

Einleitung

Die Medienartefakte, die den Gegenstand dieses Projekts bilden, zeigen audiovisuelle Bilder, die gewaltsame Tötungen medial darstellen. Die Inszenierung der Tötungen wird von den Agentia¹ der Gewalt intendiert, weil sie von ihnen produziert wird. Die Medialisierung der Gewalt ist dabei ein konstitutiver Bestandteil: Es wird getötet, um das Töten zeigen zu können. Ich betrachte in diesem Projekt dementsprechend Medienartefakte, in denen die Medialisierung von Tötungen durch gewaltsam Handelnde beabsichtigt, produziert, ästhetisiert und in medialen Öffentlichkeiten sichtbar gemacht wird.

Das Phänomen umspannt dabei eine Bandbreite von Teilbereichen: Die in jüngeren gesellschaftlichen Debatten wohl persistenteste Ausformung stellen die so genannten ›Enthauptungsvideos‹ dar, die von Mitgliedern des selbst ernannten ›Islamischen Staates‹ (Dörre 2023: 329) insbesondere seit Beginn der 2000er Jahre produziert worden sind (Gruber 2019: 142) und den produktionsseitig intendierten Schockwert der gewaltsamen Tötung vornehmlich politisch und ideologisch zu instrumentalisieren versuchen.² Sol-

- 1 Ich leihe die Begriffe Agens und Patiens aus der Sprachwissenschaft, um ein Gegengewicht zur Verwendung der oft schematischen und stereotypisierenden Begriffe der Opfer und Täter:innen zu schaffen. Zu den Begriffen Agens und Patiens schreibt Beatrice Primus: »Traditionellerweise charakterisiert man das Agens als den typischerweise belebten Partizipanten, welcher die vom verbalen Prädikat bezeichnete Situation absichtlich herbeiführt. Die grundlegenden Begriffe, die ein Agens charakterisieren, sind mithin Verursachung (auch Kausalität) sowie Begriffe im Umfeld von Handlungskontrolle (auch Absichtlichkeit, Intentionalität, Volitionalität, d.h. des freien Willens zu handeln).« (Primus 2012: 16f.) / »Als Patiens wird die semantische Rolle eines Partizipanten bezeichnet, der in dem vom Prädikat bezeichneten Geschehen physisch manifest betroffen ist und dessen Zustand sich physisch verändert. Die grundlegenden Begriffe, welche ein Patiens charakterisieren, sind mithin physische Betroffenheit (auch Affiziertheit) und Zustandsveränderung. Die Bezeichnung dieser Rolle stammt vom Lateinischen *patiēns* ›erduhlend, erleidend.« (Primus 2012: 31f.)
- 2 Die Betonung einer produktionsseitigen Absicht gewinnt hier besondere Relevanz, gerade weil die Bilder von gewaltvoll Handelnden produziert sind. Mit diesem Umstand gehen jeweils spezifische Absichten der Repräsentation der Gewalt und derer, die die Gewalt erleiden einher, die unbedingt kritisch perspektiviert werden müssen. In diesem Sinne weise ich im Verlauf des Projekts zwar immer wieder auf die Konstruktion eines affektiv und emotional aufgeladenen Rezeptionshorizontes hin; die Bilder jedoch lediglich vor diesem Hintergrund zu betrachten, würde nicht nur oftmals bedeuten, den Absichten der Produzierenden zu entsprechen, sondern auch in einem

che Bilder absichtsvoller Tötungen stehen dabei paradigmatisch für eine generelle Tendenz der Nutzung von audiovisuellen Bildern in politischen, ideologischen und kriegesischen Konflikten sowie im Rahmen der Verbreitung von Terror. Dies zeigte sich zuletzt vor allem im Verlauf des russischen Angriffskrieges auf die Ukraine, in dessen Kontext mehrere Videos produziert wurden, die vermeintliche Erschießungen und Enthauptungen ukrainischer Soldaten durch russische Truppen zeigen und die im Frühjahr 2023 in den Fokus öffentlicher Aufmerksamkeit rückten (Camut/Melkozerova 2023). Diese Videos bezeugen eine sich häufig wiederholende Distributionsdynamik des Phänomenbereichs: Anders als beispielsweise viele der Videos, die durch den ›Islamischen Staat‹ produziert und distribuiert wurden, tauchen viele Medienartefakte, die absichtsvolle Tötungen zeigen, über digitale Videoplattformen ohne weitere Kontextinformationen zu beteiligten Personen, Orten oder Daten auf, sodass es in den meisten Fällen Aufgabe weiterer medialer Anschlusskommunikation ist, Kontextwissen über das Dargestellte zu produzieren, indem medial darüber kommuniziert wird.³ Die angesprochenen Videos aus dem Frühjahr 2023 lassen die Vermutung zu, dass ihre Produzent:innen nicht intendiert hatten, sie einer breiten Öffentlichkeit sichtbar zu machen. Es war wiederum der ukrainische Präsident Wolodymyr Selenskyj, der im April 2023 über *Twitter* zur Rezeption eines der Videos aufrief, um damit auf dort abgebildete russische Kriegsverbrechen aufmerksam zu machen (Selenskyj 2023). Dadurch ereignete sich eine Inversion der durch die vermeintlichen Schockwerte der Bilder vermittelten Botschaft, die nicht auf die möglichen dahinterstehenden Täter:innenabsichten abzielte, sondern die Konnotation eines Beweischarakters audiovisueller Quellen zu nutzen versuchte, um die affektive Wirkung der Bilder in Solidarität und politische Unterstützung für die Ukraine zu übersetzen.

Die für den Phänomenbereich insgesamt relevanten Medienartefakte übersteigen jedoch den Bereich dezidiert politischer wie ideologischer Instrumentalisierung. Beispielsweise die Darstellung der absichtsvollen Tötung von Tieren setzt bereits mit der Ausbildung der Technologie zur Aufnahme bewegter Bilder um die Wende zum 20. Jahrhundert ein, wie ich im Rahmen des ersten Kapitels explizieren werde. Medienhistorisch betrachtet verhaften solche Darstellungen bis heute, wie ebenfalls gezeigt wird. Darüber hinaus inkludiert das Phänomen die mediengeschichtlich wiederholte Sichtbarmachung medialisierter Suizide, wie beispielsweise im Fall des US-amerikanischen Lokalpolitikers R. Budd Dwyer, der sich 1987 während einer Pressekonferenz das Leben nahm (Bjelić 1990) oder in Bezug auf Ricardo L.⁴, der 1996 einen Mordversuch an der Mu-

selbstreferenziellen Schockmoment der Rezeption zu verbleiben, der sowohl die Spezifik der Darstellungs- und Distributionslogiken und die Heterogenität möglicher Rezipient:innen ausblendet als auch die Identitäten der Opfer und die Logiken systemischer Gewalt, die die Bilder und die in ihnen agierte Gewalt rahmen.

- 3 Im Falle viele der vom ›Islamischen Staat‹ produzierten Videos wie auch im Kontext medialisierter Terroranschläge wie beispielsweise in Christchurch, Neuseeland und Halle an der Saale im Jahr 2019 sind es stützende Kontexte wie die Arbeit von Ermittlungsbehörden, Pressearbeit und nicht zuletzt das Reklamieren der Tatverantwortlichkeit durch Täter:innen, die die Einordnung der Bilder ermöglichen.
- 4 In der Frage der Namensnennung von Agentia und Patientia der Gewalt sowie der Angehörigen der Beteiligten erteilt dieses Projekt eine Herausforderung, die nicht einheitlich gelöst werden kann. In meiner Umgangsweise mit der Nennung von Namen orientiere ich mich an Überlegungen in

sikerin Björk geplant hatte, bevor er sich vor laufender Kamera in seiner Wohnung das Leben nahm (Schlesinger/Mesa 2008: 100).⁵ Bereits innerhalb dieses ausschnitthaften Einblicks zeigt sich ein heterogenes Merkmal des Gegenstandsbereichs: Die jeweils die Gewalt an sich selbst oder anderen verübenden Personen sind nicht immer diejenigen, die die Tat auch aufnehmen oder sie gar an eine mediale Öffentlichkeit distribuieren. Es gibt Fälle, in denen die Verantwortlichen in der Medialisierung der Tat beispielsweise auf die Unwissenheit der Personen hinter der Kamera angewiesen sind und diese dadurch ungewollt in die Aufnahme der Gewalt verwickeln. In anderen Fällen setzen die für die absichtsvollen Tötungen verantwortlichen Personen auf eine medienökologische Logik, in der die erstmalige Distribution solcher Bilder häufig Anstoßpunkt für eine sich medienlogisch quasi selbst generierende Weiterverbreitung durch das soziotechnische Zusammenspiel von Medienkulturen ist, wie ich im Weiteren noch explizieren werde.

Diese Medienartefakte sind dabei in einer Weise inszeniert, die eine so genannte »dokumentarisierende Lektüre« einfordert. Der Begriff des französischen Medientheoretikers Roger Odin beschreibt eine Dimension mehrerer möglicher rezeptionsseitiger Modi der »Sinn- und Affektproduktion« (Odin 2019: 12), in dessen Kontext das rezipierte Medienartefakt vornehmlich eine Lektüreweise anbietet, in der es als dokumentarisch wahr-

Bezug auf das Recht am eigenen Bild als Kategorie des Persönlichkeitsrechts. Dieses sieht zwar besondere Ausnahmen für »Bildnisse aus dem Bereich der Zeitgeschichte« (Polley 2011: 62) vor, zu dem einige der hier besprochenen Medienartefakte zählen. Es sieht darüber hinaus jedoch eine Unterscheidung zwischen »absoluten und relativen Personen der Zeitgeschichte« (ebd.) vor, wobei »[r]elative Personen der Zeitgeschichte [...] solche [sind], die mit der Zeitgeschichte – und sei es auch nicht gerade zu ihrer Freude – derart in Berührung kommen, dass sie nur vorübergehend zu Personen dieser Kategorie werden; sie ziehen das Informationsinteresse der Allgemeinheit also nur für eine beschränkte Zeit und in beschränktem Umfang auf sich [...]«. Während über absolute Personen der Zeitgeschichte anhaltend bildlich und auch filmisch berichtet werden darf, fällt eine relative Person der Zeitgeschichte bei abnehmendem Informationsinteresse wieder in den Status einer Allerweltperson zurück, sodass die ältere Abbildung und auch Verfilmungen nur mit ihrer Zustimmung wieder der Öffentlichkeit präsentiert werden dürfen« (Polley 2011: 62f.). Über diese rechtliche Ebene hinaus spielen in der Frage der Namensnennung offenkundig auch ethische Dimensionen eine Rolle. So habe ich mich in Bezug auf jüngere Fälle, in deren Kontext die beteiligten Personen und ihre Angehörigen von einer möglichen Reproduktion von Namen auf verschiedene Arten betroffen sein könnten, dafür entschieden, die Nachnamen der Täter:innen nicht voll auszusprechen, die Namen der Opfer, sofern mir bekannt ist, dass dies ihrem oder dem Wunsch ihrer Angehörigen entspricht, jedoch schon. Vor allem in Bezug auf die medienhistorisch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert situierten Fälle handelt es sich häufig um zeitgeschichtliche Personen der Öffentlichkeit; in solchen Fällen habe ich mich dazu entschieden, auch die Namen gewaltsam handelnder Personen auszusprechen, weil diese oftmals einen Status als absolute Personen der Zeitgeschichte beanspruchen.

- 5 L. hatte sein Leben zuvor in einem geschriebenen Tagebuch und einem über 30-stündigen Videotagebuch festgehalten, das auch den Bau einer mit Schwefelsäure gefüllten Briefbombe dokumentierte, die er kurz vor seinem Tod an Björks Adresse sendete. Auf der letzten Kassette seines Videotagebuchs hielt er seinen Suizid fest. Alle Bänder seines Videotagebuchs wurden forensisch ausgewertet und fanden danach ihren Weg in die Medien. Im Jahr 2000 wurde ein 70-minütiger Dokumentarfilm veröffentlicht, dessen Material sich aus L.s Videotagebüchern speist, seinen Suizid jedoch nicht zeigt (Christensen 2003). Sowohl der Dokumentarfilm als auch die gesamte letzte Aufnahme des Videotagebuchs sind auch im Jahr 2024 frei zugänglich über das *Internet Archive* auffindbar.

genommen wird. Schematisch gesprochen etablieren die für dieses Projekt relevanten Bilder damit einen kategorischen Wahrnehmungsunterschied zu als fiktional wahrgenommener Gewaltdarstellung, weil dokumentarische Bilder eine direkte Relationalität zu ihren Rezipient:innen evozieren. Vivian Sobchack schreibt dazu:

Each documentary image [...] possesses a general existential reality presented across multiple specific views. The specific information in each image is retained and integrated with subsequent images to form our cumulative knowledge of that general reality we know exists or has existed ›elsewhere‹ in our life-world. (1999: 250)

Die Selbstverortung der Bilder woanders in *unserer* Lebenswelt positioniert ihre Rezeption und den öffentlichen Umgang mit ihnen als ethisch aufgeladen und evoziert die Frage einer (Mit-)Verantwortung (Müller 2018: 84) in ihrer fortlaufenden Situierung in medialen Öffentlichkeiten.

