich um Eigenschaften, die nicht von unseren Überzeugungen oder ethisch-universalistischen Urteilen abhängen, sondern von den Strukturen unserer Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Mir geht es hier um einen Realismus der Wahrnehmung: Ich sehe die relevanten Aspekte der Unauswechselbarkeit, Subjektivität etc. eines Tiers in der Welt, nicht ein Abbild. Der Fokus im Folgenden liegt dagegen mehr auf Wahrnehmungstheorien, die das gewöhnliche Sehen der Unauswechselbarkeit als stabil zwischen der gewöhnlichen und der fotografischen Sichtbarkeit erklären können. Stanley Cavell geht davon aus, dass zwischen dem Objekt und der Ansicht eines Objektes ein so enges Verhältnis besteht, dass eine Ansicht nicht gegeben werden kann, ohne dass auch das Objekt in gewisser Weise gegeben ist: »A sight is an object – or an extraordinary happening; and what you see when you see is an object not a sight of an object.«<sup>76</sup> Wenn etwas an dem Objekt anders wäre (seine Farbe, Größe, Beschaffenheit), dann wäre auch unsere Ansicht von dem Objekt anders. Dasjenige, was wir an der Fotografie transparent nennen, beruht – so nehme ich an – auf diesen Eigenschaften der Wahrnehmung, nämlich der kausalen kontrafaktischen Abhängigkeit zwischen dem Objekt, der Ansicht eines Objekts und der Isomorphie zwischen beiden.<sup>77</sup> Das ist es, was ich im Folgenden »visuellen Kontakt« nennen möchte. Hieran ist die Annahme gebunden, dass wir visuell in Kontakt zu einzelnen unauswechselbaren Tieren treten. Wäre etwas am Einzelnen anders, z.B. seine Emotionen oder seine Körpergröße, dann wäre dies an seiner Erscheinung auf der Fotografie sichtbar. Dies ist die eine Säule der Apologie der Transparenz. Die zweite besteht in einem Umstand, der in der Kritik teilweise unterschlagen wird: Fotografien sind transparent *und* sie sind Repräsentationen. Das Verhältnis dieser beiden

---

76 Cavell 1979: 20.

77 Wild 2010.

Aspekte – Fotografie als Sehhilfe und als Repräsentation – ist vergleichsweise wenig erforscht.<sup>78</sup>

Der weitere Plan für die Verteidigung der Transparenz sieht wie folgt aus: In Hinblick auf die erste Kritik (Intentionen statt Automatismus) und die zweite Kritik (gewöhnliches Sehen und Bilder-Sehen) gehe ich davon aus, dass wir eine Klärung dessen brauchen, was visueller Kontakt ist. Dies ist zentral, da ich davon ausgehe, dass die fotografische Sichtbarkeit den visuellen Kontakt zu singulären Tieren ermöglicht. In Hinsicht auf 1: Kontakt besteht in der *Unauswechselbarkeit* und diese liegt in der kontrafaktischen Abhängigkeit begründet. Stil hat mit anderen Aspekten der Wahrnehmung von Fotografien zu tun, aber nicht mit ihrer Transparenz. In Hinsicht auf 2: Auch hier gilt, dass visueller Kontakt im gewöhnlichen und bildlichen Sehen falsch aufgefasst wurde. Curries Position meint einen gewöhnlichen Gebrauch des Verbs »sehen«. Jedoch lässt sich dies gleich in zweierlei Hinsichten zurückweisen: Zum einen geht es bei Walton um einen theoretisch fruchtbaren Begriff des Sehens, nicht den gewöhnlichen Gebrauch *an sich*, und außerdem stimmt Curries als gewöhnlich deklarierter Gebrauch nicht mit dem ebenfalls üblichen Gebrauch des Verbs überein, wenn wir z.B. über die Wahrnehmung mithilfe von Sehhilfen sprechen. Der dritte Einwand bezieht allein den Status der Fotografie als Repräsentation, nicht aber als transparent mit ein. Er lässt sich also mit Hinweis auf den Unterschied zwischen Transparenz und Repräsentation zurückweisen.

Ich werde im Folgenden also erstens eine Deutung der Transparenz-These vorschlagen, die den visuellen Kontakt eigens berücksichtigt. Zweitens werde ich mich genauer mit einem Punkt befassen, der m.E. in der Kritik an der Transparenz-These häufig übergangen wird: Fotografien sind transparent *und* sie sind Repräsentationen.

Der Ausgangspunkt meiner Verteidigung der Transparenz-These ist eine bestimmte Vorstellung davon, worin visueller Kontakt besteht. Ich möchte dies im Folgenden vertiefen. Insbesondere soll klar werden, dass ich die Unauswechselbarkeit der gesehenen Objekte für konstitutiv halte.