So bedeutet die Beschäftigung mit solchen Bildern auch für mich das Aushalten einer Spannung: Meine Arbeit an diesem Projekt bedingt eine unausweichliche Reproduktion der Gewalt in Form einer textlichen Auseinandersetzung, die ich verantwortungsvoll und nachvollziehbar zu gestalten versuche. Die Forschung an Bildern, die Gewalt transportieren, wird so von einem »Methodenkonflikt« (Müller 2018: 84) ereilt,

der zu steter Selbstreflexion mahnt: Wie lassen sich bildwissenschaftliche Perspektiven auf Gewaltbildpotenziale mit ethischen Problemstellungen verbinden, die Wissenschaft und Alltag eng verknüpfen? Was kann oder soll dem Leser visuell zugemutet werden? (ebd.)

Müller plädiert in diesem Kontext für die Form einer »bilderlose[n] Bilduntersuchung« (ebd.), der ich in diesem Projekt folgen werde. Ich werde die untersuchten Medien nicht visuell reproduzieren, muss sehr wohl jedoch meine Verantwortung der Reproduktion der Gewalt in Form textlicher Reflexion und akademischer Wissensproduktion anerkennen. Denn – und das ist Teil der zu navigierenden Spannung – ein Grundinteresse des vorliegenden Projekts besteht darin, solche Bilder nicht nur auf ihre pathologischen Potenziale oder Erscheinungen als Randphänomene in wiederum pathologisierten Bereichen medialer Öffentlichkeiten hin zu lesen, sondern diese Vorstellungen vielmehr herauszufordern, indem ich die Situierung solcher Bilder im Mittelpunkt medialer Öffentlichkeiten aufzeige. Wenn ich im Titel dieser Arbeit also von medienökologischen Zugängen zur Situierung schreibe, sind damit zwei zentrale Vorannahmen angesprochen: Bilder absichtsvoller Tötungen, die von den Gewaltausübenden produziert werden, werden innerhalb zutiefst voneinander abhängiger Medienumgebungen produziert, distribuiert und situieren sich gegenwärtig nicht lediglich in kriminalisierten und pathologisierten digitalen Sphären (Patalong 2002; Kahlweit 2010; Farmand Jr. 2016), sondern vielmehr frei zugänglich innerhalb von Medienumgebungen, die auf alltägliche und heterogene Mediennutzungszwecke abzielen.

Diese Dynamik lässt sich anhand eines Medienartefaktes explizieren: Während der Moderation eines Fernsehinterviews eröffnete der US-amerikanische Journalist Vester Lee F. 2015 das Feuer auf seine ehemaligen Kolleg:innen Alison Parker und Adam Ward.

Er griff seine ehemaligen Kolleg:innen an, während diese die Direktorin der ansässigen Industrie- und Handelskammer im Live-Fernsehen interviewten, sodass sich eine von F. beabsichtigte Medialisierung der Tat im Fernsehen ereignete. Zusätzlich dazu veröffentlichte F. selbst aufgenommene Videos der Tat über *Twitter* und *Facebook* (Brown 2015). Die Bilder der absichtsvollen Tötung von F.s Kolleg:innen Alison Parker und Adam Ward wurden so fast zeitgleich über das Fernsehen und sozialmediale Plattformen in zwei Formen medialer Umgebungen sichtbar, die für Milliarden von Menschen Teil einer alltäglichen Mediennutzungspraxis sind.

Das wiederum impliziert zwei Beobachtungen: Erstens überschreiten solche medialisierten Gewalttaten offenkundig auf vielfache Weise ethische Grenzen, die es erforderlich machen, sowohl Wege der Prävention als auch eines adäquaten multidimensionalen Umgangs mit ihnen nach ihrem Aufkommen zu eröffnen. Ich begreife ihre Pathologisierung (Düwell/Pethes 2023) jedoch als unzulängliches diskursives Konstrukt im Umgang mit solchen Bildern, denn, wie Klaus Theweleit bemerkt: »Alles bloß zu pathologisieren [...], das schiebt nur weg.« (Brinkmann/Theweleit 2022: 133)

Im Gegensatz zu solchen diskursiven Distanzierungsbewegungen strebe ich im Rahmen dieses Projekts eine Annäherung an den Phänomenbereich an, der sich zweitens an einer die Medienartefakte einenden Eigenschaft orientiert: ihrer gegenwärtigen Erscheinung als digitalisierte Medienobjekte. Diese Erscheinung stellt eine Möglichkeitsbedingung für die vorliegende Forschung dar, da sie Zugänglichkeit zu den Medienartefakten in unterschiedlichen digitalen Umgebungen ermöglicht, während sich diese Umgebungen selbst als analytische Sphären offerieren, die es zu betrachten gilt. Annäherung bedeutet in diesem Kontext vor allem, sie anhand der wissenschaftlichen Praktik des »close readings« zu betrachten, was nicht nur eine unmittelbare analytische Beschäftigung bedeutet, sondern vielmehr, dass »the various objects gleaned from the cultural world for closer scrutiny are analysed in view of their existence in culture« (Bal 2002: 9; Herv. i. Orig.). In den Blick gerät dabei ihre Rahmung, die Einfluss auf mögliche Lektüreweisen solcher Bilder ausübt, gleichzeitig jedoch als prozessuale Aktivität begriffen werden muss, in der sich normative Zuschreibungen manifestieren (Bal 2016: 42). Im Gegensatz zum Kontextbegriff bezeichnet die Rahmung also keinen gegebenen, vermeintlich objektiven Zustand, sondern verweist auf den Konstruktionscharakter von medialen Umgebungen, hinter deren Gestaltung spezifische soziotechnische Vorannahmen stehen, die veränderbar sind.

Zur Methodik der Arbeit

Diese Form der Annäherung orientiert sich methodisch an der von Mieke Bal vorgeschlagenen »Kulturanalyse« und ihrer Herangehensweise einer »concept-based methodology« (Bal 2002: 5). Bal zeigt im Rahmen der von ihr vorgeschlagenen Kulturanalyse die Nutzung von interdisziplinären Konzepten und deren direkter Konfrontation mit den jeweiligen Artefakten der Analyse auf, um wechselseitig beide Ebenen des Konzepts und des Artefakts befragbar zu machen. Die Begriffe werden dabei aus ihrer theoretischen Verortung heraus genutzt, um in der Konfrontation mit den jeweiligen Analyseobjekten dazu zu befähigen, »der Theorie auch Widerworte zu geben« (Bal 2020: 18). In ih-

rer Nutzung im Rahmen der Kulturanalyse begeben Begriffe sich dabei auf eine Reise, wie Bal schreibt. Reisen sei das »instabile Fundament der Kulturanalyse« (Bal 2016: 24), weil diese sich durch die Moderation eines »Aufeinandertreffen[s] von mehreren Methoden« konstituiere, »ein Treffen, an dem der Gegenstand teilnimmt, so dass Objekt und Methoden gemeinsam zu einem neuen, nicht streng abgegrenzten Feld werden können« (Bal 2016: 24). Die Konzepte, die in diesem Prozess mit den jeweiligen Analyseobjekten in Konfrontation gebracht werden, bieten dabei einerseits die Grundlage einer interdisziplinären Nachvollziehbarkeit, müssen dazu andererseits jedoch klar definiert und hergeleitet werden, weil sie zwischen Disziplinen, Forscher:innen, historischen Perioden und geographisch verstreuten akademischen Gemeinschaften reisen (Bal 2002: 24). Auf diesen Reisen, so Bal, verändere sich ihr Gehalt, ihre Reichweite und ihr operativer Wert: »These processes of differing need to be assessed before, during, and after each ›trip‹.« (ebd.) Ist der Prozess ihrer Herleitung und ihre Bedeutung klar definiert, dienen Konzepte als Werkzeuge zur Herstellung einer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit, »awareness of difference, and tentative exchange. [...] If you use a concept at all, you use it in a particular way so that you can meaningfully disagree on content« (Bal 2002: 13). Sie gewinnen in ihrer Umstrittenheit damit innerhalb einer interdisziplinären Auseinandersetzung auch eine soziale Funktion als »important areas of debate« (Bal 2002: 27). Sie sind zudem eigendynamisch, was sie insbesondere in der Konfrontation mit den Objekten der Analyse so fruchtbar macht. So schreibt Bal: »While groping to define, provisionally, and partly, what a particular concept may *mean*, we gain insight into what it can *do*. It is in the groping that the valuable work lies.« (2002: 11; Herv. i. Orig.)

Die Beziehung zwischen Konzepten und Objekten der Analyse ist dabei interaktiv (Bal 2002: 24), da ihre wechselseitige Konfrontation Auswirkungen auf beide hat: Kein Konzept ist bedeutsam, sollte es nicht in der Lage sein, das Objekt auf Grundlage seiner Bedingungen besser zu verstehen (Bal 2002: 8). Gleichzeitig verzerren, lösen und flektieren Konzepte die Objekte, auf die sie angewendet werden (Bal 2002: 22). Eine in diesem Sinne verstandene kulturanalytische Forschung ist in sich prozessual, weil die wiederholte Konfrontation von Konzepten und Objekten den jeweiligen Gegenstandsbereich zu einer »living creature« werden lässt, »embedded in all the questions and considerations that the mud of your travel splattered onto it, and that surround it, like a ›field‹« (Bal 2002: 4). Veranschaulicht wird dieser Punkt im Rahmen der folgenden Seiten beispielsweise anhand des Begriffs der Authentizität, dessen Implikationen sich in seinen unterschiedlichen Verortungen in diesem Projekt von einer wirkungsästhetischen Kategorie, die ihre Wirkkraft durch die Behauptung einer direkten Verbindung zwischen Bild, Ereignis und Rezeption entfaltet, zu einer wirkungsästhetischen Kategorie entwickelt, die sich vor allem daraus speist, wo und durch wen diese Verbindung behauptet wird.

Mir erscheint ein solcher Zugang in seiner Anwendung auf Darstellungen absichtsvoller Tötung so fruchtbar, weil sie unter anderem durch ihre ethische Aufgeladenheit und die damit einhergehende Frage der rezeptionsseitigen (Mit-)Verantwortung in ihrer öffentlichen Betrachtung sowohl fragmentiert als auch prekarisiert werden. Gemeint ist damit, dass sowohl im öffentlichen Diskurs als auch im Rahmen medienkulturwissenschaftlicher Reflexionen zwar wiederholte und intensive Beschäftigungen mit einzelnen Medienartefakten erfolgen, die Notwendigkeit zu einer medienhistorischen und

medial übergreifenden Auseinandersetzung mit dem Gesamtphänomen bisher jedoch noch nicht eingefangen worden ist. Vielmehr wird häufig beobachtbar, wie auch wissenschaftliche Expertise genutzt wird, um die Produktion und Rezeption solcher Bilder als psychopathologisch zu rahmen, wodurch die Erlangung eines besseren Verständnisses der zugrundeliegenden Medienlogiken erschwert wird. Ich verstehe das Phänomen dementsprechend als bis dato zwar begrenzt wissenschaftlich erschlossen – die zahlreichen Anschlüsse, die an öffentliche Diskurse generiert werden, sind jedoch sowohl übergreifend als auch in ihrer Partikularität bisher nicht ausreichend beleuchtet worden. Ein über die Auseinandersetzung mit Begriffen definierter Zugang der Kulturanalyse steht für mich in diesem Sinne in erster Linie für eine direkte Beschäftigung mit verschiedenen Medienartefakten des Phänomenbereichs, um aus ihnen heraus besser zu verstehen, wie er sich konstituiert. Die für das Folgende zentralen Konzepte stellen dabei Setzungen dar, die aus der Konfrontation mit den vier Medienartefakten emergiert sind, die den Korpus dieses Projekts konstituieren. In den vier Kapiteln des Hauptteils dieser Arbeit thematisierte ich zunächst also vorangestellte begriffliche Reflexionen, die im Anschluss analytisch entfaltet werden. Ich beschäftigte mich dort mit den Begriffen der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung. Im Rahmen der Reflexionen diskutiere ich die Begriffe bereits in ihrer Anschlussfähigkeit an das Gesamtphänomen, bevor ich sie anschließend anhand von jeweils einem der vier Medienartefakte des Korpus analytisch anwende. Dies vollziehe ich anhand des dänischen Stummfilms *Løvejagten* aus dem Jahr 1907; anhand eines Amateurfilms, der die Erschießung lettischer Jüd:innen im Jahr 1941 zeigt; anhand eines Mitschnitts des Suizids einer US-amerikanischen Journalistin im Live-Fernsehen 1974 und letztlich anhand des Livestreamings des Terroranschlags auf die Synagoge in Halle an der Saale im Jahr 2019.