Mit dem Begriff visueller Kontakt meine ich, dass sich jemand *sehend* auf etwas Spezifisches in der Welt bezieht, also auf ein mehr oder weniger distinktes Objekt. Visueller Kontakt ist der Kontakt zur Ansicht eines Objektes und damit zum Objekt selbst, nicht aber der Kontakt der Dinge zu uns.<sup>79</sup> Ich stehe in visuellem Kontakt zu der Postkarte vor mir und zu Laika auf der Postkarte

78 Walton 2008: 113.

79 Cavell 1979: 18; 23.

vor mir. Zur Postkarte selbst stehe ich darüber hinaus in anderen Formen des Kontakts, z.B. in der räumlichen Ko-Präsenz oder potenziell der Berührung. Die Idee, die ich verfolge, lautet, dass wir in visuellem Kontakt zu denjenigen Objekten stehen, auf die wir uns sehend als (unauswechselbare) *bestimmte* Objekte beziehen: dieses Objekt hier. Stanley Cavell hat eine überzeugende Idee für dieses Verhältnis zwischen einem Objekt und seiner Ansicht vorgebracht. Demnach ist dieses Verhältnis so eng, dass wir das eine nicht vom anderen trennen können: Wenn wir das fotografische Bild eines Objekts sehen, sehen wir weiterhin in gewisser Weise die Objektansicht und damit das Objekt selbst bzw. ein zweites Original. Anders verhält es sich bei den Lauten oder der Haptik. Während bestimmte Eigenschaften des Objekts nicht weiter wahrnehmbar sind, z.B. seine haptische Qualität, ist die Ansicht weiterhin verfügbar. Ändert sich etwas an der Ansicht, ändert sich auch etwas an unserer Wahrnehmung des Objekts selbst. Wir können dieses Verhältnis zwar skeptisch in Zweifel ziehen, doch nehmen wir uns damit die komplette Grundlage der Wahrnehmung. In der gewöhnlichen Wahrnehmung besteht also eine kontrafaktische kausale Abhängigkeit zwischen den Dingen, die wir sehen, und den Dingen selbst.<sup>80</sup>

Was bedeutet dies für das Sehen von Fotografien? Ich kann Laika im Bild gar nicht ausschließlich als eine Repräsentation sehen, wenn ich sie nicht *auch* als das unauswechselbare Individuum sehe, das sie ist. Ich stehe also immer auch im visuellen Kontakt zu ihr, wenn auch nur flüchtig. Dies ist die Krux der Fotografie. Darin besteht der Automatismus: Sie repräsentiert stets über den minimalen Kontakt zu einem unauswechselbaren Objekt, das auch ein Tier sein kann. Sie erzeugt Kontakt. Ich möchte dafür argumentieren, dass das Kontaktphänomen vor allem durch den besonderen Status des Objekts in der Fotografie verbürgt wird. Die Kausalität zwischen dem Objekt und dem fotografierten Objekt (kausale kontrafaktische Abhängigkeit) verbürgt, dass wir ein konkretes, d.h. ein unauswechselbares, Tier sehen. Bei einem unauswechselbaren Tier ist es möglich, dieses auch als Subjekt wahrzunehmen. Mit dem Begriff der Transparenz kann man am besten erklären, warum wir die Erfahrungen der tierlichen Singularität nicht nur face-to-face machen können, sondern auch vermittelt Bilder.

Ausgehend von Walton möchte ich damit eine alternative Formulierung der Transparenz-These vorschlagen. Durch diese soll geklärt werden, wie wir durch Transparenz visuellen Kontakt zu Tieren herstellen. Die Kontakt-These

---

80 Cavell 1979: 19f.

lautet wie folgt: Fotografien sind transparent, weil sie notwendigerweise einen visuellen Kontakt zu *bestimmten* Dingen herstellen. Dieser kann flüchtig und irrelevant sein oder uns nahebringen. Fotografien ähneln also nicht in jeder Hinsicht dem gewöhnlichen Sehen, jedoch in der wichtigen Hinsicht, dass sie uns in den visuellen Kontakt zu den Dingen der Welt bringen. Visueller Kontakt bedeutet erstens, dass jemand sehend etwas Bestimmtes wahrnimmt, und zweitens, dass das Verhältnis zwischen dem, was wahrnehmbar ist, und dem, was wahrgenommen wird, kausal kontrafaktisch abhängig ist.

Der springende Punkt der Transparenz ist, dass Fotografien konkrete Tiere zeigen, nicht semantische Leerstellen oder Zeichen. Den Begriff des Kontakts zu diesen Tieren habe ich oben bereits ausgehend von den Annahmen über tierliche Singularität dargestellt (siehe Annahme 1). Eine Fotografie muss dazu in der Lage sein, auf die wichtigsten Aspekte der sichtbaren Singularität hin transparent zu sein. Das heißt, mithilfe einer Fotografie müsste es möglich sein, ein unauswechselbares Tier zu sehen (*dieses* Tier statt ein Stellvertretertier). Dies ist der Fall. Der zentrale Aspekt meines Ansatzes ist es, sich auf das erste Kriterium der tierlichen Singularität (Unauswechselbarkeit) zu fokussieren. Minimal besteht das Kontaktphänomen darin, dass es uns ein unauswechselbares Objekt zeigt (Sichtbarkeit erster Ordnung). Ob ich mich dazu auch in einer emotionalen Weise (Sichtbarkeit zweiter Ordnung) verhalte, hängt dann stärker davon ab, ob die betrachtende Person diese Objekte, Personen etc. kennt bzw. wahrnimmt und anerkennt, dass es sich um ein Individuum handelt.