Die Entscheidung, den Phänomenbereich anhand von vier Artefakten zu thematisieren, die historisch, geographisch und medial heterogen situiert sind, bringt Möglichkeiten und Limitationen mit sich. Die Hauptmotivation und gleichzeitig das größte Potenzial eines solchen Zugangs besteht meines Erachtens in der Wichtigkeit einer direkten Beschäftigung mit denjenigen Eigenschaften, die die Medienartefakte selbst evozieren, um die Dynamiken ihrer Sichtbarmachung und Situierung adäquat erschließen zu können. Das Ziel besteht darin, einen ersten Zugang zu einer historisch und medial übergreifenden Forschung an solchen Bildern zu schaffen, weshalb die vier aus den Medienartefakten heraus (und in Konfrontation mit ihnen) erarbeiteten konzeptionellen Reflexionen zwar analytisch anhand einzelner Medienartefakte thematisiert werden, letztlich jedoch jeder Begriff Aussagekraft für den gesamten Phänomenbereich beanspruchen kann. So exerziere ich am Beispiel von *Løvejagten* die mehrdimensionale Relevanz von Gesten; solche Formen verkörperter Adressierung und Wahrnehmung gelten jedoch im gleichen Maße nicht nur für die anderen hier thematisierten Medienartefakte, sondern auch für diejenigen Objekte des Phänomenbereichs, die ich im Rahmen dieses Projekts nicht inkludieren konnte.

Mein Zugang über die Kulturanalyse sowie der daraus resultierende Zuschnitt der Forschung verdeutlichen zudem auch ein ambivalentes Verhältnis zu Fragen der Zeitlichkeit und Historizität des Phänomenbereichs. In die Kulturanalyse schreibt sich eine gewisse Befangenheit in Bezug auf zeitliche Zustände ein, wie auch Mieke Bal bemerkt:

[...] they [JW: Analyseobjekte] are not seen as isolated jewels, but as things always-already engaged, as interlocutors, within the larger culture from which they have emerged. It also means that ›analysis‹ looks into issues of cultural relevance, and aims to articulate how the object contributes to cultural debates. Hence the emphasis on the object's existence in the present. (2002: 9)

Ein über Begriffe hergeleiteter Zugriff auf ein Phänomen bedeutet in diesem Kontext ein besonderes Augenmerk auf die Emergenz der Objekte in der Gegenwart, weshalb ich bereits zuvor auf die Existenz der hier besprochenen digitalisierten Medienartefakte als Untersuchungsebene und Möglichkeitsbedingung dieses Projekts verwiesen habe. Gleichzeitig sind die meisten der hier besprochenen Artefakte »Objekte, die aus der Vergangenheit auf uns zugekommen sind« (Bal 2020: 36), was »zur Verknüpfung der ›Gegenwart‹ der Objekte mit der ›Vergangenheit‹ ihrer Verfertigung, ihres Funktionierens und ihres Sinns« (Bal 2020: 37) drängt. Nicht zuletzt meine Auswahl der Artefakte legt dabei ein Interesse an solchen Vergangenheiten der Verfertigung nahe, da die vier Medienartefakte nicht nur Rückschlüsse auf unterschiedliche und spezifische mediale Umgebungen ihrer Produktion zulassen, sondern historisch betrachtet auch unterschiedliche Historizitäten der Mediengeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts widerspiegeln. Vor allem, weil sich im kollektiven und öffentlichen Umgang mit Bildern absichtsvoller Tötungen eine Tendenz der Reziprozität von medialer Kontrolle (Packard 2020; Baecker 2012), die sich unter anderem in Formen ihrer Löschung und Zensur manifestiert, und der Sichtbarmachung der Bilder zeigt, lassen sich mitunter sowohl ephemere Bewegungen des Auf- und Abtauchens solcher Bilder in medialen Öffentlichkeiten als auch stetige Formen der Situierung beobachten. Einer an medialen Umgebungsrelationen interessierten Forschung, die vor allem die Situierung von Bildern untersucht, schreibt sich so unweigerlich auch eine medienarchäologische Ebene ein, die im Laufe dieses Projekts immer wieder aufscheint.

Geprägt ist dieses Interesse an Vergangenheiten vor allem von einer Beobachtung: Medienhistorisch betrachtet setzen Darstellungen absichtsvoller Tötung zum Zweck ihrer Aufnahme unmittelbar zeitgleich mit der Ausbildung der Technik zur Aufnahme bewegter Bilder ein und manifestierten sich seitdem als konstantes Phänomen in verschiedensten medialen Umgebungen. Während diese Formen innerhalb spezifischer Diskurse, wie beispielsweise der Untersuchung früher Formen des Films, zwar immer wieder thematisiert werden, hat sich bis dato kein medial oder historisch übergreifender Forschungsansatz herausgebildet, um die disparaten Diskursfragmente übergreifend zu betrachten. In diesem Sinne versteht sich diese Studie als ein »reading against the grain« (Huhtamo/Parrika 2011: 3), die die gegenwärtigen Verortungen solcher Bilder immer auch in Relation zu ihren Vergangenheiten zu betrachten versucht und so eine medienarchäologische Perspektive der Rekonstruktion von »alternate histories of suppressed, neglected and forgotten media« (ebd.) einnimmt. Diese Perspektive ist für das Projekt jedoch nicht dominant: Mir geht es insgesamt nicht um eine vornehmlich medienarchäologische Forschung, die sich vor allem der Vergangenheit der Verfertigung der Artefakte widmet, sondern darum, dass diese Einfluss auf ihre gegenwärtige Situierung nimmt. In diesem Sinne thematisierte ich sie schlaglichtartig, um Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Anschlüsse der Bilder an öffentliche Diskurse zu illustrieren,

sodass eine umfänglichere Untersuchung der Historizität der Artefakte Aufgabe einer stärker medienhistorisch konzentrierten Forschung wäre.

Dieser Zugang kann also in keiner Weise für sich beanspruchen, das Phänomen überhaupt nur umfänglich abdecken zu *wollen*, vielmehr verstehe ich ihn als Vorschlag für einen informierten Zugang zur Arbeit mit »verletzendem Material« (Shnayien 2022), der zu weiterer Auseinandersetzung mit einem hochgradig relevanten Forschungsfeld anregen will. Dementsprechend dienen die den Analysen vorgelagerten begrifflichen Reflexionen zur Transparentmachung meiner Nutzung der Konzepte, während ich im Weiteren den Rahmen dieser Einleitung nutzen will, um theoretische Anlagen zu explizieren, die dieses Projekt zudem informieren. Zunächst werde ich mich dazu den Begriffen der Bildmedien, der Situierung und Sichtbarkeit widmen, denen als Beschreibungskategorien für den Gegenstandsbereich in einem insgesamt Sinn übergeordnetes Potenzial zukommt, weshalb ich sie in diesem einleitenden Rahmen einführe. Daraufhin will ich mich der theoretischen Anlage der vier zentralen Konzepte des Projekts zwischen Medienökologie und Medienarchäologie widmen, die ich im späteren Verlauf innerhalb der begrifflichen Reflexionen ausarbeite. Darüber hinaus werde ich zumindest schlaglichtartig auf weitere Medienartefakte zu sprechen kommen, die ich durch meinen Forschungszuschnitt nicht berücksichtigen konnte, und so auch auf angrenzende Diskursfelder hinweisen, die sich relational zu Bildern absichtsvoller Tötung verhalten.

Bildmedien, Situierung und Sichtbarkeit als Beschreibungskategorien

Zunächst will ich anhand dieser Argumentation jedoch an drei zentrale Begriffe anknüpfen, die im Verlauf dieser Arbeit immer wieder auftauchen werden: Sichtbarkeit, Situierung und Bildmedien. Die im Untertitel dieses Projekts enthaltene Fokussierung auf die Situierung von Gewaltbildern muss dabei zunächst durch den Begriff der Bildmedien präzisiert werden, da dieser auf zweierlei verweist.

Einerseits impliziert der Begriff der Bildmedien die Verhaftung der Bilder in medialen Umgebungen, die als ihre Träger:innen Sichtbarkeiten ermöglichen, blockieren oder auf spezifische Arten regulieren. Es geht bei dem Begriff des *Bildmediums* also in dieser Hinsicht um den Hinweis einer untrennbaren Relationalität zwischen Bildern und ihren medialen Träger:innen insofern diese als spezifische soziotechnische Figureationen in Austauschprozesse treten und Sichtbarkeiten verhandeln. Der Begriff der Bildmedien weist damit darauf hin, dass die jeweiligen medialen Umgebungen, auch historisch betrachtet, in unterschiedliche Dynamiken mit gewaltvollen Bildern eintreten.

Der Begriff der Bildmedien verweist zweitens auf eine Verortung des Projekts in der so genannten »visual culture«, die konzeptionell auf die inhärent visuelle Natur medialisierter Gesellschaften hinweist. Der Begriff »visual culture« fungiert dabei als »increasingly important meeting place for critics, historians and practitioners in all visual media [...]. This convergence is above all enabled and mandated by digital technology« (Mirzoeff 2002: 6). Als interdisziplinäre Kategorie für mediale Visualität und deren medienkulturelle Auswirkungen versammelt der Begriff »visual culture« in sich heterogene mediale Umgebungen. Bildmedien verstehen sich für mich in diesem Sinne: Als mediale Träger:innen von Visualität unterscheiden sich Medien wie das Fernsehen, das Kino

oder digitale Medien produktions- und distributionsseitig in ihrer Spezifität, sie situieren sich jedoch in einer übergeordneten Sphäre visueller Kultur. Eine heterogene und interdisziplinäre Beobachtung der dadurch ermöglichten Aufeinandertreffen heterogener Medien ist im Feld der »visual culture« realisierbar. Nicholas Mirzoeff beschreibt den Zustand einer so gedachten »visual culture« als »intervisuality, the simultaneous display and interaction of a variety of modes of visibility« (2002: 3).

Die These lässt sich in Übertragung auf den vorliegenden Forschungsgegenstand stützen: Bilder absichtsvoller Tötungen stehen in einem heterogenen Spektrum medialer Umgebungen, die wiederum verschiedenen Formen institutioneller Stabilisierung unterliegen. In den folgenden Kapiteln werde ich immer wieder analytisch aufzeigen, wie ihre Sichtbarkeit durch bestimmte mediale Umgebungen teilweise legitimiert wird; beispielsweise in bestimmten Kontexten musealer oder archivarischer Rahmung. Ein darüber hinausgehendes plastisches zeitgenössisches Beispiel für ein Verfahren, das Sichtbarkeit schafft und die Rezeption gewaltvoller Bilder stabilisiert, ist zudem beispielsweise die Praktik des Verpixelns. Die Praktik findet vor allem im Kontext neuerlicher Rahmungen von Gewaltbildern in medialen Öffentlichkeiten statt, die journalistisch über die mediale Gewaltdarstellung berichten. Im Falle einer audiovisuellen Reproduktion der Bilder werden dabei bekanntermaßen besonders sensible Bereiche unscharf gemacht, um Teile des Bildes unkenntlich zu machen. Verpixelung

verhindert auch eine eventuell weitreichendere Zensur, nämlich das Verbot des gesamten Bildes. Nur durch die Abdeckung der schlimmsten Partien wird das Bild überhaupt zeigbar. In Wirklichkeit soll hier also nicht etwas geschützt, verdeckt und unkenntlich gemacht werden, sondern vor allem etwas gezeigt werden. (Schankweiler 2020: 42)

Die teilweise Evokation einer Unschärfe ist also ein ambivalentes Phänomen, weil sie zwar sensible Bereiche als unkenntlich markiert, andererseits trotzdem spezifische Sichtbarkeiten ermöglicht und die Rezeption solcher Bilder in bestimmten Kontexten legitimiert, während andere als illegitim markiert werden. Das verweist wiederum auch auf die ökonomischen Potenziale, die solche Bilder innehaben. Einerseits soll ihre »Zensur durch Verbot schützen« (Koch 2020: 69), andererseits wird auch beobachtbar, wie sie in diversesten medialen Umgebungen wiederauftauchen und rekontextualisiert werden, um die ihnen gegenüber angewendeten diskursiven Zuschreibungen von Schau- oder Beweiswerten nutzbar zu machen.

Ich möchte diese Dynamik beispielhaft anhand eines Medienartefakts explizieren, das nicht Teil des Korpus dieses Projekts ist. Unter dem Titel *1 Lunatic, 1 Ice Pick*⁶ veröffentlichte der Kanadier Luka M. 2012 auf dem heute abgeschalteten Videoportal *bestgo-*

6 Der Titel rekurriert auf den 2007 veröffentlichten pornographischen Fetischfilm *2 Girls 1 Cup*, der zwei Darstellerinnen unter anderem beim Verzehr von Fäkalien zeigt. Durch seine breite Rezeption und medienkulturelle Wirkung in digitalen Medienumgebungen in Form von sogenannten »reaction videos« gilt *2 Girls 1 Cup* heute als paradigmatisches Beispiel für Schockvideos im Kontext von Digitalität. 2008 veröffentlichte ein/-e unbekannte/-r Nutzer:in das Video *3 Guys 1 Hammer*, das einen gewaltsamen Mord von zwei bereits 2007 verurteilten Tätern in der Ukraine zeigt. Die titelgebende Aneignung des Internetphänomens *2 Girls 1 Cup* und der damit konnotierten Schock-

re.com ein Video, das die absichtsvolle Tötung des chinesischen Studierenden Jun Lin, die Zerstückelung seiner Leiche sowie sexuellen Missbrauch durch M. an Jun Lin zeigt. Bereits vor der Veröffentlichung von *1 Lunatic*, *1 Ice Pick* hatten Online-Nutzer:innen versucht, Ermittlungsbehörden auf Luka M. aufmerksam zu machen, da dieser bereits seit 2010 mehrere Videos veröffentlicht hatte, die die Tötung und Qual von Katzen durch ihn zeigten. Der Verlauf dieser durch Privatpersonen durchgeführten Digitalrecherchen vor, während und nach der Veröffentlichung von *1 Lunatic*, *1 Ice Pick* wurde wiederum zum Thema einer für Netflix produzierten dokumentarischen Reihe unter dem Titel *Don't F**k with Cats: Hunting an Internet Killer* (2019). Die durch M. produzierten Bilder absichtsvoller Tötungen sind innerhalb der Dokumentationsreihe im Stil einer »desktop documentary« inszeniert, weil die dreiteilige Serie vor allem an den kollektiven Recherchebemühungen einer Facebook-Gemeinschaft interessiert ist, die vor M.s Festnahme jahrelang untersucht hat, wer sich hinter der Produktion der Gewaltvideos verbirgt. Die Serie hybridisiert insgesamt verschiedenartiges Material: Eigens produzierte Interviewsequenzen, Reenactments, Überwachungsbilder und Inszenierungen von Nutzer:innenoberflächen verschiedener Plattformen werden relational zueinander montiert. Vor allem die inhaltlichen Teile zur Onlinerecherche über M. zeigen im Stile der »desktop documentary« Bilder, »[that] treat[...] the computer screen ›as both a camera lens and a canvas, tapping into its potential as an artistic medium‹, thus seeking ›to both depict and question the ways we explore the world through the computer screen‹« (Lee/Avissar 2023: 276). Sie inszenieren sich in der Ästhetik einer Bildschirmaufnahme und rahmen so mitunter auch die Gewaltbilder selbst: Innerhalb der Dokumentation werden immer wieder Ausschnitte aus den von M. produzierten Gewaltvideos gezeigt, die sowohl sichtbar in den ursprünglichen Distributionskontext des YouTube-Interfaces eingebettet werden, darüber hinaus erfolgt jedoch auch eine zunächst unsichtbarere, weil fließende, Einbettung in das Interface von Netflix, über das die Dokumentationsreihe rezipiert werden kann.

Hier ereignet sich mehreres gleichzeitig: In ihrer neuerlichen Rahmung als Dokumente innerhalb eines dokumentarisch stabilisierenden Kontexts wird die Rezeption der von M. produzierten Gewaltbilder, zumindest in einem ausschnittshaften Charakter, legitimiert. Darüber hinaus werden die Bilder absichtsvoller Tötungen in diesem Kontext einer ökonomischen Logik unterworfen: Netflix nutzt einerseits das kulturelle Kapital einer Konnotation des Dokumentarismus als »edifying, educational, yet still entertaining form« (Sharma 2016: 143), um sein Portfolio in Richtung einer »connection to quality cinema« (ebd.) auszurichten; andererseits hat die jüngere Forschung gezeigt, dass Netflix dabei nicht im Sinne einer präservierenden Logik agiert und somit weniger daran interessiert ist, dokumentarische Formen archivarisch aufzubewahren und auszustellen, sondern, dass »programs on the service have to perform. They have to gain viewership [...] in the manner of breaking news reporting« (Sharma 2016: 145).

Ich werde mich Rahmen der zweiten Begriffsreflexion des Projekts noch intensiver mit der Rolle paratextueller Rahmung und der Konstruktion von Authentizität als wirkungsästhetischer Kategorie befassen, die hier auch Relevanz gewinnt. Für den Moment soll jedoch festgehalten werden, dass solche schlaglichtartigen Beschäftigungen zeigen,

ästhetik findet also wiederholt Anwendung. Ebenso hatte Luka M. bereits 2010 eines der Videos, in denen er zwei Katzen quält und tötet, unter dem Titel *1 boy 2 kittens* auf YouTube veröffentlicht.

dass Bilder absichtsvoller Tötungen in manchen Kontexten expliziten Wertzuschreibungen unterstehen und zum Zweck der Nutzung ihres Werts in diesen Kontexten sichtbar gemacht werden. Hier funktioniert die Einbindung der Bilder, die Luka M. produzierte, authentifizierend: Ihre ästhetische Differenz zu den restlichen Bildern, die Praktiken der Rahmung und der gezielte Einsatz emotionalisierender filmischer Mittel bieten eine Lektürewiese an, die die oberflächenästhetische ›Echtheit‹ der Bilder und damit auch ihren Schockwert betont und ökonomisch zu nutzen versucht.⁷

Diese Beobachtungen leiten zu den zwei weiteren Begriffen der Situierung und Sichtbarmachung über. Die Frage der Situierung berührt dabei genau jene Dynamik, die ich soeben beispielhaft zu beschreiben versucht habe: Innerhalb welcher Rahmungen sich Bilder absichtsvoller Tötungen situieren, hat Auswirkungen auf die ihnen gegenüber gebrachten Lektürehaltungen und ihre Sichtbarkeit. Im Sinne Bals und auch angelehnt an Erving Goffmans Thesen zur Rahmung sind diese als zutiefst konstruiert und normativ zu verstehen; und obwohl ich mich vor allem im vierten Kapitel dieses Projekts der regelmäßigen Überschreitung von Rahmungen durch Bilder widmen werde, besitzen diese trotzdem häufig orientierende und (il-)legitimierende Funktionen. Goffman definiert Rahmen folgendermaßen:

I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events—at least social ones—and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of these basic elements I am able to identify. That is my definition of frame. My phrase ›frame analysis‹ is a slogan to refer to the examination of these terms of organization of experience. (Goffman 1974/1986: 10f.)

Rahmungen haben bei Goffman eine soziale Funktion und sind in sich zutiefst relational. Sie sind zudem beobachtbar, was sie zum Thema einer analytischen Beschäftigung in Form der ›Rahmenanalyse‹ werden lässt. Daraus lassen sich zwei zentrale Setzungen für dieses Projekt ableiten: Bilder absichtsvoller Tötungen befinden sich immer innerhalb von spezifischen Rahmungen. Diese Rahmungen funktionieren paratextuell und können beispielsweise sozialmedialer, musealer, archivarischer, filmischer oder auch juristischer Natur sein, um nur einige mögliche Dimensionen zu nennen. Wo, wie, wann und durch wen oder was sie gerahmt werden, hat dabei Einfluss darauf, ob und wie sie verstanden werden. Zudem sind Rahmungen historisch, medial und geographisch wandelbar und beobachtbar, was die Rahmung selbst zum analytischen Objekt werden

7 So wird in der zweiten Folge der Reihe ein Ausschnitt aus *1 Lunatic, 1 Ice Pick* spannungsvoll eingeführt, indem im Stil der »desktop documentary« zunächst lediglich auf die Play-Taste des Videoplayers auf *bestgore.com* gezoomt wird. Die Aufnahmen sind parallelmontiert mit Interviewsequenzen von Personen, die ihre emotionalen und affektiven Reaktionen auf das Video beschreiben. Auditiv unterlegt ist die Sequenz mit einem artifiziellen Ton eines schlagenden Herzens, bis ein erneuter Klick auf den Play-Button in der Videooberfläche von *bestgore.com* zunächst die Musik hörbar macht, die Luka M. während der Tat hörte, um dann einen Ausschnitt von *1 Lunatic, 1 Ice Pick* über die gesamte Bildfläche sichtbar zu machen (*Don't F**k with Cats*, Episode 2, 00:04:11). Die Sequenz wiederholt dabei eine problematische Konzentration auf den wirkungsästhetischen Schockmoment der Rezeption, die ich im Kontext dieses Projekts immer wieder thematisieren werde.

lässt und verdeutlicht, dass »der Akteur oder die Akteurin des Framing selbst wiederum einem Framing unterworfen« (Bal 2016: 42) ist. Diese Selbstreflexivität von Rahmungen erscheint in Übertragung auf den vorliegenden Phänomenbereich besonders dringend, weil Rahmungen die Sichtbarkeiten absichtsvoller Tötungen regulieren und damit einer besonderen Intensität der ethischen Mitverantwortlichkeit ausgesetzt sind, wodurch nicht nur die sie begleitenden paratextuellen Rahmungen als Analysegegenstände virulent werden, sondern darüber hinaus auch ich als Forschende und meine Rahmungen des Phänomens in diesem Projekt mit eingeschlossen werden.

Das leitet zum Begriff der Sichtbarkeit über, dem für das Projekt insgesamt zentrale Relevanz zukommt. Als Konzept kommt der Begriff als zutiefst ambivalent daher, wie Johanna Schaffer 2008 überzeugend erarbeitet hat. In ihrer Monografie *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* weist Schaffer auf die konzeptionelle Situierung des Begriffs als »zentrale[r] Kategorie oppositioneller politischer Rhetoriken« hin, »ihr Gebrauch allerdings verwischt zumeist die komplexen Prozesse, die sich im Feld der Visualität zwischen dem Zu-Sehen-Geben [...], dem Sehen, und dem Gesehen-Werden herstellen« (Schaffer 2008: 12). Schaffer positioniert Sichtbarkeit in einem Spannungsfeld eines emanzipatorischen politischen Potenzials und einer kritischen Intervention gegenüber der Annahme eines »kausalen Zusammenhangs zwischen Sichtbarkeit und politischer Macht« (ebd.). Schaffer beschäftigt sich mit dem Konzept der Sichtbarkeit aus Sicht einer »Bewegung, die ausgeht von einer minorisierten oder subalternen Position und einen hegemonialen oder dominanten Zusammenhang herausfordert« (Schaffer 2008: 14). Schaffers Beobachtungskontext des Begriffs unterscheidet sich so auf diverse Weise vom Phänomenbereich, in dem ich die Frage nach der Herstellung von Sichtbarkeit situiere. Die hier beabsichtigte Herstellung ihrer Sichtbarkeit in Bildern durch Gewalthandelnde intendiert zunächst die Generierung von Aufmerksamkeit. Die durch die Bilder akkumulierte Aufmerksamkeit kann in Folge als Katalysator des Transports bestimmter Botschaften, Ideologien und Überzeugungen dienen, die sich unterscheiden; stets festzuhalten ist jedoch, dass diese Dynamik von ephemeren Momenten der Sichtbarmachung ausgeht. Ephemere sind diese, weil medienhistorisch beobachtbar wird, dass sich die Sichtbarmachung von Bildern absichtsvoller Tötungen stets zwischen Praktiken medialer Kontrolle und dem Ausnutzen soziotechnischer Affordanzen von medialen Umgebungen abspielt, die es Agentia der Gewalt erlauben, gewaltvolle Tötungen audiovisuell sichtbar zu machen. Während in diesem Kontext die Feststellung, dass sich im Digitalen die »Urheberverantwortungsmöglichkeit durch rasante und weltweite Teilung [...] zu entziehen scheint« (Müller 2018: 97), besondere Relevanz gewinnt, ist insgesamt medienhistorisch festzuhalten: Dringen Bilder absichtsvoller Tötungen einmal in mediale Öffentlichkeiten vor, distribuieren und situieren sie sich auf eine Weise, die den Handlungsspielraum medialer Kontrolle zu überschreiten scheint. Genau weil so viele heterogene und teilweise nicht-menschliche Akteur:innen an ihren Situierungen beteiligt sind, generieren sich wiederholte und teilweise anhaltende Sichtbarkeiten, sodass das einmalige Vordringen solcher Bilder in mediale Öffentlichkeiten ausreicht, um auch nicht reversible Formen ihres Verbleibs auszulösen.