### 3.2.6 Fotografische Bilder: Transparenz und Repräsentation

Fotografien sind transparent *und* können Repräsentationen sein. Obwohl die meisten Vertreter\*innen der Transparenz-These darauf hinweisen, ist dieser Umstand von den Kritiker\*innen nicht im Detail aufgegriffen worden. Wie in den vorangegangenen Abschnitten ausgeführt, bringen uns Fotografien qua ihrer Transparenz in Kontakt zu (unauswechselbaren) Tieren. Selbstredend bedeutet dies aber nicht, dass z.B. Gemälde/Repräsentationen nicht ebenfalls die Kraft haben, Tiere in einer Weise sichtbar zu machen, etwa indem Situationen deutlich oder Bedürfnisse klar werden. Die richtige, angemessene Version sollte also lauten, dass transparente Bilder uns qua ihrer Transparenz in Kontakt zu singulären Tieren bringen. Qua ihres Status als Repräsentationen können sie verschiedene andere Funktionen haben, unter anderem auch

eine Funktion des Kontaktes, der zum Beispiel empathisch vermittelt sein kann.

Ich werde an dieser Stelle keinen vollständigen Begriff dessen geben, was fotografische Repräsentationen sind. Wichtig ist vorläufig allein die Tatsache, dass Fotografien durch den gewählten Ausschnitt, ihren Verwendungskontext etc. auf verschiedene repräsentierende Weisen verwendet werden können: sie verweisen je auf etwas. Das kann bei einem Einzeltier die Spezies oder eine Funktion sein. Mit Cavell habe ich oben transparente Bilder als Ausschnitte der Welt und gemalte Bilder als Welten verstanden. Jedoch sind Fotografien und Filme nicht nur Ausschnitte der Welt; sie erschaffen auch Welten, d.h. symbolische Bezugssysteme und Repräsentationen.<sup>81</sup> Damit sind zwei für meinen Ansatz wesentliche Prämissen geklärt. Im nächsten Schritt kann ich nun auf die oben eingeführten Kritikpunkte eingehen: Erstens die Rolle des\*der Fotograf\*in, zweitens das Problem des Sehens und drittens das Problem der Deutungsoffenheit der Fotografie.

Der erste Einwand lautete, dass Fotografien sich vor allem durch ein intentional kontrafaktisches Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Objekten vor der Kamera und auf der Fotografie auszeichnen. Auf diesen Einwand lässt sich nun, nachdem wir geklärt haben, was visueller Kontakt ist, direkt antworten. Denn die Intentionen des\*der Fotograf\*in spielen für die fotografisch erzeugte Sichtbarkeit<sup>a</sup> keine Rolle: Es hängt nicht von den Intentionen des\*der Fotograf\*in ab, ob er oder sie *dieses* Objekt zeigt, sobald er oder sie es fotografiert hat. Sicherlich kann er es so verstanden wissen wollen, dass z.B. die konkrete Taube ein Symbol des Friedens ist. Auch prägen die Einstellungen der Betrachter\*innen, was gesehen wird. Doch nach wie vor besteht das kausale kontrafaktische Abhängigkeitsverhältnis des fotografischen Automatismus: Stets wird auch dieses Individuum bzw. das konkrete Objekt sichtbar. Wir sehen diese konkrete Taube. Die Frage ist: Was könnten Fotograf\*innen tun, um ein Tier nicht als unauswechselbares erscheinen zu lassen? Die Antwort lautet: wenig. Die Überzeugungen der Fotograf\*innen spielen keine Rolle dafür, ob die Fotografie ein konkretes Tier zeigt oder nicht, wenn ein konkretes Tier vor der Kamera stand. Jedenfalls nicht in Hinblick auf das Kontaktphänomen: Wir stehen in visuellem Kontakt zu diesem Tier. Damit ist nichts darüber gesagt, ob wir uns in einer epistemisch idealen Situation befinden oder nicht. Details und Situiertheit können eine wichtige

81 Cavell 1979: 102, »Reproducing the world automatically is the only thing film does automatically.«



Rolle dafür spielen, ob wir ein Tier als singuläres wahrnehmen, haben aber mehr mit dem repräsentativen Charakter der Fotografie zu tun als mit dem Kontaktphänomen.

Damit schreiten wir zum zweiten wesentlichen Einwand fort, demzufolge es sich beim Sehen von Fotografien nicht um gewöhnliches Sehen handle. Wir sehen demnach nicht die Verhältnisse der Dinge zueinander bzw. nicht unsere eigene Position.<sup>82</sup> Es stimmt: Die Stellung zu einem Objekt auf einer Fotografie und der Objekte zueinander unterscheidet sich von der beim nicht-fotografischen, gewöhnlichen Sehen. Dennoch gehe ich davon aus, dass es sich hierbei um gewöhnliches Sehen handelt. Der Unterschied ist nicht kategorial. Wie ich oben gezeigt habe, ist visueller Kontakt eine Eigenschaft, die sich von den anderen Modalitäten des Sehens unterscheiden lässt, z.B. die meist mit dem visuellen Kontakt verbundene Möglichkeit, die eigene Distanz zum Objekt abzuschätzen oder etwas zu berühren. Minimal erhalten bleibt damit, dass ich die bestimmten Dinge selbst sehe, jedoch jeweils in einem anderen Modus. Zu berücksichtigen sind hier also mehr die Eigenheiten der Fotografie als Repräsentation denn die Eigenheiten der Fotografie als transparentes Bild. Außerdem handelt es sich bei der Transparenz auch nicht um eine notwendige Eigenschaft von Bildern, insofern sie uns nicht notwendig bewusst ist; sie ist vielmehr normal. Teilweise ist sie eine Frage der Aufmerksamkeit. Ich kann mich auf die Konstruiertheit des Bildes beziehen; dann treten die transparenten Aspekte für einen Moment in den Hintergrund. Es scheint mir, dass wir auf diese Weise eher die Transparenz und damit die Präsenz der Dinge selbst aus den Augen verlieren.<sup>83</sup>