Nichtsdestotrotz gewinnt aufgrund Johanna Schaffers und meiner differierenden Rahmungen des Begriffs der Sichtbarkeit die Beobachtung Relevanz, dass Sichtbarkeit nicht gleichbedeutend mit Transparenz zu behandeln ist, sondern »[...] a claim that must

be carefully examined: in acknowledging what is seen, and newly seen, we need to be equally vigilant about what is not seen, or no longer seen« (Treichler/Cartwright/Penley 1998: 3; zit. n. Schaffer 2008: 13). Während Schaffer für ihren Beobachtungsbereich den Begriff »aner kennender Sichtbarkeit« (Schaffer 2008: 19) als Kategorie analytischer Differenzierung einführt, geht es mir in der Einführung dieser Differenzierungen vor allem um eine Emphase der Methodik der Kulturanalyse. Die Sichtbarmachung der Gewaltdarstellung ist ein konstitutives Element für den vorliegenden Phänomenbereich; die Gewalt ausübenden und medialisierenden Akteur:innen artikulieren immer wieder, dass der bildhaften Sichtbarmachung der gewaltsamen Tötung anderer größere Relevanz zukommt, als der Tat selbst. Ich verstehe die hier ausagierten Gewalttaten deshalb als doppelt intentional, wie ich im folgenden ersten Analyseteil noch eingehender beschreiben werde. Diese destruktive Absicht hinter der medialen Sichtbarmachung von Gewalt macht es umso erforderlicher, die spezifischen soziotechnischen Konstellationen zu betrachten, die sie (mit-)ermöglichen. Im Sinne Schaffers ist es daher auch mein Anliegen, den Begriff der Sichtbarkeit aus dem »Feld politischer Rhetoriken« in den »Bereich visueller Analysen« (Schaffer 2008: 14) zurückzuholen, um die spezifischen Dynamiken medialer Umgebungen zu betrachten, die die Sichtbarkeit solcher Gewalt bedingen und in spezifischen Rahmungen ermöglichen. Die Betrachtung solcher Bilder innerhalb der Bildmedien visueller Kultur ermöglicht also einen Zugang zum Phänomenbereich, der Visualität überall dort zu beobachten vermag, wo sie auftritt – egal ob institutionell legitimiert oder nicht.

Begriffliche Reflexion zwischen Medienökologie und Medienarchäologie

Wie bereits weiter oben angedeutet, werde ich in diesem Projekt vier Medienartefakte in direkte Konfrontation mit vier geisteswissenschaftlichen Konzepten bringen. Die Begriffe der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung sind dabei aus ihren theoretischen Verankerungen in den Performance Studies, der Literaturwissenschaft, der Soziologie und dem Diskurs um Posthumanismus entnommen und werden teilweise in Auseinandersetzung mit anderen Begriffen wie Authentizität oder Empfindungen konterkariert, um im vorliegenden Kontext analytische Wirkkraft zu entfalten. Dass ich nun genau diese Begriffe in Interaktion mit den Medienartefakten bringe, entspringt induktiven Analysen der vier hier versammelten Objekte und einer Identifikation von analytischen Dimensionen, die die Artefakte selbst anbieten. Das Ziel besteht in einer »gegenstandsbegründeten Theorienbildung« (Wiedemann 1995: 440) nach dem Vorbild von Ansätzen der sozialwissenschaftlichen Grounded Theory (Glaser/ Strauss 1967), die meines Erachtens in der Kulturanalyse ihr medienkulturwissenschaftliches Pendant finden.

Diese Vorgehensweise ist auf zweifache Weise ausschnitthaft: Eine Auswahl anderer Medienartefakte könnte zu weiteren Begriffen führen; zudem ist nicht nur meine Auswahl für diesen Phänomenbereich, sondern darüber hinaus auch meine Wahrnehmung sich anbietender analytischer Dimensionen von spezifischen theoretischen Vorannahmen geprägt, die sowohl durch meine wissenschaftlichen Interessen als auch meine universitäre Ausbildung in den Feldern der Medienkultur-, Film- und Medienwissen-

schaft geformt wurden. Aus diesem Grund ist noch einmal zu betonen: Diese Studie verfolgt nicht den Anspruch, abgeschlossene und vollumfängliche Aussagen über das Phänomen der Darstellung absichtsvoller Tötungen in Bildmedien des 20. und 21. Jahrhunderts zu treffen. Vielmehr besteht der Anspruch darin, anhand einer paradigmatischen Beschäftigung mit historisch unterschiedlich situierten Medienartefakten übergreifend zutreffende konzeptionelle Dimensionen des Phänomens zu eröffnen, die diskutiert, revidiert und erweitert werden können, weil sie transparent und nachvollziehbar am Gegenstand selbst entwickelt worden sind. Zudem geht es darum, aufzuzeigen, dass solche Bilder trotz der ethischen Grenzverletzungen, die sie forcieren, Teil medienkultureller Umgebungen sind und wie sich diese Teilhabe gestaltet. Gewählt habe ich diese Zugangsweise, weil der hier beobachtete Phänomenbereich nicht gattungsförmig zu beschreiben ist, sondern sich vielmehr über Fragmentierung und Heterogenität auszeichnet. Dementsprechend sind auch die zugrundeliegenden Kriterien für die Auswahl der hier diskutierten Medienartefakte gelagert: Sie bilden ausschnitthaft eine medienhistorische Spanne von mehr als 110 Jahren ab, womit ich jedoch keine teleologische Abfolge implizieren will, sondern vielmehr herausstellen werde, dass sie zwar unterschiedliche Aspekte der bildmedialen Kommunikation absichtsvoller Tötung in den Vordergrund stellen, sich jedoch im Sinne einer Konstellation auch gegenseitig informieren. Es geht mir dabei also um die Betonung einer medialen, historischen, geographischen und darstellerischen Heterogenität, die unterschiedliche Teilbereiche einer Gesamtkonstellation auffächert. Der Ansatz, über den ich diese Konstellation betrachte, gewinnt seine »theoretische Sättigung« als »Kriterium für die Verallgemeinerbarkeit« (Wiedemann 1995: 441) durch die zukünftige Möglichkeit einer Integration weiterer Medienartefakte, die den Rahmen dieser Kulturanalyse so lange erweitern und transformieren, bis der Gegenstandsbereich theoretisch abgedeckt ist.

Die in diesem Rahmen diskutierten Begriffe der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung sind dabei Ausdruck mehrerer Interessensfelder, die medienökologisch, medienarchäologisch und von der Frage nach empfindsamen und verkörperten Medienwirkungen informiert sind. Ich werde die Ebene der Medienwirkung anhand von medienphänomenologischen und semiopragmatischen Zugängen zu Bildern im Kontext dieses Projekts immer wieder explizit aufgreifen und werde die vier Begriffsfelder des Projekts deshalb an diesem Punkt einzig in ihren Bezügen zu Dimensionen der Medienökologie und ihren Anknüpfungspunkten an medienarchäologisch geprägte Perspektiven diskutieren.

Dazu will ich zunächst ein ansonsten invisibilisiertes Ergebnis meines Arbeitsprozesses an diesem Projekt offenbaren: Lange lautete der konzeptionelle Zugang im Untertitel dieser Arbeit nicht medienökologisch, sondern medienarchäologisch. Dies war dem Umstand geschuldet, dass einer meiner anfänglichen Interessensschwerpunkte in der Beobachtung lag, dass die Existenz von Medienartefakten, in denen absichtsvolle Tötungsdarstellungen zum Zweck ihrer Aufnahme produziert werden, historisch gesehen bereits mit dem Beginn der medialisierten bewegten Darstellung von Bildern lokalisiert werden kann. Das Ziel bestand darin, anhand von medienhistorisch unterschiedlich situierten Artefakten zeigen zu können, welche Eigenschaften trotz der Unterschiedlichkeit für Medienartefakte seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute zutreffend beschreibend wirken. Ein substanzieller Bestandteil der dieser Arbeit zugrundeliegenden For-

schungspraxis ist genau deshalb medienarchäologischer Natur, weil ich Bilder sowohl in verschiedenen Momenten ihrer historischen Situiertheit (Foucault 1974: 261) betrachte als auch eine Sichtweise auf Medienkultur teile, die »sedimented and layered« ist, »a fold of time and materiality where the past might be suddenly discovered anew, and the new technologies grow obsolete increasingly fast« (Parikka 2012: 3). Die hier versammelten Medienartefakte werden aus dieser Perspektive auch als »remains« (Jucan/Parikka/Schneider 2018) produktiv, als zeitlich übergreifende Überbleibsel in öffentlichen Diskursen, gegenüber denen gefragt werden kann: »What is the place of remain(s) in a global capitalist, consumerist culture that is constanly rushing after the next ›new‹ thing on the market? What and where are the leftovers of this culture and how do ›we‹ live with what we leave behind?« (Jucan 2018: IX)

Während ich solche Fragen an mehreren Punkten dieses Projekts in Einführung mit seinen Gegenständen adressieren werde, habe ich in der fortschreitenden Auseinandersetzung mit dem Phänomen realisiert, dass weniger die detaillierte Beschäftigung mit den Produktionsumständen der Artefakte sowie der historischen Situiertheit ihrer medialen Umgebungen ein Kerninteresse bildet, sondern der Umstand, dass ihre heutige Situierung in digitalen medialen Umgebungen nicht nur insgesamt ihre Rezeption und Untersuchung ermöglicht, sondern selbst auch thematisiert werden muss. Sie alle sind damit »[...] *images in digital habitats*—that is, in those environments where the digital is an important actor for putting images in motion, for producing, distributing, and circulating them« (Favero 2018: 3f.; Herv. i. Orig.). Ich verstehe die Begriffe der Geste, des Paratexts, der Anschlusskommunikation und der Verwicklung insofern als medienökologisch geprägt. Sie alle stehen in einer Rahmung, die vor allem ihr Beschreibungspotenzial in Bezug auf Umgebungsrelationen zwischen Medien, Medienkulturen, technischen Infrastrukturen und Rezipient:innen zu betonen versucht. Die medienökologisch geprägten Zugänge zu diesem Projekt dienen also dazu, insbesondere den medialen Infrastrukturen Rechnung zu tragen, in denen sich die Bilder aktuell situieren und die sie nach wie vor sichtbar machen. Wie Gabriele Schabacher schreibt, dient eine Bezugnahme auf Infrastrukturen dazu,

eine Vorstellung von Medien, die diese als Endgeräte mit Benutzerschnittstellen fasst, durch die Berücksichtigung des infrastrukturellen ›Rückraums‹ [zu ergänzen], wodurch die Produktion, Rezeption und Distribution als wechselseitig miteinander verflochtene Phänomene in den Blick rücken. (2019: 283)

Es geht hier jedoch nicht nur darum, Produktions-, Rezeptions- und Distributionsprozesse als wechselseitig verwickelte Dimensionen zu begreifen, darüber hinaus ist mit Mieke Bal auch noch einmal darauf zu insistieren, dass eine gegenwärtige Sichtbarkeit von Medienartefakten zur »Verknüpfung [...] mit der ›Vergangenheit‹ ihrer Verfertigung« (Bal 2020: 37) drängt. So ist insbesondere meine Nutzung der Begriffe des Paratexts und der Anschlusskommunikation auch von einer kritischen Betrachtung der Historizität der Medienartefakte geprägt. Das befähigt einerseits zur Frage nach der Auswirkung paratextueller Rahmungen und der Historizität von Medienartefakten auf Lektürehaltungen, andererseits gerät vor allem durch den Begriff der Anschlusskommunikation das

wechselseitige Verhältnis verschiedener medialer Umgebungen in den Blick, die historisch übergreifend mit- und übereinander kommunizieren.⁸

So lässt sich sagen, dass die Positionierung medienökologischer Zugänge mein besonderes Interesse am gegenwärtigen Verbleib von Gewaltbildern in medialen Umgebungen markiert, dieses Interesse jedoch auch von einer kritischen Auseinandersetzung mit einer medienhistorischen Retrospektion der Verortung und Wahrnehmung solcher Bilder geprägt ist – gerade, weil diese Emergenzen eine gegenwärtige Sichtbarkeit der Bilder mitbedingen und mitermöglichen. Anhand dieser Beobachtung lässt sich eine übergeordnete Relationalität feststellen, in der und anhand derer die hier beobachteten audiovisuellen Medienartefakte stehen und sich situieren. Verschiedene Dimensionen dieser Relationalität scheinen vor allem durch die begrifflichen Reflexionen und Analysen anhand der Begriffe der Geste und der Verwicklung auf. Während ich anhand der Geste insbesondere Formen verkörperter Relationalität der Gewalt, der sie transportierenden Bilder und Konstellationen der Rezeption beleuchte, verweist der Begriff der Verwicklung vor allem auf soziotechnische Verhältnisse und Abhängigkeiten. Die Begriffe sind damit anschlussfähig an eine ökologische Perspektive auf Medien, insofern diese

[...] die Beobachtung der vielfältigen Beziehungen zwischen Lebewesen, Techniken und ihren sozialen sowie kulturellen Kontexten [bezeichnet]. In diesem Sinne ist jede einzelne mediale Konstellation [...] nur vor dem Hintergrund des Beziehungsgeflechts seiner Umgebung zu sehen, deren Teil sie bildet und die sie mit konstituiert. (Otto 2020: 49)

Es geht also bei meiner im Untertitel angekündigten Rede von medienökologischen Zugängen um eine übergeordnete Bezeichnung von medialen Umgebungen, die Relationalitäten und wechselseitige Abhängigkeiten erzeugen. Wichtig für den vorliegenden Kontext ist dabei zudem die Feststellung, dass diese Umgebungen verschiedenste Akteur:innen verwickeln – im Digitalen mitunter in einer solchen Komplexität, dass der Frage nach Sichtbarkeit und Bewusstsein über die verschiedenen Verwicklungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen ein besonderer Stellenwert beizumessen ist (Chun 2016; Angerer 2022). So setzt auch der Begriff der Infrastruktur einen stärkeren Akzent auf die nicht-sichtbaren, unbewussten mechanischen und technischen Vorgänge, die entweder für ein reibungsloses Funktionieren dieser Relationen benötigt werden oder – und das ist in jüngeren Forschungsansätzen vermehrt nutzbar gemacht worden – um vor allem innerhalb von Störungsmomenten beobachtbar zu werden (Kane 2019; Denson 2020: 57).

Die jüngere wissenschaftliche Hochkonjunktur der Medienökologie speist sich währenddessen unter anderem aus der gesteigerten Relevanz ökologischer Begriffe und Themen im öffentlichen Diskurs aufgrund der globalen Auswirkungen der anhaltenden Klimakatastrophe (Sprenger 2019: 33). Er ist damit »mindestens in zwei Richtungen lesbar« (Löffler/Sprenger 2016: 10). Einerseits erfasst er »ein Forschungsfeld, das angefeuert

8 Diese vielfältigen Verhältnismäßigkeiten und das Ineinandergreifen verschiedener Bezugsrahmen hat auch Matthew Fuller als Definitionsmerkmal einer ökologisch informierten Perspektive auf Medien benannt (Fuller 2005: 5).

wird durch aktuelle Debatten um Klimawandel und Erderwärmung« (ebd.), andererseits beschreibt die Medienökologie

die kontingenten und komplexen Wechselwirkungen zwischen den sozialen, politischen und psychischen Dimensionen von Medien und ihren materiellen Grundlagen. Ein wichtiger Anknüpfungspunkt an die Ökologie liegt darin, dass sich mit ihrer Hilfe verschiedene Skalen der Beschreibung aufeinander beziehen, aber auch voneinander unterscheiden lassen: die Ebene der Materialität, des Sozialen, des Psychischen, des Politischen oder des Lebendigen. (Löffler/Sprenger 2016: 12)

Ich werde mich im Rahmen dieser Seiten nicht in expliziter Weise mit der Begriffsebene der Medienökologie befassen, die eine mit ökologischen Fragen befasste Medienkulturwissenschaft im Sinne der *Eco Media* adressiert. Zunächst mag das, ob dem Gegenstandsbereich der Darstellung absichtsvoller Tötungen, vielleicht nicht überraschen; auf den zweiten Blick evozieren solche medialisierten Gewaltdarstellungen jedoch mitunter auch Anschlüsse an als zunehmend kontingent wahrnehmbare gesellschaftliche Zusammenhänge, die auch in der größeren Rahmung gesellschaftlicher Prekarisierung und Ressourcenverteilung zu verorten sind, die im Zusammenhang zum menschengemachten Klimawandel stehen. Ein Explizieren solcher Zusammenhänge wäre damit Aufgabe einer weitergehenden Beschäftigung mit der Produktion von Gewaltbildern vor diesem Hintergrund.

Ich suche im Rahmen dieses Projekts vielmehr den Anschluss an die oben angesprochene andere Lesart der Medienökologie als epistemischer Kategorie und situiere meine Argumente damit bewusst in einem Bereich, der bisher keine gemeinsame Methodik entwickelt hat, sondern »als Sammelbecken für verschiedene Formen der Auseinandersetzung mit Medien« (2019: 33) fungiert – so hat Florian Sprenger vor Kurzem über die Medienökologie bemerkt. Ich folge dabei seiner Einschränkung, dass

Ökologie [...] nicht vorschnell mit Relationalität gleichgesetzt werden [sollte], ohne die Modalitäten oder Relata zu spezifizieren, die in historischen Konstellationen festlegen, welche Arten der Verursachung als Relationen denkbar sind und wie durch diese Relationen das Umgebene reguliert werden kann. (Sprenger 2019: 21f.)

Sprenger attestiert hier die Notwendigkeit eines Scharfstellens auf die spezifischen Gegebenheiten, Relationen und Rahmungen innerhalb medienökologisch untersuchter medialer Umgebungen (2019: 26). Gleichzeitig attestiert er einem medienökologisch geprägten Zugang auch eine gewisse »produktive Unschärfe«, die sich

einerseits zunächst darin [zeigt], dass unter »Ökologie der Medien« ein Denkstil verstanden wird, eine mit einer ökologisch genannten Kausalität verbundene Beschreibungssprache – mit anderen Worten: eine Logik oder Logistik der Relationen. Andererseits kann »Ökologie der Medien« einen Gegenstand meinen: ein Gefüge, ein Netzwerk, eine Assemblage oder – im Kontext der Ökologie besonders prominent – ein offenes System aus heterogenen Bestandteilen, die ökologisch miteinander verschränkt sind und in Wechselwirkung stehen. (Sprenger 2019: 13)

Ein solcher Zugang kann also sowohl eine Denkweise als auch einen Gegenstandsbereich bezeichnen, was ich in Bezug auf den Phänomenbereich der Bilder absichtsvoller Tötungen als absolut treffende Beschreibungskategorien verstehe. Die Beschäftigung mit den vier historisch und medial unterschiedlich situierten Artefakten wird zahlreiche Anknüpfungspunkte, Relationalitäten, Verweise und konstellative Verschränkungen zeigen, die sich für ein Beschreibungsvokabular ihrer Wechselwirkungen anbieten. Sie bedeuten dennoch Verschiedenartiges, weshalb das Gesamtphänomen genau deshalb über eine direkte Konfrontation mit seinen Gegenständen beobachtet werden muss. Bevor ich dementsprechend darauf eingehe, welche Gegenstände in diesem Projekt betrachtet werden, will ich darauf verweisen, welche Gegenstandsbereiche durch den gewählten methodischen Zugang nicht berücksichtigt werden konnten.

Angrenzende Bereiche und Forschungsstand

Der Zuschnitt dieser Forschung definiert sich in erster Linie über den Begriff der Absicht, den ich innerhalb der Begriffsreflexion zur Geste vor allem phänomenologisch über den Begriff der doppelten Intentionalität erarbeite. Kurz gesagt bezeichnet die Vorstellung einer doppelten Intentionalität, dass die vor der Kamera ausgeübte und gewaltvolle Tötung nicht nur absichtlich ausagiert wird, sondern dass dies zudem zum Zweck ihrer Aufnahme geschieht. Dies schließt bereits eine große Menge an audiovisuellem Material aus, das beispielsweise Unfälle (Maeder 2022), Gewaltanwendung ohne Todesfolge (Preußner 2018a) oder Tötungsdarstellungen thematisiert, die zufällig audiovisuell oder fotografisch aufgenommen worden sind.

Zudem, und das habe ich bereits adressiert, kreiert die auf das Phänomen angewendete Methodik Ausschlüsse: Im Rahmen dieser Arbeit adressiere ich vier Medienartefakte direkt. Die Einbindung der vier adressierten Artefakte in den Korpus führt dabei dazu, dass der Phänomenteilbereich solcher Bilder absichtsvoller Tötungen, die in Kriegs- und Konfliktsituationen produziert worden sind, hier nicht explizit gemacht werden kann (Oppenheimer/Ten Brink 2012; Schankweiler/Straub/Wendl 2019; Lehmann 2008; Stalabrass 2020; Krona 2020; Marone 2019). Auch die Rolle der Darstellung absichtsvoller Tötung im Kontext von medialisierten Terroranschlägen ist durch die Analyse des Anschlags, den ein rechtsextremer Terrorist 2019 in Halle durchführte, zwar explizit angesprochen; ihre Vielschichtigkeit anhand mehrerer Medienartefakte nachzuvollziehen war (Mitchell 2011; Klonk 2017; Mondzain 2006; Straub 2021a) und wäre weiterhin jedoch Aufgabe einer weiterführenden Untersuchung.

Angrenzend an die Untersuchung von Bildern, die als dokumentarisch lesbare Gewalt- und Tötungsdarstellungen transportieren, ist zudem sowohl auf die vermeintlich »spektakuläre« Natur solcher Bilder (King 2005), auf ihre Fähigkeit, ein »increased potential for audience engagement« (Bender 2017: 1) zu generieren, hingewiesen worden. Die kommenden Seiten sollen eine kritische Abgrenzung zur Betonung des wirkungsästhetischen Schockeffekts solcher Bilder darstellen. Deren Rezeption ist ethisch, rechtlich, emotional und affektiv aufgeladen und dies gilt es kritisch und wiederholt zu thematisieren, jedoch zeigt sich hier auch die Notwendigkeit einer Unterscheidung, auf die Robert Dörre hinweist:

The violence that the images stand for [...] becomes violence that emanates from the image itself. The image of violence turns into a violent image. Based on such assumptions, more recent studies [...] even speak of the ›image as a weapon‹ [...], which gives recipients the feeling of being ›directly hit by the images of the attack‹ [...]. When speaking of the ›image as a weapon‹, the impact of the image is understood in a much more direct and intervening way: the image already hits and injures at the moment of reception. (Dörre 2023: 333)

Dörre thematisiert hier über den Topos des »image as weapon« das wirkungsästhetische Potenzial der Bilder, ihren Rezipierenden zu schaden – der Moment der Gewalt wird in dieser Perspektivierung innerhalb der Rezeption lokalisiert. Dörre kritisiert, dass die Einnahme einer solchen Perspektive dazu führen kann, die dargestellten Patientia der Gewalt vor dem Hintergrund einer Überbetonung der eigenen Seherfahrung aus den Augen zu verlieren und solche Bilder zudem über affektive Formen der Seherfahrung zu homogenisieren, wenn eigentlich stärkere Differenzierungen der Ebenen politischer Gewalt, aus denen sie entspringen, notwendig wären: »In the wake of this reduction of meaning, the conditions of political violence and its mediatisation are obscured, as well as undermining the suffering of the victims.« (Dörre 2023: 339) In diesem Sinne schließt meine Forschung nicht nur an Impulse an, die eine emotionale und affektive Involvierung in das Dargestellte mit Fragen nach ethischer Verantwortung gegenüber solchen Bildern verbinden. Zudem schließe ich an Formen kritischer Intervention an, die die durch die Bilder transportierten Empfindungen von Scham und Einschüchterung sowie hegemonialen und extremistischen Ideologien kritisch hinterfragen und kontextualisieren (Dörre/Günther/Pfeifer 2021; Heyne 2022; Schneider 2009; Baer/Hennefeld/Horak/Iversen 2019).

Zuletzt will ich auf einen angrenzenden Phänomenbereich verweisen, der sich vor allem durch das semiopragmatische Verständnis herleitet, dass sich die Unterscheidung von Bildern als dokumentarisch oder fiktional durch ihre Ästhetisierung sowie paratextuelle Informationen herleitet, durch die sich die Bilder wiederum anbieten, um auf bestimmte Weisen wahrgenommen zu werden.⁹ Durch eine solche Perspektive lassen sich sowohl »logisch-pragmatische Voraussetzungen« (Kessler 1998: 66) als auch emotionale und affektive Dimensionen (De Bromhead 1996) beobachten, die historisch, medial und räumlich spezifisch dazu führen, dass ein Medienartefakt oder einzelne Sequenzen eines Medienartefakts vornehmlich als nicht-fiktional wahrgenommen werden. Die Konstruktion einer solchen Wahrnehmung ist dabei mindestens als prozessual und fluide zu verstehen – zugespitzt ließe sich auch formulieren, dass sie von einer spezifischen Instabilität geprägt ist, die Hauptthema eines angrenzenden Phänomenbereichs ist, den ich unter dem Begriff ›Snuff‹ subsumiere.

Während ich in Kürze noch auf die Definition des Begriffs und seine intrinsischen Unschärfen eingehen werde, will ich für den Moment den spezifischen Anschluss von Snuff an dieses Projekt umreißen: Es handelt sich dabei um ein mediales Phänomen, in

9 Diesen Zugang zum Dokumentarischen thematisiere ich im Rahmen des zweiten und dritten Kapitels noch intensiver.

dem die Vorstellung nicht-fiktionaler und absichtsvoller Tötungsdarstellungen auf verschiedene Weisen kulturell funktionalisiert wird; zumeist jedoch im Kontext fiktionaler Darstellungen, die oftmals Unsicherheit über ihren fiktionalen Status zu evozieren versuchen oder die eben skizzierte instabile Wahrnehmungsgrenze zwischen als fiktional und als dokumentarisch wahrgenommenen Medien aktiv thematisieren.¹⁰ So gilt es, Snuff als diskursives Phänomen, seine spezifischen Anknüpfungspunkte zum vorliegenden Gegenstand und die Ebene seiner kulturellen Funktionalisierungen zu unterscheiden.