Schließlich besteht die Schwäche des dritten Einwandes darin, dass die Transparenz-These hier so verstanden wird, dass Fotografien *ausschließlich* transparent sind. Sie sind jedoch auch Repräsentationen. Von dieser Idee ausgehend, kann ich den Einwand gegen die Transparenz zurückweisen. Selbst wenn ein\*e Fotograf\*in, ein\*e Künstler\*in, eine Person in der Postproduktion einen Gegenstand auf eine bestimmte Weise in das Bild einhegt, handelt es sich, durch den Automatismus verbürgt, um einen unauswechselbaren Gegenstand.

Der Einwand, dass ausschließlich der Diskurs, nicht aber der fotografische Automatismus die Transparenz bestimme, betrifft also wiederum nicht das primäre Verhältnis zwischen einem Gegenstand vor der Kamera und dem

82 Currie 1995.

83 Vgl. Walton 2008: 104.

Gegenstand im Bild. Gegenstände auf Fotografien mögen sich erst innerhalb eines Symbol- und Kommunikationssystems in ihrer Bedeutung erschließen, dennoch können sie zugleich eine solche, auch generalisierte Bedeutung haben *und* als diese einzelnen unauswechselbaren Gegenstände physisch sichtbar werden, die sich vor der Kamera befanden. Für die Version der Transparenz-These, insbesondere der transparenten Tierbilder, für die ich argumentiere, besteht die distanzüberwindende Funktion entsprechend nicht darin, dass abgelichtete Tiere in jeder Hinsicht als konkrete singuläre Tiere sichtbar werden. Wenn der diskursive Umgang mit dem Bild und der übliche Bildgebrauch es etwa nahelegen, im Tier einen Stellvertreter seiner Art zu sehen, so rücken das einzelne Tier und die empathische Bezugnahme auf das Einzelne möglicherweise in den Hintergrund. Das ist z.B. typisch für Lexika-Illustrationen und die Repräsentation von Nutztieren. Dennoch hebt dieses Verhältnis die distanzüberwindende Funktion nicht gänzlich auf. Vermittels der fotografischen Transparenz ist weiterhin ein konkretes Tier präsent. Die Kritik betrifft entsprechend nicht die Transparenz, sondern allein den Status der Fotografie, wonach Fotografien *auch* Bilder sind. Und in diesem Sinne möchte ich die Transparenz-These auch verteidigen.

### 3.3 Sichtbarkeit gegen den Strich

Was sind die Bedingungen dafür, dass Tiere in den Medien unseres Alltags als singuläre sichtbar werden? Im nächsten Schritt werde ich von der Transparenz-These zurück auf die tierethische Relevanz transparenter Tierbilder kommen. In Unterkapitel 3.2. habe ich die These vertreten, dass Fotografien qua ihrer Transparenz Distanzen überwinden. Die besondere Weise, auf die dies möglich ist, liegt in der Sichtbarmachung räumlich und zeitlich absenter Tiere. Fotografien machen diese physisch als Individuen sichtbar (Sichtbarkeit<sup>a</sup>). Auf dieser Basis ist es möglich, empathisch Bezug auf die Situation von bestimmten Tieren bzw. Tiergruppen zu nehmen (Sichtbarkeit<sup>b</sup>). Transparente Bilder stellen visuellen Kontakt her und bieten damit die Grundlage für das Sehen von tierlicher Singularität. Es werden minimal unauswechselbare Tiere sichtbar gemacht. Auf dieser Grundlage kann dann je nach Bild auch die Salienz einer Situation oder ein Bedürfnis offenbar werden. Ob wir diese als solche sehen, hängt einerseits von der Repräsentationsweise ab und andererseits von der Aufmerksamkeit, der Wahrnehmung des Einzelnen; die Wahrnehmung kann mehr oder weniger sensibilisiert sein, d.h., die Sichtbarkeit

tierlicher Singularität berührt die moralisch relevanten Aspekte der Wahrnehmung.<sup>84</sup> Ich möchte im Folgenden eine bestimmte kritische Methode zur Kultivierung des Sehens von singulären Tieren vorstellen. Denn nicht immer verbürgt die Transparenz, dass wir ein Tier vollumfänglich als singuläres sehen. Vielmehr werden viele Tierbilder so verwendet, dass eher die symbolischen und generischen Eigenschaften der Tiere zur Geltung kommen. Der pragmatische Gebrauch kann im Gegenteil nahelegen, das Tier eher unter generischen Gesichtspunkten zu betrachten. Im abschließenden Unterkapitel möchte ich eine Idee vorschlagen, die sich aus der Besonderheit der Fotografie ergibt: Lesarten gegen den Strich. Wir haben demnach bei Fotografien stets die Möglichkeit, auf das unauswechselbare Subjekt zu fokussieren.