Snuff recurriert auf den englischen Ausspruch »to snuff someone out« und bezeichnet damit zunächst die medialisierte Tötung anderer. Die meisten film- und medienwissenschaftlichen Beiträge zum Begriff zeigen unterschiedliche Schwerpunktsetzungen, orientieren sich jedoch in der Mehrheit an einer Sichtweise, die aus der Genese von Snuff als populärkulturellem Phänomen des Exploitation-Genres des US-amerikanischen Films in den 1970er Jahren abgeleitet werden kann. Diese Genese etabliert Snuff unmittelbar auch als diskursives Phänomen, in dessen Kontext die medialisierte Tötung anderer zum Thema fiktionaler Filme wird, die sowohl ästhetisch als auch paratextuell behaupten, »echte« Tötungen darzustellen. Das diskursive Phänomen Snuff etabliert sich dadurch sofort als Skandalon, das vor allem über die Evokation von Unsicherheit darüber, ob es als dokumentarisch oder fiktional bewertet werden soll, öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren versucht. Paradigmatisch zeigt sich diese Dynamik an dem fiktionalen Exploitation-Film *Snuff* aus dem Jahr 1976, bei dem es sich um eine abgewandelte Version des Films *Slaughter* aus dem Jahr 1971 handelt. *Slaughter* entsprang 1971 in den USA einem soziokulturellen Klima, das von den Gewalttaten der Manson Family gekennzeichnet war: »Slaughter was made in an attempt to exploit the Tate-LaBianca murders for which Charles Manson and his Family had recently come to trial.« (Kerekes/Slater 2016: 6) In diesem Vorhaben war *Slaughter*, der vom Mord an einer Schauspielerin durch einen Kult handelt, nur einer von vielen Filmen, die zu dieser Zeit durch die Taten der Manson Family inspiriert waren (ebd.). *Slaughter* wurde jedoch erst 1976 unter dem Titel *Snuff* kommerziell ausgewertet, nachdem der Produzent eine fünfminütige Szene an das Ende des Films angefügt hatte, die mit der Diegese von *Slaughter* bricht. Sie findet am Ende des Films an seinem Set statt, nachdem der Dreh vorbei ist. Die Filmwissenschaftlerin Mikita Brottman beschreibt die Szene folgendermaßen:

10 So hat beispielsweise Misha Kavka auf die Notwendigkeit einer Differenzierung dieser Formen hingewiesen, indem sie eine Unterscheidung zwischen »faux snuff«, also solchen fiktionalen Filmen, die durch ästhetische und paratextuelle Authentifizierungen von sich behaupten, dokumentarisch zu sein, und »meta snuff« vornimmt; wobei der Begriff solche Filme bezeichnet, die Snuff zu ihrem Thema machen (Kavka 2006: 54f.). Ein für mich besonders eindringliches Beispiel für einen fiktionalen Film, der sich thematisch Snuff in einer Weise widmet, die keine Ambiguität über seinen eigenen fiktionalen Status zu evozieren versucht, ist *Henry: Portrait of a Serial Killer* aus dem Jahr 1986. Die Handlung des Films orientiert sich an den Taten der realhistorischen Serienmörder Henry Lee Lucas und Ottis Toole und zeigt eine Szene, in der die Protagonisten Henry und Otis auf ihrem Fernseher eine mit einer VHS-Kamera eigens aufgenommene Sequenz anschauen, die sie beim Mord einer Familie zeigt. Auf Ebene einer Beschreibung meiner eigenen Seherfahrung lässt sich festhalten, dass trotz des Wissens um die Fiktionalität des Films durch die Rahmung und Ästhetisierung des VHS-Materials eine gesteigerte affektive Aufladung der Szene evoziert wird.

[...] [T]he camera cuts back to a film studio where other cameramen are busy putting away their film equipment. The director, appraising an actress's performance, climbs onto a bed with her and they begin kissing as a cameraman and sound man come into view. The director, a knife hidden in one hand, climbs on top of the actress and starts to fondle her breasts. When she begins to object to the fact that the scene is being filmed, the director calls on other members of the crew to help him hold her down. He then slices her arm with the knife, laughing like a maniac, then wrenches off one of her fingers with a pair of pliers. The actress begins to struggle, screaming, and, while crew members try to restrain her, the director saws through her wrist, amputating a hand, then stabs her in the stomach. Ripping open a prosthetic torso, he reaches inside, fishes about for a few moments, then, with a roar of joy, tears out a handful of steaming entrails. The screen flickers, then darkens. »Did you get it?« someone asks. »Yeah,« comes the reply. »Let's get out of here.« (1997: 104)

Die hier ausagierte sexualisierte Gewalt ereignet sich also im Rahmen einer zweiten diegetischen Ebene, die durch die Evokation der Überschreitbarkeit diegetischer Grenzen auf die soziokulturelle Verunsicherung rekurriert, innerhalb derer sich der Film verortet. Es sind genau diese Faktoren einer sexualisierten und gegen Frauen gerichteten Gewalt bei gleichzeitiger Evokation einer instabilen Fiktionalitätsgrenze, die *Snuff* 1976 zum Skandalfilm werden lassen und die der Produzent des Films durch die Aufrechterhaltung der Ambiguität über den Verbleib der Schauspielerin in der letzten Szene selbst befeuerte. Christliche Gruppierungen sowie US-amerikanische Feminist:innen, unter ihnen Gloria Steinem, Jane Caputi und Andrea Dworkin, beteiligten sich an einer öffentlichkeitswirksamen Kampagne gegen den Film, der für sie ein Stereotyp der Verbindung von Misogynie, Pornographie und Gewalt gegen Frauen darstellte (Dworkin 1986/1989: 311). Die unter anderem durch die laute Medienkritik an *Snuff* akkumulierte öffentliche Aufmerksamkeit brachte den Film 1976 nicht nur in die Mainstream-Kinos der USA, sondern auch beträchtlichen kommerziellen Erfolg (Morton 1986: 193). Dies verlieh den ohnehin schon kursierenden Gerüchten um Videos, die »reale« Tötungen zeigten und im Kontext von Schwarzmarkthandel veräußert worden wären, weitere Basis (LaBelle 1980: 275). Vor allem vor der Premiere des Films spielte eine im Rahmen seiner Marketingkampagne konstruierte Unsicherheit über die Echtheit der Tötungsdarstellungen vor der Kamera für seine kulturkritische Abwertung eine ebenso große Rolle wie für seinen kommerziellen Erfolg (Hagin 2010: 45). Nach den ersten Aufführungen bestand 1976 breiter Konsens über die Fiktionalität der Gewaltdarstellung (Leonard 1976: 21), wobei bemerkt werden muss, dass die Frage der Fiktionalität der in *Snuff* dargestellten Gewalt im Februar und März 1976 Gegenstand einer mehrwöchigen Ermittlung durch den Bezirksstaatsanwalt von New York City war (Williams 1989: 193; New York Times 1976: 37), die ergab, dass niemand bei den Dreharbeiten zu Schaden gekommen sei. Die retrospektive medienkritische Bewertung des Films durch Aktivist:innen betonte daraufhin weniger die Ambiguität über den Fiktionsstatus des Films als vielmehr seine Etikettierung als Gewaltpornographie, deren Skandalpotenzial vor allem darin bestand, sexualisierte und misogyne Gewalt als Unterhaltung zu normalisieren (LaBelle 1980: 276; Kerekes/Slater 2016: 5).

Die Forschung hat wiederholt auf diese Dynamik der wirkungsästhetischen Nutzbarmachung von medienpathologischen und medienkritischen Zuschreibungen hingewiesen (Petley 2000; Jackson/Kimber/Walker/Watson 2016; Black 2002; Heller-Nicholas 2009; Jones 2011), die sich hier in der zeitgenössischen Diagnose einer »snuff crisis« (Johnson/Schaefer 1993: 56) manifestiert. Auf Basis dieser Ausgangslage generieren sich viele der heute gängigen Definitionen von Snuff:

We are using a definition of »snuff film« that circulated during the snuff film crisis in 1975–76: a motion picture that features explicit sexual activity climaxing in the actual murder of a female participant. Since then, the term has taken on additional meanings, often used loosely to include any movie that depicts simulated murder, whether in a sexual context or not, as well as »mondo« documentaries, such as *Faces of Death* (1981). (ebd.)

Snuff wird hier als filmische Form verstanden, in deren Kontext die Darstellung von sexuellen Handlungen mit der Darstellung von Gewalt verschränkt wird und vor allem Frauen physische Gewalt erfahren. Ebenfalls betont wird die fortlaufende Nutzung von Snuff im Sinne eines begrifflichen Schirms, der heterogene Formen simulierter Tötungen bezeichne. Diese Definition deutet damit bereits zwei Ebenen an, die sich einschreiben: Einerseits konnotiert Snuff medienpathologische Zuschreibungen sexualisierter Gewalt gegen Frauen, mitunter durch die Zuschreibung pornographischer Medienwirkungszwecke (Stiglegger 2007: 653; MacKinnon 1993: 18), andererseits schreibt sich in die Nutzung des Begriffs eine Unschärfe ein, die je nach Kontext betont, dass sich das Phänomen durch die Betonung einer spezifischen Opfergruppe konstituiert (Stine 1999: 29), dass sich Snuff vor allem durch pathologische Medienwirkungszwecke definiert (Leonard 1976: 21; Dworkin 1986/1989: 312), dass die Tötung anderer vor der Kamera insbesondere durch die Verkäuflichkeit solcher Bilder und Schwarzmarkthandel motiviert sei (Kerekes/Slater 2016: 5) und die insgesamt vollkommen offen lässt, ob es sich bei der Darstellung um eine fiktionale und sensationalistische Konstruktion von Gewalt oder um ein realhistorisches Phänomen handelt. Als diskursives Phänomen basiert Snuff also auf Dynamiken öffentlicher Anschlusskommunikation über ein Gewaltphänomen, dessen ontologische Verankerung nicht gegeben ist und dass sich so nicht nur über seine Funktionalisierung im Fiktionalen konstituiert, sondern sensationalistisch selbst überformt. So beschreibt auch Roberta Findlay, Co-Regisseurin von *Slaughter*, dass sich der Entstehungsprozess von *Snuff* anhand dieser Dynamiken öffentlicher Anschlusskommunikation von Gerüchten über Gewaltvideos entfaltete:

[...] at the time the FBI claimed that there were snuff films coming into this country. 8mm/16mm and no one to this day has ever seen one. I don't know that they ever existed. Maybe they did, maybe they didn't. Shackleton [JW: der Produzent von *Snuff*] was reading the paper and said »Hey, that's a great idea, that's what I'll call the film«. And that's what he did. (Findlay, zit. n. Kerekes/Slater 2016: 8)

Die für Snuff als diskursives Phänomen konstitutive Behauptung einer Verankerung der Gewaltdarstellung in der »Realität« speist sich dabei also vor allem aus seiner begriffli-

chen Unschärfe (Jackson 2016: 1; Heller-Nicholas 2009: 10), aus der wiederholten Nutzbarmachung ästhetischer und paratextueller Authentifizierungsstrategien sowie daraus resultierender anhaltender öffentlicher Anschlusskommunikation über das Phänomen (Stine 1999: 33).¹¹

Als an dieses Projekt angrenzendes Phänomen betont Snuff damit vor allem inwiefern Medienartefakte, die die gewaltvolle Tötung anderer darstellen, auf die Instabilität von Rahmungen abzielen: Ob Bilder als fiktional oder dokumentarisch wahrgenommen werden, ist ästhetisch und paratextuell konstruiert und steht in Abhängigkeit zu kontingenten medialen, historischen und geographischen Rahmenbedingungen und Wissensbeständen. Ihre Wahrnehmung anhand solcher kategorialer Leitunterscheidungen (Kendrick 2009: 7) hat dabei Auswirkungen auf ihre Situierung und die Möglichkeiten ihrer Sichtbarmachung, wodurch das absichtsvolle Unterlaufen und Verunsichern solcher Rahmungen für die folgenden Medienartefakte besondere Relevanz gewinnt. James Kendrick hat für die medienkulturelle Persistenz der Darstellung von Gewalt darauf hingewiesen, dass eine unmittelbare Tendenz im Umgang mit ihr darin bestehe, Gewalt als ein ausgebildetes und vollkommen umrissenes Objekt zu behandeln, »something that can be defined, categorised, quantified and, most importantly, understood and therefore controlled« (2009: 7). Er wendet dazu kritisch ein: »Thinking of film violence as ›given‹ or ›obvious‹ or ›common sense‹ necessarily leads to an ahistorical conception of it and the social roles it has played throughout history.« (ebd.)