### 3.3.1 Am Beispiel einer Kampagne

Am Beispiel einer Tierrechtskampagne lassen sich die Gedankengänge aus dem zweiten Kapitel mit dem vorliegenden Kapitel verbinden. Die Logik der »I'm Me, Not Meat«-Kampagne beruht darauf, dass wir das Bild eines (Nutz-)Tiers sehen, um dieses Tier als singuläres wahrzunehmen.<sup>85</sup> (Abb. 5 und 6) Im Hintergrund steht einerseits die Idee der absenten Referenz: die Idee, dass im Falle von Fleisch das konkrete Tier nicht mehr sichtbar ist. Die Logik der Kampagne beruht auf der Umkehrung dieses Topos. Während PETA von einem unmittelbaren Zusammenhang zum Handeln ausgeht, möchte ich im Folgenden erstens darauf verweisen, dass hier eine visuelle Einstellung, das Sehen des Individuums (»See the Individual.«), mit einer Haltung und Handlungsweise verbunden wurde (»Go Vegan.«), und zweitens darauf, dass dafür ein fotografisches Porträt eines Tiers gewählt wurde. (Abb. 5 und 6) Worauf ich hinaus möchte, ist die Tatsache, dass es unter anderem in der Transparenz der Bilder begründet liegt, die Artvertreter (im obigen Beispiel Schwein, Krabbe, Fisch und Hummer) je *auch* als singuläre Tiere zu sehen. Die Kampagne ermöglicht, das je singuläre Tier in Verbindung zu anderen Tieren unter vergleichbaren Umständen zu betrachten. Qua Transparenz ist das Banner durchscheinend auf ein besonderes, unauswechselbares Individuum. Doch es betrifft auch das Sehen als Aktivität, d.h. die Frage, ob wir in der Lage sind, dies zu erkennen und zwischen dem Einzelnen und den betroffenen Gruppen eine Verbindung herzustellen. Es ist keinesfalls marginal, dass die

84 Vgl. hierzu den Begriff moralischer Wahrnehmung in Kapitel 2.

85 PETA 2017.

Plakate im öffentlichen Raum platziert sind, wie die untere Dokumentation der Kampagne in einer U-Bahn-Station zeigt. Nicht nur die Wahrnehmung von Einzelnen wird adressiert, sondern ebenfalls kollektive Sehgewohnheiten.

Im Folgenden werde ich eine für die Ansätze relationaler Ethik in den Animal Studies wegweisende Implikation meiner Überlegungen vorstellen: Fotografien haben ein besonderes Potenzial, vermittels ihrer Transparenz Nähe herzustellen, indem sie einzelne Tiere sichtbar machen. Anders als die spezifischen Fragen der Repräsentation, die stärker den Gebrauchskontext des Bildes betreffen, ist die Transparenz im Medium der Fotografie selbst angelegt. Qua Repräsentation können sie Tiere sowohl als singuläre wie auch als stellvertretende zeigen. Im Verhältnis zwischen diesen transparenten und den repräsentierenden Aspekten einer jeden Fotografie sehe ich nun ein besonderes Potenzial angelegt. Auf einer Fotografie lässt sich stets ein konkretes Tier sehen, selbst dann, wenn der Bildgebrauch eher auf die verallgemeinerten Aspekte des Tiers verweist. Damit ist die Prämisse für kritische Perspektiven *gegen* den üblichen Gebrauch eines Bildes genannt. Unter dem Begriff der *Lesarten gegen den Strich* schlage ich vor, das kritische Potenzial von Fotografien und schließlich auch von filmischen Bildern für die Animal Studies neu zu bewerten.

Abb. 5: PETA, Kampagne »I'm Me, Not Meat«. Die Abbildung ist PETA 2017 entnommen.



Abb. 6: PETA, Kampagne »I'm Me, Not Meat«. Die Abbildung ist Sagar 2018 entnommen.



### 3.3.2 Pragmatische Argumente für Lesarten gegen den Strich

Die Tatsache, dass Tierbilder als Repräsentationen auch generische Tiere zeigen, bedeutet nicht, dass sie nicht auch konkrete Tiere zeigen. Das Beispiel der Fotografie ist besonders prädestiniert, um dies verständlich zu machen. Denn eine Tierfotografie zeigt stets ein konkretes Individuum. Der Gebrauch dieser Tierfotografien (als Repräsentation) ist dagegen variabel. Klaus Sachs-Hombach z.B. beschreibt dies so: »Im Wörterbuch veranschaulicht sie [die kommunikative Bedeutung einer Tierfotografie] einen Begriff bzw. eine Klasse von Tieren, als Urlaubsfoto jedoch in der Regel ein ganz bestimmtes Tier.«<sup>86</sup> Bilder sind in dieser Pragmatiktheorie zwar stets Veranschaulichungen, ihre illokutionäre Kraft und Referenzialität aber ist »oft erst relativ zum Kommunikationskontext erschließbar.«<sup>87</sup> Das Bild kann als Prädikation verstanden werden: Sein Vorzeigen (illokutionäre Rolle) hat insofern auch einen propositionalen Gehalt.<sup>88</sup> Der Satz »So sieht der prototypische Steinadler aus« könn-

86 Sachs-Hombach 2003: 157.

87 Ebd.

88 Ebd.: 164.

te etwa dem propositionalen Gehalt einer Steinadlerfotografie in einem Lexikon entsprechen, der Satz »Das ist unser Hund Klabautermann, wir haben ihn mit nach Oban genommen« dem Urlaubsfoto. Sachs-Hombach zufolge müsste man also sagen, dass das Foto eines Adlers nur dann einen einzigartigen Adler bedeutet, wenn es etwas oder jemanden gibt, der sagt: »Dies ist ein Adler«, mit »dieses« das Individuum und mit »Adler« den bestimmten Adler meint, den er in Kanada fotografiert hat, nicht aber die biologische Spezies.

Der Gebrauch eines Bildes also entscheide darüber, ob ein Bildobjekt dazu dient, »eine von ihm verschiedene Sache oder Person zu vertreten.«<sup>89</sup> Die Unterscheidung wäre damit nicht mehr so grundlegend und so vorgängig zum Bildkontext wie angekündigt. Für die Frage, ob das Tier als singuläres oder als Stellvertreter (z.B. anderer Tiere unter vergleichbaren Umständen) wahrgenommen wird, wäre der Gebrauch entscheidend.

Jedoch ist der Fall plausibel darlegbar, dass der Kontext den Gebrauch regelt und es nahelegt, ein Tier als exemplarisches zu verstehen, und dass der\*die Benutzer\*in diesem dennoch nicht nachkommt, weil sie die Perspektive des singulären Tiers eingenommen hat. Hierzu ein Beispiel: Ich stimme Wolfram Pichler und Ralph Ubl darin zu, »dass das Foto eines Steinadlers in einem ornithologischen Handbuch gewöhnlich nicht so gebraucht wird, dass man im Hinblick auf diesen Gebrauch zurecht behaupten könnte, das Bild verweise auf das fotografierte Vogelindividuum.«<sup>90</sup> Das Handbuch dient dem Zweck, Vogelarten wiedererkennbar zu machen. Diesen Zweck stellen Produzent und Rezipient gemeinsam her. Wichtig ist aber der Verweis darauf, dass dieser Zweck nur für gewöhnlich der Fall ist und weder Bild noch Tier stets in den Dienst genommen sind. Zudem ist es eine notwendige Voraussetzung für den Gebrauch im Handbuch, dass es sich tatsächlich um die Fotografie eines bestimmten Steinadlers handelt. Das Foto kann nur dann die Art repräsentieren, wenn das Bildobjekt tatsächlich die Merkmale eines Steinadlers trägt. Wenn fälschlicherweise das Foto eines Seeadlers den Steinadlereintrag illustriert, dann könnte man nicht davon sprechen, dass dieses Bild einen Steinadler repräsentiert. Der Verweis auf die Art fällt also mit dem Verweis auf das Individuum zusammen.<sup>91</sup>

Vor diesem Hintergrund kann man dem folgenden Zusatz bei Ubl und Pichler widersprechen: »Dieses Individuum interessiert den Benutzer des

89 Pichler/Ubl 2016: 50.

90 Ebd.: 56.

91 Vgl. Wild 2020.

Handbuchs eben nicht als solches, sondern als exemplarischer Fall.«<sup>92</sup> Die Aussage trifft sicherlich auf die allermeisten Fälle zu und ist plausibel. Doch erstens reagiert gerade ein\*e Ornitholog\*in auf das Foto möglicherweise mit empathischen Emotionen, weil sie vielleicht erkennt, dass der reale, archivierte Adler in einer bestimmten Stellung der Augenlider einen Schmerz anzeigt. Und zweitens kann sich der Benutzer für den exemplarischen Fall nur dann interessieren, wenn das Foto tatsächlich ein Steinadlerindividuum zeigt und nicht etwa einen Seeadler.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Ein Tier als Bildobjekt verweist je nach Verwendung des Bildes entweder auf dieses bestimmte Tier oder ein allgemeines, dessen Eigenschaften es visuell selbst aufweist. A zeigt B ein Urlaubsfoto. In der Äußerung »Das da ist ein Steinadler« ist »das da« stets ein bestimmter Steinadler; »ein Steinadler« kann aber von A so gemeint sein, dass es sich um ein Beispiel für die Art (Stellvertreter-Referenz) handelt oder dass es sich um das bestimmte Tier handelt, den sie bei ihrem letzten Kanadaurlaub fotografiert hat (individueller Referent). Am Fall der Fotografie wird deutlich, dass unabhängig vom Meinen der Sprechenden und vom Verwendungskontext die Referenz auf ein tierliches Individuum erhalten bleibt. Gleich, ob ein Adlerfoto ein einzelnes oder ein allgemeines Tier referenziert: Es muss immer ein Adlerindividuum vor der Kamera gestanden haben.