So zeigt sich durch den ausschnittshaften Blick auf Snuff als Diskursphänomen eine Implikation, die für das gesamte Projekt beschreibend ist. Die Produktion und Rezeption von Bildern, die die Tötung anderer darstellen, bewegen sich im Rahmen von Möglichkeiten der Produktion und Distribution, die Medien insgesamt haben. Die Aufgabe der Beschränkung solcher Möglichkeiten ist wiederum in richtiger und wichtiger Weise durch andere Diskurse reguliert; dennoch beabsichtige ich im Rahmen dieses Projekts zu zeigen, inwiefern sich solche Bilder diesen Regulationsversuchen immer wieder entziehen und mitunter sogar von ihnen profitieren. Dabei ist eine Tendenz dazu beobachtbar, dass die Produktion und Sichtbarmachung solcher Bilder vor allem in Phasen medialer Innovation vermehrt auftritt – nicht nur, weil neue Medien neue Möglichkeitsräume ihrer Nutzung generieren, sondern weil Medienumbruchsphasen auch kollektive und soziale Vulnerabilitäten mit sich bringen, auf die Medien wiederum Bezug nehmen (Orben 2020; Denson 2014: 183; Enli 2015: 132). In diesem Sinne wird sich der nun explizierte Zugschnitt der Forschung vor allem in seiner historischen Orientierung um Momente und Phasen medialer Entwicklungen und Umbrüche drehen, die die Beobachtung diverser medialer Umgebungen und der Situierung von Bildern absichtsvoller Tötungen in ihnen und über sie hinaus erlauben.

11 In ähnlicher Weise wie Snuff ließen sich auch Mondo-Filme als angrenzender Phänomenbereich an dieses Projekt thematisieren. Anders als Snuff generieren Mondo-Filme die Behauptung einer Realitätsdarstellung über die Nutzbarmachung dokumentarischer Ästhetiken, in denen dokumentarisches Material mit nachgestellten Szenen vermischt wird, um möglichst große Schockwerte zu generieren. Als Inversion des frühen ethnographischen Films bewegen sich die Pseudodokumentationen des Mondo-Genres thematisch oftmals entlang sexualisierter, rassifizierter und gewaltvoller Darstellung (Brottman 1997: 147; Goodall 2006).

Medienartefakte – Kapitelübersicht

So beschäftige ich mich im ersten Kapitel mit dem dänischen Stummfilm *Løvejagten* aus dem Jahr 1907, der die Erschießung zweier für den Film erworbener Zoolöwen zeigt. Das filmische Narrativ ästhetisiert sich dabei in Form eines Reisefilms und gibt vor, dass sich das Geschehene auf dem afrikanischen Kontinent abspielt, obwohl der Film tatsächlich in Dänemark produziert worden ist. Sowohl die Erschießung der Löwen als auch die Zurschaustellung weiterer exotischer Tiere und die rassifizierte Darstellung eines Schwarzen Fährtenlesers dienen zur Authentifizierung des filmischen Narrativs. Dass die Löwen so absichtsvoll im Dienst der Konstruktion einer filmischen Diegese getötet werden, begreife ich über den Begriff der Geste. In der begrifflichen Reflexion, die der Analyse von *Løvejagten* vorangestellt ist, eröffne ich drei Dimensionen der Geste, die die verkörperte Natur der gewaltvollen Tötung in ihrer Performanz, die gestische Natur der Sichtbarmachung der Bilder sowie die Ebene individueller und kollektiver verkörperter Rezeption und Adressierung beschreibbar macht. Die Geste adressiert dabei in ihrer Dreidimensionalität auch eine historisch übergreifende Form der Verantwortung gegenüber der Rezeption solcher Bilder und dem Umgang mit ihnen, die ich im Rahmen der Analyse kritisch diskutiere. Die absichtsvolle Tötung von Tieren in den Korpus der Arbeit zu inkludieren, impliziert dabei Folgendes: Erstens war es mir insgesamt ein Anliegen, durch die Auswahl des Korpus ein möglichst breites Spektrum der den Phänomenbereich konstituierenden Merkmale aufzufächern. Darüber hinaus zeigt sich zweitens anhand einer medienhistorisch zu Beginn des 20. Jahrhunderts situierten Aufnahme von Tiertötungen im Vergleich zu anderen Artefakten des Korpus sehr anschaulich der Konstruktionscharakter von Wahrnehmungsweisen. Anhand von *Løvejagten* zeigt sich so nicht nur eine Tendenz dazu, die Tötung bestimmter Patientia in bestimmten historischen Kontexten aus der Positionalität bestimmter Rezeptionskonstellationen als »weniger« problematisch zu empfinden als andere. Darüber hinaus wird deutlich, dass wer oder was überhaupt in die Position des Patiens der Gewalt rückt, mit diskursiven Konstruktionen, Wertzuschreibungen und damit einhergehenden Schutzimperativen zusammenhängt.

Gegenstand des zweiten Kapitels ist ein Amateurfilm, den ein deutscher Soldat 1941 an der lettischen Küste aufgenommen hat. Der Film zeigt ausschnittshaft eine von zahlreichen Massenerschießungen, die im Zweiten Weltkrieg durch deutsche Einsatzgruppen verübt worden sind. Die in diesem Kontext verübte Ermordung lettischer Jüd:innen in Libau ereignete sich, nachdem die Wehrmacht die Stadt im Sommer 1941 eingenommen hatte. Ich reflektiere dieses Medienartefakt über den Begriff des Paratextes und dessen Zusammenhang mit der Konstruktion von Authentizität als wirkungsästhetischer Kategorie, weil der Soldat Reinhard Wiener, der den Amateurfilm 1941 aufnahm, den Film später paratextuell gerade als nicht doppelt intentional rahmte. Wiener leugnete in mehreren Interviews eine Mitverantwortung an den dargestellten gewaltvollen Tötungen und erklärte stattdessen, er habe sich zufällig in der Nähe der Exekutionsstelle befunden und spontan und im Affekt gefilmt, um die Gewalt zu dokumentieren. Es geht dabei in der Analyse des zweiten Kapitels nicht um eine Bewertung von Wieners Aussagen, sondern vielmehr darum, dass der Film und seine paratextuellen Rahmungen in hochgradiger Abhängigkeit zu Wieners Aussagen stehen, weil sein Produktionskontext innerhalb der Shoah aufgrund der prekären Quellenlage eine multidimensiona-

le medienarchäologische Aufarbeitung erschwert. Die übergeordnete Analyseerkenntnis daraus lautet, dass es paratextuelle Rahmungen sind, die Lektürehaltungen gegenüber Bildern absichtsvoller Tötungen nicht nur regulieren, sondern das Dargestellte oftmals auch erst verständlich machen: Wo, wie, warum und durch wen sich die Gewalt abspielt, wird durch Rahmungsprozesse erklärt; darüber hinaus werden die Bilder durch paratextuelle Rahmungen authentifiziert. Durch einen Blick auf verschiedene kulturelle Funktionalisierungen des Films zeige ich zudem in der Analyse nicht nur spätere Emergenzen in medialen Öffentlichkeiten auf, sondern verweise insgesamt auch darauf, wie der Film rekontextualisiert, kommodifiziert und in seiner gegenwärtigen archivarischen Rahmung auch politisch in einer spezifischen Weise positioniert worden ist.

Das dritte Kapitel widmet sich dem Live-Mitschnitt einer Lokalnachrichtensendung aus Sarasota, Florida, aus dem Jahr 1974. Der Mitschnitt zeigt vermeintlich den Suizid der Journalistin Christine Chubbuck, die sich am 15. Juli 1974 während der Moderation der Nachrichten durch den Einsatz einer Schusswaffe das Leben nahm. Ich bezeichne den Mitschnitt als vermeintlich, weil sein archivarischer Status unklar ist: Die Sendung wurde 1974 auf Chubbucks Wunsch hin und entgegen damaliger Praxis aufgezeichnet, weil sie sich vorher im Gegensatz zu den anderen Produzierenden darüber im Klaren war, dass sie im Rahmen der Sendung einen Suizidversuch unternehmen würde und diesen medial speichern wollte. Die absichtsvolle Medialisierung der Gewalt konnte dementsprechend nur geschehen, weil Christine Chubbuck das Produktionsteam durch einen Wissensvorsprung zur Aufnahme des Suizids instrumentalisierte. Die Aufnahme der Sendung wurde danach in den Archiven des Senders verschlossen, bis 2017 ein Video auf *YouTube* veröffentlicht wurde, das von sich behauptet, ein Mitschnitt des Suizids von 1974 zu sein. Sowohl die visuell und auditiv stark verzerrte Ästhetik des Videos als auch die Umstände seiner neuerlichen Emergenz lösten Zweifel über seine Echtheit aus, was einen Grund dafür darstellt, dieses Medienereignis über den Begriff der Anschlusskommunikation zu diskutieren. Im Sinne Luhmanns bezeichnet der Begriff autopoietische Formen der Kommunikation von und in Medien über Medien, was sowohl die lange Abwesenheit des Mitschnitts aus dem öffentlichen Diskurs als auch den ungeklärten ontologischen Status des Videos aus 2017 produktiv werden lässt: Obwohl der Mitschnitt über vier Jahrzehnte nicht öffentlich verfügbar war, lassen sich über diesen Zeitraum zahlreiche Formen der Anschlusskommunikation innerhalb heterogener medialer Umgebungen beachten. Die Emergenz des Videos im Jahr 2017 lässt sich ungeachtet der ungeklärten Fragen um seine Authentizität und Echtheit in diese anschlusskommunikativen Prozesse einordnen, deren fortlaufende Rekursivität ich im Rahmen der Reflexion zu dem Begriff als zutiefst von Empfindungen geprägt figuriere. Insofern illustriere ich anhand dieses Medienartefakts in seiner Konfrontation mit dem Begriff der Anschlusskommunikation, inwiefern die Situierung und Sichtbarmachung von Bildern absichtsvoller Tötungen Ergebnis einer soziotechnischen Dynamik sind, in der Medien auch immer über andere Medien kommunizieren; die Situierung solcher Bilder sich also zumeist *inmitten* medialer Öffentlichkeiten vollzieht.

Die Implikationen der Produktion von Medien als live ist ebenfalls Thema des vierten Kapitels. Dort widme ich mich dem Livestreaming des rechtsextremistischen Terroranschlags, der 2019 in Halle an der Saale verübt wurde, anhand des Begriffs der Verwicklung. Ich entnehme den Verwicklungsbegriff dabei der Prägung durch Karen Barad

und Donna Haraway und situiere ihn im Phänomenbereich des Postdigitalen. Dies trägt vor allem dem eingangs adressierten Umstand Rechnung, dass alle hier diskutierten Artefakte heute in digitalen medialen Umgebungen frei auffindbar sind und sich zudem in spezifischen, auch infrastrukturellen, soziotechnischen Verwicklungen situieren. Anhand der analytischen Beschäftigung des Livestreams von Halle werde ich so aufzeigen, dass und wie Bilder absichtsvoller Tötung Prozesse ›medialer Teilhabe‹¹² forcieren, die zutiefst relational sind und die nicht nur spezifische Wissensbestände voraussetzen, sondern die darüber hinaus auch Formen impliziten Wissens bilden. Zuletzt kann der Begriff der Verwicklung auch noch einmal zuvor aufgestellte Thesen über den Konstruktionscharakter von Rahmungen und die Situierung der hier thematisierten Bilder sowohl zuspitzen als auch herausfordern, indem vor allem die grenzüberschreitende, und auch im dritten Kapitel bereits mehrmals thematisierte, verunsichernde Qualität solcher Bilder betont wird.

Mieke Bals animistische Rede vom Objekt der Kulturanalyse als »living creature, embedded in all the questions and considerations that the mud of your travel spattered onto« (2020: 4) lässt sich auch im Hinblick auf solche Perspektivverschiebungen bestätigen: Im Rahmen meiner Forschungspraxis zeigten sich Begriffe die Rahmung und Authentizität als dynamisch und veränderbar, sodass ich meine Forschung an diesem Projekt im Sinne Dörres als »Zugang, kein[en] Abschluss« (2022: 48) verstehe. Sie orientiert sich an direkter Konfrontation mit ihren Gegenständen und Transparentmachung ihrer Herleitungen. Das Potenzial einer solchen Forschung verstehe ich dabei vor allem anhand von zwei zentralen Punkten: Erstens nützen diskursive Distanzierungsbewegungen in gegenwärtigen Medienkulturen auch gegenüber den hier diskutierten Bildern wenig; vielmehr plädiere ich dafür, sie in ihrer Funktionalität zu beschreiben, weil diese Beschreibungen auch grundlegendere Aussagen über das soziotechnische Zusammenspiel medienkultureller Dynamiken zulassen und somit medientheoretisch grundlegendes Beschreibungspotenzial beanspruchen können. Zweitens zeige ich in diesem Projekt anhand des Gegenstandsbereichs von Bildern absichtsvoller Tötungen, dass einer generischen Vereinheitlichung des Phänomens wenig Aussagekraft zukäme, sondern dass die einzelnen Medienartefakte eigene Situierungslogiken entwickeln, die sich über eigene konzeptuelle Annäherungen verstehen lassen, aus denen sich wiederum eine Gesamtkonstellation ergibt, die sich inmitten medienökologischer Umgebungsrelationen situiert.

12 Ich nutze den Begriff anhand von Beate Ochsners Theoriebildung (2023) und gehe im Reflexionskapitel zu Verwicklung als medienökologischer Strukturform stärker auf dieses Begriffsverständnis ein.