Aus dieser bildpragmatischen Überlegung ergibt sich ein besonderes Verhältnis. Es legt eine kritische Methode nahe, nämlich Tierfotografien, die sich entlang der Kritik lesen lassen, stark zu generalisieren oder auch zu verdinglichen, einmal gegen den Strich zu betrachten. Welche andere Bedeutung lässt ein Bild erschließen, das in pragmatischer Sichtweise üblicherweise *ausschließlich* als Stellvertretertier gelesen wird, wenn wir die Unauswechselbarkeit des Tiers als analytische Perspektive einbeziehen? Die Grundidee der Methode lässt sich am Beispiel von Zoofotografien verdeutlichen. Für gewöhnlich repräsentieren die abgelichteten Tiere in diesem Kontext ihre biologische Spezies. Formen der Inszenierung und Ästhetisierung tragen normalerweise dazu bei, dass wir diese Tiere weniger als singuläre Tiere sehen.<sup>93</sup> Singuläre Tiere sehen wir hier oft erst gegen den Strich.

Dazu ein Beispiel: In ihrem Artikel *Dignity and Captivity: An Ethics of Sight* wirft Lori Gruen anhand einer Zoofotografie die Frage auf, wie Repräsentationen die Würde von Tieren ermöglichen bzw. verweigern. Ihr Beispiel ist eine

92 Pichler/Ubl 2016: 56.

93 Acampora 2005.



Fotografie von Frank Noelker, die uns die Strategien und Logiken von Zoos aufzeigt, durch Ornamente und die Architektur die Gefangenschaft der Tiere zu schönen.<sup>94</sup> Wir sehen eine Giraffe vor dem Hintergrund einer Wandmalerei.<sup>95</sup> Angesichts einer visuellen Kultur, die Gewalt gegen Tiere in ihren verschiedenen Formen versteckt und verfremdet, so meine Idee, sind die genannten Lesarten gegen den Strich eine adäquate Gegenstrategie. Ich möchte dies an einer ähnlichen Aufnahme genauer demonstrieren.

Abb. 7: Candida Höfer (1997), *Zoologischer Garten Paris II*. © 2022, ProLitteris, Zürich.



In Candida Höfers Fotografie *Zoologischer Garten Paris II* (Abb. 7) tritt eine lebendige Giraffe in ein Wechselspiel mit ihrer piktoralen Inszenierung als Wildtier. Vor der blauen Farbe, mit der ein Himmel über eine ebenfalls gemalte Savannenlandschaft gesetzt wurde, in die vereinzelt andere Tiere eingelassen sind, erscheint die Giraffe als Teil eines Bildes. Die Giraffe wird gleich doppelt

94 Gruen 2014: 239.

95 Gruen bespricht Frank Noelker, *Giraffe*, Washington, DC, 1997, in: Gruen 2014: 238–239.



zum Bildobjekt, sind doch der Bildträger des Savannenmotivs als die Wand und weitere Teile des Giraffengeheges erkennbar: Unter der abblättrenden Farbe, den in den Raum tretenden Gitterstäben sowie dem Trog bleibt das Zooinventar sichtbar und die Giraffe erkennbar als Referentin ihrer Art im Schaudispositiv Zoo. Diese Giraffe, so lässt sich verkürzt schließen, ist primär indefinite Referenz für etwas Allgemeines: ein prototypisches Tier der Savanne, Wildtier oder aber Vertreterin ihrer Artbezeichnung *Giraffa camelopardalis*. Man könnte sie weiter als Unterhaltungsobjekt verstehen; sie ist die Inversion eines autonomen Einzellebewesens, weil sie als Zootier primär aufgrund ihrer Art und Erscheinung in den Dienst tritt, von Zoobesucher\*innen betrachtet zu werden. Gegen den Strich können wir verstehen, dass wir die Momentaufnahme eines Giraffen-Lebens sehen. Diese Giraffe befindet sich in einer bestimmten Situation. Daraus können entscheidende Fragen resultieren: Wie nimmt sie ihr Gehege wahr? Welche Möglichkeiten zur sozialen Interaktion stehen ihr zur Verfügung? Werden ihre speziesspezifischen und individuellen Bedürfnisse befriedigt?

Ich möchte vorschlagen, dass Lesarten gegen den Strich zeigen, dass der Kontakt zu den fotografischen Bildertieren immer wieder auch unsere Aktivität erfordert. Es liegt in der Transparenz der Bilder begründet, dass wir das singuläre Tier sehen können. Das Sehen von tierlicher Singularität ist allerdings ein Prozess, an dem wir aktiv – emotional und kognitiv – beteiligt sind und der sich kultivieren lässt (vgl. Kapitel 2). Entscheidend ist, dass wir uns entgegen den konventionellen Lesarten anders verhalten und diese Bilder als Quellen gebrauchen können, um die singulären Tiere zu betrachten. Die besondere Bedeutung dieser Lesarten gegen den Strich hat auch eine politische Dimension: Diese Strategie ist z.B. aus der feministischen Theorie bekannt. Sie bezieht sich hier vor allem auf Filme und fotografische Bilder. Ich beziehe mich in meiner Argumentation bewusst auf analoge Forderungen nach einer Politik der Sichtbarkeit bzw. Formen der Bildkritik. Damit meine ich soziale und intellektuelle Bewegungen, die sich kritisch mit den Repräsentationen von marginalisierten Identitäten befassen. Dazu zählen seit den 1960er und 1970er Jahren etwa feministische Auseinandersetzungen mit den Medien.<sup>96</sup> Strukturähnlichkeiten in der Weise, wie marginalisierte Subjekte dargestellt und wie mit den Darstellungen umgegangen wird, werden aktuell an diversen Schnittstellen betrachtet: mit Adams etwa die Darstellung von Frauenkörpern

96 Vgl. Walters 1995.

und dem Fleisch von Tieren und mit Aph Ko und Syl Ko die Schnittstelle von Körperkonzepten in den Critical Race Studies und Critical Animal Studies.<sup>97</sup>

## Konklusion

Im vorliegenden Kapitel habe ich dafür argumentiert, die Macht bestimmter Bilder – namentlich unter dem Aspekt der Transparenz der Fotografie – stärker in die relationale Ethik zu integrieren. Fotografische Bilder sind das prädestinierte Medium der tierlichen Singularität. Denn fotografische Bilder sind transparent bezüglich konkreter Einzelner. Zugleich sind sie Repräsentationen, sodass ein distinktes Verhältnis entsteht: Einerseits machen Fotografien unauswechselbare Einzelne sichtbar, mit denen wir mitfühlen und deren Situationen wir erkennen können. Andererseits können wir diese als Vertreter\*innen von Tiergruppen erkennen und können auf diese Weise für die Situation von uns fernen, fremden und zukünftigen Tieren sensibilisiert werden. Dies bedeutet, dass wir einzelne Tiere auch generalisiert wahrnehmen und damit Muster der Mensch-Tier-Beziehungen erkennen können.<sup>98</sup> Die Transparenz steht jedoch häufig in einem Spannungsverhältnis zum pragmatischen Gebrauch und zu üblichen Beschreibungsweisen der Bilder: Die Tiere in Fotografien und Filmen werden häufig allein als Stellvertretertiere bzw. in generischer, symbolischer oder funktionaler Weise verstanden. Aus diesem Grund habe ich abschließend das Konzept der bildkritischen Lesarten gegen den Strich eingeführt. Dies geschah in Analogie zu Projekten der Sichtbarmachung von marginalisierten Gruppen, z.B. nach den Modellen in der feministischen Filmwissenschaft.<sup>99</sup>

Im folgenden Kapitel 4 werde ich auf dieser Grundlage an einem Fallbeispiel genauer illustrieren, inwiefern diese Perspektiven für eine relationale Ethik relevant sind. Dabei geht es sowohl um die Praxis der Lesarten gegen den Strich als auch um das Potenzial von Gegenbildern oder alternativen Bildern, die den Status quo der verdinglichenden Repräsentation bestimmter

97 Diese Schnittstellen sind aus der Perspektive der Intersektionalität bzw. verschränkter Marginalisierungen zwischen Menschen und Tieren zu verstehen, vgl. Adams 2010. Kim 2018. Ko/Ko 2017.

98 Zur Bedeutung der Generalisierung und Mustererkennung vgl. Kapitel 2 sowie Frye 1983.

99 Vgl. Kapitel 1, S. 26, FN 25. Mayne 1985. Pribram 1988. Byars 1991.

Tiere wie Nutztiere herausfordern. Schockbilder galten hier lange Zeit als wichtigstes Medium, um den ethischen Umgang mit solchen Tieren voranzutreiben. Aktuell erfährt eine komplementäre Strategie ihre Blütezeit: Repräsentationen von Mensch-Tier-Beziehungen, die eine Alternative zum Status quo aufzeigen, wie die Bilder von fürsorglichen Verhältnissen zwischen Nutztieren und Menschen.<sup>100</sup> Meine Studie wird sich mit der zweiten, bislang weniger beachteten Strategie auseinandersetzen. Diese möchte ich als *Bilder der Fürsorge* bezeichnen und kritisch die Grenzen und Möglichkeiten bewerten. Denn wie Horkheimer und Adorno in einer viel zitierten Passage anmerken: »Das lässige Streicheln über Kinderhaar und Tierfell heißt: die Hand hier kann vernichten. [...] Die Liebkosung illustriert, dass alle vor der Macht dasselbe sind, dass sie kein eigenes Wesen haben.«<sup>101</sup> Exemplifizierend werde ich auf eindruckliche Beispiele von relationalen Bildern eingehen, die über das Bild-Betrachter\*innen-Verhältnis in Beziehung setzen statt ausschließlich motivisch über klassische, auch problematische Topoi der Fürsorge-Ästhetik wie Darstellungen von Berührung und Mensch-Tier-Interaktion: nämlich auf Porträts von Tieren, denen es erlaubt ist, alt zu werden.<sup>102</sup>

---

100 Vgl. Cronin/Kramer 2018. Auffällig ist die Popularisierung dieser Medienstrategie z.B. durch Kinofilme wie *BUTENLAND* (D 2020, R: Marc Pierschel) sowie in den sozialen Medien.

101 Horkheimer/Adorno 1986: 270.

102 Vgl. Leshko et al. 2019.

